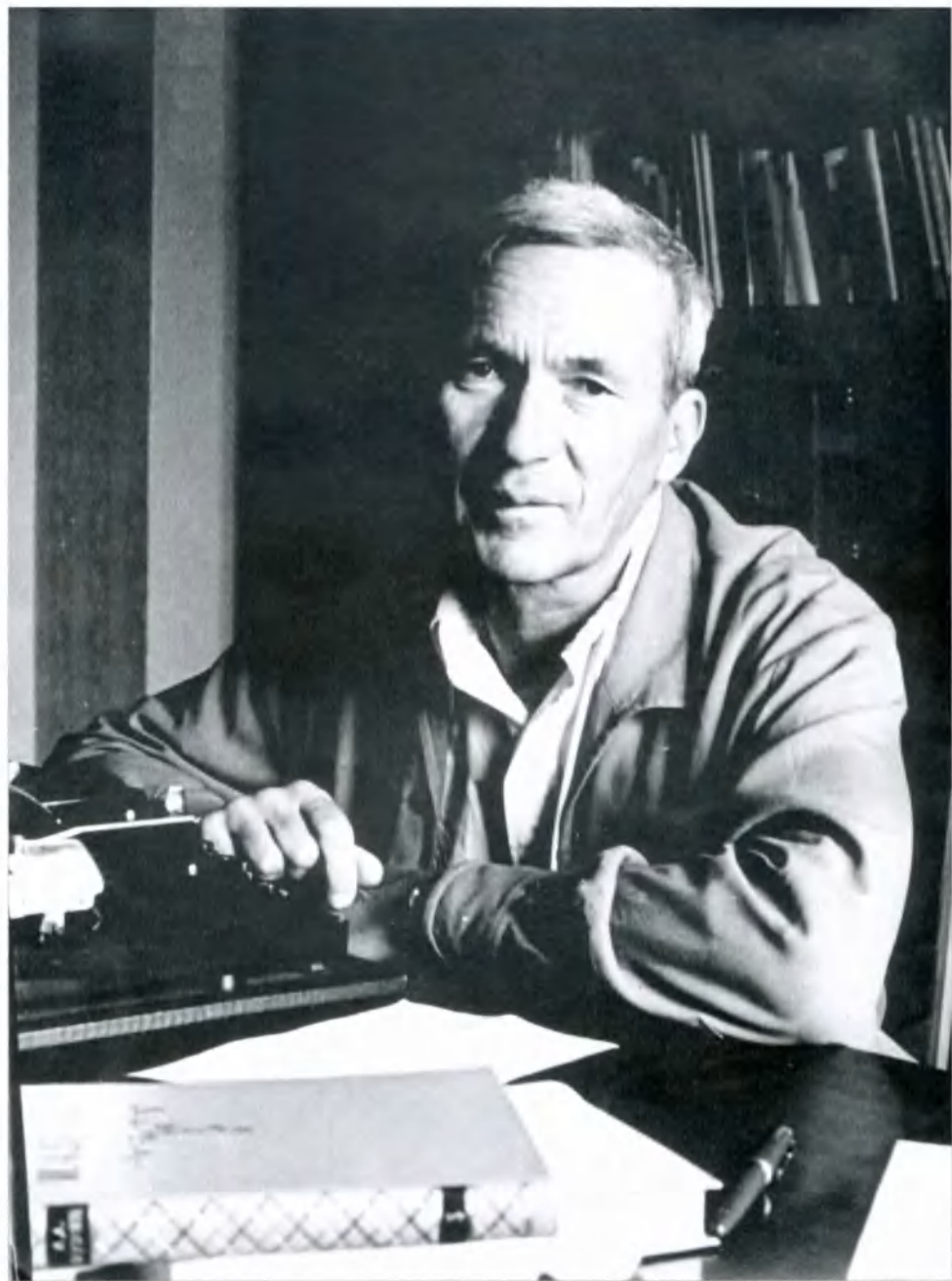


**А.Н. КОЛМОГОРОВ**

**ТРУДЫ  
ПО СТИХОВЕДЕНИЮ**



А. Н. Колмогоров

# Труды по стиховедению

Редактор-составитель А. В. Прохоров

Издательство МЦНМО

Москва, 2015

УДК 801.6  
ББК 81  
К 60

**Колмогоров А. Н.**

К 60 Труды по стиховедению / Ред.-сост. А. В. Прохоров. — М.: МЦНМО, 2015. — 256 с. — ISBN 978-5-4439-0295-1

Выдающийся математик А. Н. Колмогоров известен также своими исследованиями метра и ритма русского стиха. Развивая идеи своих знаменитых предшественников, от Андрея Белого до Романа Якобсона, Колмогоров уточняет и пересматривает их результаты, используя в работе методы теории информации и математической статистики. Литературоведческие работы Колмогорова получили высокую оценку специалистов в этой области.

В настоящем издании впервые собраны работы А. Н. Колмогорова по стиховедению. Некоторые тексты публикуются впервые.

Книга открывается вступительными статьями А. В. Прохорова и М. Л. Гаспарова.

ББК 81

На форзацах помещены две страницы из письма А. Н. Колмогорова Ю. М. Смирнову, содержащего самые первые наброски А. Н. Колмогорова по теории русского стихосложения.

*Андрей Николаевич Колмогоров*

ТРУДЫ ПО СТИХОВЕДЕНИЮ

Подписано в печать 04.06.2015 г. Формат 70×100/16. Печ. л. 16.  
Тираж 1000 экз. Заказ № 1116

Издательство Московского центра непрерывного математического образования  
119002, Москва, Большой Власьевский пер., 11. Тел. (499) 241-08-04

Отпечатано в ППП «Типография „Наука“», 121009, Москва, Шубинский пер. 6

Книги издательства МЦНМО можно приобрести в магазине «Математическая книга»,  
Москва, Большой Власьевский пер., д. 11. Тел. (495) 745-80-31. E-mail: biblio@mcsme.ru

# О работах А. Н. Колмогорова по стиховедению

*А. В. Прохоров*

Андрей Николаевич Колмогоров — великий русский ученый и, по всеобщему признанию, один из самых выдающихся математиков XX века, — проявлял глубокий интерес к традиционно гуманитарным сторонам человеческой деятельности.

Среди исследований, выполненных А. Н. Колмогоровым в шестидесятые годы XX века, особое место занимают его работы в области лингвистики и филологии, посвященные анализу статистики речи и стиховедению. Замыслы Андрея Николаевича в этом направлении тесно связаны, с одной стороны, с вероятностным и алгоритмическим подходами к теории информации и, с другой стороны, отражают его давний интерес к анализу закономерностей, свойственных форме и языку литературных произведений. Сохранились черновые 9 машинописных страничек из письма Ю. М. Смирнову<sup>1)</sup> в Курск 23 августа 1943 года, названные А. Н. Колмогоровым «Замечаниями об основах русского стихосложения». Именно здесь Колмогоровым впервые отчетливо был сформулирован основной принцип ударности классического русского стиха. Каковы истоки этого интереса? Отчасти объяснение можно найти в строках того же письма: «...В Комаровке, когда Вы туда вновь попадете, Вы найдете книжку Валерия Брюсова „Наука о стихе“; в ней перечислены случаи, в которых „ипостаси“ стоп одного размера стопами других размеров называются правильными. Эти традиционные правила очень сложны...» Кроме Брюсова в библиотеке комаровского дома в шкафчике с поэзией был и «Трактат о русском стихе» Георгия Шенгели.

Следующие записи А. Н. Колмогорова, посвященные стиховедению, датированы уже августом-сентябром 1960 года; это план намеченной работы:

«Начало статьи. Август 1960.

Анализ «Египетских ночей» Пушкина. Август 1960.

Границы применимости строгих силлабо-тонических схем. Август-сентябрь 1960...»

А затем в течение осеннего семестра 1960 года А. Н. Колмогоров прочитал цикл из трех двухчасовых докладов по математическим методам исследо-

---

<sup>1)</sup>Текст «Замечания об основах русского стихосложения» публикуется в этом сборнике (см. с. 217). В комментарии рассказано об истории создания этого послания к Ю. М. Смирнову и о самом Ю. М. Смирнове.

вания русского стиха на специальном семинаре механико-математического факультета МГУ и две лекции на ту же тему в Московском математическом обществе<sup>1)</sup>. С этого момента открывается новый период в деятельности А. Н. Колмогорова: публичные выступления и доклады, газетные дискуссии, публикации в журналах на стиховедческие, общелингвистические, фило-софские и прочие темы. Началось все с выступлений среди математиков. В январе 1961 года — выступление на Ученом совете механико-математического факультета, а в июле 1961 года — на 4 Всесоюзном математическом съезде в Ленинграде. Наконец в сентябре того же года Колмогоров принял непосредственное активное участие в совещании по применению математических методов к изучению языка художественных произведений в городе Горьком. Здесь он нашел обширную аудиторию филологов и лингвистов, читал вступительную лекцию, выступал с несколькими докладами, участвовал в обсуждениях. В тот же период проходили выступления в Центральном доме литераторов, Актовом зале МГУ, Политехническом музее. Темы выступлений: «Математика в исследованиях языка художественных произведений», «Автоматы и жизнь», «Жизнь и мышление как особые формы существования материи» и другие. А. Н. Колмогорову хотелось наладить постоянное научное общение со специалистами-филологами. В декабре 1962 года он делает доклад в Научном студенческом обществе филологического факультета МГУ. В феврале 1963 года участвует в «Симпозиуме по комплексному изучению художественного творчества» в Ленинграде и, наконец, в августе 1964 года выступает с докладом на конференции по вопросам теории стиха и славянской метрики в Варшаве. Здесь он получает полное признание у ведущих специалистов мира, филологов и исследователей стиха, встречается с К. Ф. Тарановским, Р. О. Якобсоном и М. Р. Майеновой.

Несмотря на давний глубокий интерес Андрея Николаевича к поэтическому творчеству, все же основной импульс к началу исследования стиха в тот период дала теория информации. Через 20 с лишним лет, предлагая доклад «Математический анализ процесса восприятия стихотворного ритма» Международному математическому конгрессу, А. Н. Колмогоров писал президенту Международного союза математиков Ю. Мозеру: «...Существует небольшая, но очень интересная научная дисциплина — математическое стиховедение. Всемирно известные результаты здесь получены русскими исследователями — Андреем Белым, В. Я. Брюсовым, Б. В. Томашевским, Г. А. Шенгели и др. За последние 20 лет эта дисциплина получила широкое развитие как в нашей стране, так и за рубежом, особенно в США (Р. О. Якобсон, К. Ф. Тарановский, Дж. Бейли и др.). Мне довелось внести в разработку математических основ стиховедения некоторые новые идеи и предложить некоторые новые методы, ставшие возможными после появления теории информации...»

Глобальная идея, высказанная Андреем Николаевичем и объясняющая направление этих исследований, заключается в том, что «энтропия речи» (т. е.

<sup>1)</sup>См. об этом периоде у В. А. Успенского в книге «Труды по нематематике. Кн. 4. Филология» (М.: ОГИ: Фонд «Математические этюды», 2012).

мера количества информации, передаваемой речью) может быть разложена на две компоненты: *внеречевую* (смысловую, семантическую) и *собственно речевую* (лингвистическую) информацию.

Первая из этих компонент характеризует разнообразие, позволяющее передавать различную смысловую информацию. Вторая компонента, названная Колмогоровым «остаточной энтропией», характеризует разнообразие возможных способов выражения одной и той же или равносильной смысловой информации. Иначе можно сказать, что эта компонента призвана характеризовать «гибкость» речи, «гибкость» выражения. Наличие «остаточной энтропии» обеспечивает возможность придания речи особой художественной, в частности звуковой, выразительности при передаче задуманной смысловой информации.

С точки зрения определения «гибкости» речи и оценки «остаточной энтропии» А. Н. Колмогоров сосредоточил усилия на изучении стихотворной речи. Основанием служило то, что для стихотворной речи существуют точно формулируемые закономерности, которые могут быть установлены вне зависимости от содержания и непосредственно с ним не связаны. Возможность придания стихотворной речи надлежащей звуковой выразительности основывается на существовании большого числа возможных вариантов одного и того же или эквивалентного содержания. В современном стиховедении было накоплено огромное количество работ, в которых метрика и ритмика стиха изучались статистическими методами. По инициативе А. Н. Колмогорова была проделана большая работа по пересмотру и уточнению результатов, полученных известными исследователями стиха Андреем Белым, Б. В. Томашевским, Г. А. Шенгели, К. Ф. Тарановским, Р. О. Якобсоном и другими. Основные результаты, полученные в этом направлении А. Н. Колмогоровым, его учениками и сотрудниками, можно систематизировать по следующим направлениям:

*Выявление метрических законов.* Даны общее и частные определения метра, представление об образе метра и звуковом образе метра, строгое формально-логическое определение классических метров, описание и разграничение неклассических русских метров (в первую очередь дольников, логаздов, вольных размеров, чисто акцентного стиха).

*Классификация и статистика ритмических вариаций метра.* Здесь сформулировано и проверено общее принципиальное положение о том, что звуковое строение речи подчинено простым статистическим закономерностям, которые могут быть рассчитаны с помощью теории вероятностей. Эти закономерности реализуются под давлением потребности передачи смысловой информации, если только этому давлению не противостоит систематически проводимая художественная тенденция. Указан общий метод построения теоретических моделей различных метров; сформулирована и проверена гипотеза «имитации случайности».

*Анализ и оценка «остаточной энтропии».* Получена оценка «остаточной энтропии» и дан расчет «затрат энтропии» на отдельные приемы звуковой выразительности стиха (соответствующий раздел работы А. Н. Колмогорова и

А. В. Прохорова «Статистические методы исследования ритма стихотворной речи» полностью не опубликован).

Стиховедческая деятельность под руководством А. Н. Колмогорова вызвала оживление в этой специальной области филологии, большой поток исследований по математическим методам изучения языка художественных произведений и бурные дискуссии между «консерваторами-традиционалистами» и последователями новых методов анализа стихотворной речи.

В шестидесятых годах XX века на механико-математическом факультете МГУ работал семинар по этой тематике, в котором участвовали лингвисты и филологи, в их числе будущие академики М. Л. Гаспаров, А. А. Зализняк, Вяч. Вс. Иванов. Многие труды по стиховедению в те годы создавались под влиянием Андрея Николаевича непосредственно на заседаниях семинара по стиховедению, которые проходили в лаборатории при кафедре теории вероятностей в МГУ. В этих заседаниях кроме сотрудников кафедры А. В. Прохорова, Н. Г. Рычковой-Химченко, Н. Д. Светловой активно работали М. Л. Гаспаров, Вяч. Вс. Иванов, А. А. Петров, М. А. Красноперова (тогда студентка-дипломница из Ленинградского университета). Поддерживалась постоянная связь с С. П. Бобровым, поэтом, литературным деятелем, автором «Волшебного двурога», который сам в заседаниях семинара не участвовал, но имел постоянную о нем информацию. Эту связь с Бобровым, особенно в связи с его исследованиями пушкинских «Песен западных славян», осуществляли по просьбе Андрея Николаевича М. Л. Гаспаров, А. А. Петров и А. В. Прохоров. Статья Боброва по «Песням западных славян» после обсуждения на семинаре была опубликована Колмогоровым в журнале «Теория вероятностей и ее применения» в 1964 году.

Уместно напомнить, что первая стиховедческая работа Гаспарова по статистическому обследованию трехдольника в русской поэзии обсуждалась на этом семинаре и также была опубликована по предложению Колмогорова в журнале «Теория вероятностей и ее применения» в 1963 году. Работа Вяч. Вс. Иванова о ямбах в поэме Маяковского «Человек» докладывалась на стиховедческом семинаре. Кандидатская диссертация М. Г. Тарлинской, посвященная исследованию английского стиха, также была скорректирована участниками семинара. Следует особо отметить, что докторские диссертации М. Л. Гаспарова и В. С. Баевского, посвященные анализу стиха, получили весомую поддержку от А. Н. Колмогорова при их утверждении в соответствующих советах и ВАКе. Постоянное внимание и интерес к работам колмогоровского семинара проявляли знаменитые ученые — исследователи стиха академики В. В. Виноградов и В. М. Жирмунский, известный пушкинист С. М. Бонди, профессора Гарвардского университета К. Ф. Тарановский и Р. О. Якобсон. Американский филолог-стиховед Дж. Бейли, ученик Тарановского, работавший в те годы в Москве, поддерживал постоянные научные контакты с участниками семинара.

При этом Андрей Николаевич сознавал, что его авторитет не только как известного математика, но и как стиховеда в кругах специалистов весьма высок. В беседе с режиссером А. Н. Марутяном, снявшим документальный



фильм о нем, Колмогоров, в частности, сказал: «...Что касается моих работ по стихосложению, то и в самой гуманитарной области это такой закоулочек очень специальный. Но меня там всерьез признают. Печатают охотно. Жирмунский ценил мои работы, а из зарубежных специалистов — Якобсон...» В. М. Жирмунский, автор многих классических работ по теории стиха, в письме к филологу Н. И. Толстому писал: «...Я был совершенно потрясен высокой, прежде всего, я бы сказал, филологической компетенцией автора. Академик Колмогоров так прекрасно начитан в современной поэзии, так тонко разбирается в ритмическом стиле цитируемых им авторов, так широко владеет литературой по русскому стиховедению, что мало кто из наших литературоведов мог бы с ним в этом отношении конкурировать. Многие из его выводов, несмотря на их новизну, представляются мне безусловно правильными и убедительными. Я рад, что в несколько затхлой области изучения русского стиха появилось такое значительное и многообещающее явление...»

Увлеченность стиховедением была характерна для творческой жизни А. Н. Колмогорова на протяжении почти четверти века. Интерес к стихам отдельных поэтов возникал или усиливался после раскрытия особенностей их поэтических приемов. «Так уж я смешно устроен, что формальные анализы ритмов и т. п. помогли мне, видимо, проникнуть и в существо Гётевской поэзии», — записал Колмогоров в дневнике в сентябре 1943 года. Это свойство Андрея Николаевича в полной мере проявилось в 1960-е годы в отношении поэзии Владимира Маяковского, Марины Цветаевой, Эдуарда Багрицкого и, например, такого ленинградского поэта 1960-х годов, как Виктор Соснора.

В предлагаемое издание работ А. Н. Колмогорова включены все работы, опубликованные ранее в разрозненных тематических сборниках и журналах. Изданию предпослана обзорная статья М. Л. Гаспарова, содержащая оценку деятельности и роли Колмогорова в стиховедении. Эта статья была заказана М. Л. Гаспарову как предисловие к полному академическому изданию трудов Колмогорова в литературоведении.

К сожалению, не все творческие планы по исследованию стиха Андрей Николаевич успел осуществить. Остался недописанным фундаментальный труд — книга «Метр как образ», фрагменты которой мы публикуем в данном издании. Некоторые из глав, содержащих концептуальные идеи и методы их реализации, были напечатаны в виде отдельных статей. Наоборот, некоторые ранние статьи, подготовленные к печати в 1960-е годы, но успевшие устареть, Колмогоровым были отложены. Одна из самых ранних статей, написанная совместно с Н. Г. Рычковой-Химченко, представлявшая уже к моменту публикации в 1999 году исторический интерес, перепечатана в нынешнем издании. Свои стиховедческие работы, в отличие от чисто математических, Андрей Николаевич писал долго и трудно, перепечатывая и вымарывая написанное по многу раз. В частности, поэтому при жизни Колмогорова не увидела свет книга по стиховедческому анализу с наиболее полными итогами работы за 25 лет. Три части этой большой работы — «К основам русской классической метрики», «Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изучению метрики классического русского стиха» и «Статистические методы

исследования ритма стихотворной речи. Опыт расчета и сравнения моделей ритма» — включены в этот сборник.

В нынешнее издание в раздел «Приложение» также включены самое раннее сочинение Колмогорова об основах русского стихосложения и письмо студентам филологического факультета МГУ после состоявшегося доклада на заседании НСО. Эти тексты имеют важное принципиальное значение для осознания вклада А. Н. Колмогорова в эту область филологической науки.

В заключение важно отметить, что в настоящее время интерес к работам Колмогорова по стиховедению вырос как в России, так и за рубежом.

Выражаю глубокую благодарность Альберту Николаевичу Ширяеву и Юрию Николаевичу Торхову за содействие, без которого издание трудов А. Н. Колмогорова было бы отложено на неопределенное время.

Также приношу свою благодарность Татьяне Леонидовне Коробковой, редакторское мастерство которой избавило публикуемые работы от многих опечаток, неточностей и двусмысленностей.

## Опубликованные работы А. Н. Колмогорова по стиховедению

Все работы из этого списка публикуются в настоящем сборнике.

1. Ритмика поэм Маяковского // Вопросы языкознания. 1962. №3. С. 62—74 (совместно с А. М. Кондратовым).
2. К изучению ритмики Маяковского // ВЯ. 1963. №4. С. 64—71.
3. Статистика и теория вероятностей в исследовании русского стихосложения // Тезисы и аннотации симпозиума по комплексному исследованию художественного творчества. Л., 1963 (совместно с А. В. Прохоровым).
4. О дольнике современной русской поэзии. Общая характеристика // ВЯ. 1963. №6. С. 84—95 (совместно с А. В. Прохоровым).
5. О дольнике современной русской поэзии. Статистическая характеристика дольника Маяковского, Багрицкого, Ахматовой // ВЯ. 1964. №1. С. 75—94 (совместно с А. В. Прохоровым).
6. Замечания по поводу анализа ритма «Стихов о советском паспорте» Маяковского // ВЯ. 1965. № 3. С. 70—75.
7. О метре пушкинских «Песен западных славян» // Русская литература. 1966. № 1. С. 98—111.
8. К основам русской классической метрики // Содружество наук и тайны творчества. М.: Искусство, 1968. С. 397—432 (совместно с А. В. Прохоровым).
9. Пример изучения метра и его ритмических вариантов // Теория стиха. Л.: Наука, 1968. С. 145—167.
10. Анализ ритмической структуры стихотворения А. С. Пушкина «Арион» // Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984. С. 118—124.
11. Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изучению метрики классического русского стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985. С. 113—134 (совместно с А. В. Прохоровым).
12. Анализ ритма русского стиха и теория вероятностей // Теория вероятностей и ее применения. 1999. Т. 44, вып. 2. С. 419—431 (совместно с Н. Г. Рычковой).

# А. Н. Колмогоров в русском стиховедении

М. Л. Гаспаров

В истории поэзии на всех известных языках чередуются эпохи большей свободы и большей строгости. Стих как будто колеблется между двумя стремлениями: как можно больше уподобиться естественной прозе и как можно больше ей противопоставиться. Одни словосочетания естественной прозы допускаются в стихе, другие не допускаются как недостаточно ритмические; стих как будто стремится, чтобы таких запретов было то меньше, то больше. Через такое волнообразное развитие прошел и русский стих — от очень свободного досиллабического стихосложения к более строгому силлабическому, потом к еще более строгому силлабо-тоническому, а потом опять к более свободному чисто тоническому. Сейчас в русском стихе сосуществуют две системы стихосложения, более традиционная силлабо-тоника и более новаторская тоника.

Развитие стиховедения идет параллельно развитию стиха. Особенно деятельно оно бывает на переломах — когда стихосложение переходит от большей свободы к большей строгости или наоборот. Здесь поэзия как бы задумывается о направлении и смысле собственного пути — осознает, с чем она расстанется и к чему стремится. В истории русской литературы было два таких момента — в XVIII в. на переходе от силлабики к силлабо-тонике и в XX в. на переходе от силлабо-тоники к тонике. Первый момент ознаменовался программными трактатами В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, А. Д. Кантемира — о том, какой должна быть (или не должна быть) наступающая силлабо-тоника. Второй момент ознаменовался ретроспективными исследованиями — о том, какой была отступающая силлабо-тоника, какими средствами она располагала и все ли эти средства использованы в полной мере. Это была тема работ Андрея Белого, Б. В. Томашевского, Г. А. Шенгели, В. М. Жирмунского, К. Ф. Тарановского и А. Н. Колмогорова.

Классическая силлабо-тоника мерила стих стопами: стихотворная строка — это последовательность однородных стоп, 4-стопный ямб — это 4 одинаковых стопы ямба. Но в начале XX века стали появляться стихи, не укладываемые в однородные стопы — прежде всего, дольники: *Вхожу я в темные*

---

Черновой вариант этой статьи был опубликован в книге: *Гаспаров М. Л. Избранные труды*. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 4. С. 503—513. Для настоящего издания текст статьи представлен А. В. Прохоровым.

храмы, Совершаю бедный обряд. Там жду я Прекрасной Дамы В мерцаньи красных лампад... Было ясно, что это не привычная силлабо-тоника, но было ясно и то, что это все-таки стихи, и даже благозвучные. На чем же держится их благозвучие, если не на последовательности однородных стоп? Отвечая на этот вопрос, поэты и стиховеды вспомнили о двух очень старых понятиях, которые до сих пор обычно смешивались, а теперь их стало возможно и удобно различить. Это понятия «метр» и «ритм». И в античном, и в европейском, и в русском стиховедении они означали приблизительно одно и то же — «мерность», «мерное течение» стихотворной речи. Теперь в этих терминах ощутилось различие: «метр» — это мерность более строгая, а «ритм» — более широкая и расплывчатая. В традиционных силлабо-тонических стихах был не только ритм, но и метр, — в новых есть ритм, но нет метра.

Однако если в старых стихах был не только метр, а и ритм, то как они друг с другом сосуществовали — метр, носитель единообразия, и ритм, носитель разнообразия? того разнообразия, художественность которого стала так ощутима на опыте новых стихов, вроде *Вхожу я в темные храмы...*? Задумываясь над этим, поэты и стиховеды впервые всмотрелись не в то, чем стихи, написанные 4-стопным ямбом, похожи друг на друга, а в то, чем они непохожи друг на друга, и увидели новое и неожиданное. Главным событием стало открытие Андрея Белого — гениального мистического поэта с естественно-научным образованием. В 1908—1909 гг., мучительно стараясь найти новое звучание для своих собственных 4-стопных ямбов, он стал присматриваться к 4-стопным ямбам русских классиков и, по естественнической памяти, подошел к их строению с подсчетами. До сих пор подсчеты в стиховедении применялись только к словесности, непосредственно не ощутимой, древней и средневековой, — а к живой поэзии нового времени статистика была применена впервые. Это стало откровением. 1910 год, когда вышла книга Белого «Символизм» с несколькими статьями о строении русского 4-стопного ямба, стал началом эпохи точных методов в истории стиховедения.

Что подсчитывал Белый? В учебниках говорилось (и часто говорится до сих пор): «Ямб — это метр, в котором четные слоги ударны, а нечетные безударны». Но достаточно взглянуть на любое ямбическое стихотворение, чтобы увидеть: сплошь и рядом ударения на четных слогах оказываются пропущенными, а на нечетных появляются неожиданные «сверхсхемные»: *Швед, русский, колет, рубит, режет, Бой барабанный, клики, скрежет...* Сверхсхемные ударения возникают сравнительно нечасто, но пропуски ударений — на каждом шагу. Вот эти пропуски ударений и стал размечать и подсчитывать Белый в строчках 4-стопного ямба. Изумленный их обилием и пестрым разнообразием их расположения, он объявил: метр — это мертвая схема строения стиха в целом, а ритм, совокупность отступлений от метра, — это его живая жизнь, это реальное расположение ударностей и безударностей в каждой конкретной строке. Так, с некоторым смягчением выражений, стало понимать метр и ритм все последующее стиховедение. Однако самые интересные проблемы возникли не на этих полюсах строения стиха, а в промежутке — там, где конкретное разнообразие ритма уже складывалось в статистически устой-

чивые тенденции, но еще не окостенело в нормативный метр. Проблем было две: историческая и теоретическая.

Историческую проблему поставил сам Белый. Он подсчитал ритм ударений в 4-стопном ямбе у 27 русских поэтов от Ломоносова до Городецкого, и оказалось, что ритм этот меняется: поэты XVIII в. предпочитали пропускать в нем ударения на второй и третьей стопах, *Изволила Елисавет* («рамочный» или «провисающий» ритм), а поэты XIX в. — на первой и третьей стопах, *Адмиралтейская игла* («альтернирующий» ритм). Между единым отвлеченным метром всего 4-стопного ямба и предельно индивидуальным ритмом каждой 4-стопной строки обнаружилось промежуточное явление — «ритм такой-то эпохи», «ритм такого-то поэта», «ритм такого-то стихотворения». Оно требовало особого названия, но так и не получило его: его называли «ритмическим импульсом» (Б. В. Томашевский), «ритмической тенденцией» (К. Ф. Тарановский) или как-нибудь иначе. А. Н. Колмогоров предпочитал называть его «звуковым образом метра»: метр — один, а звуковых образов он имеет несколько. Это и есть «метр как образ» — предмет, который был конечной целью всех исследований А. Н. Колмогорова. Почему этот метр так своеобразно менялся от XVIII к XIX в. и далее — это вопрос особый и очень сложный, но им Колмогоров специально не занимался.

Теоретическую проблему, гораздо более широкую, поставил Б. В. Томашевский, замечательный пушкинист с инженерным образованием, еще в 1917 г. Почему вообще реальный стих вынужден допускать столько отклонений от метрической схемы? Потому что в метрической схеме ямба сильных и слабых слогов поровну, а в реальном русском языке безударных слогов вдвое больше, чем ударных, и укладывая такие слова в ямбическую схему, поэт неизбежно допускает пропуски ударений на сильных местах схемы. Зная запас ритмических слов, которыми располагает поэт (1-сложные, 2-сложные с ударением на 1 слоге, 2-сложные с ударением на 2 слоге, 3-сложные с ударением на 1 слоге...), можно рассчитать все возможные сочетания этих слов, укладываемых в 4-стопный ямб: их будет, в первом приближении, дважды 36. А зная сравнительную частоту каждого из этих типов слов, можно (перемножая их вероятности) рассчитать естественную, языковую вероятность каждого из этих словосочетаний в ямбе — построить вероятностную модель 4-стопного ямба: если бы поэт, сочиняя стихи, руководствовался только естественными данными языка, у него получился бы именно такой ритм. А построив такую модель, можно сравнить с ней реальный ритм 4-стопного ямба такого-то поэта или эпохи: где реальный ритм совпадает с моделью, там поэт только следует языку, где расходится — там поэт обнаруживает специфически художественные тенденции, они-то и интересны для исследования. Такие расхождения бывают иногда неожиданными. 4-ударных строк без пропусков ударений в реальном стихе гораздо больше, чем должно было бы быть по модели; это объяснимо — стих старается как можно чаще напоминать о метрической схеме. Но в 3-ударных и 2-ударных строках с пропусками ударений ритм этих пропусков неожиданно оказывается гораздо ближе к «рамочному» ритму XVIII в. (*Изволила Елисавет*), чем к альтернирующему

ритму XIX в. (*Адмиралтейская игла*), между тем как вся классика русской поэзии выдержана как раз в альтернирующем ритме. Это объяснить гораздо труднее. Томашевский сам построил такую вероятностную модель, сравнил ее с реальным стихом Ломоносова и Пушкина, поставил все нужные вопросы, но остался своей работой не удовлетворен и более к этой методике не возвращался. Приблизительно тогда же, но несколько иначе пробовал строить вероятностную модель ямба Г. А. Шенгели, и тоже без успеха. Только через 50 лет к работе над вероятностными моделями стиха вернулся А. Н. Колмогоров, и это стало главным его вкладом в методику стиховедческого исследования.

Этим двум проблемам, исторической и теоретической, предшествовала третья, практическая, более простая, но и более важная. Подсчитывать наличие и отсутствие ударений на стопах 4-стопного ямба можно, только если твердо решить, какие слова мы считаем ударными и какие безударными: можем ли мы слово *мой* в строке *Мой дядя самых честных правил* считать безударным, а в строке *Но, боже мой, какая скука* ударным, и почему. Субъективные расхождения здесь могут быть опасны: и Томашевский, и Шенгели делали подсчеты по статистике ритмических слов в «Пиковой даме», но процент односложных слов по Шенгели оказался в полтора раза выше, чем по Томашевскому, — видимо, потому что Шенгели считал *мой* ударным словом даже в сочетании *мой дядя*. Объективные основания для акцентуации таких «двойственных» («потенциально-ударных») слов попытался изложить только В. М. Жирмунский в своей книге «Введение в метрику» (1925); отчасти благодаря этому у опытных стиховедов сложились достаточно единообразные правила разметки ударений, и подсчеты их даже сопоставимы друг с другом. Но в печати они ни разу не были изложены, и каждый начинающий ученый должен был приходить к ним самостоятельно. Когда А. Н. Колмогоров с небольшой группой учеников начал свои занятия стихом, им пришлось потратить некоторое время, чтобы согласовать свои интуитивные ощущения ритма и сформулировать твердые правила разметки ударений. Это могло показаться слишком мелочными заботами, но на эти простейшие разметки должны были опираться все дальнейшие подсчеты, и предельная точность была здесь необходима.

Практическим принципам и правилам разметки ударений и словоразделов в ямбе посвящена главным образом статья (совместная с А. В. Прохоровым) «К основам русской классической метрики». Здесь предлагаются правила разметки по трем степеням подробности — с 13, 9 и 6 условными знаками. Самая упрощенная совпадает с той, которой практически руководствовались и Томашевский, и Тарановский, и большинство других стиховедов. Самая же подробная отражает не только фонетику, но и графику слов: отмечает отдельно даже безударный союз «и» и пробел-словораздел после него. Это может показаться непрактичной щепетильностью, но это не так: разметка, учет и подсчет ритма ударений в стихах и прозе скоро должны стать механизированы, а механическая разметка должна опираться именно на графический, а не фонетический облик текста. Более того (как указано в статье «Статистические методы исследования ритма стихотворной речи. Опыт расчета и сравне-

ния моделей ритма»), наряду с этой сверхусложненной разметкой может понадобиться и сверхупрошенная — такая, которая признает только ударения на знаменательных словах и в строке *Когда не в шутку занемог* считает слово *когда* безударным. И действительно, опыт последних лет показывает, что анализ такого «вторичного ритма» может быть полезен, например, для объяснения эволюции 4-стопного ямба от «рамочного» к альтернирующему ритму.

О том, что сверхподробная разметка ударений и словоразделов позволяет заметить такие подробности звучания стиха, которые обычно остаются вне поля зрения стиховедов, не приходится и говорить. Еще современников Пушкина удивлял сдвиг ударения в его строчке *Несется в гору во весь дух* — теперь становится видно, что Пушкин позволил себе это оттого, что *во весь* было для него не только двухсложным фонетическим словом, а двумя односложными графическими словами, а сверхсхемные ударения на односложных словах не ощущаются как сдвиг. Такая роль графических словоразделов не уникальна: она известна в старом немецком и английском стихе. Становятся возможны замечания, что стих *И милостив, и долготерпелив* звучит ритмичнее, чем *Нам опыты быстротекущей жизни*, потому что еле слышное дополнительное ударение в сложном слове в одном случае совпадает с ямбом, а в другом нет, или что в слове *конногвардеец* это дополнительное ударение присутствует, а в словосочетании *у конногвардейца* исчезает. Последним, кто занимался ритмом таких полуударений, был Г. Шенгели (он называл их «интенсами»); сбережь и дополнишь мелкие, но ценные наблюдения своих предшественников всегда было заботой А. Н. Колмогорова.

Разметка ударений в таких составных «ритмических словах», как *не в шутку; мой дядя; швед, русский*, стала первым шагом к усовершенствованию вероятностной модели стиха. (Это усовершенствование подробнее всего описывается в статьях «Модель ритмического строения русской речи» и «Опыт расчета и сравнения моделей ритма».) Исходный материал этой модели — ритмический словарь, статистика ритмических слов разного типа в русском языке; теперь эти ритмические слова были учтены гораздо более детально. Число учитываемых в 4-стопном ямбе сочетаний слов — и фонетических, и графических — возросло вдесятеро. В результате стало возможным сопоставлять вероятностную модель с реальным стихом не только по ритму пропущенных ударений на сильных местах ямба, но и по ритму сверхсхемных ударений на слабых местах ямба, особенно в начале строки; оказывается, что этот ритм тоже эволюционировал, у Пушкина понижаясь до минимума, а в начале XX в. повышаясь почти до общезыковой естественности.

Вторым шагом к усовершенствованию вероятностной модели стало доказательство независимости ритмических слов друг от друга в обычной речи. Только после этого доказательства стиховед имеет право представлять вероятность стихотворной строки как произведение вероятностей составляющих ее слов. Доказательство было признано удовлетворительным, и модель получила право на существование. Однако в стихотворной строке ритмически слова зависимы. В самое последнее время были обнаружены примеры взаимозависимости между словами в строке: слова с длинными безударными



окончаниями чаще всего бывают прилагательными, а слова с длинными безударными началами — глаголами; а прилагательное и глагол в русском языке не стоят подряд. (Может быть, поэтому в реальном стихе сильно реже вероятности оказывается так называемая VII ритмическая форма — типа \**Таинственными убывая*.) Но сила этой взаимозависимости, как кажется, невелика.

Главным же усовершенствованием вероятностной модели стиха стал выбор материала для исходного ритмического словаря: А. Н. Колмогоров показал, что это должен быть словарь прозы, а не стихов. Б. В. Томашевский, конструируя свою модель 4-стопного ямба «Евгения Онегина», брал за основу ритмический словарь самого «Евгения Онегина» — как будто в распоряжении Пушкина не было никаких слов, кроме тех, которые в конечном счете уложились в его поэму. Это искажало картину: за основу брался запас слов, уже отсортированный ограничивающими требованиями стихотворного ритма. Томашевский это понимал, сам делал оговорки о ненадежности расчетов словосочетаний с редкими ритмическими словами и едва ли не по этой причине отказался от дальнейшего использования своей модели. На самом же деле в распоряжении Пушкина, конечно, были все слова русского языка, без тех ограничений, которые стих наложит на их отбор, и пропорции этого запаса слов следует рассчитывать по максимально свободным, прозаическим текстам. Вероятностная модель, построенная по ритмическому словарю прозы, оказалась гораздо более адекватной, наглядной и удобной для сопоставления с реальным стихом и стала употребительнейшим исследовательским орудием у современных стиховедов. На нее принято ссылаться как на модель Томашевского—Колмогорова.

Если рассчитывать модель по словарю прозы, то встает вопрос — какой именно прозы? Известно, что ритмический словарь разговорной речи, художественной прозы, научной и деловой прозы различен: чем ближе словарь к разговорному, тем слова в нем короче, а ударения ближе к концу слов. (Подбором самого разного прозаического материала для вероятностных моделей, как можно более близких к реальному стиху, увлеченно занимался ветеран русского стиховедения С. П. Бобров, работавший еще с Андреем Белым; А. Н. Колмогоров поддерживал с ним связь.) Сам Колмогоров с учениками работал главным образом с моделями, построенными по «Пиковой даме» Пушкина и по «Бэле» Лермонтова, но даже тут, в пределах художественной прозы, оказывалось, что «Пиковая дама» дальше от разговорного языка, чем «Бэла», и вдобавок сама обладает осложняющей склонностью к ямбическому ритму (тонко подмеченной когда-то Томашевским). Так новый подход дал толчок к новым наблюдениям, важным для языковой статистики.

Полученная вероятностная модель — языковая модель стиха — была проверена сопоставлением со случайными ямбическими словосочетаниями, извлеченными из прозы, — с речевой моделью стиха. Совпадение получилось очень близкое, это подтвердило надежность рассчитанной теоретической модели, а небольшие расхождения побудили задуматься об особенностях малоизученного ритма прозы. Опыт работы над построением вероятностной моде-

ли помог уточнить связь между двумя ее уровнями — суммарным («профилем ударности» — процентными показателями ударности четырех стоп ямба) и детальным (процентным составом шести ритмических вариаций, возможных в 4-стопном ямбе). Это позволило при необходимости реконструировать детальный ритмический состав стиха того или иного поэта по данным о его суммарном ритмическом профиле — такая необходимость часто встречалась в практике стиховедов, но они не владели математическим аппаратом для ее преодоления.<sup>1)</sup>

Метр 4-стопного ямба одинаков для всех языков: сильные позиции — четные, слабые — нечетные, сильные и слабые позиции заполняются ударными и безударными слогами по-разному. Языковой ритм 4-стопного ямба различен в каждом языке, в зависимости от его ритмического словаря. Для русского языка он описывается вышеизображенной вероятностной моделью Томашевского—Колмогорова: это процентный профиль ударности и процентный состав ритмических и, еще детальнее, словораздельных вариаций — таков должен был бы быть ритм 4-стопного ямба русских поэтов, если бы они заботились только о языковой естественности и легкости. Наконец, художественный ритм русского 4-стопного ямба своеобразен в каждом произведении (или группе произведений), у каждого поэта (или группы поэтов), в каждый исторический период. Это потому, что в работе над стихом поэт руководствуется не только языковыми удобствами, а и художественными побуждениями: они-то и представляют интерес для стиховеда и для исследователя поэзии вообще. Чтобы отделить эти художественные тенденции от общезыковых, исследователь и сравнивает реальный ритм стихов поэта с общезыковым ритмом вероятностной модели: все обнаруживаемые отклонения будут достоянием уже не лингвистики, а поэтики. Эти отклонения и складываются в «звуковой образ метра» (или «ритмический образ метра») — главный предмет интереса А. Н. Колмогорова. Он описывается статистикой — процентными показателями тех параметров реального стиха, которые отклоняются от процентных показателей модели. Но он не исчерпывается этой статистикой.

Самое полное определение «метра как образа» А. Н. Колмогоров дает в статье «О долинике современной русской поэзии». Он пишет: «В живом восприятии поэта и слушателя метр существует не как голая закономерность, позволяющая лишь отличать законные (совместимые с метром) варианты ритма от незаконных, но как конкретный художественный образ. В этом образе можно различать две стороны: а) звуковой образ метра, б) его смысловую интерпретацию». Звуковой образ метра описывается статистикой, это описание отвечает на вопрос «в чем здесь своеобразие?»; интерпретация отталкивается от внятно сформулированного читательского впечатления, она отвечает на вопрос «для чего это своеобразие?». Именно здесь сходятся точная математическая наука и «неточная» гуманитарная наука, помогая друг другу.

Объясним выражение «законные» и «незаконные» варианты ритма. «Незаконные» — это те, которые запрещены правилами метра: например, в рус-

<sup>1)</sup>Эту работу выполнил ученик Колмогорова А. В. Прохоров.

ском ямбе запрещена переакцентуация двухсложных и многосложных слов, так что если бы Пушкин написал *Мой дядя весьма честных правил*, это была бы незаконная вариация. Но, например, пропуск ударения на второй стопе и длинный гипердактилический словораздел в получившемся междуударном интервале никакими правилами не запрещен, однако Пушкин такой формой не пользуется: у него один только раз (в «Руслане») встречается строка *Кто ж вызовется, дети, други?*, и ни разу не встречается строка вроде *\*Отважившийся взять венец*. Такое самоограничение — черта классической поэтики XVIII—XIX вв., сложных эстетических причин его А. Н. Колмогоров не касается. Зато когда у поэтов XX в. это самоограничение исчезает, Колмогоров это приветствует и удовлетворенно отмечает такие (пусть редкие) строки Багрицкого и Пастернака, как *Вытянувшаяся в провода* или *За железнодорожный мост* — невозможные у классиков, однако вполне дозволенные метрическими правилами. Опираясь на вероятностную модель, он ведет строгий учет языковых возможностей стиха и ищет как можно более полного их использования в поэзии. «Все, что не запрещено, — разрешено»: это не только эстетическое, но и этическое правило, главное для мыслительной и жизненной позиции А. Н. Колмогорова.

О звуковых образах классического 4-стопного ямба, которым Колмогоров занимался внимательнее всего, он писал мало.<sup>1)</sup> Конечно, описывая стих «Евгения Онегина» или «Бориса Годунова», он тщательно отмечает каждую мелочь — вроде пушкинского самозапрета на гипердактилические словоразделы. Но, например, разницу между звуковым образом пушкинского 4-стопного ямба и лермонтовского он не пытается характеризовать: здесь собрано еще слишком мало материала. (Только мимоходом он подчеркивает, например, недооцененную гибкость 4-стопного ямба Жуковского, да и то не пользуясь словами «звуковой образ».) Здесь смысловая интерпретация ритма смещается с «ритмического образа» на «ритмическую композицию». Простейшим образцом может служить анализ 4-стопных ямбов Бунина (в статье «О дольнике современной русской поэзии»): если читать бунинское стихотворение внимательно, то оказывается, что строки разных ритмических вариаций расположены по тексту не случайно, а рассчитанно перекликаются из четверостишия в четверостишие. Здесь математика еще не нужна: такое описание мог бы сделать любой хороший филолог. (Но тогда филологи на такие вещи не обращали внимания.) Более сложный образец — анализ стихотворения Пушкина «Арион». Случайно или не случайно его монотонное начало? Рассчитав, видим: четырехкратное повторение одной и той же ритмической вариации может быть и случайно, его естественная вероятность — 63 раза на тысячу строк; а вот четырехкратное повторение одной и той же словораздельной вариации никак не случайно, его естественная вероятность — менее 1 раза на тысячу строк. Стало быть, забота Пушкина о монотонном ритме здесь налицо: этот монотонный ритм начала будет перекликаться с монотонным ритмом конца, а между ними вторгнется иной,

<sup>1)</sup>Для печати; эти материалы остались в черновиках. — Прим. ред.

напряженный ритм в описании бури. Но эта забота тщательно скрыта: без подсчета кажется, что эти локальные «ритмические курсивы» случайны, и поэтому филологи не обращали на них внимания. «Имитацией случайности» назвал А. Н. Колмогоров этот очень характерный для неброской поэтики Пушкина прием.

Зато целую программу выделения звукового образа метра демонстрирует А. Н. Колмогоров на материале нового, не силлабо-тонического стиха XX в. — прежде всего, дольника. Эти разборы служили для него и его учеников пропедевтическими упражнениями и появились в печати первыми из его работ. Сейчас они кажутся азбучными, но для своего времени — для 1960-х гг. — значение их было огромно. Вспомним: в поэзии XX в. сосуществовала традиционная силлабо-тоника и нетрадиционная чистая тоника, в сознании читателей и критиков они резко противопоставлялись друг другу. Силлабо-тоника была рассортирована на ямбы, хорей и т. д., чистая тоника сливалась в один огромный нерасчлененный массив; о стихах Маяковского невразумительно говорилось: «они написаны стихом Маяковского». Сортировка этого хаоса впервые началась именно в эти годы. Прежде всего наполнилось точным смыслом расплывчатое понятие «дольник»: так стали называть размеры, в которых объем междуударных интервалов колебался в пределах 1—2 слогов, но не больше (как в *Вхожу я в темные храмы...*). Заодно определились «логаэды» — как бы вид дольника с устойчивым расположением этих неравных интервалов; логэдом был размер М. Цветаевой, разобранный Колмогоровым (хотя и без упоминания этого термина). Стихи Маяковского оказались написаны или классической силлабо-тоникой (*В сто сорок солнц закат пылал...*), или неклассически разностопными хорейми (*Разворачивался и входил товарищ «Теодор/Нетте»*), или дольником (как «Стихи о советском паспорте»), или «акцентным стихом» с совсем не урегулированными интервалами (Колмогоров предпочитал говорить: «ударным стихом»). А. Н. Колмогоров был одним из первых, кто сказал об этом в печати; для многих было шоком, что размер новаторской поэмы «Люблю» — всего лишь дольник, да еще близкий к классическому амфибрахию.

В привычном представлении силлабо-тоника была строгой системой, где на счете был каждый слог, а новая тоника — расшатанной, где нет «силлабо-» и остается только «тоника». Колмогоров настаивает, что это не так, что с освоением новой системы счет слогов не утрачивается, а обостряется: «Дольник — живое явление поэтической практики, которая исходит не из заданных извне законов, а приходит к различению законных и незаконных вариантов ритма путем проб и вслушивания в звучание стиха» («О дольнике современной русской поэзии»). Понятия «законный» и «незаконный» остаются главными: в силлабо-тонике к этой границе правильности стиха мы подходили изнутри, от порядка, в чистой тонике — извне, от беспорядочности. Применительно к тоническим размерам можно тоже говорить о метре: это «закономерность ритма, обладающая достаточной определенностью, чтобы вызывать: (а) ожидание ее подтверждения в следующих стихах, (б) специфическое переживание „перебоя“ при ее нарушении» («К изучению ритмики Маяковского»).

Дело стиховеда — различить в этом стихе настоящую упорядоченность и «кажущуюся упорядоченность» («Ритмика поэм Маяковского»), опираясь, конечно, на сверку с вероятностными подсчетами. Колмогоров подчеркивает, что ритмические вариации 4-ударного дольника систематизируются так же, как и вариации 4-стопного ямба («с пропуском ударения на 1-й доле, на 2-й доле...»), он подсчитывает количество возможных словораздельных вариаций в нем («до 3300») и не смущается, что большинство их практически не употребительны: «с точки зрения ритмики русского языка» это «вполне реальный материал» («О дольнике современной русской поэзии»). «Трудные, но законные» строки дольника с длинными междуударными интервалами, удобными для многосложных русских слов, — такие, как *Застенчивость и головокруженье...* у Багрицкого, — он цитирует с таким же удовольствием, как аналогичные силлабо-тонические: редкие, «внестатистические», они «привлекают художника».

Здесь, в этом царстве вчерашней неразборчивости, особенно выразительны оказываются портреты индивидуальных «звуковых образов» общих размеров. Два больших произведения Цветаевой написаны в точности одним и тем же четким логаядическим размером, но звуковой образ этого размера — тенденции расположения словоразделов и пропусков ударения — оказывается в них совершенно различен («Пример изучения метра и его ритмических вариантов»). Дольник Маяковского в «Стихах о советском паспорте» не похож на дольник его «Сказки о дезертире» (где чувствуется оглядка на ритм «кольцовских пятисложников» народного стиха) и его поэмы «Люблю» (тяготеющей к классическому амфибрахию), а все они вместе — на дольник «У самого моря» Ахматовой, и тем более — на дольник Багрицкого, в котором опять-таки по-разному звучат «Последняя ночь», «Трясина» и «Февраль». (Багрицкого А. Н. Колмогоров изучал особенно внимательно, потому что находил в нем то, что ему больше всего нравилось: строгое соблюдение «законных» границ метра, но внутри них — исчерпывающее использование языкового запаса стихотворных форм.) Когда были опубликованы первые сводные данные о массиве русского дольника от А. Блока до Я. Смелякова, со средними цифрами о ритме каждого поэта и каждого периода, то Колмогоров остался недоволен такой подачей материала: в этих средних цифрах теряются звуковые ритмические образы дольника в отдельных стихотворениях и группах стихотворений, звучащие очень по-разному. «По-разному»: его описание этих образов метра давалось, конечно, с точными процентными характеристиками состава и расположения ударений, междуударных интервалов, словоразделов в этих интервалах и т. д.; а смысловая интерпретация не стеснялась таких замечаний, как (о строках *Не переставая кланяться...* в «Стихах о советском паспорте») «два пропуска ударения в нечетных стихах как бы кланяются друг другу». Попутно рассмотрены были и редкие образцы чисто тонического стиха в русской поэзии до XX в. Имитация русского народного стиха в пушкинских «Песнях западных славян» давно вызывала споры: С. П. Бобров считал, что в ней главное — анапестическая тенденция, Б. В. Томашевский — что хорейская, В. М. Жирмунский отрицал и ту, и другую. А. Н. Колмогоров дока-

зал, что ни той, ни другой художественной тенденции нет, обе порождаются только языковым ритмом — естественно возникают из заданных «метром» тенденций этого стиха к 10-сложности строки и к 1-3-сложному объему междударных интервалов («О метре пушкинских „Песен западных славян“»).

А. Н. Колмогоров не подчеркивал своего новаторства в подходе к изучению стиха. Статьи свои он писал для филологов и не перегружал их математическим аппаратом. (Тот же С. П. Бобров употреблял математические понятия гораздо усерднее.) Он писал: «В значительной мере мы даем только несколько новую систематизацию взглядов, уже достаточно известных» («К основам русской классической метрики»). Мы видели, как он интегрирует направления поисков Б. В. Томашевского, Г. А. Шенгели, В. М. Жирмунского и других. Он поверял их наблюдения математикой, но замечал рядом не только то, что мог заметить лишь математик, а и то, что может заметить любой чуткий читатель, но оценить лишь математик. Он писал («Замечания по поводу анализа ритма „Стихов о советском паспорте“ Маяковского»): «Гипотезы... возникающие из живого восприятия стиха, могут быть при надлежащей методике работы проверены и превращены в объективное знание». Эти слова могут считаться его завещанием стиховедам новых поколений.

# Ритмика поэм Маяковского

(совместно с А. М. Кондратовым)

Поэма «Люблю», созданная Маяковским летом 1922 г., является единственной его поэмой, целиком написанной урегулированным четырехдольником<sup>1)</sup> схемы 0/1-1/2-1/2-1/2-0/2. Исключение составляют лишь 6 стихов из 164. Так как метр урегулированного четырехдольника играет большую роль и в других произведениях Маяковского<sup>2)</sup>, то подробная характеристика метрики и ритмики «Люблю» является одним из необходимых первых звеньев в плановом обследовании ритма стиха Маяковского.

Метр четырехдольника является живым метром современной поэзии. С этой точки зрения отчетливое представление об особенностях четырехдольника Маяковского является весьма актуальным. Общая схема урегулированного четырехдольника, если не обращать внимания на слоги, следующие за четвертым метрически сильным (и по схеме — обязательно ударным) слогом, содержит в себе 16 основных четырехударных форм с четырьмя метрическими ударениями и без дополнительных ударений. Вот она:

## Анакруза 0 (пустая)

0.1	0-2-2-2-2- (дактиль)	Я вот в «Бюро похоронных процессий»... - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ -
0.2	0-1-2-2-2- (в тексте «Люблю» не встречается)	- ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ -
0.3	0-2-1-2-2- (в тексте «Люблю» не встречается)	- ∪ ∪ - ∪ - ∪ ∪ -
0.4	0-2-2-2-1- (в тексте «Люблю» не встречается)	- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ -
0.5	0-1-1-2-2- (в тексте «Люблю» не встречается)	- ∪ - ∪ - ∪ ∪ -

Вопросы языкознания. 1962. № 3. С. 62—74.

<sup>1)</sup> Термин М. Л. Гаспарова.

<sup>2)</sup> В частности, из «Люблю» этот метр перешел в поэму «Про это», где он переплетается с другими метрами и часто опознается только в результате анализа, учитывающего тематическую связь обеих поэм.

- 0.6 0-1-2-1-      Сердце снёс бы, обратно взяв  
 - - - - -
- 0.7 0-2-1-1-      Поезд — и то к вокзалу гонит  
 - - - - -
- 0.8 0-1-1-1-      Что мне вздох от видов на море?!  
 (хорей)      - - - - -

## Анакруза 1 (односложная)

- 1.1 1-2-2-2-      А я, разживясь трехрублевкой фальшивой...  
 (амфибрахий)      - - - - -
- 1.2 1-1-2-2-      Любовь любому рожденному дадена  
 - - - - -
- 1.3 1-2-1-2-      Один — идиот! — манжеты наделал...  
 - - - - -
- 1.4 1-2-2-1-      и мне, и реке, и стовёрстым скалам?!  
 - - - - -
- 1.5 1-1-1-2-      но между служб, доходов и прочего...  
 - - - - -
- 1.6 1-1-2-1-      и груди стал заливать крахмалом  
 - - - - -
- 1.7 1-2-1-1-      влюбился в глазок 103 камеры  
 - - - - -
- 1.8 1-1-1-1-      У прочих знаю сердца дом я  
 (ямб)      - - - - -

Анакруза 2 (двусложная) в тексте «Люблю» не встречается.

Эти основные формы четырехдолника (без пропуска метрических ударений и без дополнительных метрических ударений) охватывают 149 стихов из 164, т. е. более 90%. Распределение стихов по формам таково:

№№ форм	Анакруза		Количество стихов	% к общему числу стихов поэмы
	0	1		
1) 222	7	37	44	26,8
2) 122	—	28	28	17,1
3) 212	4	27	31	18,8
4) 221	3	10	13	7,9
5) 112	—	9	9	5,5
6) 121	1	9	10	6,1
7) 211	1	8	9	5,5
8) 111	1	4	5	3,1
Всего	17	132	149	90,8



Чтобы лучше понять эту таблицу, следует сосчитать число стихов с односложными и двусложными промежутками между различными ударными слогами (подсчет ведется по 149 рассматриваемым сейчас стихам):

Число безударных слогов	Анакруза				Всего, независимо от анакрузы	
	0		1		1	2
	1	2	1	2		
Между 1-м и 2-м ударением	2	15	50	82	52	97
2-м и 3-м ударением	6	11	48	84	54	95
3-м и 4-м ударением	6	11	31	101	37	112

Подсчет показывает, что двусложные промежутки встречаются вообще значительно чаще односложных. Это объясняет: а) обилие чистых амфибрахий (схема 1222) и относительное обилие чистых дактилей (схема 0222) среди стихов с пустой анакрузой; б) перевес форм 2, 3, 4 с одним односложным промежутком над формами 5, 6, 7 с двумя односложными промежутками; в) малочисленность формы 8 (хореи и ямбы).

При анализе стихов с односложной анакрузой (они резко преобладают в поэме) бросается в глаза еще одно обстоятельство: односложные промежутки особенно редки между третьим и четвертым ударением, т. е. ближе к концу стиха. Такое замедление ритма стиха к концу идет вразрез с общей традицией трехдольника и четырехдольника других поэтов того времени (например, Есенина и Багрицкого). Было бы важно выяснить, насколько такая особенность типична для дольника Маяковского за пределами поэмы «Люблю». В стихах с пустой (нулевой) анакрузой, кажется, проявляется другая тенденция: в них особенно тщательно избегается односложный промежуток между первым и вторым ударением. Однако общее число (17) стихов с пустой анакрузой слишком мало, чтобы этот вывод обладал высокой статистической «значимостью».

Сказанным исчерпываются художественные тенденции Маяковского, которые можно подметить при анализе статистики форм. Полное отсутствие форм 0.2 и 0.5 уже нельзя, например, считать чем-либо знаменательным: стихов с пустой анакрузой и односложным первым междударным промежутком насчитывается всего лишь два; поэтому заполнить четыре соответствующие такому строению стиха формы 0.2, 0.5, 0.6 и 0.8 они не могли.

Русский урегулированный четырехдольник в принципе охотно допускает пропуск метрических ударений, что приводит к многочисленным формам стиха с наличием лишь трех и даже двух ударений. Не давая их полной классификации, отметим здесь только те, которые встречаются в поэме «Люблю». Приведем сначала таблицу восьми стихов с пропуском второго или третьего ударения<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup>Различение по анакрузам в таблице не производится. После схемы междударных промежутков указывается, из каких основных форм данная трехударная форма может быть получена.

Схема	Происхождение <sup>1)</sup>		Число стихов
–2–4–	3 или 4	Продумана, выверена, проверена	1
–1–4–	5 или 6	пока под ложечкой не заноеет	1
Всего с пропуском третьего ударения			2
–4–2–	2 или 3	тем более — несгораемый шкаф	1
–4–1–	6 или 7	Юношеству занятий масса жарился в кутаисском зное	2
–3–2–	5	рубаха. Но и этого мало!	1
–3–1–	8	От радости себя не помня... О, сколько их, одних только вёсен	2
Всего с пропуском второго ударения			6

Здесь тоже намечается тенденция, противоположная, скажем, Багрицкому<sup>2)</sup>, который третье ударение пропускает *много чаще*, чем второе.

Остается еще один стих: 3–2–2– (...*Очерствеваает сердечная почва*) с пропуском первого ударения. Общее число трехударных стихов рассмотренного типа (т. е. с пропуском одного метрического ударения в пределах следования законам урегулированного четырехдольника) невелико — их всего 9 (5,5% всех стихов поэмы). В урегулированном четырехдольнике Багрицкого их бывает более 20%. Встречаются у Багрицкого (в небольшом числе) и двухударные стихи с пропуском двух метрических ударений:

3–3– На фотографиях семейных...  
1–7– Застенчивость и головокруженье...

Таких стихов в поэме «Люблю» нет совсем. Нет в «Люблю» и трехударных стихов, где пропуск одного метрического ударения приводит к пятисложным промежуткам, как это бывает в классических трехсложных размерах и нередко в четырехдольнике Багрицкого:

1–1–5– Они, покачиваясь, проплывали...  
1–1–5– Кричит, сорвавшимся от напряженья...

Только в одном стихе из «Люблю» имеется дополнительное ударение на первом слоге:

Я  
жирных  
с детства привык ненавидеть...

Дополнительным ударением здесь отягощена форма 2.

<sup>1)</sup>Пример: указание на формы 3 или 4 в графе «Происхождение» означает, что форма –2–4– получается при замене третьего ударного слога безударным в форме 3 или в форме 4. Такая двойственность происхождения некоторых трехударных форм — одна из маленьких логических трудностей классификации форм четырехдольника.

<sup>2)</sup>За сведения о четырехдольнике Багрицкого приносим благодарность Н. Рычковой, А. Прохорову и Л. Бассальго.

Наконец, остаются 6 стихов «Люблю», не подчиненных строго законам урегулированного дольника (всего 3,8%). Из этих 6 стихов 4 легко ассимилируются ритмом урегулированного четырехдольника, так как отличаются от него лишь растяжением одного междударного промежутка на один слог:

Реальный ритм	Соответствующая правильная форма	
1-2-3-2-	1-2-2-2-	Берут Добролюбова (чтоб зло ненавидеть)
		Душой отдыхаете на женах, на вдовах
0-2-3-2-	0-2-2-2-	Как избирателей сзывают на митинг
1-3-4-	1-2-4-	гипербола прорабрана Мопассанова

Ощутимый перебой метра (столкновение двух ударений) содержит стих:  $-2-0-2-$  — *я же люблю!* — *тянет и клонит*. Наконец, совсем выпадает из метра стих:  $1-0-$  *Со дня на день*.

Теперь рассмотрим окончание стиха — слоги после последнего (четвертого) метрического ударения. За исключением двух срифмованных стихов:

мыслишки звякают лбенками медненькими...  
одни водокачки мне собеседниками...

окончания стиха односложны или двусложны. Как правило, они безударны, т. е. могут рассматриваться как обычные в классическом стихе женские или дактилические. Лишь в двух случаях окончание стиха несет на себе несомненное дополнительное ударение. Один раз это происходит в одном из пары рифмующихся стихов четырехдольника:

будто поэтовым бредом во *снѣ навѣс*...  
громада любовь, громада *нѣнави́сть*.

Здесь рифмой связаны окончания стиха ритмов  $-| \cup -$  и  $- \cup \cup$ .

Другой такой случай — в самом начале поэмы, где связаны рифмой стихи

Любовь любому рожденному *дадена*...  
*и со дня́ на́ день*...

т. е. окончания стиха с ритмами  $- \cup \cup$  и  $-| \cup$ .

Кроме того, в поэме имеется еще восемь неравносложных рифм с ритмами окончаний стиха  $- \cup \cup$  и  $- \cup$ ; они не выделяются особо на общем фоне неточных, но глубоких рифм, которых много в поэме.

Обратимся теперь к общей композиции поэмы, принимая во внимание наряду с метром и ритмом расположение рифм. Вся поэма написана четырехстишиями. Из них 34 рифмованы перекрестно, а 7 распадаются на двустишия со смежной рифмовкой; все эти двустишия связаны по смыслу, так что основным можно считать деление на четырехстишия. По 11 эпизодам (главкам поэмы) четырехстишия распределяются по схеме:

$$3 + 4 + 4 + 7 + 6 + 3 + 3 + 3 + 3 + 4 + 1 \quad (= 41).$$

Вводные эпизоды (3 + 4 + 4) переходят в самые длинные: «Мой университет» (7) и «Взрослое» (6). Резкий переход к следующей серии коротких эпизо-

дов («Что вышло», «Зову», «Ты», «Невозможно» — 3 + 3 + 3 + 3) соответствует началу драматического ускорения развития сюжета. Рассмотрим эту схему последовательно.

Первое четырехстишие:

Любовь любому рожденному дадена, —  
но между служб,  
доходов  
и прочего  
со дня на день  
очерствеваает сердечная почва<sup>1)</sup>

содержит стих *со дня на день* — единственный стих поэмы, совсем выпадающий из метра, — и две неравносложные рифмы, причем в одном случае — с дополнительным ударением. Такое скопление отклонений от нормы в самом начале произведения характерно для Маяковского: закономерное течение стиха у него не задается вначале, а выкристаллизовывается постепенно (ср. хотя бы начало стихотворений «Юбилейное», «Сергею Есенину», поэмы «Во весь голос»).

Второе четверостишие при предлагаемом написании<sup>2)</sup>:

На сердце тело надето,  
на тело —  
рубаха.  
Но и этого мало!  
Один —  
идиот! —  
манжеты наделал  
и груди стал заливать крахмалом

оказывается нормальным урегулированным четырехдольником; хотя анакрузы сплошь женские (односложные), однако выбор форм не облегчает читателю втягивание в метр (пропуск ударения во втором стихе). Затрудняет четкое восприятие метра и перенос из первого стиха во второй. Стоит отметить шестисложную рифму: *надето, на тело — манжеты наделал*. С ритмической стороны она легко воспринимается, так как ритм шести слогов тождествен  $\cup \cup \cup | \cup \cup \cup$ . Все рифмы здесь женские.

Зато последнее четырехстишие первого эпизода является чистым четырехстопным амфибрахийем с дактилическими окончаниями. Восприятие дольника как «паузника», возникающего при пропуске слогов в правильных трехсложных размерах, свойственное многим русским поэтам, вероятно, присутствовало бессознательно и у Маяковского. Любопытно отметить, что в нашем случае возможное восприятие плавного амфибрахического ритма как

<sup>1)</sup>В поэме «Люблю» Маяковский размещает середину строки «в край» в случаях, соответствующих расположению «лесенкой», используемому во всех последующих поэмах. Такие строки мы считаем, естественно, одной строкой.

<sup>2)</sup>Обычно печатают:

На сердце тело надето,  
На тело — рубаха...

ритма торжественного или романтически поэтического нарочито предупреждено его введением в таком ироническом и не очень «красивом» четверостишии<sup>1)</sup>:

Под старость спохватятся. Женщина мажется.  
Мужчина по Мюллеру мельницей машется.  
Но поздно. Морщинами множится кожаца.  
Любовь поцветет, поцветет — и скукожится.

Среди шестнадцати стихов второго эпизода («Мальчишкой») имеется 6 амфибрахийев. Остальные стихи этого эпизода легко воспринимаются как четырехдольник на основе амфибрахия. Доминирующая во всей поэме (и естественная из-за связи с амфибрахией) односложная анакруза имеется здесь во всех стихах, кроме одного — схемы 0–4–1–1 (жарился в кутаисском зное...). Кажется не случайным, что этот стих, отличающийся и первым в нашем эпизоде появлением пропуска метрического ударения, рифмуется со вторым трехударным стихом эпизода 1–1–4–1 (пока под ложечкой не знает), где пропуск ударения отодвинут дальше к концу стиха.

С ритма 0–4–1–1 начинается эпизод «Юношей», где некоторое изменение ритма создается обилием пустых анакруз (в 6 стихах из 16). Ускорение ритма особенно заметно в третьем четверостишии, содержащем, кстати, и единственный в поэме стих чистого хорей:

Что мне тоска о Булонском лесе?!  
Что мне вздох от видов на море?!  
Я вот  
в «Бюро похоронных процессий»  
влюбился  
в глазок 103 камеры.

Пустые анакрузы, по-видимому, и дальше сохраняют функцию сигнала приближения решительной фазы развития сюжета. Во всяком случае, ими начинается эпизод «Что вышло»:

Больше чем можно,  
больше чем надо —  
будто  
поэтовым бредом во сне навис — ...

Особый характер этого начала эпизода подчеркнут также появлением уже отмеченной ритмически нетривиальной рифмы: *во сне навис — ненави́сть*.

Здесь можно было бы пока остановиться. Тот путь, который был предложен для анализа развития ритма поэмы, разумно использовать для следую-

<sup>1)</sup>Мы позволили себе ради того же эффекта набрать четверостишие традиционным образом. Другой, еще более резкий пример — из вступления в поэму «Во весь голос»:

Неважная честь, чтоб из таких роз  
Мои изваяния высились  
По скверам, где харкает туберкулез,  
Где б... с хулиганом да сифилис.

щих выводов: предварительный статистический анализ общего запаса вариантов ритма, представленных в поэме, помогает и в конкретном разборе построения отдельных эпизодов. Более редкие варианты ритма, естественно, приобретают значение особенно значимых сигналов; колебания в доле участия часто встречающихся вариантов (например, чистого амфибрахия) создают индивидуальную окраску целых эпизодов. Если интересоваться звуковой композицией поэмы в целом, то следовало бы еще составить статистику различных типов рифм (по их глубине, ритмическому строению и т. д.). В соответствии с традициями русского стиховедения следует продолжить изучение ритма, установив статистику словоразделов, а также переносов и пауз. Возможно, однако, что в дольнике вообще (и специально у Маяковского) обилие более сильных средств ритмической выразительности (число ударений, длина безударных промежутков, переменная анакруза, переменное ритмическое строение рифмующихся окончаний стиха) делает роль игры словоразделами менее заметной<sup>1)</sup>. Переносы же и паузы у Маяковского являются, конечно, весьма действенным средством ритмической выразительности.

Урегулированный четырехдольник ясно звучит и в построении некоторых других произведений Маяковского. Приведем полностью пример чередования урегулированного четырехдольника с четко отличным от него контрастирующим метром из поэмы «Про это» (главка «Пресненские миражи»):

Бегу и вижу —  
                                 всем в виду  
 кудринскими вышками  
 себе навстречу  
                                 сам  
                                 иду  
 с подарками подмышками.  
 Мачт крестами на буре распластан,  
 корабль кидает балласт за балластом.  
 Будь проклята,  
                                 опустошенная легкость!  
 Домами оскалила скалы далекость.  
 Ни люда, ни заставы нет.

<sup>1)</sup>В пушкинском четверостишии из «Египетских ночей»

Страстей неопытная сила  
 Кипела в сердце молодом...  
 И грустный взор остановила  
 Царица гордая на нем...

использованы все четыре возможных словораздела между ударениями в пределах от четвертого до восьмого слога четвертой формы четырехстопного ямба [◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — (◡)]. Их игра здесь очень заметна, но лишь потому, что в остальном ритм этих четырех стихов почти тождествен:

◡ — | ◡ — ◡ — | ◡ — ◡ —  
 ◡ — ◡ — | ◡ — | ◡ — ◡ —  
 ◡ — ◡ — | ◡ — | ◡ — ◡ —  
 ◡ — ◡ — | ◡ — | ◡ — ◡ —

Горят снега,  
и го́ло.  
И только из-за ставенек  
в огне иглки елок.  
Ногам вперекор,  
  тормозами на быстрые  
вставали стены, окнами выстроаясь.  
По стеклам  
  тени  
  фигурками тира  
вертелись в окне,  
  зазывали в квартиры.  
С Невы не сводит глаз,  
  продрог,  
стоит и ждет —  
  помогут.  
За первый встречный за порог  
закидываю ногу.  
В передней пьяный проветривал бредни.  
Стрезвел и дернул стремглав из передней.  
Зал заливался минуты две:  
Медведь,  
  медведь,  
  медведь,  
  медв-е-е-е-е... —

Здесь четырехстишия с перекрестными рифмами АВАВ чередуются с парами рифмованных двустушии ААВВ. Второе и третье четырехстишия с перекрестными рифмами (третье и пятое четырехстишия отрывка) написаны ямбом с чередованием 4-стопных и 3-стопных стихов

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
◡ ◡ ◡ ◡ ◡

с единственной особенностью: последний сильный слог может быть и безударным (*ставенок*). Первое четырехстишие (*Бегу и вижу...*), несмотря на нарушение ямбического метра во втором стихе, очевидно, является вариантом той же схемы 4-3-4-3-стопного ямба. Между этими четырехстишиями ямба расположены три пары двустушии урегулированного дольника<sup>1)</sup>.

Оба сопоставленные в рассмотренном отрывке метра появляются в «Про это» многократно. Урегулированным четырехдольником написано, в частности, вступление поэмы («Про что — про это?»), за исключением первого четырехстишия, которое представляет собой урегулированный трехдольник с сильным тяготением к анапесту. По-видимому, можно установить тематиче-

<sup>1)</sup>В стихе «Будь проклята, / опустошенная легкость!» пропущено второе метрическое ударение, но зато на первом слоге появляется не метрическое ударение:

◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡.

скую и эмоциональную связь четырехдольника в «Про это» с четырехдольником поэмы «Люблю». 4-3-4-3-стопный ямб в «Про это», вероятно, иногда связан по темам и эмоциональной окраске с 4-3-4-3-стопным ямбом поэмы «Человек». Но все это пока лишь предварительные замечания.

Большое место урегулированный четырехдольник занимает в поэме «Владимир Ильич Ленин». Основных отчетливо выделяемых метров в этой поэме три: вольный хорей с тяготением к четырехударности; четырехударный стих с полной свободой вариации длины междударных промежутков; урегулированный четырехдольник. Эти метры в их взаимоотношениях существенны для построения всей поэмы как ритмического целого. Другие отчетливо слышимые метры появляются в поэме «В. И. Ленин» лишь эпизодически<sup>1)</sup>.

Вольный хорей появляется со второго стиха этой поэмы:

Но не потому,  
  что горя  
  нету более,  
время  
  потому,  
  что резкая тоска  
стала ясною  
  осознанною болью.  
Время,  
  снова  
  ленинские лозунги развихрь.  
Нам ли  
  растекаться  
  слезной лужею, —  
Ленин  
  и теперь  
  живее всех живых.  
Наше знание —  
  сила  
  и оружие.

С точки зрения хорейского метра в приведенных семи стихах  $6 + 6 + 6 + 7 + 5 + 6 + 5$  стоп. Число же ударений таково:  $4 + 4 + 4 + 5 + 4 + 5 + 4$ <sup>2)</sup>.

До проведения более полных статистических исследований выскажем следующее предварительное замечание: взятые семь стихов хорошо отражают характер вольных хореев и ямбов Маяковского во многих его произведениях — число стоп колеблется (равняясь обычно 5—7), но число ударений имеет

<sup>1)</sup> Например, отрывок из 20 трехударных стихов:

У нас  
  семь дней,  
у нас  
  часов — двенадцать.

<sup>2)</sup> «Но не потому» мы считаем в соответствии с однострочным написанием Маяковского за одно слово с одним ударением.



тенденцию к доминированию четырехударности — даже более сильную, чем в каком-либо из классических хореических метров (по Тарновскому, четырехударных стихов: в четырехстопном хорее 20—30%, в пятистопном — 45—55%, в шестистопном — 40—60%).

Вольный хорей в поэме «В. И. Ленин» чаще всего целиком заполняет четырехстишия. Можно математически показать, что «случайное» появление целого четырехстишия 5—7-стопного хорea крайне маловероятно. Поэтому выделение хореических отрывков поэмы не представляет затруднений. Четырехударным стихом — вторым метром, доминирующим в «В. И. Ленине», — кончается вся поэма:

Армия пролетариев,		
	встань стройна!	0-4-2-1-
Да здравствует революция,		
	радостная и скорая!	1-4-2-4-2
Это —		
	единственная	
	великая война	0-2-4-3-
из всех,		
	какие знала история.	1-1-1-2-2

Приведем еще два примера такого четырехударного стиха:

И тогда		
	у читающих	
	ленинские	
	веления,	2-2-2-4-2
пожелтевших		
	декретов	
	перебирая листки,	2-2-4-2-
выступят		
	слезы,	
	выведенные из употребления,	0-2-1-8-2
и кровь		
	волнением	
	ударит в виски.	1-1-3-2-
— Товарищи! —		
	и над головами	
	первых сотен	1-6-1-1-1
вперед		
	ведущую	
	руку выставил. —	1-1-2-1-2
— Сбросим		
	эсдечества	
	обветшавшие лохмотья.	0-2-4-3-1
Долой		
	власть	
	согласителей и капиталистов!	1-0-2-6-1

В этих наиболее ярких случаях полное отличие четырехударника от урегулированного четырехдольника поэмы «Люблю» не требует, как нам кажется, особых пояснений. То, что здесь совсем иной, подчиненный другим закономерностям и имеющий иную художественную целеустремленность склад стиха, можно воспринять «на слух» и без специальной теории.

Иногда само сопоставление в смежных строфах урегулированного четырехдольника и четырехударника с большим размахом колебаний длины междударных промежутков (в приведенных примерах — от 0 до 8 слогов) бывает столь контрастно, что усиливает представление о них как о двух резко отделенных друг от друга способах ритмической организации стиха. Например, последнему из приведенных четырехстиший предшествует четырехстишие урегулированного четырехдольника:

И снова		
ветер		
	свежий, крепкий	1-1-1-1-1
валы		
революции		
	поднял в пене.	1-2-2-1-1
Литейный		
залили		
	блузы и кепки.	1-1-2-2-1
«Ленин с нами!		
	Да здравствует Ленин!»	0-1-2-2-1

Шестисложный безударный промежуток *Това-ри-щи-и-над-го-ло-ва-ми первых сотен...* на фоне ясно воспринятой слушателем четырехударности стиха *должен* быть понят как эквивалентный всем другим; после «урегулированности» предшествующего четырехстишия этим создается необычайная напряженность, которая вскоре еще усиливается *столкновением ударений: Долой власть...* со следующим за ним новым шестисложным промежутокком: *Соглаша-те-лей-и-ка-ни-та-листов!* ( $0 = 6!$ ).

В обычной русской речи около 60% междударных промежутков односложны и двусложны<sup>1)</sup>. Вероятность того, что последовательность из четырех ритмических слов окажется «урегулированной», т. е. вероятность того, что все три промежутка между их ударными слогами окажутся односложными или двусложными, равна примерно  $(0,6)^3 \sim 0,2$ . Вероятность того, что четырехстишие из четырехударных стихов случайно окажется «урегулированным», равна приблизительно  $(0,2)^4 \sim 0,002$ . Иначе говоря, если в четырехударнике отсутствует *тенденция* к урегулированности, то, в среднем, лишь одно из 500 четырехстиший окажется урегулированным. В поэме же «В. И. Ленин» есть отрывки, где «урегулированность» выдерживается бесперебойно на протяжении многих четырехстиший подряд. В этих случаях она несомненно является признаком строго выдержанного *метра*.

<sup>1)</sup>Приводимые далее подсчеты приблизительны, но для наших целей вполне достаточны.

Но есть в поэме «В. И. Ленин» и такие отрывки, где тенденция к «урегулированности» безударных промежутков выражена слабее, например лишь в такой степени, что доля урегулированных стихов среди всех четырехударных стихов отрывка повышается от 20%, которые можно было бы ожидать в совершенно свободном четырехударнике, приблизительно до 50%. Ограничимся здесь лишь разбором заключения поэмы.

Я счастлив.

Звнящего марша вода... (1)

— 10 стихов, точно подчиненных требованиям урегулированного четырехдольника (два четырехстишия с перекрестными рифмами и первые два стиха третьего четырехстишия).

«Мы сами, родимый, закрыли  
орлиные очи твои»

(2)

— цитата в форме трехстопного амфибрахия, заканчивающая третье четырехстишие.

Только б не упасть,

к плечу плечо... (3)

— два четырехстишия вольного хоря.

Пройдут

и наверх

смотрят с опаской... (4)

— 23 стиха урегулированного четырехдольника: пять законченных четырехстиший и три стиха:

Но вот

издалёка,

оттуда,

из алого

в мороз,

в караул умолкнувший наш

чей-то голос —

как будто Муралова —

«Шагом марш».

(5)

— в обоих случаях окончание отрывков урегулированного четырехдольника (1, 4) отмечено специальным сигналом (2, 5).

Этого приказа

и не нужно даже... (6)

— урегулированность сломана.

Заключительные строки (51 стих) поэмы включают две побочные ритмические темы:

«По морям,

по морям,

(6а)

нынче здесь,

завтра там» (два стиха)

тра́-та-та-та́-та,  
                                     та́-та-та-та́. (66)

«Раз,  
     два,  
         три!  
 Пионеры мы.  
 Мы фашистов не боимся,  
                                     пойдем на штыки» (четыре стиха).

Из остающихся 45 стихов четырехударны 44 (трехударным мы считаем лишь стих *Не отстаёт — подай комсомол*). Из этих четырехударных стихов только 50% подходят под схему урегулированного четырехдольника. Распределение междударных промежутков по числу слогов в этих 44 четырехударных стихах таково:

0	1	2	3	4
3	50	52	22	5

Таким образом, односложных и двухсложных междударных промежутков 102, т. е. 77%. Это, как говорят в математической статистике, «значимо» превышает число односложных и двухсложных промежутков, которое могло бы возникнуть при отсутствии некоторой тенденции к «урегулированности» их длины. Но остающиеся  $3 + 22 + 5 = 30$  «неурегулированных» промежутков показывают, что тенденция к урегулированности здесь очень слаба. Ближайшее рассмотрение наводит на предположение, что эта тенденция действует волнообразно. Поэма заканчивается наименее урегулированным (в пределах рассматриваемых 44 стихов) четырехстишием, в котором сосредоточены четыре из пяти четырехсложных промежутков (оно уже было процитировано).

Вернемся к выделенным двум отрывкам (из 10 и 23 стихов) урегулированного четырехдольника. Из этих 33 стихов два несомненно трехударны:

Я знаю —  
                                     отныне  
   и навсегда...  
 Остановись,  
                                     движение и жизнь!

В первом из этих стихов пропущено третье метрическое ударение, во втором — первое.

Остающийся 31 стих можно распределить по основным восьми формам дольника (анакуруза, за одним исключением, — односложная):

1.1	1-2-2-2-2-	12 (амфибрахий)
1.2	1-1-2-2-2-	3
1.3	1-2-1-1-2-	7
1.4	1-2-2-1-1-	2 } 3
0.4	0-2-2-1-1-	
1.5	1-1-1-1-2-	5
1.6	1-1-2-1-1-	1
1.7	1-2-1-1-1-	нет
1.8	1-1-1-1-1-	нет

Приведем еще статистику длины различных междударных промежутков по 30 стихам с односложной анакрузой:

	1	2
Между 1-м и 2-м ударением	8	22
2-м и 3-м	12	18
3-м и 4-м	4	26

Объем нашей выборки, вообще говоря, мал; тем не менее сходство статистики форм дольника и междударных промежутков в поэмах «В. И. Ленин» и «Люблю» трудно считать случайным. Общими являются редкость односложных промежутков между третьим и четвертым ударением, большое число амфибрахий. Особенности эти выражены в поэме «В. И. Ленин» даже резче. Односложная анакруза, 40% амфибрахий, большое преобладание двухсложных промежутков, особенно между третьим и четвертым ударением, придают метру определенность, необходимую для того, чтобы он отчетливо воспринимался на фоне других метрических построений, окружающих его в поэме.

\* \* \*

Хотелось бы, чтобы эта работа, где была рассмотрена ритмика некоторых поэм Маяковского, содействовала возникновению интереса к более глубокому изучению ритмики его стиха. До недавнего времени дело ограничивалось весьма ценными, но разрозненными замечаниями (концепция «чисто ударного», по преимуществу четырехударного, стиха Маяковского, выдвинутая Якобсоном; замечание Томашевского о роли «альтернирующего ритма», т. е. вольного ямба или хоря, во многих произведениях Маяковского). В статье Никонова «Ритмика Маяковского» («Вопросы литературы», 1958, № 7) продемонстрирована первая попытка более систематического изучения стиха Маяковского с привлечением обширной статистики. Однако, сделав главным предметом своего изучения поэму «Владимир Ильич Ленин», Никонов не заметил, что поэма эта имеет сложную и в то же время весьма четкую метрическую структуру. Суммарная статистика по всей поэме приводит лишь к весьма обедненным выводам, так как не учитывается наличие разнородных частей, каждая из которых имеет свою, но весьма отчетливую организацию. Ближе к истине был поэт С. Кирсанов, который сказал, что поэмы Маяковского написаны «многими размерами и неразмерами».

Поиски скрытых в стихе Маяковского метрических закономерностей требуют осторожности. Необходимо тщательно следить за тем, чтобы не смешать реальные закономерности, в которых проявляется устремление поэта к четкой организации стиха, с кажущимися «правильностями», которые неосторожный исследователь может увидеть в выписанных им рядах междударных промежутков и т. п. Не вдаваясь в тонкости приемов математической статистики, дающих возможность оценивать «значимость» наблю-

даемых в эмпирических рядах особенностей, мы пытались в этой статье наглядно продемонстрировать характер работы со сравнительно малыми статистическими совокупностями («выборками»), которая необходима при рекомендуемом нами «структурном» анализе произведений Маяковского.

## К изучению ритмики Маяковского

### 1

В № 5 «Вопросов языкознания» за 1962 г. опубликована статья А. М. Кондратова «Эволюция ритмики В. В. Маяковского», являющаяся отражением интересной работы, проведенной автором частью независимо от меня, частью в развитие программы, которая была намечена при моем участии весной 1961 г.

Выводы статьи в значительной мере основаны на данных табл. 1 и 2, которые были составлены А. М. Кондратовым той же весной и послужили для нас обоим исходным пунктом дальнейших разысканий, приведших к выделению основных свойственных Маяковскому типов *метрической* организации стиха и пониманию сложной метрической структуры многих его произведений. Наши выводы изложены в совместной статье «Ритмика поэм Маяковского» (ВЯ, 1962, 3), где дан полный тщательно выверенный разбор ритмики поэмы «Люблю».

К сожалению, в своей статье А. М. Кондратов: 1) публикует без проверки свою первоначальную статистику, иногда весьма неточную; 2) в примечании на с. 102 воспроизводит отрывок из моего письма, написанного ему в самом начале работы, где я даю весьма несовершенную попытку классификации метров Маяковского; 3) не считаясь с итогами своих же собственных разысканий, сохраняет в качестве будто бы содержательных характеристик поэм «Война и мир», «150 000 000», «В. И. Ленин» статистические данные по двум выборкам в 100 + 100 стихов из каждой поэмы; 4) в ряде специальных вопросов (определение дольника, характеристика отдельных произведений) дает неточные формулировки, в частности, на с. 102 весьма невразумительно описывает употребляемые мною и Н. Г. Рычковой приемы «разбивки» текста на слова.

В этой заметке я хочу сообщить более точную классификацию типичных для Маяковского метров. При этом под *метром* я понимаю закономерность ритма, обладающую достаточной определенностью, чтобы вызывать: а) ожидание ее подтверждения в следующих стихах, б) специфическое переживание «перебоя» при ее нарушении.

Насколько мне известно, предлагаемая здесь классификация разделяется и А. М. Кондратовым, хотя в своей брошюре «Математика и поэзия» (М., 1962) он вновь излагает ее не вполне отчетливо.

Мы выделяем *четыре* основные группы метров Маяковского: 1) *классические силлабо-тонические метры* со следующим твердой схеме числом метрических ударений (числом «стоп») в стихе, например, 4-3-4-3-ямб в «Необычайном приключении, бывшем с Владимиром Маяковским летом на даче»; 2) *дольники* (чаще всего четырехдольник или 4-3-4-3-дольник). Промежутки между смежными метрическими ударениями, за редкими исключениями, 1-2-сложны, при пропуске одного метрического ударения возникают, как правило, 3-5-сложные промежутки, при пропуске первого метрического ударения — 2-5-сложные анакрузы. Пропуски метрических ударений в дольниках Маяковского сравнительно редки, но являются существенным средством художественной выразительности; 3) *ударный стих* со следующим твердой схеме числом ударений в стихе и свободной длиной междударных промежутков. Примеры четырехударника — «Хорошее отношение к лошадям» (промежутки 0—3), «Стихи о проданной телятине» (промежутки 0—4). Отклонение от заданной схемой числа ударений разрушает метр чисто ударного стиха (так как нет возможности уловить компенсацию «пропущенного» ударения удлинением цепи безударных слогов). Если таких отклонений слишком много, то чисто ударный метрически организованный стих переходит в *свободный стих*; 4) *вольный хорей и вольный ямб*, по преимуществу 5-7-стопный с максимумом в 9-10 стоп и минимумом в 1-2 стопы. В поэтике Маяковского вольный ямб и вольный хорей легко сменяют собою четырехударный стих и свободный стих с тяготением к четырехударности, сохраняя свойственный им характер вариации длины стиха. От классического вольного ямба вольные ямбы и хорей Маяковского отличаются отсутствием тенденции к отчетливому выделению своеобразного звучания стихов с различным числом стоп. Роль вольного хорей и ямба в композиции поэм Маяковского совершенно отлична от роли включаемых в них отрывков, следующих силлабо-тоническим метрам, отнесенных нами к группе 1. За пределами этих четырех групп находится: 5) *свободный стих*, в котором ритм не подчинен достаточно отчетливо воспринимаемым закономерностям. Ритм свободного стиха может обладать большой индивидуальной выразительностью. Иногда в свободном стихе возникают преходящие правильности вроде двукратного повторения ритмического хода

— — †  
 † —

в четверостишии<sup>1)</sup>:

<sup>1)</sup>Ритм главы «Друзья» поэмы «Про это» весьма интересен. Приведенному четверостишию предшествует четверостишие правильного четырехдольника (с междударными промежутками в 1-2 слога):

А вóроны гости!  
   Двѣрьѣ крыло  
 раз сто по бокам коридора всхлопано.  
 Горлань горланья,  
   оранья орлó  
 ко мне доплеталось пьяное дóпьяна.



Полоса  
щели.  
Голоса  
еле.

Но ввиду их преходящего характера эти правильности не имеют характера метра.

## 2

*Четырехударник* Маяковского был ярко охарактеризован еще в известной работе Р. Яacobсона «О чешском стихе». Главки «О балладе и балладах», «Фан-

После четверостишия «Полоса щели...» метру правильного четырехдольника подчиняются лишь ремарки автора:

Сглушило слова уанстепным темпом,  
и снова слова сквозь темп уанстепа:  
.....  
Опять полоса осветила фразу.  
Слова непонятны — особенно сразу.  
.....  
Да,  
их голоса. Знакомые выкрики.  
Застыл в узнаваньи,  
расплющился нем,  
Фразы крою по выкриков выкройке.  
Да —  
это они —  
они обо мне.  
Шелест.  
Листают, наверное, ноты.  
.....  
И снова  
в тостах стаканы исчоканы,  
и сыплют стеклянные искры из щек они.  
И снова  
хлопанье двери и карканье,  
и снова танцы, долами исшарканные.  
И снова стен  
раскаленные степи  
под ухом звенят и вздыхают в тустепе.

Прямая же речь «друзей» нарочито аритмична:

«Аннушка —  
ну и румянушка!»  
Пирог...  
Печка...  
Шубу...  
Помогает...  
С плечика...  
.....  
«Что это вы так развеселились?  
Разве?!»...

тастическая реальность», «Последняя смерть» поэмы «Про это» написаны бесперебойно четверостишиями 4-3-4-3-ударника. Эти вполне отчетливые метры в освещении А. М. Кондратова попали в общую рубрику со свободным стихом, в котором число ударений не подчинено никаким закономерностям.

В связи с этим и отличие чисто ударного стиха от дольника, подробно объясненное в нашей общей с А. М. Кондратовым статье, оказалось смазанным. Утверждение А. М. Кондратова на с. 106 о тяготении «к четырехударному дольнику» трех первых частей и конца четвертой части «Облака в штанах» не имеет ясного смысла.

Уже данные табл. 3 А. М. Кондратова показывают, что в третьей части и в конце четвертой части «Облака в штанах» тяготение к четырехударности проявляют лишь нечетные стихи четверостиший, а четные стихи тяготеют скорее к трехударности. Если бы мы имели дело с четырехдольником, то это значило бы, что в четных стихах много *безударных долей*, распознаваемых по длине междударных промежутков. Но это не так. В «Облаке в штанах» трехударность стиха, как правило, обозначает его реальное сокращение:

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

В действительности, ранние поэмы Маяковского («Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Война и мир») написаны свободным стихом лишь с тяготением к четырехударности. Временами в них *четырёхударник* и 4-3-4-3-ударник приобретают почти характер метра. Но тенденция эта неустойчива и заменяется построениями типа<sup>1)</sup>:

1. Вот и вечер  
        в ночную жуть  
ушел от окон,  
        хмурый,  
                декабрь.  
В дряхлую спину хохочут и ржут  
канделябры 4 4 4 1
2. Еще и еще,  
        уткнувшись дождю

<sup>1)</sup>Исследуя ритмику трех указанных ранних поэм Маяковского, было бы хорошо следовать методике, которую В. А. Никонов с меньшими основаниями применил при изучении поэмы «Владимир Ильич Ленин»: составить статистику форм четырехстиший по числу ударений в стихе:

4 4 4 4  
4 3 4 3  
3 3 3 3  
4 4 4 1

лицом в его лицо рябое,  
 жду,  
 обрызганный громом городского прибора.  
 Полночь, с ножом мечась,  
 догнала,  
 зарезала, —  
 вон его!  
 Упал двенадцатый час,  
 как с плахи голова казненного...

4 3 1 4  
 3 3 3 3

Вообще нельзя определить метр какого-нибудь отрывка как *дольник* (в том понимании этого термина, которое А. М. Кондратов разделяет со мною), исходя только из статистики числа ударений в стихе и не обращая внимания на длину междударных промежутков. Но в некоторых случаях статистические данные, собранные А. М. Кондратовым, позволяют прийти к содержательным выводам. Покажем это на примере.

По табл. 2 в «Стихах о советском паспорте» имеется 38% стихов, следующих двухсложным силлабо-тоническим метрам, и 12% — трехсложным. По моим подсчетам отношение обратное: 35% трехсложных метров и 10% двухсложных<sup>1)</sup>. Сделав эту поправку, сопоставим данные А. М. Кондратова по трем стихотворениям: «Гимн судьбе», «Нашему юношеству» и «Стихи о советском паспорте».

	«Гимн судьбе»	«Нашему юношеству»	«Стихи о советском паспорте»
Среднее число слогов в стихе	9,30	9,18	9,60
Среднее число ударений в стихе	3,42	3,31	3,24
Среднее число ударений в			
1-м стихе четверостиший	4,00	3,96	3,78
2-м » »	3,00	3,00	2,73
3-м » »	3,96	3,95	3,99
4-м » »	2,80	2,42	2,60
Процент стихов, следующих классическим метрам			
двухсложным	13	6	10
трехсложным	25	27	35

Большое сходство данных по трем стихотворениям очевидно. В действительности, все это — 4-3-4-3-дольник. На этом примере видно, что статистика

<sup>1)</sup>На самом деле из 49 стихов стих

как бритву

обоюдоострую,

взятый изолированно, может быть принят и за четырехстопный ямб, и за трехстопный амфибрахий. Так как на самом деле это трехдольный стих 4-3-4-3-дольника, то амфибрахическая интерпретация здесь более уместна.

типа табл. 1 и 2 работы А. М. Кондратова в простых случаях (когда все стихотворение подчинено одной метрической схеме) может служить *исходным пунктом* для настоящего анализа ритма.

Обнаружив сходство характеристик трех рассмотренных стихотворений, следовало выяснить его причины. Быть может, из-за ошибки в статистике стихов, следующих классическим метрам, в «Стихах о советском паспорте» А. М. Кондратов не довел исследование до естественного завершения. В качестве примера 4-3-4-3-дольника в статье указывается стихотворение «Нашему юношеству». «Стихи о советском паспорте» использованы лишь как пример произведения с большим процентом стихов, подчиненных классическим трехсложным размерам (здесь в противоречии с данными таблицы правильно говорится о преобладании именно трехсложных размеров, их по тексту статьи — «почти 50%», по таблицам — 12%, в действительности — 35%). Относительно «Гимна судье» в тексте статьи А. М. Кондратова ничего не сказано. Это стихотворение интересно как ранний (1915 г.) пример 4-3-4-3-дольника у Маяковского. В нем только три пропуска метрических ударений (в двух стихах подряд и в одном стихе отдельно в конце четверостиший):

1. Попал павлин оранжево-синий  
под глаз его строгий, как пост, —  
*и вылинял моментально павлиний  
великолепный хвост!*
2. И нет ни в одной долине ныне  
гор, вулканом горящих.  
Судья написал на каждой долине:  
*«Долина для некурящих».*

Таким образом, некоторые данные табл. 1, 2 и 3 допускают содержательную интерпретацию. Но, вообще говоря, автоматическая статистическая обработка данных о ритмике произведений различной структуры по общему шаблону в стиховедении малопродуктивна. Например, «средние отклонения» числа слогов и числа ударений в стихе в случае 4-3-4-3-дольника следовало подсчитывать отдельно по четырехдольным и трехдольным стихам. В таком же виде следовало дать и статистику числа стихов с тем или иным числом ударений: четырехударный трехдольный стих звучит совсем иначе, чем четырехударный четырехдольный, аналогично и трехударный четырехдольный стих совсем не равноценен трехударному трехдольному.

### 3

Вольный хорей и вольный ямб Маяковского часто упоминались в стиховедной литературе. Но лишь недавно М. Л. Гаспаров изучил их подробно. М. Л. Гаспаров обнаружил, что обе эти системы ритмической организации стиха у Маяковского имеют устойчивые характеристики, не меняющиеся заметно при переходе от произведения к произведению и лишь медленно эволюционирующие со временем. Хореические отрывки поэмы «В. И. Ленин»

по всем основным характеристикам сходны с одновременными произведениями, написанными полностью вольным хореем. Отрывки эти охватывают много законченных четырехстиший и двустиший. Переходные четырехстишия со смешением хореических и не хореических стихов немногочисленны.

Вопреки высказывавшемуся мнению, в вольных хорях и ямбах Маяковского, по Гаспарову, не наблюдается тяготения к четырехударности. Выделяя стихи с данным числом стоп (например, пятистопные стихи), мы получаем приблизительно то же распределение по числу реальных ударений, как и в классическом русском хорее и ямбе той же стопности. Поэтому Гаспаров не видит в наименовании «вольный хорей и вольный ямб Маяковского» никакой условности. Он считает, что эти метры являются реальной основой ритмической организации обследованных им произведений и отрывков. Гаспаров отмечает, однако, два отличия вольных ямбов и хореев Маяковского от классических:

1. Средняя длина стиха у В. Маяковского больше, довольно часты семи-стопные стихи, встречаются восьми- и девятистопные, а однажды (в материале Гаспарова) — десятистопный стих.

2. В классическом вольном ямбе стихи определенной стопности имеют отчетливые отличительные признаки. Например, шестистопные стихи всегда имеют цезуру после шестого слога, в четырехстопных редко пропускается ударение на второй стопе, а в пятистопных — на первой и третьей (так называемый «вторичный ритм»). Стихи одной стопности имеют тенденцию образовывать группы. Этой тенденции к восприятию качественного своеобразия стихов каждой стопности соответствует и обычай выделять их графически при помощи отступов<sup>1)</sup>.

В вольных же хорях и ямбах Маяковского «вторичный ритм» сглажен или отсутствует, в шестистопных стихах цезура после шестого слога не соблюдается, поэтому индивидуальный характер стихов определенной стопности теряется. Сохраняется лишь противопоставление очень длинных и очень коротких стихов и контрасты между стихами с различным числом реальных ударений<sup>2)</sup>.

#### 4

В заключение я хочу еще остановиться на метрике поэмы «В. И. Ленин». В совместной статье с А. М. Кондратовым было указано, что четырехдольник этой поэмы имеет статистические характеристики, близкие к характеристикам четырехдольника в поэмах «Люблю» и «Про это». Там же были приведены примеры контрастного противопоставления четырехдольника четырехударному стиху с большой свободой вариации длины междударных слогов (0—6 слогов) и менее контрастного перехода правильного дольника (с междударны-

<sup>1)</sup> См. Штокмар М. П. Вольный стих XIX в. // *Ars poetica*. II. М., 1928.

<sup>2)</sup> Любопытно, что вольные ямбы Есенина ближе примыкают к классической традиции. В частности, в них соблюдается цезура после шестого слога в шестистопных стихах.

ми промежутками 1-2 слога) в четырехударный стих (после сигнала «шагом марш» до конца поэмы).

Чтобы понять метрическое строение всей поэмы, сначала надо выделить отрывки с четко воспринимаемым индивидуальным ритмом, подобные четырехстишию:

Мы смело в бой пойдем  
За власть Советов  
И как один умрем  
В борьбе за это!

или указанному в нашей с А. М. Кондратовым статье отрывку трехударника (20 стихов):

У нас  
семь дней...

или законченному тематически отрывку (16 стихов):

Сверху  
взгляд  
на Россию брось...

или отрывку, написанному правильным трехдольником с анапестической анакрузой, и т. п.

Все, что остается после этого выделения, за исключением единичных стихов, принадлежит одной из трех систем ритмической организации стиха: 1) вольный хорей; 2) правильный четырехдольник; 3) свободный стих с сильным тяготением к четырехударнику большого размаха колебаний междударных промежутков (как отмечено в нашей с А. М. Кондратовым статье, 0—8 слогов).

Первые две системы несомненно заслуживают названия *метров*, третья — лишь в отрывках, где четырехударность соблюдается достаточно строго. В стихах, которые Гаспаров отнес к третьей системе, он насчитал 83% четырехударных стихов. 17% исключений, надо думать, не позволяють воспринимать на слух четырехударность в качестве отчетливого закона<sup>1)</sup>.

На рис. 1—3 изображено (по данным Гаспарова) распределение стихов, принадлежащих к каждой из описанных систем, по числу слогов (от начала стиха до ударной константы включительно). Так как в хореических стихах возможно только нечетное число стихов, то для них по вертикали взят вдвое меньший масштаб. Мы видим, что в четырехдольнике распределение тесно сгруппировано вокруг нормальной длины в 10 слогов. Распределения же для хореических стихов и свободного стиха имеют значительно больший разброс (дисперсию). Их можно считать почти совпадающими (материал недостаточен велик для того, чтобы придавать значение провалу кривой на тринадцати-

<sup>1)</sup> В четырехдольнике поэмы, как будет дальше отмечено, 82% четырехударных стихов. Но в четырехдольнике двухударные, трехударные и пятиударные стихи при надлежащих условиях воспринимаются как законные варианты метра (см. нашу с А. М. Кондратовым статью). *Неправильных* же стихов в четырехдольнике поэмы очень мало (можно думать, не более обнаруженных нами в «Люблю» и «Про это» — 4-5%).

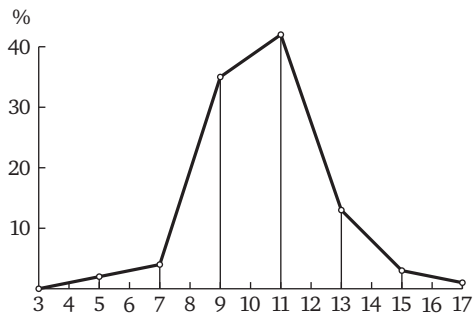


Рис. 1. Вольный хорей

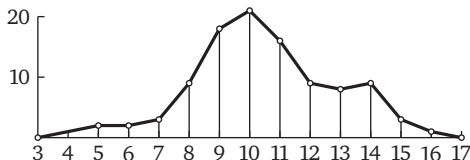


Рис. 2. Свободный стих

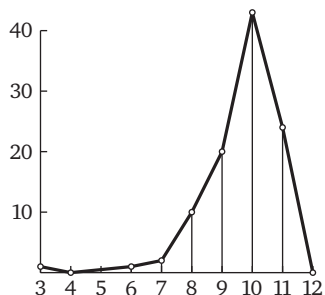


Рис. 3. Дольник

сложных стихах для свободного стиха). Это наблюдение кажется мне очень интересным. По-видимому, здесь, а не в распределении по числу ударений, надо искать объяснения того обстоятельства, что на слух переход от вольного хорей к свободному стиху и обратно от свободного стиха к вольному хорей не воспринимается как переход к совершенно новой организации стиха. При переходе от вольного хорей к свободному стиху лишь исчезает альтернирующий ритм сильных и слабых слогов и возникает усиленная тенденция к четырехударности; при обратном переходе наблюдаются обратные изменения, но сохранение прежнего размаха колебаний длины стиха создает и впечатление некоторой непрерывности ритмического построения.

Распределение стихов, отнесенное Гаспаровым к трем указанным выше ритмическим системам, по числу ударений дано в следующей таблице (в процентах):

	2	3	4	5	6
Вольный хорей	3	17	51	23	5
Четырехдольник	3	12	82	3	—
Свободный стих с тяготением к четырехударности	1	14	83	2	—

Таблица показывает, что в этом отношении четырехдольник и свободный стих поэмы почти тождественны, с появлением же альтернирующего хореического ритма тенденция к четырехударности ослабевает. Можно было бы показать, что четырехударность примерно половины хореических стихов — это естественное следствие средней длины стиха в 11 слогов.



# О дольнике современной русской поэзии. Общая характеристика

(совместно с А. В. Прохоровым)

**Вводные замечания.** За совершенно единичными исключениями произведения русской художественной литературы, называемые стихотворениями (без добавления — в прозе), отличаются тем, что в них звучание речи подчинено тем или иным достаточно простым закономерностям, которые могут быть восприняты и в отрыве от содержания речи. В тех случаях, когда ритм стиха столь «свободен», что просто формулируемых закономерностей в нем найти не удастся, это обычно компенсируется тем, что разделение речи на стихи и объединение стихов в строфы задается рифмами, причем обычно в таких случаях рифмы звучат особенно выразительно, а схема рифмовки особенно проста (перекрестно рифмованные четырехстишия или двустишия).

Любую четкую закономерность, которой подчинен ритм стиха, условимся называть *метром*. Такая терминология позволяет противопоставить метр как некоторую норму реальному *ритму*. Метр налагает на ритм стиха лишь некоторые ограничения, оставляя свободу выбора *вариантов ритма*. Например, законные ритмические варианты четырехстопного ямба

◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—(◡)

по признаку наличия или отсутствия ударений на сильных местах метрической схемы принадлежат одной из восьми форм<sup>1)</sup> (из которых практически употребительны первые шесть):

A	◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—	(I)
B	◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—	(III)
C	◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—	(IV)
D	◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—	(VII)
E	◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—	(II)
F	◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—	(VI)
G	◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—	
H	◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—	

Более дробная классификация форм получается, если учитывать «не метрические» ударения на слабых местах метрической схемы. Каждая форма подразделяется на варианты, отличающиеся расположением слоговразделов.

Вопросы языкознания. 1963. № 6. С. 84—95.

<sup>1)</sup>Справа в скобках указана нумерация форм Андреем Белым и Г. А. Шенгели.

В живом восприятии поэта и слушателя метр существует не как голая закономерность, позволяющая лишь отличать законные (совместимые с метром) варианты ритма от незаконных, но как конкретный художественный образ. В этом образе можно различать две стороны: а) звуковой образ метра, б) его смысловую интерпретацию.

Адекватным способом описания звукового образа метра является статистика употребления вариантов ритма отдельных стихов и их комбинирования в последовательных стихах. Исследования Андрея Белого, Томашевского, Шенгели, Тарановского показали, что звуковой образ метра в отдельных больших произведениях (классические работы Томашевского о «Евгении Онегине»), у отдельных поэтов и у поэтов одного направления часто обладает большой устойчивостью.

Предлагаемая статья, представляющая собою общее введение к выполненной авторами работе о русском дольнике, посвящена изучению трехдольника схемы

— — — ′

и четырехдольника схемы

— — — — ′

в русской поэзии XX в. (длинной чертой обозначена доля, знак ′ поставлен на доле, несущей на себе обязательное ударение). Примыкая к М. Л. Гаспарову<sup>1)</sup>, мы стремимся показать, что к концу 1920-х годов трехдольник и четырехдольник окончательно сложились в качестве четко воспринимаемых метров, звуковой образ которых, однако, у отдельных поэтов обладает отчетливо уловимым своеобразием.

Дольник современной русской поэзии имеет свою историю. Поэты начала и середины XIX в. (Лермонтов, Фет) и 1890—1900-х годов (Брюсов, Блок) по преимуществу воспринимали дольник как метр с обязательными ударениями на каждой доле:

′ ′ ′ ′ ′

и

′ ′ ′ ′ ′

Современному восприятию дольника свойствен почти всегда интерес к особой выразительности форм, в которых некоторые доли потеряли ударение. Частота употребления этих форм различна у разных поэтов, но само ощущение их законности можно считать характерной чертой «современного» русского дольника.

Русский гекзаметр формально можно рассматривать как разновидность дольника (шестидольник), но он имеет свою особую историю.

Если исключить гекзаметр и подражания народной поэзии (опыты Востокова, «Песни западных славян» Пушкина, «Песню о купце Калашникове»

<sup>1)</sup>Гаспаров М. Л. Статистическое обследование русского трехударного дольника // Теория вероятностей и ее применения. 1963. Т. 1.

Лермонтова и т. п.), то первым произведением русской поэзии сравнительно большого объема, написанным полностью дольником, окажется поэма Ахматовой «У самого моря» (1914). В этой поэме достигнута большая свобода в употреблении неполноударных стихов (трехударных и даже двухударных в четырехдольнике).

По этим двум признакам (овладение неполноударными формами и появление больших произведений) временем окончательного формирования современного русского дольника можно считать 1910—1920-е годы; это формирование связано по преимуществу с именами Ахматовой, Гумилёва, Маяковского, Есенина, Багрицкого.

Преимущественное внимание, уделяемое здесь четырехдольнику, обусловлено тем, что по трехдольнику имеются недавние обстоятельные работы М. Л. Гаспарова<sup>1)</sup>. Избранный для целей работы ограниченный материал — несколько произведений Ахматовой, Маяковского и Багрицкого — позволяет показать, как статистические характеристики ритма целого произведения могут служить исходным пунктом для конкретного анализа индивидуального ритма, изучаемого от стиха к стиху и строфа за строфой. Выбор авторов для изучения четырехдольника 1910—1920-х годов достаточно естествен. Для анализа трехдольника той же эпохи к ним в первую очередь следовало бы добавить Гумилёва и Есенина (в частности, «Анна Снегина», вероятно, оказала значительное влияние на формирование трехдольника многих поэтов следующих десятилетий).

Сделаем еще несколько замечаний по поводу нашего преимущественного внимания к произведениям сравнительно большого объема и отдельной статистике вариантов ритма по отдельным произведениям (группы произведений объединяются лишь после проверки однородности свойственной им статистики вариантов).

В случае классических метров ритм стихотворения в 10—20 стихов обычно воспринимается на фоне некоторой сложившейся ранее традиции — на фоне звукового образа метра, знакомого и поэту, и слушателю. Возьмем в виде примера стихотворение Бунина «Псковский бор»:

Вдали темно и чащи строги.  
Под красной мачтой, под сосной  
Стою и медлю — на пороге  
В мир позабытый, но родной.  
Достойны ль мы своих наследий?  
Мне будет слишком жутко там,  
Где тропы рысей и медведей  
Уводят к сказочным тропам,

---

<sup>1)</sup>Заметим, впрочем, что слабой стороной этих работ является недостаточное внимание к расчленению материала на однородные группы. Объединение всех произведений одного автора, в которых не менее 75% стихов подчинены схеме правильного трехдольника и не более 75% вкладываются в классические метры (как это делает М. Л. Гаспаров), может иногда привести к таким средним характеристикам стиха, которые не свойственны ни одному произведению изучаемого автора.

Где зернь краснеет на калине,  
 Где гниль покрыта ржавым мхом  
 И ягоды туманно-сини  
 На можжевельнике сухом.

со схемой чередования форм

*ACCF*

*AACC*

*CABF*.

Расположение форм здесь следует классической и, в частности, пушкинской традиции с точностью не меньшей, чем в примерах, построенных искусственно Шенгели<sup>1)</sup>. Первые два четырехстишия начинаются с полноударной формы *A*; третье отступает от этой тенденции к полноударным началам не случайно, а потому, что его первый стих непосредственно развивает уже начатое повествование. Наиболее обычная в классическом четырехстопном ямбе форма *C* встречается в стихотворении пять раз. Редкая в пушкинской традиции форма *B* употреблена лишь один раз в контрастном сочетании с формой *F*, которая употреблена дважды — для завершения замкнутого в себе первого четырехстишия и всего стихотворения; первый раз — с дополнительным ударением на первом слоге и лишь в конце всего стихотворения в чистом виде.

Весь классицизм и пушкинизм этого построения может воспринять лишь читатель, владеющий звуковым образом пушкинского ямба. Но не в меньшей мере опирается на предполагаемую известной слушателю классическую традицию и Блок, когда он начинает весь цикл «Ямбы» стихами схемы *ADDD*:

О, я хочу безумно жить,  
 Все сущее — увековечить,  
 Безличное — вочеловечить,  
 Несбывшееся — воплотить!

где полноударная форма *A* сразу сменяется трехкратным повторением крайне редкой и наименее «ямбической» формы *D*. Нормальное звучание ямба устанавливается в следующих стихах:

Пусть душит жизни сон тяжелый, Пусть задыхаюсь в этом сне, —	<i>AECC</i>
Быть может, юноша веселый В грядущем скажет обо мне:	
Простим угрюмство — разве это Сокрытый двигатель его?	<i>ACAC</i>
Он весь — дитя добра и света, Он весь — свободы торжество!	

Но кажется очевидным, что поэт обращается к слушателю, который уже первое четырехстишие воспринимает на фоне этого нормального звучания ямба.

<sup>1)</sup>Шенгели Г. А. Трактат о русском стихе, ч. 1. М.; Пг., 1923.

**1. Пример 4/3 дольника.** Дольником в широком смысле можно назвать любой стих, который воспринимается в соотношении со схемой, предусматривающей в каждом стихе определенное число долей, т. е. групп слогов, объединенных одним ударением.

В виде примера рассмотрим «Стихи о советском паспорте» Маяковского. По рифмам и по авторскому написанию стихотворение состоит из 49 стихов, объединенных в одиннадцать четырехстиший с рифмовкой по схеме

*abab*

и одно пятистишие, рифмованное по схеме

*aabab.*

Нечетные стихи четырехстиший и 1, 2, 4-й стихи пятистишия четырехдольны, а четные стихи четырехстиший и 3, 5-й стихи пятистишия трехдольны, так что рифмующие стихи всегда имеют одинаковое число долей. Но, не предвосхищая этого вывода, начнем с простого подсчета числа ударений в четных и нечетных стихах. В русском языке, кроме слов заведомо безударных (предлоги, союзы) и слов заведомо ударных, имеются слова, которые могут быть самостоятельными, а могут и примыкать в качестве «энклитик» или «проклитик» к другим словам, теряя собственное ударение (по преимуществу местоимения, наречия, вспомогательные глаголы). В «Стихах о советском паспорте» Маяковский последовательно отметил выделением в отдельную «ступеньку» лесенки те случаи, где подобные слова должны произноситься с самостоятельным ударением. Например, я в стихах

Сдают паспорта,  
и я  
сдаю...  
Я  
достаю  
из широких штанин...  
Читайте,  
завидуйте,  
я —  
гражданин...

ударно, а в стихах

Я волком бы  
выгрыз  
бюрократизм...  
Я был бы  
исхлестан и распят...

безударно.

После подсчета получается такой результат<sup>1)</sup>:

<sup>1)</sup>В соответствии со схемой рифм 1, 2 и 4-й стих пятистишия отнесен к нечетным, а 3 и 5-й — к четным стихам.

	число ударений		
	2	3	4
в нечетных стихах	1	4	20
в четных стихах	8	16	–

В  $19 + 15 = 34$  из  $20 + 16 = 36$  стихов наиболее многочисленных групп наблюдается следующая правильность: все междударные промежутки или односложны, или двусложны. Вот таблица частот различных комбинаций междударных интервалов:

четырёхударные стихи					четные трехударные стихи			
1.	2	2	2	7	1.	2	2	9
2.	1	2	2	4	2.	1	2	1
3.	2	1	2	1	3.	2	1	4
4.	2	2	1	4	4.	1	1	1
5.	1	1	2	–	Всего			15
6.	1	2	1	2				
7.	2	1	1	1				
8.	1	1	1	–				
Всего				19				

Ограниченный объем материала обязывает к осторожности в выводах: употребляемые комбинации довольно разнообразны (из двенадцати возможностей лишь две остались без употребления), однако явное предпочтение отдается комбинациям

2 2 2 и 2 2.

Так как из  $7 + 9 = 16$  стихов этих двух типов все, за исключением двух, имеют первое ударение на втором слоге, то получается 14 стихов с ритмами

○ ◡ ○ ○ ◡ ○ ○ ◡ ○ ○ ◡ 0/2

или

○ ◡ ○ ○ ◡ ○ ○ ◡ 0/2

обычного четырехстопного (или трехстопного) амфибрахия (28,5% всех стихов).

Общий ритм всех пока рассматриваемых 34-х стихов записывается схемой

$0/2 \text{--} 1/2 \text{--} 1/2 \text{--} 1/2 \text{--} 0/2$  для четырехударных стихов  
 $0/2 \text{--} 1/2 \text{--} 1/2 \text{--} 0/2$  для трехударных стихов.

Заменяя в этих схемах первый ударный слог безударным, получим схему

$2/5 \text{--} 1/2 \text{--} 1/2 \text{--} 0/2$   
 $2/5 \text{--} 1/2 \text{--} 0/2$ .

Каждый из этих случаев представлен в «Стихах о советском паспорте» одним стихом:

и не повернув		
головы кочан...	4	2 2 1 2
не переставая		
кланяться...	4	1 1 2

При замене на безударный второго ударного слога получаем схемы

$$0/2-3/5-1/2-0/2$$

$$0/2-3/5-0/2.$$

Первая из этих двух схем в «Стихах о советском паспорте» не представлена, а второй следуют стихи:

паспорт		
американца...	0	4 4 1
скривило		
господину...	1	3 3 1
как бритву		
обоюдоострую...	1	5 5 2
змею		
двухметроворостую...	1	4 4 2
сыщик		
на жандарма...	0	3 3 1

и заключительный стих всего стихотворения

$$\text{Советского Союза} \quad 1-3-1$$

Наконец, пропуская третье ударение в основной схеме четырехударного стиха, получаем схему

$$0/2-1/2-3/5-0/2.$$

Ей следует дважды повторяемый стих

Я волком бы		
выгрыз		
бюрократизм...	1	2 4 4 2

и стих

На польский		
выпяливают глаза...	1	2 4 4 2

Таким образом, четыре трехударных стиха оказались во вполне естественно расширенном понимании четырехдольными, а семь двухударных стихов — трехдольными. Следует только принять, что доли, исчезнувшие в качестве самостоятельных групп слогов, объединенных ударением, продолжают сохраняться в виде соответственного удлинения цепочки безударных слогов.

Всего в общие схемы «правильного четырехдольника»<sup>1)</sup>

$$0/2-1/2-1/2-1/2-0/2$$

<sup>1)</sup> Термин «правильный дольник» вводится вместо употреблявшегося нами ранее термина «урегулированный дольник». В схемах 2 обозначает ударный слог, а — «сильный слог», который иногда «теряет» ударение.

и «правильного трехдольника»

$$0/2-1/2-1/2-0/2$$

входит  $34 + 4 + 7 = 45$  стихов.

Строго не подчинены схемам правильного дольника лишь четыре стиха (8% от общего числа). Стихов, не укладывающихся в схему правильного четырехдольника, в поэме «Люблю» лишь 6, в написанных правильным четырехдольником главках поэмы «Про это» — 13. Наши 8% заметно больше. Все же в «Стихах о советском паспорте» каждый из «исключительных» четырех стихов так или иначе ассимилируется метром, а не выпадает из него совсем.

В рассмотренных правильных 45 стихах имеется 93 междударных промежутка между смежными метрическими ударениями и 9 «длинных» междударных промежутков, соответствующих безударным долям. Из 93 обычных промежутков между смежными метрическими ударениями 69 двухсложных и 24 односложных. Такое преобладание двухсложных промежутков при почти исключительно односложной анакрузе и 28,5% амфибрахических стихов позволяет характеризовать метр «Стихов о советском паспорте» как *дольник на основе амфибрахия*.

Приступая к ритмическому обзору стихотворения, отметим, что все его строки за исключением четырех укладываются в более строгие схемы «правильного дольника с односложной анакрузой»

$$1-1/2-1/2-1/2-0/2$$

$$1-1/2-1/2-0/2$$

(при пропуске первого ударения в таком дольнике анакруза варьирует в пределах  $3/4$ , а не  $2/5$ ). Четыре стиха, выходящие за пределы этой более строгой закономерности, также заслуживают специального внимания: у хороших поэтов редкие варианты ритма обычно несут особую смысловую нагрузку.

Приведем полный текст стихотворения вместе со схемами.

1. Я волком бы		
выгрыз		
бюрократизм.		1-2-4-
К мандатам		
почтения нету.		1-2-2-1
К любым		
чертям с матерями		
катись		1-1-2-2-
любая бумажка.		
Но эту...		1-2-2-1
2. По длинному фронту		
купе		
и кают		1-2-2-2-
чиновник		
учтивый		
движется.		1-2-1-2



Сдают паспорта, и я сдаю	1-2-1-1-1-
мою пурпурную книжицу.	1-1-2-2
3. К одним паспортам — улыбка у рта.	1-2-1-2-
К другим — отношение левое.	1-2-2-2
С почтением берут, например, паспорта	1-2-2-2-
с двухспальным английским левою.	1-2-1-2
4. Глазами доброго дядю выев, не переставая кланяться, берут, как будто берут чаевые, паспорт американца.	1-1-2-1-1 4-1-2 1-1-2-2-1 0-4-1
5. На польский — глядят, как в афишу коза.	1-2-2-2-
На польский — выпяливают глаза в тугой полицейской слоновости — откуда, мол, и что это за географические новости?	1-2-4- 1-2-2-2 1-3-3 3-3-2
6. И не повернув головы кочан и чувств никаких не изведав, берут, не моргнув, паспорта датчан и разных прочих шведов.	4-2-1- 1-2-2-1 1-2-2-1- 1-1-1-1
7. И вдруг, как будто ожогом, рот	1-1-2-1-

скривило		
господину.		1-3-1
Это		
господин чиновник		
берет		-3-1-2-
мою		
краснокожую паспортину.		1-2-4-1
8. Берет —		
как бомбу,		
берет —		
как ежа,		1-1-2-2-
как бритву		
обоюдоострую,		1-5-2
берет,		
как гремучую		
в 20 жал		1-2-2-1-
змею		
двухметроворостую.		1-4-2
9. Моргнул		
многозначаше		
глаз носильщика,		1-2-2-1-2
хоть вещи		
снесет задаром вам.		1-2-1-2
Жандарм		
вопросительно		
смотрит на сыщика,		1-2-2-2-2
сыщик		
на жандарма.		-3-1
10. С каким наслаждением		
жандармской кастой		1-2-2-1-1
я был бы		
исхлестан и распят		1-2-2-1
за то,		
что в руках у меня		
молоткастый,		1-2-2-2-1
серпастый		
советский паспорт.		1-2-1-1
11. Я волком бы		
выгрыз		
бюрократизм.		1-2-4-
К мандатам		
почтения		
нету.		1-2-2-1
К любым		
чертям с матерями		
катись		1-1-2-2-
любая бумажка.		
Но эту...		1-2-2-1

12. Я		
достаю		
из широких штанин		0-2-2-2-2-
дубликатом		
бесценного груза.		2-2-2-1
Читайте,		
завидуйте,		
я —		
гражданин		1-2-2-2-2-
Советского Союза.		1-3-1

Приступим к разбору по четырехстишиям.

1. Между двумя стихами чистого амфибрахия ускорение<sup>1)</sup>

К любым  
чертям...

в третьем стихе звучит достаточно резко. Наоборот, пропуск ударения в первом стихе не является «чистым»: в слогe *бур* имеется побочное ударение; поэтому первое четырехстишие позволяет без лишних затруднений «войти» в метр с чередованием четырехударных и трехударных стихов.

2. Несмотря на неожиданно оставшуюся незаконченной фразу (*Но эту...*) во втором четырехстишии повествование продолжается в первом стихе в плавном амфибрахическом ритме. Далее ритм несколько ускоряется: во втором и четвертом стихе по одному ускорению, а в третьем — два. На общем фоне преобладания двухсложных промежутков конец стиха

...паспорта,  
и я  
сдаю ...-1-1-

звучит подчеркнуто отрывисто, но все завершается в рамках правильного дольника

...пурпурную книжицу ...-2-2

3. Два стиха чистого амфибрахия, по одному ускорению в двух других.

4. Два пропуска ударения в нечетных стихах как бы кланяются друг другу — «ослабление» ритма<sup>2)</sup> соответствует нарастанию иронической интонации.

5. Пятистишие — вершина иронической части повествования. Здесь хитроумное несоответствие ритмической структуры рифмующих стихов напоминает технику молодого Маяковского (во второй половине 1920-х годов подобные приемы Маяковский употребляет редко и расчетливо). Только из-за

<sup>1)</sup>Сокращение междударного промежутка будем называть «ускорением», увеличение его длины — «замедлением».

<sup>2)</sup>Андрей Белый называл пропуски метрических ударений «ускорениями». Шервинский называет их «замедлениями». Чтобы избежать участия в этом споре, мы предпочитаем термин «ослабление» ритма, тем более что термину «ускорение» уже придан другой смысл.

рифмы *коза—глаза—за* безударное *за* приобретает некоторую самостоятельность<sup>1)</sup>.

Безударность третьей доли второго стиха, второй — четвертого стиха и первой — пятого осложнена еще неправильным трехсложным промежутком между ударениями на второй и третьей доле пятого стиха. Однако следует думать, что к этому времени закономерное чередование четырехдольности и трехдольности в соответствии с рифмой уже достаточно усвоено и четыре безударных доли (в одном случае — последняя в стихе, по метру всегда ударная) и один нарушающий «правильность» дольника трехсложный промежуток уже не мешают тому, что причиненное слушателю беспокойство заканчивается «ассимиляцией» всех неправильностей под заданный метр. Это не «перебой» метра, а лишь затрудняющие восприятие метричности стиха «отклонения» от нормы.

6. Более спокойное заключение рассказа об отношении чиновника к «разным прочим». Последний стих — полноударный трехстопный ямб (встречается во всем стихотворении только один раз).

7. Здесь сразу после пропуска второго ударения во втором стихе и необычной анакрузы 0 в третьем имеются два неправильных промежутка в третьем и четвертом стихе. Интересно, что «краснокожая паспортника» — это та самая «пурпурная книжица», которая ранее спокойно умещалась в рамках правильного дольника! Неправильности, по-видимому, здесь тоже ассимилируются метром, а не ломают его.

8. Нарушений метра правильного дольника нет. Зато безударные промежутки<sup>2)</sup> во втором и четвертом стихах звучат особенно выразительно (пятисложный промежуток вообще появляется в стихотворении один раз). Четырехстишие интересно инструментовано:

Бер...бомб...бер...  
...бр...б...трюю  
бер...р...  
...тр...ростую

9. Анакруза 0 в последнем стихе и неравносложная рифма (что, впрочем, у Маяковского часто проходит сравнительно незаметно; соединение рифмой

<sup>1)</sup>Развернутая запись ритма

◡ ◡ ◡ — | ◡ ◡ ◡ ◡ | —

без ударения на последнем слоге. Возможно чтение, выделяющее *за* в качестве реально ударного слога, но мы предпочитаем в схемах указывать лишь ударения, соответствующие нормальному членению речи. Такая запись не предрешает интерпретации стиха, а указывает на противоречие между метром и грамматикой, которое является несомненной реальностью, непосредственно воспринимаемой достаточно чутким слушателем.

<sup>2)</sup>В обоих трехдольных стихах второму метрическому ударению соответствуют дополнительные ударения в сложных словах. Нам кажется, что вообще в поэтике Маяковского в соответствии с классической традицией (см. *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929. С. 122) побочные ударения в сложных словах не следует принимать в расчет при сопоставлении реального ритма с метром. Заметим, впрочем, что, например, в исполнении Яхонтова вторая строка четырехстишия 8 звучит как ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ||, а четвертая как ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡. Эффект длинного вполне безударного промежутка приберегается для заключительного стиха.

безударного слога с ударным в пятой строфе является более резким отклонением от нормы).

10. Более ровный энергичный ритм подготавливает переход к заключительным строфам 11—12.

11—12. Строфы соединены переносом, который был намечен еще в первом четырехстишии (одиннадцатое четырехстишие является его повторением). Пропуск ударений в начальном и последнем стихе. Между ними почти сплошь строки с амфибрахическим ритмом, что, впрочем, нарушается поставленными рядом стихами с анакрузами 0 и 2 (анакруза 2 — впервые). Заключительный стих — трехстопный ямб с пропуском второго ударения.

Как видно, четыре «неправильных» стиха, хотя и не без сопротивления, подчинились метру и помещены совсем не случайно.

## II. Общие соображения о дольнике в современной русской поэзии.

Рассмотренный пример показывает, что анализ дольника Маяковского путем *счета числа слогов* приводит к достаточно простым и ясным результатам. Распространенное мнение, согласно которому в XX в. русские поэты утратили ощущение самостоятельности слога, способность бессознательно «считать» число слогов — при ближайшем рассмотрении оказывается ошибочным. Наоборот, у многих поэтов XX в. с усилением склонности оперировать более крупными единицами — группами слогов, объединенных одним сильным ударением, — способность к бессознательному точному счету слогов обострилась.

В XIX в. русские поэты с большой осторожностью употребляли в ямбе и хоре пятисложные междударные промежутки (пропуск двух метрических ударений подряд), предпочитая те варианты ритма с этими промежутками, в которых положение словораздела делает ассимиляцию редкой формы ритма законам метра более легкой. Лишь Багрицкий стал употреблять пятисложные промежутки в четырехстопном и пятистопном ямбе с той частотой, которая соответствует естественным возможностям русского языка, без боязни используя все типы словоразделов. Багрицкому же принадлежит и написанное пятистопным хореем стихотворение «Фронт», в котором *семисложный* промежуток не только появился в чистом виде без поддерживающих ощущение метричности стиха побочных ударений<sup>1)</sup>, но приобрел исключительную художественную выразительность в последнем стихе законченного периода, включающего в себя еще три пятисложных безударных промежутка (два в конце четырехстиший, а третий — непосредственно перед семисложным промежутком):

Это фронт —  
и, значит, до отказа  
Надо прятаться,  
следить и ждать,

<sup>1)</sup> Ср. пушкинский стих пятистопного ямба

И милостив и долготерпелив    ◡ ◡ ◡ — | ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡

Чтоб на мушке закачался сразу  
 Враг, —  
                                 *примериваться и стрелять.*  
 Это полночь,  
                                 вставшая бессонно  
 Над болотом,  
                                 в одури пустынь,  
 Это черный провод телефона,  
 Протянувшийся через кусты...  
 Тишина...  
                                 Прислушайся упрямо  
 Утлым ухом:  
                                 и поймешь тогда,  
 Как несется *телефонограмма,*  
 Вытянувшаяся в провода...

Ясно, что такие три четырехстишия могут быть написаны только поэтом, под-сознание которого способно отбирать среди бесчисленного множества вариантов изложения заданной мысли те, которые приводят к нужному ритму — в данном случае к накоплению на надлежащих местах пятисложных промежутков, заканчивающемуся семисложным, занимающим все протяжение девяти-сложного стиха пятистопного хорea между ударными первым и последним слогом (схема рифм, принятая в стихотворении, требует, чтобы заключительные стихи четырехстиший имели мужские окончания, т. е. содержали лишь по девять слогов).

Вообще Багрицкий дал образцы очень гибкого и разнообразного четырех-дольника. В дольнике Багрицкого встречаются междударные промежутки до семи слогов включительно. В отличие от ямба и хорea в дольнике Багрицкого, по-видимому, интервалы в 5, 6, 7 слогов уже несколько теряют свою индивидуальность, воспринимаясь просто как «очень длинные». Но различие между двухсложным и трехсложным интервалом или между трехсложным и четырехсложным интервалом и в дольнике Багрицкого остается еще чем-то очень существенным: в его произведениях, написанных дольником, четко выделяются две группы — в одной между смежными метрическими ударениями допускаются промежутки лишь из 1-2 слогов, а в другой из 1-3, но не 4 слогов.

Свойственное Маяковскому контрастное противопоставление строф, написанных классическими метрами, правильным дольником и чисто ударным стихом<sup>1)</sup>, основано на том же умении в нужных случаях вести точный счет слогов, в нужных же случаях от него отвлекаться.

Можно было бы показать, что приобретенное русской поэзией времен Блока, Маяковского и Багрицкого владение самыми различными концепциями стихового ритма живо и в наши годы.

После анализа «Стихов о советском паспорте» и только что сделанных общих замечаний можно обратиться к определению дольника.

<sup>1)</sup>См. Колмогоров А. Н., Кондратов А. М. Ритмика поэм Маяковского // ВЯ. 1962. № 3. (С. 21 наст. изд.)

Дольник — это стих, обладающий следующими свойствами:

1. Он воспринимается в соотношении с некоторой схемой, предусматривающей в каждом стихе определенное число долей.

2. В простейших полноударных формах стиха каждой доле соответствует метрическое ударение. Число слогов перед первым метрическим ударением и в промежутках между метрическими ударениями в полноударных стихах подвержено не подчиненным точным правилам колебаниям, но размах этих колебаний ограничен (в простейшем случае «правильного» дольника — для анакрузы 0—2, для междударных промежутков 1—2).

3. Если некоторые доли остаются безударными (в этом случае условно говорят о пропуске метрического ударения), то им соответствует увеличенное число безударных слогов между метрическими ударениями смежных долей или увеличенная длина анакрузы (в случае безударной первой доли).

4. Дополнительные не метрические ударения (если они имеются) расположены так, что не мешают отсчету долей, т. е. так, что их дополнительный характер воспринимается бессознательно на слух.

Это общее определение намеренно сделано несколько расплывчатым, так как оно должно охватить различные направления развития дольника как живого явления поэтической практики, которая не исходит из заданных извне законов, а приходит к разграничению законных и незаконных вариантов ритма путем проб и вслушивания в звучание стиха. Между дольником и «не дольником» могут быть промежуточные формы, точное определение природы которых не только затруднительно, но и невозможно: непрерывный переход от классического метра к дольнику, а от дольника к чисто ударному стиху или к авольному стиху может входить в художественный замысел поэта.

Однако в действительности наиболее сильными оказались «изолирующие» тенденции к точному отграничению законных вариантов дольного метра. Особенно отчетливо выкристаллизовался простейший вид дольника, называемого нами «правильным». Можно указать произведения большого объема, в которых законы такого дольника выполнены без единого исключения. Иногда же самый характер исключений лишь подчеркивает отчетливость их восприятия как «перебоя» в метре (так в «Сказке о дезертире» единственный неправильный стих связан с необходимостью «на рожон прыгать»).

# О дольнике современной русской поэзии. Статистическая характеристика дольника Маяковского, Багрицкого, Ахматовой<sup>1)</sup>

(совместно с А. В. Прохоровым)

**I. Правильный трехдольник и четырехдольник, их формы и варианты.** Основная схема правильного *трехдольника* такова:

$$0/2-1/2-1/2-0/2.$$

В полноударных формах трем долям соответствуют три реальных ударения:

$$0/2-1/2-1/2-0/2.$$

С точки зрения длины междударных промежутков имеются четыре возможности:

$$22, \quad 12, \quad 21, \quad 11.$$

Каждая из них может сочетаться с анакрузой 0, 1 или 2. Таким образом получается двенадцать форм<sup>2)</sup>, шифры которых в следующей таблице набраны полужирным шрифтом:

1.	<b>0 22</b>	<b>1 22</b>	<b>2 22</b>
	3 2	4 2	5 2
	0 5	1 5	2 5
	6	7	8
2.	<b>0 12</b>	<b>1 12</b>	<b>2 12</b>
	2 2	3 2	4 2
	0 4	1 4	2 4
	5	6	7
3.	<b>0 21</b>	<b>1 21</b>	<b>2 21</b>
	3 1	4 1	5 1
	0 4	1 4	2 4
	5	6	7
4.	<b>0 11</b>	<b>1 11</b>	<b>2 11</b>
	2 1	3 1	4 1
	0 3	1 3	2 3
	4	5	6

Вопросы языкознания. 1964. № 1. С. 75—94.

<sup>1)</sup>Общее понимание современного русского дольника дано в нашей предшествующей статье (ВЯ, 1963, № 6). (С. 47 наст. изд.)

<sup>2)</sup>Клаузула — группа слогов, следующих за обязательным третьим метрическим ударением, — во внимание не принимается.



В таблице под шифром каждой полноударной формы выписаны шифры двухударных и одноударных форм, которые могут быть получены из нее при замене одного или двух ударных слогов безударными. Например, из формы

$$1\ 12\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup$$

при пропуске первого ударения получается

$$3\ 2\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup,$$

а при пропуске второго ударения

$$1\ 4\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup.$$

Из таблицы видно, что некоторые двухударные и одноударные формы могут быть получены несколькими способами. Например, 1 4 получается из 1 12 и из 1 21. Поэтому окончательная классификация неполноударных форм строится по междударным промежуткам и анакрузам, как видно из таблицы 1, где объединены полноударные и неполноударные формы.

Таблица 1

Классификация форм трехдольника

Формы трехдольника	№	Междударные промежутки	Возможные анакрузы	Исходная форма	Число вариантов
A — — —	1	22			27
	2	12	0—2		18
	3	21			18
	4	11			12
B — — —	5	5		1	18
	6	4	0—2	2, 3	15
	7	3		4	12
C — — —	8	2	2—5	1, 2	9
	9	1		3, 4	6
D — — —	10	—	4—8	1, 2, 3, 4	3

В последнем столбце таблицы указано число вариантов<sup>1)</sup>, определяемых расположением словоразделов и формой окончания (0, 1, 2 слога). Всего формально получается 36 форм от

$$1_0\ 0\ 22\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup$$

до

$$10_8\ 8\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup\ \cup,$$

охватывающих 435 вариантов. В действительности последние пять форм  $10_4$ — $10_8$  с единственным ударением неупотребительны. Не встретились

<sup>1)</sup>Например, каждая из форм  $1_0$ ,  $1_1$ ,  $1_2$  имеет по 27 вариантов.

нам и примеры форм 8<sub>2</sub> и 9<sub>2</sub>. Трудно реализуемы варианты форм 5<sub>0</sub>—5<sub>2</sub> с крайними словоразделами

$$\begin{array}{c} \text{—} | \cup \cup \cup \cup \cup \text{—} \\ \text{—} \cup \cup \cup \cup \cup | \text{—} \end{array}$$

В остальном все богатство форм и вариантов правильного трехдольника является вполне реальным материалом ритмических построений русских поэтов<sup>1)</sup>.

Для четырехдольника

$$0/2-1/2-1/2-1/2\text{—}$$

приводится без специальных пояснений таблица 2 (см. с. 65) форм, расклассифицированных по характеру междударных промежутков и по возможным анакрузам (клетки с невозможными для данной формы анакрузами заштрихованы). Всего при этом получается 106 форм и 3318 вариантов. Однако в классификации имеется дефект — формы 24<sub>2</sub> и 29<sub>2</sub> идентичны:

$$2\text{—}5\text{—}$$

Таким образом, в действительности число теоретически возможных форм 105, а вариантов — 3300<sup>2)</sup>.

В правой части таблицы дана статистика форм по 703 стихам четырехдольника Багрицкого (звездочкой отмечены формы, отсутствующие в этих 703 стихах, но встретившиеся у Ахматовой или Маяковского). В отношении междударных промежутков отсутствие у Багрицкого формы 25 является его особенностью (у Ахматовой и Маяковского в нашем материале 8 таких стихов). Отсутствие форм групп *H* и *G*, как и вообще малочисленность стихов с анакрузами 4 и 5 в основном можно объяснить их несходством с естественной ритмикой русского языка<sup>3)</sup>. Вполне понятно и отсутствие формы 21 с восьмисложным междударным промежутком. Заслуживает внимания отсутствие формы 24: среди форм группы *D* она наиболее естественна с

<sup>1)</sup>Форма 9<sub>2</sub> обычна в трехстопном хорее. Форма 10<sub>4</sub> в трехстопном хорее редка, но не вовсе исключительна. В русском трехдольнике редки полноударные формы 4<sub>0</sub>—4<sub>2</sub> и все происходящие из них неполноударные.

<sup>2)</sup>Если в основной схеме вариация анакрузы ограничена, то суживаются и пределы вариации анакруз в формах с пропуском метрических ударений, как это показано ниже:

Формы четырехдольника	Анакрузы для форм из групп		
	<i>E, F</i>	<i>G</i>	<i>H</i>
0—1/2—1/2—1/2—	2—3	4—6	6—9
1—1/2—1/2—1/2—	3—4	5—7	7—10
2—1/2—1/2—1/2—	4—5	6—8	7—11
0/1—1/2—1/2—1/2—	2—4	4—7	6—10

Форма 2—5— в случае твердой анакрузы 2 должна считаться формой 24<sub>2</sub>, в случае же анакрузы, колеблющейся в пределах 0/1, должна быть интерпретирована как 29<sub>2</sub>. Впрочем, в обследованном материале таких стихов вообще не встретилось.

<sup>3)</sup>Стихи формы 33<sub>4</sub> нередко встречаются в русском четырехстопном хорее.

Таблица 2

Классификация форм четырехдольника.  
Статистика форм четырехдольника Багрицкого

№	Соответ. формы 4-ст. ямба	Межд. интервалы	Число вариантов	Исходная форма	Анакрузы							
					∑	0	1	2	3	4	5	
1	A - - - -	222	87		7	4	3	*				
2		122	54		5	*	2	3				
3		212	54		47	20	23	4				
4		221	54		263	136	109	18				
5		112	36		9	1	8	*				
6		121	36		42	2	24	16				
7		211	36		5	1	4	-				
8		111	24		1	*	1	*				
9	B - - - -	52	54	1	3	1	2	-				
10		42	45	2, 3	21	10	10	1				
11		51	36	4	13	4	9	-				
12		32	36	5	8	-	8	-				
13		41	30	6, 7	32	12	15	5				
14		31	24	8	1	-	*	1				
15	C - - - -	25	54	1	8	4	4	-				
16		15	36	2	4	1	3	-				
17		24	45	3, 4	113	46	63	4				
18		14	30	5, 6	31	2	23	6				
19		23	36	7	12	3	8	1				
20		13	24	8	1	-	1	-				
21	D - - - -	8	27	1	-	-	-	-				
22		7	24	2, 3, 4	2	-	2	-				
23		6	21	5, 6, 7	1	-	1	-				
24		5	18	8	-	-	-	-				
25	E - - - -	22	27	1, 2	*			*	*	-	-	
26		12	18	3, 5	7			-	7	-	-	
27		21	18	4, 6	49			*	48	1	-	
28		11	12	7, 8	1			-	1	-	-	
29	F - - - -	5	18	1, 2	1			-	1	-	-	
30		4	15	3, 4, 5, 6	14			1	11	1	1	
31		3	12	7, 8	2			-	2	-	-	
32	G - - - -	2	9	1, 2, 3, 5	-	анакрузы 4—8						
33		1	6	4, 6, 7, 8	-	анакрузы 4—8						
34	H - - - -	-	3	1—8	-	анакрузы 6—11						
Всего:					703	248	322	60	70	2	1	

точки зрения ритмики русского языка. Но в четырехдольнике русских поэтов, произведения которых здесь рассматривались, вообще избегается как полноударная форма 8, так и все производные от нее неполноударные.

Большинство же теоретических форм является естественным фондом ритмического разнообразия русского четырехдольника<sup>1)</sup>. Что касается 3300 вариантов, то их число превосходит количество всех разобранных стихов. Ясно, что крайние словоразделы в пятисложных междударных промежутках форм 9, 11, 15, 16, 29 и тем более в 6-7-сложных промежутках форм 22 и 23 трудно осуществимы. Но большинство из 3300 теоретических вариантов в принципе вполне реальны. По-видимому, наши поэты употребляют их с полной свободой в соответствии с естественными ритмическими тенденциями русской речи<sup>2)</sup>.

В заключение приведем несколько примеров употребления форм из групп *D* и *F* с двумя пропусками ударений.

Звезды круглы, и круглы кусты.  
Скатываются девять часов  
В огромную бочку возле окна.  
Я выхожу. За спиной засов  
Защелкивается. И — тишина.

Последний стих принадлежит к форме 22<sub>1</sub> с семисложным промежутком, скрывающим в себе две безударные доли<sup>3)</sup>. В этом отрывке из «ТВС» Багрицкого двойной пропуск ударений помещен в заключительном стихе периода. Вот пример из «Февраля», где Багрицкий помещает ту же форму 21<sub>1</sub> непосредственно после глубокой паузы:

Я не подглядывал, как другие,  
В щели купален.  
Я не старался  
Сверстницу ущипнуть случайно...  
Застенчивость и головокруженье  
Томили меня.  
Я старался боком  
Перебежать через сад, где пели  
Девочки в гимназических платьях...

Вот еще пример, где в заключительном стихе пропущено первое и третье ударение (форма 30<sub>3</sub>):

Так и стоял он в огнях без счета,  
Памятником, что воздвигли болота.  
Памятник — только вздыхает глухо  
Да поворачивается ухо...

(Багрицкий. «Трясина»)

<sup>1)</sup>Редкость у Багрицкого форм 1<sub>0</sub>—1<sub>2</sub> является следствием свойственного ему, как и многим другим поэтам, стремления избегать в четырехдольнике стихов, укладываемых в классические метры («изолирующая тенденция», по М. Л. Гаспарову). В нашем материале по Ахматовой и Маяковскому из общего числа 642 стихов 20 относятся к форме 1<sub>0</sub>, 97 к форме 1<sub>1</sub> и 12 к форме 1<sub>2</sub>.

<sup>2)</sup>Для трехдольника это доказано М. Л. Гаспаровым.

<sup>3)</sup>Безударное и обособлено: ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | — : ◡ ◡ ◡ ◡ ◡.

**II. Формы с дополнительными ударениями. «Сказка о дезертире» Маяковского.** Как и в классических силлабо-тонических метрах, в дольнике возможны дополнительные «внесемные» или «не метрические» ударения. За единственным исключением в нашем материале они помещаются: 1) на первом слоге стиха с ударной первой долей (т. е. с метрическим ударением на втором или третьем слоге), 2) в двухсложном промежутке между двумя смежными метрическими ударениями (т. е. между реально ударными сильными слогами двух смежных долей).

Дополнительные ударения на первом слоге стиха с односложной анакрузой сравнительно редки. Вот примеры таких ударений у Багрицкого:

*Грунт, дюжие лошади, топот, гром...  
Что ж, служба на выручку! Полустанки...*

Дополнительные ударения на первом слоге двухсложной анакрузы очень часты как в односложных, так и в двухсложных словах:

*Юность кончилась нынче... Покой далече...  
Грянь о камень прикладом! Сорви фуражку!  
(Багрицкий. «Февраль»)*

Избегая дополнительных ударений на втором слоге двухсложной анакрузы, дольник следует традиции классического анапеста.

Внутренние дополнительные ударения в дольнике, как и в классических силлабо-тонических метрах, встречаются значительно реже. В двухсложных междударных промежутках как в односложных, так и в двухсложных словах они падают по преимуществу на первый слог:

*Он сказал, — скоро стану взрослым...  
(трехдольник Ахматовой)  
Лет пяток назад жил во всех домах... (Маяковский)*

В отношении редкости дополнительных ударений на втором слоге двухсложного промежутка между метрическими ударениями дольник также следует традиции классических метров, где, впрочем, примеры таких ударений имеются у Пушкина:

*И молвил: «Спи, друг одинокий!...»  
Там ниже мох тощий, кустарник сухой...*

В дольнике такие дополнительные ударения нам встретились лишь у Маяковского:

*А на фронте враг видит: полк с дырой...*

Все же можно думать, что все четыре варианта

1а)  $\text{—} | \cup | \cup \text{—}$       1б)  $\text{—} | \cup \cup | \text{—}$   
2а)  $\text{—} \cup | \cup | \text{—}$       2б)  $\text{—} | \cup \cup | \text{—}$

следует считать для дольника законными.

Дополнительные ударения на первом слоге стиха порождают длинный ряд новых форм трехдольника и четырехдольника. Например, форме трехдольника

$$b_1 \quad \cup \neq \cup \cup \cup \neq$$

соответствует форма с дополнительным ударением

$$\bar{b}_1 \quad \cup \neq \cup \cup \cup \neq.$$

Она имеет то же число вариантов, что и форма  $b_1$ . Форме

$$b_2 \quad \cup \cup \neq \cup \cup \cup \neq$$

соответствует форма с дополнительным ударением

$$\bar{b}_2 \quad \cup \cup \neq \cup \cup \cup \neq,$$

которая содержит удвоенное по сравнению с  $b_2$  число вариантов, так как здесь варианты могут различаться еще по расположению словораздела между дополнительным и метрическим ударением.

Классификация форм с дополнительными внутренними ударениями несколько сложнее. Например, две формы четырехдольника

$$\bar{b}_2 \quad \cup \cup \neq \cup \neq \cup \cup \neq \cup \neq$$

и

$$7_2 \quad \cup \cup \neq \cup \cup \neq \cup \neq \cup \neq$$

при введении дополнительного ударения порождают одну и ту же форму

$$\cup \cup \neq \cup \neq \cup \neq \cup \neq.$$

Таков стих Маяковского

Встал стеною полк, фронт раскинул свой...<sup>1)</sup>

Во всяком случае, все формы, которые можно произвести от перечисленных в разделе I введением дополнительных ударений в двухсложных промежутках, следует считать законными формами дольника. Было бы излишне давать их полное перечисление, так как число возможных форм значительно превзошло бы число имеющихся в нашем распоряжении примеров внутренних дополнительных ударений.

Здесь не будет рассматриваться вопрос о законности введения дополнительных ударений на анакрузе при пропуске первого метрического ударения и в длинных интервалах, возникающих при пропуске второго или третьего метрического ударения: в исследованном материале не встретилось таких стихов.

Интересный пример правильного рифмованного 4-3-4-3-дольника с большим числом дополнительных ударений дает «Сказка о дезертире» Маяковского.

<sup>1)</sup>В данном случае кажется более естественной интерпретация его в соответствии с формой  $\bar{b}_2$ :  $\cup | \cup \neq \cup | \cup || \cup | \cup \neq \cup | \neq$ .

Близкие по стилю «Сказка для шахтера-друга» и «Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала» написаны обычными четырехстишиями 4-3-4-3-стопного хоря. Но «Сказка о дезертире» и «Вон самогон!» несколько неожиданно для, казалось бы, нарочитой их примитивности написаны очень изысканным 4-3-4-3-дольником схемы

2-1/2-1/2-1/2-0/2  
 2-1/2-1/2-0/2  
 2-1/2-1/2-1/2-0/2  
 2-1/2-1/2-0/2

с постоянной анапестической анакрузой, интересными пропусками второго и третьего метрических ударений и большим разнообразием форм с дополнительными ударениями.

Ограничимся разбором «Сказки о дезертире». На 25 четырехстиший имеется два нарушения выписанной схемы: трехсложная клаузула в неравносложной рифме<sup>1)</sup>

Мчит буржуй.  
 Не видали три года, никак...  
 уважать заставляет угодников...

и столкновение ударений в стихе

буду  
 я  
 на рожон прыгать?

Статистика форм по 100 стихам «Сказки» дана в табл. 3.

Пропусков метрических ударений всего четыре. Зато дополнительных ударений на первом слоге в 100 стихах  $15 + 25 = 40$ , а внутренних дополнительных ударений 5.

Уже третий стих первого четырехстишия доставляет красивый пример внутреннего дополнительного ударения:

Хоть пока  
 победила  
 крестьянская рать,  
 Хоть пока  
 на границах мир,  
 но не время  
 еще  
 в землю  
 штык втыкать,  
 красных армий  
 ряды крепи!

<sup>1)</sup>Имеются еще две неравносложные рифмы:

1-2 красноармейцы... имеется...  
 2-1 тяжкие... ляжки...

## «Сказка о дезертире». Распределение дольника по формам

Четырехдольные стихи					Трехдольные стихи				
форма	шифр	число стихов			форма	шифр	число стихов		
		без дополн. удар. на 1-м слог	с дополн. ударением	всего			без дополн. удар. на 1-м слог	с дополн. ударением	всего
1	2 222	4	5	9	1	2 22	11	9	20
2	2 122	6	1	7	2	2 12	6	7	13
3	2 212	3	2	5	3	2 21	7	4	11
4	2 221	6	2	8	4	2 11	1	3	4
5	2 112	2	1	3	5	2 5	–	1	1
6	2 121	5	1	6	неправильные		–	1	1
7	2 211	3	1	4					
12	2 32	1	–	1					
13	2 41	1	–	1					
16	2 15	1	–	1					
формы с внутр. дополн. удар.		3	2	5					
Всего		35	15	50			25	25	50

Любопытно, что дополнительные ударения на тех же местах повторяются в следующем четырехстишии:

Чтоб векови  
                   не смел  
                                   никакой Керзон  
 брать на-пушку,  
                                   горланить ноты, —  
 даже землю паша,  
                                   *помни*  
   сабельный звон,  
  
*помни*  
                   марш  
                                   атакующей  
   роты,

где им предшествует дополнительное ударение в начале второго стиха. При созданной инерции *всю* в третьем четырехстишии, как кажется, тоже звучит ударно (хотя и не выделено лесенкой):

Молодцом  
                   на коня боевого влязь,



по земле  
                   пехотинься пеший.  
 С неба  
                   землю всю  
                                   глазами оглазь,  
 на железного  
                   коршуна  
                                   севши.

В следующем четырехстишии все первые слоги ударны (некоторое сомнение может быть в ударности *будь* в третьем стихе). Несомненно ударно в третьем стихе *смел* (это единственный в нашем материале ударный второй слог анапестической анакрузы). Второе *будь* третьего стиха расположено на метрически сильном месте, а третье выделено в отдельную ступеньку; таким образом, этот стих оказывается семиударным:

*Мир* пока,  
                   но на страже  
                                   красных годов  
*стой*  
                   на нашей  
                                   красной вышке.  
*Будь смел.*  
                   Будь умел.  
                                   Будь  
   всегда  
   готов  
*первым*  
                   ринуться  
                                   в первой вспышке.

Первый «чистый» пропуск метрического ударения появляется (кажется, не случайно) лишь при переходе к заключительному нравочению:

Сей истории  
                   прост  
                                   и ясен сказ, —  
 посмотри,  
                   как наказаны дурни.  
 Чтобы то же  
                   не *стряслось* и у вас,  
 да не будет  
                   меж вами  
                                   шкурник.

Остальные пропуски метрических ударений «не чисты» (термин Андрея Белого), так как заполнены побочными ударениями сложных слов (*красноармейцы* и *золотогады*). Однако на фоне энергичного ритма «Сказки» и эти пропуски метрических ударений создают явственно слышимые «ослабления» ритма.

III. «Ночь» и «Последняя ночь» Багрицкого. Совершенно иначе, чем в «Сказке о дезертире», звучит чередование четырехдольных и трехдольных стихов в «Ночи» и «Последней ночи» Багрицкого. Эти два стихотворения представляют собой редкий в поэзии XX в. пример *нерифмованного* дольника. Оба стихотворения («Ночь» — 108 стихов, «Последняя ночь» — 226 стихов) бесперебойно<sup>1)</sup> следуют схеме чередования правильного четырехдольника и трехдольника с мужскими окончаниями

$$0/2-1/2-1/2-1/2- \\ 0/2-1/2-1/2-.$$

Постоянная клаузула, по-видимому, существенно облегчает восприятие членения речи на стихи, так как уже с первых строк в обоих произведениях часты переносы:

Уже окончился день, и ночь  
Надвигается из-за крыш... ( «Ночь» )

Фазан взорвался, как фейерверк.  
Дробь вырвала хвою. Он  
Пернатой кометой рванулся вниз... ( «Последняя ночь» )

За исключением двух стихов, «Ночь» подчинена полностью более жесткой схеме

$$1/2-1/2-1/2-1/2- \\ 1/2-1/2-1/2-$$

с односложной или двухсложной анакрузой (при пропуске первого ударения законным образом получается трехсложная или четырехсложная анакруза). Оба исключительных стиха принадлежат одной и той же двухударной форме

$$6_0 \quad -4-$$

и являются заключительными в четырехстишиях

Там яблок румяные кулаки  
Вылазят вон из корзин;  
Там ядра апельсинов полны  
*Взрывчатой кислотой.*  
И голод сжимает скулы мои,  
И зудом поет в зубах,  
И мыльною мышью по горлу вниз  
*Падает в пищевод...*

Двухсложные анакрузы в «Ночи» часты (31 на 105 стихов без пропуска первого метрического ударения), но расположены в основном большими сгустками: это полное четырехстишие

Над столом вождя — телефон иссяк,  
И зеленое сукно,

<sup>1)</sup>Если читать в «Ночи» не «перезваниванием проводов», а «перезваниваньем проводов».

Как болото, всасывает в себя  
Пресспапье и карандаши...

и 13 из 14 заключительных стихов

Это —  
Мир Страстей, Польшай Огнем!  
Это —  
Музыка Сфер, Пари  
Откровением новым!  
Это — Мечта,  
Сладострастье, Покой, Обман!  
И на что́ мне язык, умевший слова  
Ощущать, как плодовый сок?

и т. д. до конца, кроме стиха

Шагам и стихам моим?!

В остальном резко преобладают односложные анакрузы. Эта тенденция решительно победила в «Последней ночи», где на 214 стихов без пропуска первого метрического ударения лишь 20 с анакрузой 0 и 7 с анакрузой 2. Редкие анакрузы заслуживают специального внимания. В «Последней ночи» к ним относятся двухсложные (7 случаев), односложные с ударением на первом слоге (4 случая) и в меньшей мере пустые (20 случаев). Вот пример сочетания двухсложной анакрузы с ударной односложной:

Трамвайную станцию я прошел,  
За ней невесом, как дым,  
Асфальтовой дым улетел, клубясь,  
На запад — к морским волнам.  
И вдруг я услышал протяжный звук:  
Над миром плыла труба,  
Изнывая от страсти. И я сказал:  
— Вот первые журавли!

Первые шесть стихов построены как чередование наиболее употребительных в «Последней ночи» форм четырехдольника

4<sub>1</sub>    ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

и формы трехдольника

2<sub>1</sub>    ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

На этом фоне звучат ярко седьмой и особенно восьмой стихи<sup>1)</sup>

4<sub>2</sub>    ◡ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡  
6<sub>1</sub>    ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡

<sup>1)</sup>Заключительная интонация пропуска второго ударения в трехдольнике уже иллюстрировалась выше.

Таблица 4

Распределение четырехдольника по формам  
у Ахматовой, Маяковского и Багрицкого (в %)

№ форм	Межуд. интервалы	Ахма- това	Маяковский			Багрицкий			
			«Люблю»	«Про это»	всего	«Ночи»	«Трясина» и др.	«Февраль»	
Формы без пропуска первого ударения									
A	1	222	2,2	26,8	32,2	30,2	1,2	1,1	0,7
	2	122	2,2	17,1	18,1	17,7	0,6	0,5	1,0
	3	212	13,9	18,8	16,5	17,5	9,0	6,4	6,7
	4	221	38,0	7,9	8,0	8,0	31,1	41,7	28,8
	5	112	2,6	5,5	7,2	6,6	2,4	0,9	1,8
	6	121	3,0	6,1	2,0	3,6	10,7	2,8	10,6
	7	211	9,1	5,5	3,4	4,1	1,8	1,4	–
	8	111	0,4	3,1	1,6	2,2	0,6	–	0,4
B	9	52	–	–	0,8	0,4	–	0,2	0,7
	10	42	–	0,6	1,2	1,0	1,2	1,6	5,0
	11	51	–	–	–	–	0,6	1,8	1,8
	12	32	–	0,6	–	0,3	3,0	0,2	2,5
	13	41	–	1,2	–	0,5	3,0	2,1	8,2
	14	31	–	1,2	–	0,5	0,6	–	0,4
C	15	25	0,4	–	0,4	0,2	0,6	1,6	0,4
	16	15	0,4	–	–	–	0,6	0,5	0,7
	17	24	3,9	0,6	–	0,2	15,6	18,3	11,7
	18	14	–	0,6	0,4	0,5	7,8	3,2	6,0
	19	23	3,0	–	–	–	4,2	2,1	1,0
	20	13	–	–	–	–	0,6	0,2	–
D	21	8	–	–	–	–	–	–	–
	22	7	–	–	–	–	–	0,2	0,4
	23	6	–	–	–	–	–	–	0,4
	24	5	–	–	–	–	–	–	–
Формы с пропуском первого ударения									
E	25	22	1,7	0,6	1,2	1,0	–	–	–
	26	12	5,6	–	0,4	0,2	1,2	0,9	1,0
	27	21	8,8	–	1,2	0,7	2,4	7,8	5,3
	28	11	0,9	–	–	–	–	0,2	–
F	29	5	0,9	–	–	–	–	–	0,4
	30	4	0,4	–	–	–	1,2	2,3	1,6
	31	3	0,4	–	–	–	–	0,2	0,4
Неправильные			2,2	3,8	5,4	4,6	–	2,1	2,1
Общее кол-во исслед. стихов			230	164	248	412	167	437	281

Приведенные примеры требуют следующего замечания. Из-за отсутствия рифмы в «Ночи» и «Последней ночи» исчезает формальный критерий разбиения стихотворений на строфы. Однако естественными паузами оба произведения довольно четко разбиваются на четырехстишия схемы (по числу долей в стихе)

4-3-4-3

и шестистишия схемы

4-3-4-3-4-3.

Явственное деление на четырехстишия преобладает (в «Ночи» лишь два шестистишия).

В отношении статистики междударных промежутков «Ночь» и «Последняя ночь» близки друг к другу. Суммарная статистика по ним дана для четырехдольных стихов в соответствующем столбце табл. 4, для трехдольных стихов в табл. 5.

Таблица 5

«Ночи». Распределение трехдольника по формам

Форма	Шифр	Число стихов	Форма	Шифр	Число стихов	Форма	Шифр	Число стихов
A 1	22	–	B 5	5	1	C 8	2	4
2	12	19	6	4	37	9	1	3
3	21	95	7	3	7			
4	11	1						
Всего		115			45			7

Как видно, в трехдольнике резко преобладает форма 3 и происходящая из нее форма 6. Формы 1 и 4 решительно избегаются. Это естественно объяснить уже упоминавшейся «изолирующей тенденцией», которая, впрочем, слабее действует в применении к форме 7.

Пропуск первого метрического ударения редок как в трехдольнике (семь случаев), так и в четырехдольнике (восемь случаев). Приведем оба имеющих в «Последней ночи» случая пропуска двух метрических ударений в четырехдольнике:

1. Не досытая, не долюбя,  
Молодость наша шла.  
Я спутника своего искал:  
Быть может, он скажет мне,  
О чем мечтать и в кого стрелять,  
Что думать и говорить?

Здесь несколько неожиданно двухударный стих открывает шестистишие.

2. Но мы — мы живы наверняка!  
Осыпался, отболев,  
Скарлатинозною шелухой  
Мир, окружавший нас.

Выразительны некоторые пропуски первого метрического ударения в трехдольнике, например, в заключительном стихе «Последней ночи»:

Пусть юноша (вузовец, иль поэт,  
иль слесарь — мне все равно)  
Придет и встанет на караул,  
*Не вытирая слезы.*

**IV. «У самого моря» Ахматовой.** Поэма «У самого моря» занимает особое место в истории современного дольника. Все 278 стихов поэмы без единого исключения укладываются или в схему

$$0/2 \text{--} 1/2 \text{--} 1/2 \text{--} 1,$$

или в схему

$$0/2 \text{--} 1/2 \text{--} 1/2 \text{--} 1/2 \text{--} 1.$$

Иначе говоря, поэма написана правильным четырех- и трехдольником с женскими окончаниями и с той особенностью, что третье от конца метрическое ударение никогда не пропускается.

Поэма не рифмована (как и в «Ночах» Багрицкого, с этим связано постоянство клаузулы — в данном случае всегда женской; белый пятистопный ямб хорошо звучит при свободном чередовании мужских и женских окончаний, но нерифмованный дольник, по-видимому, плохо «держится» без более отчетливого сигнала окончания стиха). В начале поэмы наблюдается не вполне последовательно проведенная тенденция к расчленению поэмы паузами на четырехстишия или шестистишия. Поэма разделена пробелами на эпизоды. Первый эпизод имеет строение 4 + 4 + 4 + 4 стиха, второй 4 + 4 + (1 + 5) + 6, третий (1 + 4) + (1 + 4) и т. д.

Вопрос о соотношении между четырехдольником и трехдольником в поэме не совсем тривиален. В поэме имеется 30 стихов, которые, если их взять изолированно, могут быть подведены под любую из двух приведенных выше схем.

В первом эпизоде из 16 стихов 14 принадлежат основным полноударным и лишенным дополнительных ударений формам четырехдольника и не допускают трехдольной интерпретации. Лишь в 11-м стихе, являющемся тоже несомненно четырехдольником, появляется пропуск первого метрического ударения:

И уплывала далеко в море.

Последний стих эпизода

Говорил: «Что ты бродишь ночью?»

может быть проинтерпретирован четырехдольно:

$$- \cup \text{--} | \cup \cup \text{--} \cup | \text{--} \cup,$$

но изолированно скорее звучал бы как трехдольник с двухсложной анакрузой:

$$\cup \cup \text{--} | \cup \cup \text{--} \cup | \text{--} \cup.$$

Можно прочесть его и с дополнительным ударением на *что*:

— ◡ ◡ | ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡.

В эпизоде преобладает односложная анакруза (11 стихов из 16) и формы  $4_0$ — $4_2$  (5 стихов из 16), но уже в первых восьми стихах

Бухты изрезали низкий берег,  
 Все паруса убежали в море,  
 А я сушила соленую косу  
 За версту от земли на плоском камне.  
 Ко мне приплывала зеленая рыба,  
 Ко мне прилетала белая чайка,  
 А я была дерзкой, злой и веселой  
 И вовсе не знала, что это — счастье

разнообразие форм достаточно велико:

$4_0$   $4_0$   $2_1$   $7_2$   $1_1$   $3_1$   $3_1$   $4_1$ .

В такой записи следующие восемь стихов (конец эпизода) имеют вид

$3_1$   $4_1$   $27_3$   $6_1$   $4_1$   $6_1$   $2_1$   $27_2$ .

Во втором эпизоде первое четырехстишие состоит из трех полноударных стихов четырехдольника, но заканчивается трехударным четырехдольным стихом с пропуском третьего ударения

И люди напрасно не трудились...

Во втором четырехстишии — трехударный четырехдольный стих с пропуском первого ударения

И приносила домой в подоле...

Метрическое разнообразие постепенно приучает читателя к различным формам правильного четырехдольника. В 1914 г. такая постепенность, видимо, была необходима. Во всей поэме имеются четыре стиха четырехдольника с двойным пропуском метрических ударений. Первый из них появляется только во второй главе, в эпизоде, вообще содержащем очень много пропусков метрических ударений:

Но от тревоги я разлюбила  
 Все мои бухты и пещеры;  
 Я в камыше гадюк не пугала,  
 Крабов на ужин не приносила,  
 А уходила по южной балке  
 За виноградники в каменоломню...

Четырехдольник со столь ослабленной ударностью был в 1914 г., кажется, полной новостью.

Вернемся ко второму эпизоду первой главы. Он оканчивается двумя шестистишиями:

И говорила сестре сердито:  
 «Когда я стану царицей,  
 Выстрою шесть броненосцев  
 И шесть канонерских лодок,  
 Чтобы бухты мои охраняли  
 До самого Фиолента».  
 А вечером перед кроватью  
 Молилась темной иконке,  
 Чтоб град не побил черешен,  
 Чтоб крупная рыба ловилась  
 И чтобы хитрый бродяга  
 Не заметил желтого платья.

После первого, несомненно четырехдольного, хотя и трехударного стиха (в полноударной форме правильного трехдольника не может быть трехсложной анакрузы), с началом прямой речи стих становится трехдольным: из 11 стихов лишь последний, взятый изолированно, мог бы трактоваться как четырехдольный.

Трехдольником написан также четвертый эпизод (37 стихов):

Сероглаз был высокий мальчик...

Для этих  $11 + 37 = 48$  стихов трехдольника приводим отдельную статистику форм в табл. 6.

Таблица 6

«У самого моря». Распределение трехдольника по формам

№№	Междарные промежутки	Анакрузы			
		0	1	2	Всего
1	22	1	3	2	6
2	12	–	6	11	17
3	21	–	8	14	22
5	5	–	1	–	1
6	4	–	1	–	1
формы с внутренним дополнительным ударением		–	–	1	1
Всего		1	19	28	48

Все 28 стихов с двухсложной анакрузой, взятые изолированно, могли бы интерпретироваться как четырехдольные. Но один из этих стихов

Не заметил желтого платья...

в конце второго эпизода звучит трехдольно в силу инерции, приобретенной на предшествующих десяти трехдольных стихах. Остальные 26 стихов принадлежат эпизоду

Сероглаз был высокий мальчик...



Хотя в этом эпизоде всего 11 явно трехдольных строк, однако возможность весь отрывок бесперебойно интерпретировать как трехдольник и наличием среди обсуждаемых сомнительных 26 стихов лишь двух с реальным ударением на первом слоге делают трехдольное звучание всего отрывка несомненным.

В остальных эпизодах поэмы всего четыре безусловно трехдольных стиха и один заключительный, двухдольный:

Что новая доля минет...  
И так друг на друга похожи,  
Что маленьких нас различала...  
«Христос воскрес из мертвых»...  
Круглая церковь...

а также два стиха, которые, будучи взяты сами по себе, могли бы интерпретироваться и трехдольно, и четырехдольно:

В нижней церкви служили молебны...  
Словно звезды, упавшие за ночь...

Мы считаем два последних стиха четырехдольными, а указанные четыре трехдольных стиха и двухдольный считаем перебойми четырехдольного метра. Таким образом, трехдольных стихов всего  $11 + 37 + 4 = 52$ , двухдольных — 1. Остальные 225 стихов — четырехдольные.

Распределение четырехдольных стихов по анакрузам сильно отличается от трехдольных стихов (см. табл. 7).

Таблица 7

«У самого моря». Распределение дольника по анакрузам

Виды дольника	Анакрузы					
	0	1	2	3	4	5
Трехдольные стихи	1	23	28			
Четырехдольные стихи без пропуска первого метрического ударения	142	37	3			
Четырехдольные стихи с пропущенным первым метрическим ударением			2	41	—	—

В соответствии с преобладанием анакрузы 0 в четырехдольных стихах без пропуска первого метрического ударения — анакруза в тех стихах, где это ударение пропущено, не более чем трехсложна (из  $\acute{\cup}\cup\acute{\cup}\dots$  при пропуске первого ударения получается  $\cup\cup\cup\acute{\cup}\dots$ ). Таким образом, трехдольные и четырехдольные стихи не слишком значительно различаются по длине (четырехдольные в среднем 9,7 слогов, трехдольные — 8,7).

Статистика форм четырехдольных стихов дана в табл. 4.

**V. Сравнительная статистика правильного четырехдольника Ахматовой, Маяковского и Багрицкого.** В работах М. Л. Гаспарова подробно охарактеризовано различное понимание отдельными поэтами ритма трехдольника. Чтобы показать, что четырехдольник также представлен в русской поэзии в нескольких вполне сложившихся и отличных друг от друга разновидностях, рассматриваются следующие произведения и группы произведений:

1. «У самого моря» Ахматовой. Как уже говорилось, за вычетом двух отрывков из 11 + 37 стихов трехдольника поэма написана четырехдольником. В нашу статистику включены все 230 стихов поэмы за исключением упомянутых 48. В 230 стихах всего 5, т. е. 2,2%, нарушений четырехдольного метра. Статистика форм по главам поэмы достаточно однородна, так что соответствующий столбец табл. 3 характеризует определенную концепцию звучания четырехдольника, свойственную всей поэме<sup>1)</sup>.

2. Поэма «Люблю» Маяковского (164 стиха).

3. Главки поэмы «Про это» Маяковского, написанные полностью четырехдольником: «Про что — про это?» (кроме первого четырехстишия), «Телефон бросается на всех», «Просветление мира», «Размедвеженье», «Что может сделаться с человеком», «Человек из-за семи лет», «Полусмерть», «Случайная станция», «Повторение пройденного», «Ничего не поделаешь», «Путешествие с мамой» — всего 248 стихов.

По статистике форм выбранные главки «Про это» очень близки к «Люблю» (см. табл. 3)<sup>2)</sup>. Поэтому приводится и суммарная статистика по всем 164 + 248 = 412 стихам.

4. 167 четырехдольных стихов из «Ночей» Багрицкого, бесперебойно следующих законам правильного четырехдольника.

5. Группа произведений Багрицкого, близких по ритму к «Трясине» (136 стихов). Кроме «Трясины» в группу включены «ТВС» (123 стиха) и «Человек предместья» (178 стихов) — всего 437 стихов.

6. Начальные стихи поэмы «Февраль» (281 стих)<sup>3)</sup>.

Таблица 3 показывает, что различия между тремя обследованными типами четырехдольника Багрицкого весьма значительны, выводить для них средние характеристики не имеет смысла<sup>4)</sup>.

Из перечня видно, что статистика всегда ведется по целым произведениям или по выделенным из произведений большим связным кускам; она отража-

<sup>1)</sup>Что, конечно, не противоречит наличию коротких отрывков с известным своеобразием ритма, подобных приведенному в разделе IV отрывку с пониженной ударностью. Менее однородна поэма в отношении употребления анакруз.

<sup>2)</sup>Для сравнения статистики форм в «Люблю» и «Про это» было вычислено значение критерия  $\chi^2$ . Все неполноударные формы ввиду их малочисленности были объединены вместе (5,4% в «Люблю» и 5,6% в «Про это»). Полученное значение  $\chi^2 = 8,98$  при девяти степенях свободы соответствует вероятности  $P(\chi^2 \geq 8,98) = P_{\chi^2} = 0,44$ . Иначе говоря, наблюдаемые значения таковы, что равные им (или большие) могли бы возникнуть случайно в предположении полной тождественности ритмического образа метра в обоих случаях с вероятностью, близкой к половине.

<sup>3)</sup>См. «Эдуард Багрицкий. Альманах». М., 1936.

<sup>4)</sup>Как и при сравнении ритмики «Люблю» и «Про это» (см. примечание 15), здесь можно воспользоваться критерием  $\chi^2$ . Подсчеты по этому методу показывают, что каждое из парных

ет тенденции ритма в целых произведениях или их частях вместе с имеющимися в них «перебоями». В одну группу объединены лишь произведения, для которых статистика форм достаточно однородна. В предпоследней строке таблицы указан процент стихов, отклоняющихся от законов правильного дольника. Выше уже сказано, что у Ахматовой это трехдольные или двухдольные стихи. У Маяковского и Багрицкого отклонения разнообразнее. Это:

1. Стихи с трехсложными интервалами между смежными метрическими ударениями:

Поворачивает голову — я вижу...  
Кабель тонюсенький — ну, просто, нитка...

2. Стихи с шестисложными или семисложными интервалами (вместо разрешенных пяти) при пропуске одного метрического ударения:

Под стулья закатывались и под кровати...  
Плавающую в эмалированной миске...  
Покачивающее полосатым ранцем...

---

различий

- (1, 2) «Ночи» — «Трясина»,  
(1, 3) «Ночи» — «Февраль»,  
(2, 3) «Трясина» — «Февраль»

статистически значимо. Чтобы оценить силу этих систематических различий, разумно вычислить информационную меру различия по формуле

$$i(H', H'') = \sum \left( \frac{x'_k}{n'} - \frac{x''_k}{n''} \right) \log \frac{n' x'_k}{n' x''_k}$$

(см. Кульбак С. Теория информации и статистика. М.: Наука, 1967. С. 143; здесь  $n'$  и  $n''$  — численности двух выборок,  $x'_k$  и  $x''_k$  — численности  $k$ -го класса в них, логарифмы натуральные). Результаты таковы:

$$i(1, 2) = 0,273, \quad i(1, 3) = 0,208, \quad i(2, 3) = 0,320.$$

Как видно, самое большое различие имеется между «Трясиной» и «Февралем».

Для желающих пользоваться информационной мерой различия заметим, что она позволяет произвести и оценку значимости различий, заменяя в этом отношении обычный метод  $\chi^2$ . Именно, величина

$$I(H', H'') = \frac{n' n''}{n' + n''} i(H', H'')$$

при больших  $n'$  и  $n''$  и не слишком малых  $x'_k$  и  $x''_k$  (по традиции считают возможным применять такие оценки при  $x_k \geq 5$ ) имеет распределение  $\chi^2$  с числом степеней свободы, равным числу классов без единицы. В нашем случае все формы четырехдольника были сгруппированы в 8 классов следующим образом: (1, 2, 5, 7, 8), (3), (4), (6), (B), (C), (E), (D, F, неправильные стихи) (цифры и буквы соответствуют принятой классификации форм). Полученным значениям  $I(H', H'')$ :  $I(1, 2) = 33,0$ ;  $I(1, 3) = 21,8$ ;  $I(2, 3) = 54,7$  соответствуют вероятности  $P_{\chi^2}(1, 2) < 0,001$ ,  $P_{\chi^2}(1, 3) = 0,005$ ,  $P_{\chi^2}(2, 3) < 0,001$ . Мы видим, что случайное появление столь больших различий крайне маловероятно.

## 3. Столкновение ударений:

Пыль по ноздрям — лошади ржут...

Значит: озноб, духота, жар...

Солнце кипит в каждом кремне...

Мимо тебя! Мимо тебя!

## 4. Нарушение долности (только у Маяковского):

Со дня на день...

На Иване я...

Нарушений, как видно из таблицы, немного. Первые два их вида звучат не очень заметно. Третий и тем более четвертый воспринимаются как явные перебои.

Таким образом, все выбранные образцы являются примерами в общем правильного долника с единичными слишком длинными междударными интервалами и еще более редкими случаями столкновения ударений или стихов иной долности.

Полная статистика употребительности форм четырехдолника трудно обозрима. Основные особенности четырехдолника отдельных авторов и различных групп произведений Багрицкого можно выяснить по статистике пропусков 1, 2 и 3-го метрического ударений и по статистике длины междударных промежутков между смежными ударениями.

Из табл. 8 видно, что Маяковский вообще редко пропускает метрические ударения; чаще всего у него пропускается второе, реже — первое и совсем редко — третье. Ахматова особенно часто пропускает первое ударение, реже — третье и иногда оба эти ударения. Второе ударение у нее никогда не пропускается. У Багрицкого «Ночи» отличаются от группы произведений типа «Трясины» в целом лишь большей сдержанностью в пропуске первого ударения. В группе «Трясины» отдается явное предпочтение пропуску третьего ударения, как в классическом пушкинском ямбе. В «Феврале» второе и третье ударения пропускаются приблизительно одинаково часто.

Весьма различна у Ахматовой, Маяковского и в разных группах произведений Багрицкого и статистика односложных промежутков (см. табл. 9).

Чтобы понять строение полной таблицы, дающей статистику употребления форм четырехдолника, следует еще учесть, что все наши поэты избегают форм, звучащих как ямб или хорей; формы же, звучащие как классические трехсложные размеры, избегаются Ахматовой и Багрицким, но находят самое широкое употребление у Маяковского.

<sup>1)</sup> Данные о ямбе Ломоносова и Пушкина взяты из кн.: *Тарановски К. Руски двоедолни ритмови*. Београд, 1953 (имеется перевод: *Тарановский К. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе*. М.: Языки славянских культур, 2010. — *Прим. ред.*); данные о ямбе Багрицкого приводятся по нашим подсчетам.

Таблица 8

Типы форм (в процентах)<sup>1)</sup>

Формы четырёх- дольника	Ахматова	Маяковский	Багрицкий			Ямб Ломоносова (1739—1743)	Ямб Пушкина («Евгений Онегин»)	Ямб Багрицкого
			«Ночи»	«Трясина» и др.	«Февраль»			
A — — — —	71,4	89,9	57,4	55,6	51,3	74,4	26,8	18,2
B — — — —	—	2,7	8,4	6,1	18,9	10,2	9,7	17,25
C — — — —	7,7	0,9	29,4	26,6	20,0	13,9	47,5	37,25
D — — — —	—	—	—	0,2	0,7	0,3	0,4	6,4
E — — — —	17,1	1,9	3,6	9,1	6,6	1,2	6,6	5,5
F — — — —	1,7	—	1,2	2,6	2,5	0,1	9,0	15,5

Таблица 9

Односложные интервалы (в процентах к общему числу стихов без пропуска соответствующих метрических ударений)

Поэт	Между 1 и 2 ударением	Между 2 и 3 ударением	Между 3 и 4 ударением
Ахматова	11,0	36,9	68,0
Маяковский	33,7	33,3	20,8
Багрицкий			
1. «Ночи»	26,9	24,5	73,3
2. «Трясина»	10,0	15,5	82,8
3. «Февраль»	29,4	17,6	73,9

Таблица 10

Зависимость между числом слогов в анакрузе и длиной первого безударного промежутка

Длина первого промежутка	Ахматова			Маяковский			Багрицкий			
	анакруза		Σ	анакруза		Σ	анакруза			Σ
	0	1		0	1		0	1	2	
2	140	19	159	34	187	221	214	251	27	492
1	2	18	20	4	112	116	6	25	25	56
Всего	142	37	179	38	299	337	220	276	52	548

Заметим еще, что в «Феврале» Багрицкого намечается тенденция к преимущественной двухсложности второго промежутка между метрическими ударениями. Тенденция эта здесь связана с особенным пристрастием к форме

6 121,

особенно в варианте

6<sub>2</sub> 2 121.

Особое пристрастие к форме б проявляется и в «Ночах» Багрицкого, где почти все односложные промежутки между первым и вторым ударением принадлежат форме б (10,7% стихов) и производной от нее форме 18 (7,8%). Формы же

2	122
16	15̄
20	13̄

представлены каждая лишь одним стихом (0,6%).

Во всех исследованных произведениях существует зависимость между числом слогов в анакрузе и длиной первого безударного промежутка, выражающаяся в заметном избегании односложного интервала между первым и вторым метрическим ударением при пустой анакрузе (см. табл. 10).

Кратко остановимся на вопросе о дополнительных ударениях на первом слоге двухсложной анакрузы. В «Сказке о дезертире» такие ударения имеются в 41% стихов. Но во введении к «Про это» («Про что — про это?») из 37 стихов с двухсложной анакрузой нет ни одного сверхсхемного ударения. В 52 стихах, имеющих двухсложную анакрузу, из рассмотренного 281 стиха «Февраля» Багрицкого сверхсхемное ударение на анакрузе имеют 11,5%. Но в отрывке из «Февраля»<sup>1)</sup>

*Кровью мужества наливается тело,  
Ветер мужества обдувает рубашку.  
Юность кончилась...*

Начинается зрелость...

*Грянь о камень прикладом! Сорви фуражку!*

*Облик мира меняется.*

Нынче утром

*Добродушно шумели платаны.*

Море

*Поселилось в заливе.*

На тихих дачах

*Пели девушки в хороводах.*

В книге

*Доктор Брэм отдыхал, прислонив централку*

*К валуну.*

Мой родительский дом светился

*Язычками свечей и библейской кухней...*

<sup>1)</sup>Отрывок этот, в котором два рифмованных четырехстишия обрамляют 17 нерифмованных стихов, обладает известной законченностью. Он следует за рассмотренным ранее началом поэмы.

Облик мира меняется...

Этой ночью

Гололедица покрывает деревья,

Сучья лезут в глаза, как живые.

Море

Опрокинулось над пустынным бульваром,

Пароходы хрипят, утопая.

Дачи

Заколочены.

На пустынных террасах

Пляшут крысы.

И Брэм, покидая книгу,

Подымает ружье на меня с угрозой...

Мой родительский дом разворован.

Кошка

На холодной плите подымает лапки...

Юность кончилась нынче... Покой далече...

Ноги шлепают по воде.

Проклятье!

[Подыми] воротник и закутай плечи!

Что же! Надо идти!

Не горюй, приятель!

52% всех стихов имеют ударение на первом слоге. В трехдольнике «Сказки о дезертире» 50% стихов имеют ударение на первом слоге, но в трехдольнике Ахматовой на 28 стихов с двухсложной анакрузой приходится лишь два ударения на первом слоге.

Таким образом, доля дополнительных ударений на анакрузе может быть весьма индивидуальна даже у одного автора. Как кажется (вопреки мнению М. Л. Гаспарова), сверхсхемные ударения на анакрузе являются весьма сильным средством художественной выразительности.

## Замечания по поводу анализа ритма «Стихов о советском паспорте» Маяковского

I. Анализ, произведенный М. Янакиевым<sup>1)</sup>, подкупает строго объективным подходом к материалу: без всяких произвольных домыслов описывается размещение ударных и безударных слогов. Однако, продолжив несколько дальше такой строго объективный анализ, можно заметить некоторые дополнительные правильности, не отмеченные М. Янакиевым. По подсчетам М. Янакиева, в стихотворении имеется одна трехсложная и две четырехсложные анакрузы, пять трехсложных междударных промежутков, пять — четырехсложных и один — пятисложный. Остается неотмеченным, что за исключением двух случаев все эти особенности расположены в стихах с пониженным числом ударений (три ударения — в нечетных стихах, два — в четных). Наоборот, все стихи с пониженным числом ударений (их М. Янакиев насчитывает одиннадцать — семь двухударных четных и четыре трехударных нечетных) обладают или удлинненными анакрузами, или удлинненными междударными промежутками.

Учет этих обстоятельств подводит к более содержательной концепции метрического закона, господствующего в «Стихах о советском паспорте». Как уже отмечалось, «Стихи о советском паспорте» относятся к довольно большой группе произведений Маяковского, написанных четырехстишиями 4-3-4-3-дольника<sup>2)</sup> (как правильно отметил М. Янакиев, в пятой строфе из пяти стихов стихи 1, 2 и 4 надо считать «нечетными», а 3 и 5 — «четными»). Мы думаем, что и поэтом, и достаточно чутким читателем каждый нечетный стих «Стихов о советском паспорте» воспринимается как четырехдольный, а каждый четный — как трехдольный; конечно, отсчет «долей» остается в подсознании, но он и создает впечатление должной размеренности речи.

При такой интерпретации метра, постулированной сначала в виде гипотезы, легко определяется, на какую долю падают реально существующие ударения, и обнаруживается, что все 25 нечетных стихов укладываются в схему

$$0/2-1/3-1/2-1/2-0/2, \quad (1)$$

Вопросы языкознания. 1965. № 3. С. 70—75.

<sup>1)</sup> См.: Янакиев М. Некоторые перспективы точного сравнительного изучения стиха в славянских языках // Сб. «Славянская филология». IV. София, 1963. (Далее ссылки на эту статью даются в тексте.)

<sup>2)</sup> Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. О дольнике современной русской поэзии // ВЯ. 1963. № 6. (С. 47 наст. изд.)



а все 24 четных стиха в схему

$$0/1-1/2-1/4-1/2. \quad (2)$$

Здесь  $\dashv$  обозначает во всех случаях ударный слог, а  $-$  обозначает «сильный слог». Среди сильных слогов по нашему счету (несколько расходящемуся со счетом М. Янакиева) 14 безударных; но существенно то, что за их пределами несомненно ударных слогов нет (хотя, вообще, в дольнике «внесхемные» ударения и возможны).

Продолжая анализ, произведенный М. Янакиевым, приведем таблицу частот различной длины анакруз, междарных промежутков и клаузул в первом, втором, третьем, четвертом стихе четырехстишия. Случаи наличия безударных долей выделены в конце прилагаемой таблицы, где А+I обозначает число безударных слогов в стихе, которые предшествуют ударению, падающему на вторую долю; I+II обозначает число безударных слогов между смежными ударениями на первой и третьей доле и т. д.

	Количество слогов	Частоты стихов в четырехстишиях				Нечетные 1+3	Четные 2+4
		1-й стих	2-й стих	3-й стих	4-й стих		
Анакруза (А)	0	1	-	1	2	2	2
	1	11	10	11	9	22	19
	2	-	1	-	-	-	1
Первый промежуток (I)	1	3	-	3	2	6	2
	2	9	9	7	5	16	14
	3	-	-	1	-	1	-
Второй промежуток (II)	1	1	3	2	3	3	6
	2	9	7	9	3	18	10
	3	-	-	-	1	-	1
	4	-	-	-	1	-	1
Третий промежуток (III)	1	5		3		8	
	2	5		8		13	
Клазула (К)	0	10	-	8	-	18	-
	1	2	6	2	8	4	14
	2	1	6	1	4	2	10
А+I	3	-	-	-	1	-	1
	4	1	1	-	-	1	1
I+II	3	-	1	1	2	1	3
	4	-	-	-	2	-	2
	5	-	1	-	-	-	1
II+III	4	3		-		3	
III+К	3	-		1		1	

Из таблицы видно, что 1) лишь в двух нечетных и двух четных стихах анакруза пуста, 2) лишь в одном случае «истинная» анакруза двухсложна,

3) лишь в одном нечетном и двух четных стихах междударные промежутки между ударениями на смежных долях более чем двухсложны, 4) в одном случае последняя доля безударна, что приводит к «ложной» трехсложной клаузуле в стихе

откуда, мол,  
и что это за...

5) «истинные» клаузулы в нечетных стихах за исключением двух случаев пусты или односложны, в четных — всегда односложны или двухсложны.

За этими исключениями реальный ритм вкладывается в более строгие схемы — для нечетных стихов:

$$1-1/2-1/2-1/2-0/1, \quad (3)$$

для четных стихов:

$$1-1/2-1/2-1/2. \quad (4)$$

Все безударные группы, возникшие при пропуске ударений на некоторых долях, соответствуют этим схемам. Схемы (3)—(4) и выражают основную закономерность ритма «Стихов о советском паспорте». В дополнение к сказанному в моей совместной с А. В. Прохоровым статье я принимаю здесь гипотезу М. Янакиева, что преобладание пустых клаузул в нечетных стихах и полное отсутствие пустых клаузул при обилии двухсложных в четных стихах следует считать входящим в общий ритмический замысел стихотворения.

Можно думать, что все или почти все отступления от схем (3)—(4) обусловлены не только трудностью подчинения ритмической норме непослушного словесного материала, а размещены с определенным расчетом на художественный эффект, который достигается благодаря выходу за пределы инстинктивно воспринимаемой основной закономерности (см. по этому поводу краткие указания в нашей с А. В. Прохоровым статье).

Эти единичные выходы за пределы основной закономерности появляются в местах, где необходимо особенное заострение ритмической выразительности, создаваемой в остальном более мягкими средствами, не противоречащими основной закономерности правильного дольника, а именно: а) размещением безударных долей, б) переходами от более плавных и длинных «амфибрахических» стихов к укороченным, вплоть до наиболее коротких «ямбических», и обратно.

II. Хотелось бы, чтобы читатель этой заметки обратился к самому стихотворению и убедился в реальности интерпретации «Стихов о советском паспорте» как дольника с возможностью проявления безударных, но реально ощущаемых «долей». Такая доля имеется уже в первом стихе

Я волком бы  
выгрыз  
бюрократизм...

где, впрочем, третьей доле соответствует побочное ударение на сложном слове «бюрократизм». Более выразительный стих с безударной первой долей

не переставая кланяться...

появляется лишь после *двенадцати* полноударных стихов с однообразными *односложными анакрузами*. Поэтому неизбежность возникновения подсознательной попытки «найти» пропавшую первую долю стиха в слогах

не пе-ре-ста...

кажется мне несомненной. Достаточно правдоподобна, впрочем, связь этих поисков пропавшего ударения и с низкопоклонством пограничного чиновника. Безударность первой доли в *долнике* Маяковского — эффект довольно редкий (в разбираемом стихотворении — три случая) и поэтому, можно думать, художественно не безразличный. Следующий пропуск ударения на второй доле в стихе

паспорт американца

более обычен (в «Стихах о советском паспорте» — семь случаев), особенно в последнем стихе четверостишия (четыре случая). Ощущение закономерной *трехдольности* при *четырёхсложном* промежутке между реальными двумя ударениями здесь вряд ли даже подвергается сомнению. В том же стихе первое отклонение от схем (3) — (4) — пустая анакруза. В этих двух особенностях стиха я не усматриваю более глубокой выразительности, чем эффект «заключительной интонации», сигнализирующей окончание «американской» темы перед переходом к «польской».

В «польском» *пястишии* четкость восприятия метрической структуры стиха подвергается серьезным испытаниям:

На польский —  
        глядят,  
                        как в афишу коза.  
На польский —  
                        выпяливают глаза  
в тугой  
        полицейской слоновости —  
откуда, мол,  
                        и что это за  
географические новости?

После гладкого первого стиха *четырёхстопного амфибрахия* второй стих должен быть воспринят как *четырёхдольный* с пропуском ударения на *третьей* доле. Принадлежность его к числу «нечетных» стихов схемы (3) определяется тем, что он рифмуется с первым. Третий стих — правильный *трехстопный амфибрахий*, возвращающий нас к метрической норме в наиболее чистом виде, но в четвертом *четырёхдольном* стихе безударны вторая и четвертая доля. Безударность четвертой доли скрадывается, впрочем, тем, что предлог *за* рифмуется с *коза* и *глаза*. В пятом стихе второе в *пястишии* (подряд!) нарушение основных схем (3) — (4): здесь в *трехдольном* стихе первая доля безударна, а промежуток между ударениями второй и третьей доли *трехсложен*.



завершают перечень отклонений от схем (3)—(4). Стихов с отклонениями от этих схем, как видим, довольно много — *десять* из 49, самих элементарных отклонений *одинадцать*:

нулевые анакрузы в нечетных стихах	2
нулевые анакрузы в четных стихах	2
двухсложные анакрузы в четных стихах	1
трехсложные первые промежутки	1
трех-четырёхсложные вторые промежутки	2
безударные последние доли	1
двухсложные клаузулы в нечетных стихах	2

Но редкость отклонения каждого из этих типов позволяет считать реальной тенденцию к подчинению норме, выраженной схемами (3)—(4).

Отклонений от более широких схем правильного дольника

$$0/2-1/2-1/2-1/2-0/2, \quad (5)$$

$$0/2-1/2-1/2-0/2, \quad (6)$$

как уже нами отмечалось ранее<sup>1)</sup>, только *четыре*. Из этих четырех отступлений одно (безударное *за*), видимо, рассчитано на восприятие в качестве единичного, специально обыгранного парадокса. Остальные три отклонения, заключающиеся в удлинении междударных промежутков между ударениями смежных долей до трех-четырех слогов, представляют собой проявление общей тенденции Маяковского, допускающего такие растяжения безударных промежутков между любыми долями довольно свободно в 3—5% стихов в четырехдольнике поэмы «Люблю» и «Про это»<sup>2)</sup>. Вероятно, включение специального метрического замысла данного произведения в более общую концепцию правильного дольника является тоже фактором, реально действующим и в творческом процессе и процессе восприятия. Первоначальные же наши схемы (1)—(2) являются лишь способом свободного описания фактически встретившихся в анализируемом произведении вариантов ритма.

В заключение замечу, что незаконченность анализа ритма «Стихов о советском паспорте» у М. Янакиева не случайна. Он, видимо, вообще недостаточно оценивает то обстоятельство, что в наиболее интересных случаях чистое описание реально заданного ритма произведения без гипотез о скрытом механизме его порождения мало продуктивно; гипотезы же, возникающие из живого восприятия стиха, могут быть при надлежащей методике работы проверены и превращены в объективное знание.

Стиховедение вместе со всеми филологическими дисциплинами переживает сейчас закономерный этап устремления к более точным и объективным методам исследования, опирающимся лишь на факты, непосредственно данные в изучаемом материале. Однако изучение потока речи без гипотез о механизме его порождения не только малопродуктивно, но и не интересно.

<sup>1)</sup> Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. Указ. соч.

<sup>2)</sup> Например, см.: Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. О дольнике современной русской поэзии // ВЯ. 1964. № 1. (С. 62 наст. изд.)

Замечу, впрочем, что моя несколько резкая оценка относится прежде всего к заключительной формуле («...ритмема „Стихов о советском паспорте“ характеризуется так...», с. 174) статьи М. Янакиева. В этом набранном курсивом заключении статьи реальный закон, управляющий ритмическим строением взятого для анализа стихотворения, остается не раскрытым. Сама работа М. Янакиева значительно богаче содержанием и характеризует автора как знатока и ценителя поэзии. Так и кажется, что заключительная формулировка предназначена лишь для того, чтобы терроризировать не понимающих современной научной «строгости» представителей традиционного литературоведения.

# О метре пушкинских «Песен западных славян»

## 1

Было давно замечено, что основная часть «Песен западных славян», «Сказка о рыбаке и рыбке» и несколько примыкающих к ним пушкинских набросков и обработок народных песен очень близки по ритмическому строению. В недавних публикациях В. М. Жирмунский<sup>1)</sup> и С. П. Бобров<sup>2)</sup> вновь обратились к этому кругу пушкинских произведений. Список рассмотренных ими стихотворений почти тождествен. В. М. Жирмунский говорит: «Все эти стихотворения построены по одинаковому метрическому принципу». Их метр В. М. Жирмунский определяет как «трехударный народный стих с хореическим окончанием». С. П. Бобров находит, что 1021 стих из обследованных им 1032 подчинен метрической схеме

$$0/2-0/4-0/4-1.$$

Распределение числа «слабых слогов» в анакрузе, первом и втором промежутке между «сильными слогами» по С. П. Боброву (для 1021 стиха) дается в табл. 1.

Таблица 1

	Число слабых слогов				
	0	1	2	3	4
Анакруза	32	55	934	–	–
Первый промежуток	9	139	502	351	20
Второй промежуток	27	332	441	188	43

Легко видеть, что приведенные сейчас данные С. П. Боброва находятся в полном согласии с концепцией В. М. Жирмунского. Наиболее существенным дополнением к характеристике В. М. Жирмунского, вытекающим из статистики С. П. Боброва, является следующее: *наш стих характеризуется сильной тенденцией к анапестическим анакрузам.*

Русская литература. 1966. № 1. С. 98—111.

<sup>1)</sup> Жирмунский В. М. Русский народный стих в «Сказке о рыбаке и рыбке» // Проблемы современной филологии. Сборник статей к 70-летию акад. В. В. Виноградова. М.: Наука, 1965.

<sup>2)</sup> Бобров С. П. 1) Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян» // Теория вероятностей и ее применения. 1964. Т. IX, вып. 2; 2) К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян» // Русская литература. 1964. № 3.

Следует здесь же подчеркнуть, что С. П. Бобров относит к числу стихов с анапестической анакрузой все стихи с ударением на третьем слоге, независимо от того, несут ли они еще ударение на первом или втором слоге. Во всех стихах, в которых третий слог ударен, С. П. Бобров ударения на первом или втором слоге считает *внеметрическими* «замедлениями». Данные о числе анапестических анакруз с замедлениями сведены в табл. 2.

Таблица 2

Тип анакрузы	Пример	Число случаев
◡◡ ◡	Слышит, воеет ночная птица...	138
◡ ◡◡	Кровь по сабле свежая струится...	118
◡◡ ◡	Король ходит большими шагами...	60
	Всего	316

Большая часть этих 316 стихов явственно требует *четырёхударного* произнесения. Это первое основание, в силу которого я предпочитаю говорить не о «трехударном стихе», а о «трехдольнике».

Стих

Горе! в церкви турки и татары...

имеет ритмическую схему

◡◡|◡◡|◡◡|◡◡◡

где ударение на «Горе!» является не метрическим, дополнительным не потому, что оно подчинялось бы метрическому ударению на «в церкви», а потому, что в силу общей анапестической тенденции мы инстинктивно начинаем отсчет метра с третьего слога всюду, где это возможно.

Таким образом, само восприятие нашего стиха в качестве трехдольного неотделимо от наличия в нем анапестической тенденции. Формальный принцип анализа здесь таков: *первым метрическим ударением является последняя из ударений, падающих на первые три слога*. Так как третье метрическое ударение всегда падает на предпоследний слог, то для восприятия стиха как трехдольного остается найти второе метрическое ударение. Стихов, где эта задача не решается однозначно «на слух» с первого же чтения, очень мало<sup>1)</sup>.

Следующим важным дополнением к характеристике, данной нашему стиху В. М. Жирмунским, является *сильная тенденция к десятисложности*. Вот статистика по всем 1032 стихам материалов С. П. Боброва (табл. 3).

Наиболее интересным открытием С. П. Боброва является то, что эта сильная тенденция к десятисложности достигается за счет *компенсации колебаний* длины анакрузы, первого и второго междударных промежутков. Об этом подробнее будет рассказано далее. Таким образом, несмотря на сильные

<sup>1)</sup>Таков в «Видении короля» стих

И сказал: «Дать кафтан Радивою!»



Таблица 3

Анакруза	Длина стиха в слогах						Всего
	8	9	10	11	12	13	
Дактилическая	2	12	17	3	–	–	34
Амфибрахическая	3	22	24	7	–	–	56
Анапестическая	1	167	581	165	27	1	942
Всего	6	201	622	175	27	1	1032

колебания длины междударных промежутков, *счет числа* содержащихся в них *безударных слогов* для Пушкина далеко не безразличен. Это еще одно отличие от свойств чисто ударного стиха.

Наконец, нашему стиху свойственна изредка и еще одна особенность *дольника*: трехдольность стиха может восприниматься и при *безударности второй* доли в силу большой длины промежутка между ударениями, воспринимаемыми в качестве первого и третьего метрического. Поэтому окончательное определение нашего метра я сформулировал бы так: это *трехдольник*

а) с женскими окончаниями,

б) с сильной тенденцией к анапестическим анакрузам и с большим числом сильных внеметрических ударений на анакрузе,

в) с большой свободой вариации длины междударных промежутков, ограниченной

г) сильной тенденцией к десятисложности всего стиха.

Эта более развернутая характеристика по существу вся извлечена из работ С. П. Боброва. Сам С. П. Бобров формулирует свою концепцию метра «Песен западных славян» в форме пяти «допущений».

Три *основных* допущения С. П. Боброва: 1) стих, как правило, содержит в себе три слова, 2) стих всюду имеет женское окончание, 3) в большинстве случаев (более 90%) стих имеет анапестический зачин — хорошо согласуются с точкой зрения В. М. Жирмунского и со сказанным выше. Кроме того, С. П. Бобров вводит две «осторожные, но необходимые гипотезы»:

4) исходной нормой является трехстопный анапест с женским окончанием (который С. П. Бобров воспринимает расчлененным условно на стопы),

5) исходные стопы могут укорачиваться и удлиняться:

I	II	III	
—	—	— ∪	макрос
∪ —	∪ —	∪ — ∪	дуоль
Норма ∪ ∪ —	∪ ∪ —	∪ ∪ — ∪	анапест
	∪ ∪ ∪ —	∪ ∪ ∪ — ∪	квартоль
	∪ ∪ ∪ ∪ —	∪ ∪ ∪ ∪ — ∪	квинтоль

Допущения 4-е и 5-е совершенно не нужны, и основной результат исследования С. П. Боброва как раз заключается в том, что наличие в исследованных

им стихотворениях

$$\frac{281}{1032} = 27,2\%$$

стихов, вкладывающихся в схему классического анапеста

○ ○ ◡ ○ ○ ◡ ○ ○ ◡ ○

не требует для своего объяснения какой-либо руководившей поэтом «анапестической тенденции», а является естественным следствием допущений 1-го, 2-го, 3-го и давно отмеченной выше тенденции к десятисложности стиха.

Принятое С. П. Бобровым «допущение» о наличии в нашем стихе «анапестической основы» вызвало резкую реплику В. М. Жирмунского: «Столь же малоубедительной представляется мне новейшая попытка С. Боброва...» Было бы жаль, если бы это замечание В. М. Жирмунского было воспринято как отрицательная оценка всей работы С. П. Боброва, а не только неудачи его «осторожных гипотез» 4-й и 5-й. Моя задача состоит в том, чтобы возможно более убедительно показать положительные достижения С. П. Боброва.

## 2

Чтобы сделать приемы исследования более обозримыми, разберем подробно набросок «Все красны боярские конюшни», состоящий из 32 стихов трехдольника и одного укороченного стиха (оставлен без номера):

Всем красны боярские конюшни:	○ ○ ◡ 1-3 ◡ ○
Чистотой, прислугой и конями;	○ ○ ◡ 1-3 ◡ ○
Всем довольны добрые кони:	○ ○ ◡ 1-2 ◡ ○
Кормом, стойлами и надзором.	○ ○ ◡ 4 ◡ ○
5 Сбруя блещет на стойках дубовых,	○ ○ ◡ 2-2 ◡ ○
В стойлах лоснятся борзые кони.	○ ○ ◡ 2-2 ◡ ○
Лишь одним конюшни непригожи —	○ ○ ◡ 1-3 ◡ ○
Домовой повадился в конюшни.	○ ○ ◡ 1-3 ◡ ○
По ночам ходит он в конюшни,	○ ○ ◡ 0-3 ◡ ○
10 Чистит, холит коней боярских,	○ ○ ◡ 2-1 ◡ ○
Заплетает гриву им в косички,	○ ○ ◡ 1-3 ◡ ○
Туго хвост завязывает в узел.	○ ○ ◡ 1-3 ◡ ○
Как не взлюбит он вороного.	○ ○ ◡ 1-2 ◡ ○
На вечерней заре с водопою	○ ○ ◡ 2-2 ◡ ○
15 Обойду я боярские конюшни	○ ○ ◡ 2-3 ◡ ○
И зайду в стойло к вороному —	○ ○ ◡ 0-3 ◡ ○
Конь стоит исправен и смирен.	○ ○ ◡ 1-2 ◡ ○
А поутру отопрешь конюшню,	○ ○ ◡ 3-1 ◡ ○
Конь не тих, весь в мыле, жаром пышет,	○ ○ ◡ 1-○ ○ ○ ◡ ○
20 С морды каплет кровавая пена.	○ ○ ◡ 2-2 ◡ ○
Во всю ночь домовой на нем ездил	○ ○ ◡ 2-2 ◡ ○
По горам, по лесам, по болотам,	○ ○ ◡ 2-2 ◡ ○
23 С полуночи до белого света —	○ ○ ◡ 2-2 ◡ ○
До заката месяца...	
24 Ах ты, старый конюх неразумный,	○ ○ ◡ 1-3 ◡ ○
Разгадаешь ли, старый, загадку?	○ ○ ◡ 2-2 ◡ ○

Полюбил красну девку младой конюх,	○○┐2┐3┐○
Младой конюх, разгульный парень —	○○┐2┐1┐○
Он конюшню ночью отпирает,	○○┐1┐3┐○
Потихонько вороного седлает,	○○┐3┐2┐○
30 Полегонько выводит за ворота,	○○┐2┐3┐○
На коня на борзого садится,	○○┐2┐2┐○
К красной девке в гости скачет.	○○┐1┐1┐○

Мы видим, что из 32 стихов 30 без всяких сомнений вкладываются в схему

$$2\text{┐}0/3\text{┐}1/3\text{┐}1$$

трехдольника с женским окончанием, анапестической анакрузой и обязательным ударением на каждом сильном слоге. В этих тридцати стихах на сильные слоги падают «безусловные» ударения вполне самостоятельных слов. В стихе 13 вторая доля заполнена лишь «потенциально ударным» местоимением «он». В стихе 4 вторая доля совсем безударна. Поэтому общая метрическая схема, подчиняющая все стихи без исключения, пишется в виде

$$2\text{┐}0/3\text{┐}1/3\text{┐}1.$$

Безусловных «дополнительных» ударений довольно много на первом слоге (в семи стихах), но в других положениях имеется только одно дополнительное внеметрическое ударение в стихе 19<sup>1)</sup>.

Таким образом, в этом раннем наброске (1827 год) ритм анапестического трехдольника очень ясен и подчеркнут. Позднее Пушкин разрешил себе бóльшую свободу, но наш набросок подтверждает догадку С. П. Боброва, что тенденция к известному усилению «метричности» народных образцов была не чужда Пушкину.

Промежутки между смежными метрическими ударениями довольно свободно варьируют, однако эта вариация несколько меньше, чем естественная вариация междударных промежутков в ритмически неорганизованной речи. Первый промежуток в среднем ощутимо короче, чем второй (см. распределение промежутков по длине в табл. 4).

Таблица 4

	Число слогов				Среднее
	0	1	2	3	
Первый промежуток	2	13	14	2	1,52
Второй промежуток	—	4	13	14	2,32
Σ	2	17	27	16	1,92

Междударные промежутки связаны весьма ощутимой отрицательной корреляцией: более длинному первому промежутку в среднем соответствует более короткий второй. Благодаря этому изменчивость общей длины стиха невелика, обнаруживая тяготение к десятисложной норме.

<sup>1)</sup>В соответствии с традициями народной поэзии мы считаем, что синтагмы «красну девку», «младой конюх», «к красной девке» несут одно ударение.

Приводим соответствующую корреляционную табличку.

Таблица 5

		Второй промежуток			$\Sigma$
		1	2	3	
Первый промежуток	0	–	–	2	2
	1	1	3	9	13
	2	2	9	3	14
	3	1	1	–	2
$\Sigma$		4	13	14	31

Табличке соответствует коэффициент корреляции  $-0,53$ . Степень компенсации изменчивости первого промежутка при помощи соответствующего изменения в обратную сторону длины второго можно описать более полно при помощи «линии регрессии»:

Длина первого промежутка	0	1	2	3
Средняя длина второго промежутка	3,00	2,62	2,07	1,50

Приближенно: когда первый промежуток увеличивается на один слог, второй сокращается на полслога.

В корреляционной табличке по диагонали (справа сверху — налево вниз) можно прочесть число стихов различной длины:

Восьмисложных стихов	1	= 1	1
Девятисложных	2 + 3 + 2 =	7	8
Десятисложных	1 + 9 + 9 =	19	19
Одиннадцатисложных	1 + 3 =	4	4
		31	32

В правой колонке добавлен девятисложный стих, не вошедший в корреляционную табличку из-за отсутствия в нем второго метрического ударения. Средняя длина стиха равна 9,81 слога.

Клетка  $2 + 2$  корреляционной таблички содержит *девять* стихов, вкладывающихся в схему трехстопного анапеста, клетки  $1 + 3$  и  $3 + 1$  содержат *десять* стихов, которые можно при желании интерпретировать как пятистопные хорей, а в клетке  $1 + 1$  помещается единственный стих, который может быть интерпретирован как четырехстопный хорей. Остальные клетки таблицы соответствуют стихам, которые не вкладываются в классические размеры. Из табл. 5 видно, что обилие трехстопных анапестов и пятистопных хореев является автоматическим следствием тенденции к десятисложности, обязательности анапестической анакрузы, допускающей дополнительные ударения только на первом слоге, и заданной изменчивости первого и второго междударного промежутка ( $0/3$  и  $1/3$ ). Десятисложные стихи при перечисленных условиях могут быть только трехстопными анапестами или пятистопными хорейми.

Метр наброска естественно определить как трехдольник, а не как чистый «акцентный» трехударный стих, так как:

1) длина междударных промежутков не безразлична, а имеет тяготение для первого промежутка к норме в 1—2 слога, а для второго — в 2—3 слога;

2) чистому акцентному стиху чужда возможность восприятия безусловно значимых ударений как не метрических по положению, у нас же их девять на первом слоге и одно внутри стиха;

3) представляется несомненным, что при чтении стиха

Кормом, стойлами и надзором...

ударения на слогах «стой» и «зор» воспринимаются как соответствующие ударения на «воль» и «кон» в предшествующем стихе с возникающим отсюда ощущением «пропущенного ударения» второй доли.

В силу тяготения к постоянной десятисложной длине стиха вариация длины междударных промежутков воспринимается как блуждание менее устойчивого второго метрического ударения между занимающими твердое положение первым и третьим. Естественно, что крайние положения второго ударения, при которых один из промежутков совсем исчезает, производят впечатление резкого неожиданного толчка. И действительно, «столкновения ударений»

По ночам — ходит...

И зайду — в стойло...

сигнализируют беспокойство старого конюха.

Последовательность трех, четырех или большего числа стихов правильного трехстопного анапеста в пределах нашего метра создает новую «локальную» ритмическую инерцию (двух стихов, вероятно, для этого еще мало). В изучаемом наброске это происходит один раз в стихах 20—23. Стих 20 заканчивает предложение, размещенное в стихах 18—20, и осложнен внеметрическим ударением на первом слоге. Поэтому его принадлежность к группе четырех последовательных стихов анапеста завуалирована. Но следующие три стиха

Во всю ночь домовой на нем ездил

По горам, по лесам, по болотам,

С полуночи, до белого света...

тематически и интонационно образуют единое целое и неизбежно вызывают, хотя бы бессознательные, ассоциации с балладным анапестом в духе «Смальгольмского барона» Жуковского.

Однако для стихотворной техники пушкинского трехдольника кажется не случайным, что наметившаяся анапестическая тенденция резко обрывается в стихе

До заката месяца...

где переход от двухсложных междударных промежутков к односложному особенно заметен потому, что весь стих укорочен<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Достигнутый ритмический эффект кажется столь удачным, что хотелось бы видеть здесь не недописанный стих, а художественный прием.

Хореические стихи в нашем наброске не располагаются более чем по два подряд. Более знаменательным, чем расположение этих пар хореических стихов, кажется употребление единственного четырехстопного хореического стиха (вместе с тем и единственного восьмисложного!) именно в качестве заключительного. Резкость его звучания подчеркнута тем, что он может быть проскандирован по стопам.

К красной | девке | в гости | скачет.    ◡◡, ◡◡|◡◡|◡◡

В литературном анапесте и современном дольнике с анапестической анакрузой<sup>1)</sup> очень сильным средством ритмической выразительности является размещение внеметрических ударений на первом слоге. В нашем наброске они создают несколько более массивную, замедленную поступь вводного повествования (пять отягчений в *шести* стихах); включаясь по одному, подчеркивают беспокойный характер стихов 7—20 и исчезают в более стремительном финале.

### 3

Весьма сходно с табл. 5 выглядит и полная корреляционная таблица (табл. 6) длины междударных промежутков в 934 стихах с анапестической анакрузой, обследованных С. П. Бобровым.

Таблица 6

		Второй промежуток					Σ
		0	1	2	3	4	
Первый промежуток	0	–	–	–	21	6	27
	1	–	1	95	212	11	319
	2	–	47	281	77	2	407
	3	4	72	64	16	–	156
	4	5	12	8	–	–	25
Σ		9	132	448	326	19	934

Сравним заполнение наиболее многочисленных клеток в табл. 5, составленной для наброска «Всем красны боярские конюшны» (А), и в таблице С. П. Боброва (Б):

	А	Б
2 + 2 (анапесты)	9 (27,5%)	281 (30,2%)
1 + 3 (хореи)	9 (27,5%)	212 (22,6%)

Материал первой таблички слишком мал, чтобы вычислять проценты для других клеток, но общее качественное сходство обоих распределений несомненно. Сравним некоторые сводные характеристики:

<sup>1)</sup>См.: Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. О дольнике современной русской поэзии // ВЯ. 1963. № 6; 1964. № 1. (С. 47, 62 наст. изд.)

	А	Б
Средняя длина первого промежутка	1,52	1,82
Средняя длина второго промежутка	2,32	2,23
Коэффициент корреляции	-0,53	-0,63
Средняя длина стиха	9,81	10,05

Сопоставим еще линии регрессии:

Длина первого промежутка		0	1	2	3	4
Средняя длина второго промежутка	А	3,00	2,62	2,07	1,50	-
	Б	3,22	2,73	2,08	1,79	1,12

Наконец, сравним доли стихов с дополнительным ударением на первом слоге:

$$А \quad 9/32 = 28,0\%$$

$$Б \quad 316/934 = 29,4\%$$

Стихотворения, изученные С. П. Бобровым, содержат всего 1032 стиха. Стихи с анапестической анакрузой, попавшие в нашу табл. 6, составляют 90,5%. Близость статистических характеристик этих стихов к характеристикам наброска «Всем красны боярские конюшни» показывает, что в этом наброске был найден детально разработанный прообраз основных ритмических тенденций всего интересующего нас круга пушкинских стихотворений.

#### 4

Ритм «Песен западных славян» и «Сказки о рыбаке и рыбке» отличается от рассмотренного исходного образца прежде всего тем, что в них имеется заметная доля стихов с укороченной анакрузой. Здесь приходится говорить лишь о «трехдольнике с тенденцией к анапестическим зачинам». Число таких стихов уже было указано в табл. 3. Ограничиваясь стихами, которые С. П. Бобров считает правильными трехдольными, приведем еще две корреляционные таблицы длин междударных интервалов, дополняющие табл. 6.

Таблица 6(а)

Дактилическая анакруза

Первый промежуток	Второй промежуток					Σ
	0	1	2	3	4	
	0	-	-	-	-	
1	-	-	-	-	-	-
2	-	-	2	3	-	5
3	-	-	6	9	-	15
4	-	2	8	2	-	12
Σ	-	2	16	14	-	32

Таблица 6(б)

Амфибрахическая анакруза

	Второй промежуток					Σ
	0	1	2	3	4	
	0	-	-	-	-	
1	-	-	2	-	1	3
2	-	1	21	7	-	29
3	-	1	12	4	-	17
4	-	3	3	-	-	6
Σ	-	5	38	11	1	55

Табл. 6(а) подтверждает наши наблюдения над анапестическими стихами. По-прежнему преобладает диагональ

$$8 + 9 = 17$$

десятисложных стихов. Среднее число слогов в стихе равно 9,71. Таким образом, сокращение анакрузы на два слога привело к сокращению длины стиха по сравнению с нормой для анапестических стихов (10,05) лишь на 0,34 слога. По-прежнему наблюдается отрицательная корреляция между длиной первого и второго промежутка (коэффициент корреляции равен  $-0,47$ ). В меру возможного для столь малой выборки (32 стиха) корреляционное поле имеет закономерный вид, определяемый отмеченными тенденциями. Заполнение отдельных клеток примерно соответствует этим общим тенденциям. Появление девяти стихов пятистопного хорея в клетке  $3 + 3$  и двух стихов трехстопного дактиля в клетке  $2 + 2$  не требует для своего объяснения гипотезы специального пристрастия поэта к этим «правильным» размерам.

Другое впечатление производит табл. 6(б). Неожиданно уже то, что средняя длина стиха здесь 9,62 слога, т. е. меньше, чем для дактилических стихов, хотя длина анакрузы на один слог больше. Главное же, что сразу обращает на себя внимание, это большое число (21) стихов правильного трехстопного амфибрахия. В основном этот эффект создается за счет «Сказки о рыбаке и рыбке»:

У самого синего моря...  
Старик ловил неводом рыбу...  
Ступай себе в синее море,  
Гуляй там себе на просторе.  
«Чего тебе надобно, старче?»

и т. д. Впрочем, пятикратное повторение стиха «Чего тебе надобно, старче» составляет заметную долю всех этих амфибрахических стихов.

«Сказка о рыбаке и рыбке» отличается и вообще несколько слабее выраженной анапестической тенденцией (83% стихов с анапестической анакрузой вместо 92% в суммарной табл. 1). Эти отклонения, однако, не нарушают общего единства метрической и ритмической структуры всей рассматриваемой группы пушкинских произведений. В произведении длиной в 200 стихов такого рода отступления от общей нормы могут быть вызваны тематически обусловленными «локальными» особенностями ритма (см. примеры из «Песен западных славян» в разделе 5) и могут еще не обозначать явственно ощущаемого изменения средней нормы, на фоне которой локальный ритм воспринимается.

## 5

Охарактеризованная выше общая метрическая структура «Песен западных славян» и «Сказки о рыбаке и рыбке» допускает исключительное богатство ритмических вариантов стиха. С. П. Бобров в соответствии с традициями русского стиховедения классифицирует их не только по длине



анакрузы и междарных промежутков, наличие внеметрических ударений и пропуску метрических, но и по расположению словоразделов. Начато им и исследование корреляций между ритмическими вариантами смежных стихов. В первом приближении можно сказать, что чередование ритмических вариантов достаточно свободно. Лишь иногда намечается тенденция к группированию следом друг за другом ритмически родственных стихов, но такие тенденции, едва наметившись, обычно быстро разрушаются. Например, в песне «Влах в Венеции», отличающейся повышенным числом хорейческих стихов, кажется не случайным, что в самом конце песни непрерывный ряд из пяти хорейческих стихов все же завершается одним анапестическим:

Как у нас бывало кого встречу<sup>1)</sup>,  
Слышу: «Здравствуй, Дмитрий Алексеич!»  
Здесь не слышу доброго привета,  
Не дождуся ласкового слова;  
Здесь я точно бедная мурашка,  
*Занесенная в озеро бурей.*

После быстрого хорейческого ритма, придающего жалобам влаха несколько болтливый характер, последний анапестический стих возвращает нас к приподнятому и патетическому звучанию, свойственному вообще «Песням западных славян».

Закономерным кажется анапестическое окончание «Видения короля», где после контрастной схемы неравных междарных промежутков

0 3  
1 2  
3 2

в стихах

И король ощупью в потемках  
Кое-как до двери добрался  
И с молитвою на улицу вышел<sup>2)</sup>

следует четыре стиха правильного анапеста:

Было тихо. С высокого неба  
Город белый луна озаряла.  
Вдруг взвилась из-за города бомба,  
И пошли бусурмане на приступ.

Особый характер имеет появление группы анапестических стихов в песне «Марко Якубович», отмеченное С. М. Бонди. Здесь все *девять* стихов, произносимых *незнакомцем*, являются трехстопными анапестами.

<sup>1)</sup>В стихе народного склада хорейческий метр не нарушается неправильным расположением ударения на местоимении «кого».

<sup>2)</sup>Особую окраску этим стихам придает прежде всего «столкновение ударений»

Король — ощупью...

Выбор полной формы «молитвою» вместо возможного «молитвой» доказывает *нежелание* поэта преждевременно начать цепь правильных анапестов.

«Это что под горою там видно?»  
 «Отдыхать мне на вашем кладбище,  
 Потому что мне жить уж не долго».  
 «Три дня, — молвил, — ношу я под сердцем  
 Бусурмана свинцовую пулю.  
 Как умру, ты зарой мое тело  
 За горой, под зеленою ивой.  
 И со мной положи мою саблю,  
 Потому что я славный был воин».

Художественная значимость этого приема очевидна.

Вообще же, как уже сказано, Пушкин избегает в «Песнях западных славян» и «Сказке о рыбаке и рыбке» скоплений однородных стихов, которые *слишком явно* нарушали бы презумпцию беспорядочной, «свободной» смены ритмических вариантов. В частности, хорейская и анапестическая тенденции по временам намечаются с последовательностью, достаточной, чтобы придать отрывку особое звучание, но не столь систематичны, чтобы привести к появлению вполне отчетливого ощущения введения новых метрических ограничений<sup>1)</sup>.

В «Сказке о рыбаке и рыбке», кажется, можно уловить определенную тенденцию в расположении 17% стихов с укороченными анакрузами. 83% стихов с анапестическими анакрузами и здесь образуют явственно воспринимаемый основной фон, на котором единичные стихи с дактилическими и амфибрахическими анакрузами звучат особенно выразительно. Несколько неожиданно появление трех таких стихов в самом начале:

Жил старик со своею старухой  
 У *самого синего моря*;  
 Они жили в ветхой землянке  
 Ровно тридцать лет и три года.  
 Старик ловил неводом рыбу,  
 Старуха пряла свою пряжу.

Следующие затем *восемь* стихов с нормальными анапестическими анакрузами выразительно прерываются дактилической анакрузой стиха

*Голосом молвит человечьим...*

выделение которого очевидным образом мотивировано. Лишь после следующих *десяти* стихов с анапестической анакрузой появляются два стиха

*Ступай себе в синее море,  
 Гуляй там себе на просторе*

тождественного ритма, особая выразительность которых тоже понятна. Через три стиха опять пара стихов с амфибрахической анакрузой:

*По нашему говорила рыбка,  
 Домой в море синее присилась...*

<sup>1)</sup> Кроме отмеченного случая со словами незнакомца в песне «Марко Якубович».

Через семь стихов изолированный стих с дактилической анакрузой

*Наше-то совсем раскололось...*

Тенденция употреблять укороченные анакрузы в стихах типа особенно выразительных восклицаний, вопросов и обращений продолжается далее стихами

*«Чего тебе надобно, старче?»  
«Смилуйся, государыня рыбака...»*

и т. д. Спокойное же повествование ведется в стихах с нормальной анапестической анакрузой.

Аналогичные наблюдения можно сделать и на материале «Песен западных славян», например в «Видении короля»:

*Из палат своих он выходит  
И идет один в божию церковь.  
Стал на паперти, дверь отворяет...  
Ужасом в нем замерло сердце,  
Но великую творит он молитву  
И спокойно в церковь божию входит.*

Особенно хорошо здесь то, что нормальное течение ритма нарушается только на слове «ужасом» и сразу восстанавливается при «великой молитве».

Выше уже приводились примеры художественной выразительности размещения дополнительных ударений в начале и внутри стиха и употребления редких междударных промежутков («нулевых» или необычно длинных). Большое богатство такого рода наблюдений скрывается в еще не опубликованной полной работе С. П. Боброва.<sup>1)</sup>

## 6

В заключение отмечу одну важную идею С. П. Боброва. Он полагает, что нельзя считать «Песни западных славян» и «Сказку о рыбаке и рыбке» написанными просто «народным стихом». По его мнению, *Пушкин поставил перед собой и решил задачу создания в рамках литературного стиха некоторого аналога народного стиха*. Дело, по мнению С. П. Боброва, в том, что народный стих поется сказителем нараспев, а литературный стих предназначен для чтения по книжке «про себя» или для декламационного произнесения вне связи с передаваемой в устной традиции напевностью. Наличие здесь известной трудности понимал и А. Х. Востоков, находя «удивительным», что строй народной песни столь ощутителен «при чтении стихов, кои, конечно, для пения собственно, а не для чтения сочинены в одно время с их голосами».

Мысль С. П. Боброва кажется мне заслуживающей внимания. Вероятно, что литературная переработка народного стиха была начата еще А. Х. Востоковым и что в какой-то мере Пушкин опирался на опыты Востокова. Необ-

<sup>1)</sup>Работа так и не была опубликована. — Прим. ред.

ходимо тщательное сравнительное изучение ритмики подходящих народных произведений и произведений Востокова и Пушкина.

Наиболее доступным современному читателю образцом русского народного трехдольника с женскими окончаниями и тенденцией к анапестическим зачинам является былина «Вавило и скоморохи», записанная в Архангельской области О. Э. Озаровской. Среди произведений, заведомо известных Пушкину, можно указать «Взятие Казанского царства» в сборнике Кирши Данилова (номер 30)<sup>1)</sup>. Правда, далеко не все 67 стихов этого стихотворения имеют женские окончания и не все без натяжки читаются трехдольно. Но некоторые отрывки стихотворения уже по непосредственному впечатлению воспринимаются в качестве возможного исходного материала пушкинской концепции метра «Песен западных славян»:

Как от сильнова Московскова царства  
Кабы сизой орлища стрепенулся,  
Кабы грозная туча подымалась,  
Что на наше ведь царство наплывала.  
А из сильнова Московскова царства  
Подымался великой князь московски,  
А Иван сударь Васильевич прозритель,  
Со темя ли пехотными полками,  
Что со старыми славными казаками...

В табл. 7 дано распределение 42 явственно трехдольных стихов с женскими окончаниями и анапестическими зачинами по длине первого и второго междударного промежутка, как это сделано в табл. 6.

Таблица 7

		Второй промежуток					Σ
		0	1	2	3	4	
Первый промежуток	0	–	–	–	–	–	–
	1	–	–	5	2	1	8
	2	–	1	4	13	2	20
	3	–	1	5	7	–	13
	4	–	–	1	–	–	1
	Σ	–	2	15	22	3	42

Сравнение данных из табл. 6 и 7 приводит к следующему:

	Табл. 6	Табл. 7
Средняя длина первого промежутка	1,82	2,17
Средняя длина второго промежутка	2,23	2,62
Коэффициент корреляции	–0,63	–0,10
Средняя длина стиха	10,05	10,78

<sup>1)</sup>Этим указанием я обязан В. М. Жирмунскому.

Мы видим, что во «Взятъе Казанского царства» почти отсутствует эффект компенсации увеличенной длины одного междударного промежутка сокращением другого, т. е. тенденция к уравниванию общей длины стихов. Стих в среднем заметно длиннее. Несмотря на это обстоятельство, во «Взятъе Казанского царства» совсем отсутствуют сильные отягощения на анакрузе: синтагмы «с черным порохом» или «воску ярова» естественно считать имеющими одно ударение на третьем слоге.

Хотя мои наблюдения над ритмикой «Взятъе Казанского царства» и былины «Вавило и скоморохи» имеют предварительный характер, сформулирую два вывода, подтверждающие общую мысль С. П. Боброва.

1) Мы видели, что в пушкинском трехдольнике много сильных не метрических ударений на анакрузе:

*Король ходит большими шагами...  
Слышит, воеет ночная птица...  
Стал на паперти, дверь отворяет...  
Кровь по щиколку ему достягает...  
Горе! в церкви турки и татары...*

(Ритмические слова «корольходит», «слышитвоеет», «сталнапаперти», «кровьпощиколку», «горевцеркви» звучали бы явно нелепо.) Между тем в произведениях народной поэзии, подчиненных тенденции к постоянным анапестическим зачинам, такого рода ритмические обороты явно избегаются. Видимо, они свойственны *декламационному*, а не *напевному* складу стиха.

2) Кажется несомненным, что при чтении «Песен западных славян» следует воспринимать «Ключ-город» и «церковь божию» как единые ритмические слова, подчиненные одному ударению. Но таких неподвижных традиционных словосочетаний в «Песнях западных славян» не так много, а за их пределами потребность в объединении нескольких слов в синтагму, подчиненную одному «синтагматическому ударению» при скандировании пушкинского стиха в соответствии с трехдольным метром, возникает *довольно редко*. Это и естественно, так как, например, в 934 стихах с анапестической анакрузой имеется

$$(3 \cdot 934) + 316 = 3118$$

метрических ударений и начальных отягчений, т. е. на каждое отчетливо воспринимаемое ударение приходится в среднем

$$\frac{934 \cdot 10,05}{3118} = 3,01$$

слога. Таким образом, «ритмические слова» в пушкинском дольнике в среднем имеют длину, свойственную классическому русскому стиху, а не образцам народной поэзии с сильно выраженной тенденцией к подчинению одному ударению сложных синтагм.

Работы С. П. Боброва написаны трудно и иногда излишне сложно. Некоторые его формулировки неудачны. Но выше я старался показать, что исследования С. П. Боброва создали основу для полной и точной характеристики мет-

ра «Песен западных славян» и «Сказки о рыбаке и рыбке» как в смысле *метрической нормы*, так и в смысле *статистических тенденций в выборе ритмических вариантов*. Кажется несомненным, что по той же методике надо произвести сравнительное изучение пушкинского трехдольника, близких к нему произведений народной поэзии и ряда опытов А. Востокова (перевод песни «Строение Скадра», «Марко кралевич в темнице» и др.).

Еще одно заключительное замечание. Мы ничего не говорили о возможной связи метрики «Песен западных славян» с оригинальным сербским десятисложным стихом. Весьма вероятно, что Пушкин, как и Востоков, обратился в рамках народной *русской* традиции именно к трехдольнику с женскими окончаниями и тенденцией к анапестическим зачинам потому, что этот вид русского народного стиха является, хотя бы уже по средней длине стиха и легкости включения в него хореических строк, наиболее близким аналогом сербского десятисложника. Нет оснований предполагать, что влияние сербского десятисложника на Пушкина было существенно более глубоким, хотя близость средней длины стиха по подсчетам С. П. Боброва

$$\frac{6 \cdot 8 + 201 \cdot 9 + 622 \cdot 10 + 175 \cdot 11 + 27 \cdot 12 + 1 \cdot 13}{1032} = 10,018$$

к сербской норме ровно в *десять* слогов и является интригующей. Вероятно, то обстоятельство, что отклонение составляет всего 0,018 слога, случайно, оно с таким же успехом могло иметь порядок нескольких десятых. Тенденция к преобладанию десятисложных стихов и к приблизительному уравниванию отклонений вниз и вверх от десятисложности, вероятно, являлась реальной силой, действовавшей в процессе сочинения «Песен западных славян», но трудно думать, чтобы интуиция поэта могла при этом оценивать различия между общим складом стихотворения со средней длиной стиха в 9,9 слога от звучания последовательности стихов со средней длиной стиха в 10,1 слога.

В заключение выражаю благодарность А. В. Прохорову за помощь и обсуждение результатов и Б. С. Каминскому за выполнение подсчетов.

# К основам русской классической метрики

(совместно с А. В. Прохоровым)

## § 1. Введение

Авторы этой статьи в последние годы опубликовали несколько специальных работ по метрике и ритмике русского стиха. Эти работы были посвящены либо «не классическим» метрам, не получившим ранее достаточно точной характеристики, либо применению статистических методов к изучению того, что было названо «звуковым образом метра», т. е. тех ритмических тенденций, которые уже не носят строго нормативного характера. Но с точки зрения изучения метра в качестве строгой закономерности, разделяющей все разнообразие ритмических вариантов естественной речи на *законные* в пределах данного метра и *незаконные*, нарушающие метр, интереснее всего изучение классической русской метрики, где ощущение точных границ области допустимых ритмических вариантов было выработано длительной традицией и где наиболее последовательно могла проявиться тенденция по возможности полного использования всего разнообразия этих допускаемых метром вариантов с овладением всеми оттенками их потенциальной художественной выразительности.

Нами и работавшими вместе с нами Н. Рычковой, Н. Светловой и М. Красноперовой был проведен статистический анализ ритма «Шильонского узника» и посланий к друзьям Жуковского, блоковского «Возмездия», четырехстопных и пятистопных ямбов, а также пятистопных хореов Багрицкого и т. д. В этих работах мы следовали сначала методике и классификации ритмических вариантов, уже сложившимся в русском стиховедении. Обнаружив, что статистики частот употребления вариантов у Шенгели, Томашевского и Тарановского близки друг другу<sup>1)</sup>, мы готовили свои материалы в форме, допускающей сравнение с этими прежними данными<sup>2)</sup>.

---

Содружество наук и тайны творчества / Под ред. Б. С. Мейлаха. М.: Искусство, 1968. С. 397–432.

<sup>1)</sup>Это обстоятельство тем более примечательно, что статистические данные Томашевского и Шенгели, относящиеся к ритму прозы, резко расходятся. Это расхождение в терминологии нашей статьи может быть охарактеризовано приблизительно так: Шенгели в прозе учитывал как безусловные, так и потенциальные ударения нашей классификации § 5, а Томашевский только безусловные. В стихе же оба учитывали потенциальные ударения в тех случаях, когда они падают на сильные по метру слоги.

<sup>2)</sup>К сожалению, только Томашевский систематически учитывал ударения на слабых по метру слогах (безусловные и потенциальные, не допускающие контактного подчинения, в терминологии § 4, 5 нашей статьи).

Но затем обнаружилось, что в некоторых отношениях методика этих авторов требует уточнения. Настоящая статья содержит изложение общих приемов, которым мы сейчас следуем при изучении классического русского стиха, в той их части, где речь идет о взаимоотношении ритма и метра. Это замечание существенно для объяснения построения статьи. Мы занимаемся далее только теми характеристиками ритма речи, которые важны для понимания ограничений, накладываемых на этот реальный ритм метром, а также для понимания обратного влияния метра на формирование фактически звучащего или мысленно подразумеваемого ритма стихотворной речи.

Русское стиховедение создавалось в 10—20-х годах XX века, когда в широких кругах любителей поэзии создалось убеждение, что классическая метрика с ее строгими ограничениями отживает свой век. Сейчас уже общепризнано, что такой прогноз не оправдался. Художественное мышление поэтов XX века оказалось более широким: поиски новых ритмов не помешали культивированию классической метрики со всеми ее тонкостями и даже расширению ее возможностей, но не путем отказа от строгого счета слогов и точного подчинения расположения ударений требованиям метра, а путем обращения к таким ритмическим вариантам, которые требуют для своего восприятия в качестве подчиненных метру более изощренного внимания (см. по этому поводу специально § 9 этой работы).

Поэтому знакомство с классическими законами соответствия реального ритма стиха его метрической схеме (§ 3) актуально с точки зрения четкого представления о развитии русского стиха в XX веке и его перспектив в будущем. Было бы, например, жаль, если бы в кругах поэтов или любителей поэзии было утрачено понимание того, что стих

Как пошли наши ребята...

не соответствует строгим требованиям классического четырехстопного хоря с его схемой

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ± (∧),

но что Блок употребил здесь ритмический вариант, следуя не высокой литературной традиции, а традиции народной частушки. С другой стороны, было бы печально, если бы читатели поверили Щипачеву, что в стихах

Довольно ямбов и хореев,  
Ломайте их, черт поberi!

ямбический метр в самом деле сломался.

Первой задачей предлагаемой статьи является по возможности точное описание законов соответствия ритма стиха метрической схеме, свойственных классическому русскому силлабо-тоническому стиху. При этом способы записи метрических схем несколько уточняются.

Роль метрической схемы состоит, однако, не только в ограничении выбора ритмических вариантов. Реальный ритм стиха, произносимый или подразумеваемый при чтении «про себя», возникает в результате взаимодействия



метрической схемы и вложенного в эту схему словесного материала. Например, в дактилическом стихе

Спит она сном непробудным...

и в анапестическом стихе

Спит она, улыбаясь, как дети...

слова «спит она» автоматически приобретают под влиянием метра совершенно различный ритмический строй. В первом случае слово «она» подчинено в качестве энклитики слову «спит», ударение на «она» почти неощутимо, оба слова сливаются в одно трехсложное с ударением на первом слоге. Во втором случае ударение на «она» поддержано метром и потому более отчетливо, что вызывает и более осязаемое восприятие словораздела между «спит» и «она».

Это взаимодействие обычно учитывается в русском стиховедении при отнесении стиха к тому или иному ритмическому варианту. Например, «он» в стихе

Ах, он любил, как в наши лета...

принято считать ударным, а в стихе

Он знал довольно по-латыни...

— безударным. Такова, во всяком случае, основная традиция, закреплённая в трудах Томашевского, Шенгели, Тарановского и многих других. Кажется, только Валерий Брюсов был склонен видеть в первой стопе стиха

Он уважать себя заставил...

ипостасу ямба хореем. Противоположная тенденция, в силу которой следовало бы считать «он» безударным и в стихе

Ах, он любил, как в наши лета...

имеет и сейчас своих сторонников.

Существенны не эти вопросы классификации; мы увидим, что при более точной схематической записи ритма можно учесть относительную правоту различных точек зрения. Важно, что, по общему признанию, в русской речи существуют слова, которые Жирмунский назвал «двойственными»: падающее на них ударение ослабляется иногда до полного исчезновения на слабых местах метра, но на сильных местах становится значительно более осязаемым.

Что же касается вполне самостоятельных, «безусловно ударных» слов, то, попадая на слабые места метра, они звучат особенно выразительно; их ударение не подавляется, а создает своеобразный эффект «отягощения» метра:

*Жизнь — без начала и конца...*

*Век девятнадцатый, железный...*

Все отмеченные выше стороны восприятия ритма речи, подчиненной метрической схеме, мы постараемся отразить в предлагаемой «полной» системе записи ритма.

«Полнота» этой системы схематической записи ритма не должна пониматься преувеличенно. Мы претендуем лишь на то, что наша схематизация ритма улавливает все существенные стороны взаимодействия метра и ритма. Поэтому, в частности, нам нет необходимости продолжать классификацию ударений «вверх», выделяя эмоциональные и смысловые фразовые ударения. Мы можем остановиться на классе «безусловных ударений» (см. § 5), так как они отчетливо воспринимаются как на сильных, так и на слабых местах метрической схемы.

Естественно, что работа опирается на достижения русского стиховедения, в котором все рассматриваемые нами вопросы разбирались очень широко. В значительной мере мы даем только несколько новую систематизацию взглядов, уже достаточно известных.

## § 2. Метрическая схема

Метрическая схема стиха записывается при помощи знаков

- сильный слог,
- ∪ слабый слог,
- ⊣ ударный слог,
- ∩ безударный слог,
- | обязательный словораздел.

Например, схема стихов с женским окончанием из пушкинского «Бориса Годунова» имеет вид:

∪—∪—|∪—∪—∪⊣∩|.

Знак обязательного словораздела в конце стиха часто опускается. Стихи, подчиненные одной и той же метрической схеме, будем считать однотипными. Метр может допускать чередование стихов нескольких различных типов в подчиненной некоторым ограничениям, или совсем строго определенной, или, наконец, свободной последовательности. Например, в «Евгении Онегине» стихи типов

∪—∪—∪—∪⊣ (x)

и

∪—∪—∪—∪⊣∩ (X)

чередуются в строфе по схеме

XxXx XXxx HxxX xx,

а в «Борисе Годунове» стихи типов

∪—∪—|∪—∪—∪⊣

и

$$\cup - \cup - | \cup - \cup - \cup \neq \cap$$

чередуются свободно. В «Медном всаднике» свобода чередования стихов типов (x) и (X) подчинена известным ограничениям, вытекающим из традиционных правил чередования рифм.

Но по классической традиции число типов в пределах стихотворения или отрывка, объединенного одним метром, строго ограничено. Предположительно, стихи каждого типа должны «узнаваться» в качестве принадлежащих одному и тому же типу, принадлежность к определенному типу должна создавать ощущение известного его родства со стихами того же типа. Традиционной формой чередования стиха, допускающей наибольшее число типов, является вольный ямб. Принимая за образец «Горе от ума» (где пятистопные стихи имеют обязательную цезуру), перечислим эти тринадцать типов:

$$\begin{array}{l} \cup \\ \cup \neq \\ \cup \neq \cap \\ \cup - \cup \neq \\ \cup - \cup \neq \cap \\ \cup - \cup - \cup \neq \\ \cup - \cup - \cup \neq \cap \\ \cup - \cup - \cup - \cup \neq \\ \cup - \cup - \cup - \cup \neq \cap \\ \cup - \cup - | \cup - \cup - \cup \neq \\ \cup - \cup - | \cup - \cup - \cup \neq \cap \\ \cup - \cup - \cup - | \cup - \cup - \cup \neq \\ \cup - \cup - \cup - | \cup - \cup - \cup \neq \cap \end{array}$$

**Замечание.** Наша форма записи показывает, что односложные стихи занимают вполне естественное место в перечне типов. Первый слог ямбического стиха любого типа часто бывает ударным. Естественно, что в односложном стихе только этот случай и возможен, но звучание таких стихов вполне сходно со звучанием начального ударного слога в более длинном

1) На завтрашний спектакль имеете билет?

*Нет.*

2) Где Скалозуб Сергей Сергеич? а?)

*Нет; кажется, что нет. — Он человек заметный...*

«Структурность» классического вольного ямба в смысле чередования подлежащих узнаванию определенных привычных типов стиха подчеркивается традиционным приемом печатания разностопных стихов с соответствующими отступами:

Ах! мочи нет! робею:	3
В пустые сени! в ночь! боишься домовых,	6
Боишься и людей живых.	4

Мучительница-барышня, бог с нею,	5
И Чацкий, как бельмо в глазу;	4
Вишь, показался ей он где-то здесь внизу.	6
Да! как же! по сениям бродить ему охота!	6
Он, чай, давно уж за ворота,	4
Любовь на завтра поберег,	4
Домой, и спать залег.	3

Узнаванию типа длинных пятистопных и шестистопных стихов содействует обязательный словораздел после четвертого слога в пятистопных стихах и после шестого — в шестистопных. Известно, что для шестистопных стихов в классической традиции этот словораздел совершенно обязателен. Его сохранил и Есенин, обновляя «классическую форму»:

Писали раньше	
Ямбом и октавой.	5
Классическая форма	
Умерла.	5
Но ныне, в век наш	
Величавый,	4
Я вновь ей вздернул	
Удила.	4
Земля далекая!	
Чужая сторона!	6
Грузинские кремнистые дороги.	5
Вино янтарное	
В глаза струит луна,	6
В глаза глубокие,	
Как голубые роги.	6

В написанных вольным ямбом стихотворениях Есенина конца 1924 года («Памяти Брюсова», «Письмо деду» и т. д.) имеется 120 шестистопных стихов. Все они, за исключением двух, имеют словораздел после шестого слога.

Наоборот, «вольные ямбы» Маяковского, подробно исследованные недавно М. Л. Гаспаровым<sup>1)</sup>, не следуют классической традиции. Они допускают стихи от одностопных до девятистопных, причем «счет» числа стоп не находит поддержки в членении стиха (никаких правил обязательного словораздела после определенного слога нет); по-видимому, этот бессознательный отсчет стоп и не подразумевается замыслом поэта. Дело идет лишь о наложении на акцентный (чисто ударный) стих дополнительного требования локального «альтернирующего» ритма: число безударных слогов перед первым ударным слогом стиха и между двумя ударениями в пределах одного стиха должно быть нечетным. Такая стихотворная техника лежит уже за пределами классической традиции.

<sup>1)</sup> Гаспаров М. Л. Вольный хорей и вольный ямб Маяковского // ВЯ. 1965. № 3.

Тенденция к сохранению тонких требований классической метрики в соединении с маскирующим ее графическим оформлением<sup>1)</sup> культивировалась кроме Есенина Багрицким.

### § 3. Основные законы соответствия

Первые четыре закона соответствия реального ритма стиха и его метрической схемы звучат тривиально:

1) Стих должен содержать предусмотренное схемой число слогов. Таким образом, каждый слог реального стиха попадает на определенное место метрической схемы и в соответствии с этим называется метрически слабым или сильным.

2) Ударный по схеме слог должен быть реально ударным.

3) Безударный по схеме слог должен быть реально безударным.

4) Обязательный по схеме словораздел должен проходить между слогами, принадлежащими к двум различным ритмическим словам.

Последний, пятый, закон соответствия, кажется, был отчетливо сформулирован впервые Романом Якобсоном в 1922 году<sup>2)</sup> как закон недопустимости переакцентуации стиха. Во всяком случае, незадолго до того Валерий Брюсов вместо этого закона указывал длинный ряд требований «правильности», ипостась. Закон этот может быть сформулирован так:

5) Ударение на слабом слоге метрической схемы законно только в том случае, если подчиненное этому ударению «ритмическое слово» не содержит сильных слогов.

Например, стихи

Сложим в кучу, — и к морю опять...    ◡◡|◡◡|◡◡|◡◡

или

Петербургская ночь. Воздух пучится черною льдиной...

◡◡◡◡|◡|◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡

законны в правильном анапесте. Стих

Буду я в соловьином саду...

является стихом правильного трехстопного анапеста в предположении, что «буду» и «я» — отдельные ритмические слова:

◡◡|◡|◡◡◡◡|◡◡.

<sup>1)</sup> «Лесенку» в предыдущем примере ввели мы. У Есенина стихи напечатаны «столбиком»:

Писали раньше  
Ямбом и октавой.  
Классическая форма  
Умерла.  
Но ныне, в век наш  
Величавый...

<sup>2)</sup> Якобсон Р. О. Брюсовская стихология // Научные известия (Наркомпроса). Т. 2. М.: ГИЗ, 1922.

Но тот же стих в силу пятого закона соответствия противоречил бы анапестической схеме, если бы мы сочли «буду я» за одно ритмическое слово:

◡ ◡ — | ◡ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡.

Разобранный сейчас стих, как и все стихи «Соловьиного сада», воспринимается безо всякого насилия как принадлежащий к правильному трехстопному анапесту классического склада. Мы увидим далее, что и вообще в классическом русском стихе «метрически значимыми» могут быть весьма слабые ударения и словоразделы. Примеры из «Бориса Годунова»

Что ж ты молчишь?  
 О стыд! о горе мне...  
 Так, государь — когда изволишь ты...

показывают, что ударения на односложных местоимениях, подчиненных стоящему рядом глаголу, еще достаточно сильны, чтобы исполнять роль обязательного ударения на десятом слоге пятистопного ямба. Примеры типа

Так должен уж по крайней мере ты  
 Достоин быть успеха своего...  
 Ошибся, друг: у ног своих видала  
 Я рыцарей и графов благородных...  
 Я каждый раз, когда хочу сундук  
 Мой отпереть, впадаю в жар и трепет...

показывают, что словоразделы

ты | достоин быть  
 видала | я  
 сундук | мой

достаточно сильны, чтобы соответствовать членению речи на отдельные стихи.

Мы вернемся еще раз в § 5 к вопросу о том, какие ударения и словоразделы являются в классической традиции метрически значимыми.

#### § 4. Влияние метра на ритм

Общепринято, что на сильных местах метрической схемы все, даже второстепенные, ударения становятся более ощутимыми. Например, в стихах

Одним дыша, одно любя,  
 Как он умел забыть себя!  
 Как взор его был быстр и нежен... —

ударения на «он», «себя» и «его» в обычной, не стихотворной речи могли бы быть почти неощутимыми. Но наши три стиха четырехстопного ямба воспринимаются отчетливо проскандированными по стопам:

◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡ |  
 ◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡ |  
 ◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡

Одиннадцать мужских словоразделов после одиннадцати двухсложных ритмических слов производят впечатление необычайной звонкости и стремительности стиха, контрастирующей с ритмом следующих двух трехударных стихов

.....	
Стыдлив и дерзок, а порой	◡◡ ◡◡◡ ◡◡
Блистал послушною слезой.	◡◡ ◡◡◡◡ ◡◡

На сильных местах все ударения, независимо от их значимости, несколько выравниваются: они воспринимаются как подтверждение метрической схемы.

Иначе обстоит дело с ударениями на слабых по метру слогах. Если слово, состоящее из одних слабых слогов, допускает безударное или почти безударное произнесение, то в стихе эта возможность реализуется почти принудительно. При этом возможны два случая. Если слово семантически подчинено смежному с ним слову или группе слов, то оно примыкает к ближайшему слову этой группы в качестве «энклитики» или «проклитики» с полной или почти полной утратой ощущения словораздела:

Проникал в мою душу, как стон...	◡◡◡ ◡◡◡◡ ◡◡
Или разум от зноя мутится...	◡◡◡◡ ◡◡◡◡ ◡◡◡

Сложнее случай, когда слово с потенциальным ударением подчинено «не контактно», т. е. так, что между ним и словом, которому оно семантически подчинено, расположено по крайней мере еще одно слово, причем ритмическое объединение с последним противопоказано. Таково, например, слово «он» в стихе

Он уважать себя заставил...

Речь сделалась бы невнятной при полной элиминации словораздела между «он» и «уважать». Мы считаем, что в этом случае самостоятельность слова «он» сохраняется, но его ударность до предела понижается, так что в краткой записи ритм нашего стиха схематизируется так (по «упрощенной системе записи I» в терминологии § 6):

ψ|◡◡◡|◡◡|◡◡◡|.

Вот еще два примера стихов с нарушением «проективности» подчинения слов, приводящим к появлению изолированных потенциально ударных слов, которые на слабых местах метра звучат почти безударно, не примыкая тем не менее к смежным слогам:

Когда мое он имя произносит...	◡◡ ◡◡ ψ ◡◡ ◡◡◡
(Ахматова)	
Как весело провел свою ты младость!	◡◡◡◡ ◡◡◡ ◡◡ ψ ◡◡
(Пушкин)	

Ударения же вполне самостоятельных слов, не допускающих безударного произнесения, на слабых местах метрической схемы звучат контрастно и особенно заметно. Нарушая монотонность речи, подчиненной метру, они

являются одним из сильных средств художественной выразительности стиха. На их эффекте в значительной мере основан суровый характер блоковского ямба в «Возмездии»:

*Жизнь — без начала и конца...  
Век девятнадцатый, железный...  
Встань, выйди поутру на луг...*

Выразительность сильных ударений на слабых слогах в ямбе была, впрочем, известна еще Жуковскому:

*И шум над нашей головой  
Струй, отшибаемых стеной...  
Не я ему — он для меня  
Подпорой был... вдруг день от дня...  
Мир стал чужой мне, жизнь пуста...  
День приходил — день уходил —  
Шли годы — я их не считал...*

Такое контрастное расщепление ударений, падающих на слабые места метрической схемы, на класс подавляемых и класс воспринимаемых как осязаемые «отягощения» ритма — столь характерно для русского стиха, что оно не должно быть обойдено даже при самой схематической записи ритма стиха.

## § 5. Классификация ударений и словоразделов

Из сказанного в § 3 и 4 ясно, что нас должна занимать классификация ударений с точки зрения их потенциальных возможностей при взаимодействии с метром. Предметом классификации будут ударения в естественной речи до ее сопоставления с метром, но принципом классификации будет судьба ударений при их попадании на определенный слог метрической схемы. С этой точки зрения существуют три класса ударений:

1) *Безусловные* ударения, которые воспринимаются отчетливо как на сильных, так и на слабых местах метрической схемы и не могут падать на слог, который безударен по метру. Для обозначения таких ударений мы употребляем знаки

☞ на сильном слоге,  
☜ на слабом слоге.

2) *Потенциальные* ударения. Они могут падать на заведомо ударный по метрической схеме слог, на всех сильных местах метрической схемы они воспринимаются отчетливо, на слабых же местах подавляются вплоть до исчезновения. Вообще говоря, они могут падать и на слоги, которые по метру заведомо безударны.

Потенциальные ударения принадлежат словам, которые отчетливо воспринимаются как подчиненные какому-либо другому слову или группе слов.



Поэтому в их записи разумно отобразить *направление* их подчинения. Они обозначаются при подчинении вперед

→ ∩ дистанционное подчинение,  
→ ∩ ∩ контактное подчинение

и при подчинении назад

← ∩ дистанционное,  
← ∩ ∩ контактное.

3) Ударения, которые по своей природе метрически незначимы, т. е. не могут из-за своей слабости падать на заведомо ударный по схеме слог, а при попадании на слабое место метра не подчинены пятому закону соответствия. Будем называть такие ударения *незначимыми*. Незначимые ударения противопоставляются *значимым* ударениям первых двух классов. Только значимые ударения учитываются при проверке законов соответствия.

Как правило, незначимые ударения вообще не будут обозначаться, т. е. для несущего их слога будут сохраняться обозначения:

∩ —

Когда ж о них специально пойдет речь, будем обозначать их точкой:

∩ ∙

Таковы по классической традиции побочные ударения на сложных словах и слабые ударения, которые можно уловить на предлогах

перед ∙ —  
из-за ∙ —

и т. п.

Словоразделы также разобьем на три категории:

1) *Безусловные*, т. е. словоразделы между словами, подчиненными двум различным безусловным ударениям, или же необходимые для внятности речи. Обозначение — черта (|). В полной записи примеры на оба случая выглядят так:

Я труп его в соборе посещал...	∩   ∙ : ∩ ←   ∩ ∙ ∩   — ∩ ∙
С ней речь хотел он завести	∩ ∙ ∙   ∩ ∙ ∙   — ∩ ∙
И — и не мог. Она спросила...	∩   — ∩ ∙   ∩ ∙ : ∩ ∙ ∩

2) *Потенциальные*, т. е. словоразделы, отделяющие слова, которые несут на себе потенциальные ударения, в направлении их подчинения. Для таких словоразделов два обозначения: точка (.) или двоеточие (:). Второе обозначение употребляется в случаях, когда словораздел обязателен по метру (в силу ли четвертого закона соответствия или потому, что при отсутствии словораздела нарушится пятый закон). Наоборот, точка ставится в случаях, когда метр не препятствует полной элиминации словораздела.

Двоеточие ставится и для отделения в направлении подчинения слов, не несущих на себе метрически значимого ударения, когда их отделение требуется четвертым законом соответствия. Например:

Так думал и — его свирепый внук<sup>1)</sup>...    ∪ | ∪ ∪ | — : ∪ → : ∪ ∪ ∪ | ∪

3) Еще более слабые словоразделы, отделяющие слова с незначимыми ударениями и не попадающие в категорию безусловных в качестве второго случая, будем называть *незначимыми* и в случае необходимости при схематической записи ритма будем отмечать их точкой.

### § 6. Полная и две упрощенные системы записи ритма

Формальные принципы классификации ударений и словоразделов, сформулированные в § 5, еще нуждаются в конкретизации. Необходимо на фактическом материале проследить, какие именно ударения тот или иной поэт в том или ином конкретном произведении или группе произведений воспринимает как относящиеся к каждому из намеченных в § 5 классов. Об этом будет идти речь далее (§ 8). Но сейчас мы приведем примеры записи ритма стиха в полной системе обозначений § 5 и двух упрощенных системах, которые получаются из полной по следующим чисто формальным правилам:

Полная система	I упрощенная система	II упрощенная система
∪	∪	
→ ←	∪	∪
→ ∪		
—	—	—
∪	∪	∪
∪ ∪	∪	
∪ ∪	∪	∪
∪		
∪ ∪		
∪	∪	∪
∪		
:	:	
.	исчезает	исчезает

Система II наиболее близка к практике Томашевского, Шенгели, Тарановского и примыкающих к ним исследователей. Отличием является сохранение в нашей системе II ритмических слов, не несущих на себе значимого ударения.

Система I является промежуточной системой, она сохраняет членение стиха на укрупненные ритмические слова, объединяемые безусловными ударениями.

<sup>1)</sup>Тире принадлежит Пушкину, который им указал на желательность небольшой паузы, в силу ли требований метра или для создания впечатления прерывистой, неуверенной речи.

Мы проиллюстрируем три системы записи на следующем четверостишии из «Евгения Онегина»:

Мой дядя самых честных правил,  
 Когда не в шутку занемог,  
 Он уважать себя заставил  
 И лучше выдумать не мог.

Полная система:

$\bar{u} \cdot \bar{u} \cup | \rightarrow \cup : \bar{u} \cup | \bar{u} \wedge |$   
 $\cup \rightarrow : \cup \bar{u} \cup | - \cup \bar{u} |$   
 $\bar{u} | - \cup \bar{u} : \cup \leftarrow | \cup \bar{u} \wedge |$   
 $\cup \bar{u} \cup | \bar{u} \cup - : \cup \leftarrow |$

I упрощенная система:

$\cup \bar{u} \cup | \bar{u} \cup : \bar{u} \cup | \bar{u} \wedge |$   
 $\cup \bar{u} : \cup \bar{u} \cup | - \cup \bar{u} |$   
 $\bar{u} | - \cup \bar{u} : \cup \bar{u} | \cup \bar{u} \wedge |$   
 $\cup \bar{u} \cup | \bar{u} \cup - : \cup \bar{u} |$

II упрощенная система:

$\cup \bar{u} \cup | \bar{u} \cup | \bar{u} \cup | \bar{u} \wedge |$   
 $\cup \bar{u} | \cup \bar{u} \cup | - \cup \bar{u} |$   
 $\bar{u} | - \cup \bar{u} | \cup \bar{u} | \cup \bar{u} \wedge |$   
 $\cup \bar{u} \cup | \bar{u} \cup - | \cup \bar{u} |$

## § 7. Классификация допускаемых метром вариантов ритма

При сопоставлении реального ритма и метрической схемы возникают два вопроса:

1) В какой мере реальный ритм подчинен требованиям метрической схемы?

2) Насколько полно поэт пользуется возможностями, предоставляемыми метром в отношении выбора различных вариантов ритма?

Если некоторые естественные с точки зрения возможностей языка и допускаемые метром варианты ритма не встречаются в достаточно длинном произведении или в достаточно обширной группе произведений, то следует исследовать, нет ли в такого рода ограничениях определенной системы, т. е. достаточно ли полно метрическая схема описывает присутствующие в произведении метрические закономерности. В конце этого параграфа мы увидим, что, например, в применении к «Евгению Онегину» такой подход к делу позволяет открыть наличие в романе некоторых дополнительных метрических закономерностей, не вытекающих из схемы четырехстопного ямба

$\cup - \cup - \cup - \cup \bar{u} (\wedge)$

и законов соответствия 1)–5).

Такое исследование полноты описания истинного метра произведения при помощи метрической схемы требует составления каталога соответствующих схеме вариантов ритма. Объясним, как это делается, на примере

пятистопного цезурного ямба с мужскими и женскими окончаниями. При этом ограничимся вариантами ритма, которые улавливаются упрощенной системой описания ритма, и не будем принимать во внимание варианты с безударными ритмическими словами.

Для первого полустишия выпишем все десять вариантов:

$A_0$	$\cup \text{—}   \cup \text{—}$	$\bar{A}_0$	$\cup   \text{—}   \cup \text{—}$
$A_1$	$\cup \text{—} \cup   \text{—}$	$\bar{A}_1$	$\cup   \text{—} \cup   \text{—}$
$B$	$\cup \text{—} \cup \text{—}$	$\bar{B}$	$\cup   \text{—} \cup \text{—}$
$C$	$\cup \text{—} \cup \text{—}$	$\bar{C}$	$\cup   \text{—} \cup \text{—}$
$P$	$\cup \text{—}   \cup   \text{—}$	$\bar{P}$	$\cup   \text{—}   \cup   \text{—}$

Второе полустишие допускает 66 вариантов с мужскими окончаниями и столько же вариантов с женскими окончаниями. Мы выпишем только те, в которых либо совсем нет безусловных ударений на слабых слогах, либо такие ударения имеются только на первом слоге полустишия. Таких вариантов для стихов с мужскими окончаниями 22:

$A_{00}^0$	$\cup \text{—}   \cup \text{—}   \cup \text{—}$	$\bar{A}_{00}^0$	$\cup   \text{—}   \cup \text{—}   \cup \text{—}$
$A_{01}^0$	$\cup \text{—}   \cup \text{—} \cup   \text{—}$	$\bar{A}_{01}^0$	$\cup   \text{—}   \cup \text{—} \cup   \text{—}$
$A_{10}^0$	$\cup \text{—} \cup   \text{—}   \cup \text{—}$	$\bar{A}_{10}^0$	$\cup   \text{—} \cup   \text{—}   \cup \text{—}$
$A_{11}^0$	$\cup \text{—} \cup   \text{—} \cup   \text{—}$	$\bar{A}_{11}^0$	$\cup   \text{—} \cup   \text{—} \cup   \text{—}$
$B_0^0$	$\cup \text{—}   \cup \text{—} \cup \text{—}$	$\bar{B}_0^0$	$\cup   \text{—}   \cup \text{—} \cup \text{—}$
$B_1^0$	$\cup \text{—} \cup   \text{—} \cup \text{—}$	$\bar{B}_1^0$	$\cup   \text{—} \cup   \text{—} \cup \text{—}$
$B_2^0$	$\cup \text{—} \cup \text{—}   \cup \text{—}$	$\bar{B}_2^0$	$\cup   \text{—} \cup \text{—}   \cup \text{—}$
$B_3^0$	$\cup \text{—} \cup \text{—} \cup   \text{—}$	$\bar{B}_3^0$	$\cup   \text{—} \cup \text{—} \cup   \text{—}$
$C_0^0$	$\cup \text{—} \cup \text{—}   \cup \text{—}$	$\bar{C}_0^0$	$\cup   \text{—} \cup \text{—}   \cup \text{—}$
$C_1^0$	$\cup \text{—} \cup \text{—} \cup   \text{—}$	$\bar{C}_1^0$	$\cup   \text{—} \cup \text{—} \cup   \text{—}$
$D^0$	$\cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$	$\bar{D}^0$	$\cup   \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$

Этим вариантам соответствуют вполне аналогичные 22 варианта с женскими окончаниями, которые отличаются в записи верхним индексом 1 вместо 0:  $A_{00}^1$  и т. п.

Вариант полного стиха записывается комбинацией обозначений варианта первого полустишия и варианта второго полустишия. Например, стих

Исполнен долг, завещанный от бога...       $\cup \text{—} \cup | \text{—} | \cup \text{—} \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup$

принадлежит варианту  $A_1 B_2^1$ . Всего имеется 660 теоретически возможных вариантов с мужскими окончаниями и столько же — с женскими, которые допускаются схемой пятистопного цезурного ямба

$\cup \text{—} \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} (\cup)$ . (\*)

Некоторые из них (например, вариант с десятью односложными словами) с трудом могли бы появиться в обычной речи.

Расскажем теперь вкратце результаты исследования вариантов ритма стихов в «Борисе Годунове».

1) Стихов, не вкладывающихся в схему при достаточно широком понимании законов соответствия, здесь всего два:

У Вишневецкого, что на одре болезни...  
(шестистопный стих)

Ты, отче патриарх, вы все, бояре...  
(отсутствие цезуры после четвертого слога)

Два исключения на 1558 стихов не мешают признанию схемы (\*) метрической нормой всего произведения.

2) Варианты, не содержащие безусловных ударений на слабых слогах, представлены с большой полнотой, как показывают следующие две таблицы (первая для стихов с мужскими окончаниями, вторая — с женскими):

Второе полустишие

	$A_{00}^0$	$A_{01}^0$	$A_{10}^0$	$A_{11}^0$	$B_0^0$	$B_1^0$	$B_2^0$	$B_3^0$	$C_0^0$	$C_1^0$	$D^0$	
Первое полустишие	$A_0$	14	7	16	17	8	52	26	2	6	3	—
	$A_1$	8	8	13	11	6	32	25	1	4	1	—
	$B$	16	3	11	13	8	41	34	1	3	1	1
	$C$	8	5	3	6	3	26	20	—	2	—	—

Второе полустишие

	$A_{00}^1$	$A_{01}^1$	$A_{10}^1$	$A_{11}^1$	$B_0^1$	$B_1^1$	$B_2^1$	$B_3^1$	$C_0^1$	$C_1^1$	$D^1$	
Первое полустишие	$A_0$	28	21	13	35	19	70	48	7	11	8	—
	$A_1$	21	14	8	23	10	47	37	3	5	7	1
	$B$	16	17	16	23	20	68	59	9	4	6	—
	$C$	15	13	17	19	5	24	24	1	6	2	—

Отсутствуют здесь лишь некоторые варианты со вторым полустишием формы D, которая очень редка, потому что в русской речи мало слов с пятисложной предударной частью; классический же стих вообще таких слов избегает. Аналогичная форма

○ — ○ — ○ — ○ — ○ (∧)

четырёхстопного ямба до последнего времени почти не встречалась. В руководствах по стиховедению в качестве ее примера постоянно приводился стих Каролины Павловой

Для полугородских полей...

Кроме того, отсутствуют мужские стихи вариантов  $CB_3^0$  и  $CC_1^0$ , что объясняется редкостью вариантов  $B_3^0$  и  $C_1^0$  второго полустишия.

Таким образом, в части вариантов, не имеющих ударений на слабых слогах, Пушкин пользуется в «Борисе Годунове» всеми допустимыми вариантами с полной свободой. То же следует сказать и о вариантах с ударениями

на первом и пятом слоге (т. е. на первых слогах полустиший). Таких стихов всего 118. Поэтому проверка по полным таблицам с двумя входами была бы неуместна. Вместо этого приведем данные отдельно по полустишиям (в двух последних строках находятся варианты с безусловными ударениями на слабых слогах и варианты, содержащие слова с потенциальными ударениями на слабых слогах, когда эти слова не могут быть контактно подчинены смежным словам):

Первое полустишие				Второе полустишие (мужские и женские стихи вместе)									
$\bar{A}_0$	$\bar{A}_1$	$\bar{B}$	$\bar{C}$	$\bar{A}_{00}$	$\bar{A}_{01}$	$\bar{A}_{10}$	$\bar{A}_{11}$	$\bar{B}_0$	$\bar{B}_1$	$\bar{B}_2$	$\bar{B}_3$	$\bar{C}_0$	$\bar{C}_1$
21	14	32	32	2	1	1	6	1	14	12	1	2	4
13	12	34	14	1	2	3	2	3	17	6	1	2	–

Что касается стихов с безусловными ударениями на третьем, седьмом и девятом слогах, то их всего 10. Следует отметить, что если на первом и пятом слогах встречаются слова, относящиеся к самостоятельным частям речи (например, существительные), то ударность остальных слабых слогов создается за счет вопросительных, указательных местоимений и наречий, разного рода восклицаний и т. п. Вот типичные примеры подобных стихов:

Смешно? *a?* что? что ж не смеешься ты?  
 Димитрий я иль нет — *что* им за дело?  
 Кто выше их? Единый бог. *Кто* смеет...  
 Другого мне любить нельзя. *Нет!* полно...

Исключая эти 10 стихов, мы могли бы считать метрической схемой «Бориса Годунова» схему

$\cup - \cup - | \cup - \cup - \cup - (\cup)$

Думаем, что это было бы неправильным. Дополнительным свидетельством некоторой самостоятельности 3, 7 и 9 слогов служат 13 стихов с потенциальными ударными словами на этих слогах, подчиненными не контактно:

Знай: отдаю торжественно я руку...  $\cup | - \cup \sphericalangle | \cup \sphericalangle \cup - | \sphericalangle | \sphericalangle \cup$

и т. п. Как ни мало стихов разбираемых типов, они звучат в традициях русского классического ямба как стихи, укладывающиеся в метр. Большая осторожность в их употреблении должна быть включена в характеристику ритмических тенденций, наблюдаемых в «Борисе Годунове», но не метра.

В силу сказанного можно думать, что схема (\*) достаточно полно описывает метр «Бориса Годунова». Любопытно, что несколько другой результат получается при аналогичном анализе метра «Евгения Онегина». Статистика стихов «Евгения Онегина», следующих различным вариантам ритма, которые совместимы со схемой

$\cup - \cup - \cup - \cup - (\cup)$ ,

была опубликована еще Томашевским<sup>1)</sup>. Таблицы Томашевского обнаруживают полное отсутствие вариантов:

$$\begin{array}{l} \cup \pm \cup - \cup - | \cup \pm (\wedge) \\ \cup \pm \cup - \cup - \cup | \pm (\wedge) \\ \cup - \cup - \cup \pm | \cup \pm (\wedge) \\ \cup - \cup - \cup \pm \cup | \pm (\wedge) \end{array}$$

Можно отметить по таблицам Томашевского и еще одно свойственное стиху «Евгения Онегина» ограничение, восходящее к Державину: ритмическое слово с ударением на втором слоге имеет не более двух послеударных слогов (запрет на слова с гипердактилическими окончаниями). Отсутствуют, например, варианты

$\cup \pm \cup - \cup   \pm \cup   \pm (\wedge)$	Таинственная ночи повесть...
$\cup \pm \cup - \cup   \pm   \cup \pm (\wedge)$	А родственникам жертв и вдовам...
$\cup \pm \cup - \cup   - \cup \pm (\wedge)$	Неслыханные перемены, Невиданные мятежи...

Это ограничение державинской и пушкинской поэтики было отброшено ранее, чем запрет длинных предупредных и послеударных частей ритмических слов. Ограничение довольно своеобразно: для стихов с ударением на четвертом слоге Пушкин в «Евгении Онегине» не боится трехсложных послеударных частей слов. Вот выдержка из статистики Томашевского:

$$\begin{array}{l} \cup \pm | \cup \pm \cup - \cup | \pm (\wedge) \quad (45 \text{ случаев}) \\ \cup \pm \cup | \pm \cup - \cup | \pm (\wedge) \quad (25 \text{ случаев}) \end{array}$$

Но исключение из запрета на трехсложные окончания слов с ударением на втором слоге во всем пушкинском четырехстопном ямбе, кажется, только одно:

$$\cup | \pm \cup - \cup | \pm \cup | \pm \wedge \quad \text{Кто ж вызовется, дети, други?}$$

в «Руслане и Людмиле». Патетический характер исключительного стиха лишь подтверждает, что для Пушкина такого рода стихи звучали как нарушение некоторого запрета.

Развитие русского классического стиха характеризуется тем, что наиболее простые и естественные с точки зрения языка ограничения сохраняются, и тем самым подтверждается приверженность классической традиции, а случайные — отбрасываются. Так, уже в «Возмездии» Блока стихи, содержащие слова с трехсложными окончаниями, не только имеются, но и не избегаются. Широкое употребление вариантов с четырехсложными и пятисложными пред- и послеударными частями в четырехстопном ямбе было «вскультивировано» Багрицким, Пастернаком и поэтами нашего времени (см. § 9).

<sup>1)</sup> Томашевский Б. В. О стихе. Л.: Прибой, 1929.

## § 8. Уточнение счета слогов и классификации ударений и словоразделов

У нас нет сомнений в том, что классификация § 5 отражает схематически основные черты реального процесса создания и восприятия стихотворной речи. Но в деталях процесс формирования стихотворного ритма на основе естественного ритма речи и метрической схемы может быть несколько различен у разных поэтов и даже в различных произведениях одного и того же поэта.

В некоторой мере это относится даже к счету числа слогов. Для Пушкина в «Борисе Годунове» слово «Иоанн» трехсложно:

Царь Иоанн искал успокоенья...     ∪ | - ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ - ∪ ∪ ∪

Для Блока в соответствии с французским и немецким произношением слово «тротуар» двухсложно и слово «Фауст» — односложно. Например, в «Возмездии»:

Со страху ты бы рот разинул  
И сел бы прямо на тротуар!..     ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ | - ∪ ∪ ∪ |  
Сей Фауст, когда-то радикальный,  
«Правел», слабел... и все забыл.     ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | - ∪ ∪ ∪ ∪ |

У Пастернака «Фауст» также односложно, но «тротуар» — трехсложно:

Стояли как перед витриной,  
Почти запрудив тротуар.     ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ |  
Так зреют страхи. Как он даст  
Звезде превысить досяганье,  
Когда он — Фауст, когда — фантаст?     ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ |

В «Евгении Онегине» каждое «гм!» в стихе

Гм! гм! Читатель благородный...

и «Ш-ш!» в стихе из «Бориса Годунова»

Ш-ш — слушайте! Собором положили...

составляет один слог.

Что касается ударений, то прежде всего следует указать на хорошо известные случаи, когда размещение ударений не определено однозначно текстом, например, в случаях возможного, но не обязательного перенесения ударения на предлог. В таких случаях поэт свободен в выборе варианта, соответствующего метру. Естественно, например, что в стихе

Ни-на-волос любви, куда как хороши...

мы будем считать «ни-на-волос» за одно ритмическое слово с ударением на втором слоге «на» и т. п.

Отметим также случаи, когда возможность легкого словораздела между предлогом и потенциально ударным словом позволяет воспринять вариант ритма как законный в рамках заданного метра. Стих

Развертывает во всю прыть...



в полной системе записи ритма мы схематизируем так:

$$\cup \neq \cup - \cup | - . \cup . \neq ,$$

в сокращенной же записи получаем

$$\cup \neq \cup - \cup | - \cup \neq .$$

Таковы и пушкинские стихи

Девицы проходили тише	$\cup \neq \cup   - \cup \neq \cup   \neq \wedge  $
Пред ней по зале, и всех выше...	$\cup \rightarrow : \cup \neq \cup   - . \cup . \neq \wedge$
Несется в гору во весь дух...	$\cup \neq \cup   \neq \cup   - . \cup . \neq  $
И после во весь путь молчал.	$\cup \neq \cup   - . \cup . \neq   \cup \neq  $

Они совсем не производят того странного впечатления, как единственный стих из пушкинских ямбов, нарушающий в самом деле пятый закон соответствия в его классическом понимании:

Я предлагаю выпить в его память...  $\cup . - \cup \neq \cup | \neq \cup | - \cup . \neq \wedge$

Выше уже говорилось, что применение правил соответствия требует по классической традиции довольно дробного разбиения на ритмические слова и учета довольно слабых ударений. Например, ударение на двусложных местоимениях в классической русской метрике всегда значимо: такие местоимения при применении пятого закона соответствия должны восприниматься как самостоятельные ритмические слова со значимым ударением. Мы уже приводили пример из «Двенадцати», когда Блок стихом

Как пошли наши ребята...

следовал частушечной традиции. В блоковских хорях или ямбах, относящихся к другому жанру, подобный ритмический ход был бы невозможен.

Многие поэты нашего времени утратили это различие:

Но есть такие женские глаза,  
Которые глядят всегда грустя,  
И это до последних твоих дней  
Глаза любви и совести твоей.

(Евтушенко, пятистопный ямб)

Ты отвечаешь: «Понял тебя, понял»...  
(Пятистопный ямб. Из № 2 журнала «Юность» за 1966 год)

И все это — не заклинанья...

(Мартынов, четырехстопный ямб)

В применении к односложным ритмическим словам четвертый закон соответствия бессодержателен. Но примеры стихов

Ты ль наконец? Тебя ли вижу я...  
И труд, и глад — все испытали вы...

показывают, что ударение на односложных личных местоимениях может быть метрически значимо (в смысле второго закона соответствия) даже

в случаях, когда это местоимение явно подчинено расположенному рядом глаголу или существительному.

Продолжая такого рода исследование, можно на конкретном материале уточнить границу между значимыми (классы 1 и 2 в § 5) и незначимыми (класс 3 в § 5) ударениями. Эта граница удивительно постоянна в широком круге произведений, относимых нами к традиции «классического русского стиха», хотя дальнейшие исследования могут и обнаружить некоторые систематические расхождения между различными периодами развития русского стиха и различными авторами. Мы ограничимся здесь отдельными частными указаниями, позволяющими почувствовать линию раздела между значимыми и незначимыми ударениями.

1) Как уже отмечалось, не несут на себе значимых ударений предлоги и союзы даже в случаях, когда они произносятся изолированно как первое «и» в уже приводившемся стихе

С ней речь хотел он завести	◡ ◡   ◡ ◡ ◡   — ◡ ◡
И — и не мог. Она спросила...	◡   — ◡ ◡   ◡ ◡   ◡ ◡ ◡

Те слабые ударения, которые можно усмотреть в двухсложных предлогах «из-за», «перед» и т. п., метрически незначимы.

2) Метрически незначимы побочные ударения в сложных словах. Иначе в стихах

Учись, мой сын: наука сокращает	◡ ◡   ◡ ◡   ◡ ◡ ◡   — ◡ ◡ ◡
Нам опыты быстротекущей жизни...	◡   ◡ ◡ —   ◡ — ◡ ◡ ◡   ◡ ◡

ударение на первом слоге слова «быстротекущей» противоречило бы метру.

3) Вопросительное местоимение «кто» ударно, но относительное «кто» — безударно. Вопросительные наречия «где» и «как» метрически ударны, но относительные «где» и «как» безударны. Например, законно метрическое ударение на «где» в стихах

Я не держу тебя; но где ты	◡ — ◡ ◡   ◡ ◡   ◡ ◡   ◡
Свои проводишь вечера?	◡ ◡   ◡ ◡ ◡   — ◡ ◡ ,

но в классическом четырехстопном ямбе звучали бы парадоксально стихи

Далекая деревня, где  
Томился скукой наш Евгений...

Это было бы такое же нарочитое нарушение нормального восприятия метра, какое допустил, явно умышленно, Пушкин в стихах

Полюбите вы снова: но...  
Учитесь властвовать собою...

4) Как уже говорилось, личные местоимения всегда несут на себе значимые ударения.

Сделанных указаний далеко недостаточно. Русское стиховедение богато наблюдениями, идущими в нужном нам направлении, но систематизация этих наблюдений со строго выдержанной точки зрения представляется нам делом будущего. Существенно понять, что сейчас речь идет не об ударениях,

которые воспринимаются в качестве сильно ощутимых и определяющих основной ритмический рисунок стиха, а о выделении в качестве *значимых* всех тех ударений, которые достаточно ощутимы для того, чтобы их следовало учитывать при применении законов соответствия 2—4. В этом отношении классическая русская традиция очень чувствительна, как мы видели, к весьма слабым ударениям. Сравнительно слабые ударения могут стоять на месте ударений, метрически обязательных в конце стиха, и обеспечивать ощущение бесперебойности метра, когда их подчинение более сильному ударению противоречит метру, как в уже упоминавшихся стихах

Спит она, улыбаясь, как дети...  
Буду я в соловьином саду...

Во втором из этих стихов законность эмоционального ударения на «буду» в достаточной мере обеспечивается совсем слабым, но воспринимаемым самостоятельно, ударением на односложном «я»:

○○|+|○○+○|○+.

Мы осуждены на доверие к интуиции или наблюдениям над типичным произнесением стихов при проведении границы между безусловными и потенциальными ударениями (между классами 1 и 2 классификации § 5). Дело в том, что при проверке законов соответствия это различие проявляется лишь в том отношении, что потенциальные ударения могут падать на безударный по схеме слог, но такие случаи слишком редки.

Каждое значимое ударение подчиняет себе группу смежных слогов, которые и образуют ритмическое слово, отделенное с обеих сторон значимыми словоразделами (мы отмечаем их одним из знаков: черта, двоеточие и точка). Между ритмическими словами, объединенными вокруг метрически значимых ударений, образуются иногда еще «безударные», т. е. не несущие на себе значимых ударений, слова.

Не следует, впрочем, преувеличивать частоту появления таких выделенных, но безударных слов. Союзы, относящиеся по смыслу к целой группе ритмических слов, легко примыкают к первому из них в качестве его нераздельной части. Например, в стихах

Смирай себя молитвой и постом,  
И сны твои видений легких будут  
Исполнены... —

не только «и постом» образует одно ритмическое слово, но и второе «и» объединяется в одно ритмическое слово со следующим «сны», хотя по смыслу, в отличие от первого «и», связывает не смежные слова, а предложение «смирай себя молитвой и постом» с предложением «сны твои видений легких будут исполнены»<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup>Несколько выделяется союз «но». Мы показывали, что его помещение на место заключительного в стихе слога, несущего обязательное ударение, звучит нарочито парадоксально. Но этот союз сближается, например, с местоимением «он», способным нести на себе полноценное ударение, уже тем, что «о» звучит здесь всегда как отчетливое «о».

§ 9. Классические метры у Багрицкого и Пастернака<sup>1)</sup>

Багрицкий и Пастернак являются наиболее яркими представителями одной из тенденций в поисках новых ритмических возможностей русского стиха. Оба они в произведениях, написанных классическими метрами, выдерживают безукоризненно точный счет слогов и соблюдают законы соответствия с учетом всех потенциальных ударений. Но при этом они свободно пользуются законными «трудными» вариантами ритма.

1) К трудным вариантам ритма относятся прежде всего варианты с длинными безударными промежутками. В ямбе и хорее *пятисложные* безударные промежутки употребительны со времен Ломоносова. Но пушкинская эпоха несколько ограничила их употребление по сравнению с практикой Жуковского (у Жуковского около 3% стихов в четырехстопном ямбе, а у Пушкина 0,2—1,2%<sup>2)</sup>.) Несколько шире ими пользуется Блок, вводя скопления таких стихов по два и по три:

Сулит нам, раздувая вены,  
Все разрушая рубежи,  
*Неслыханные перемены,*  
*Невиданные мятежи...*

О, я хочу безумно жить:  
Все сущее — увековечить,  
Безличное — вочеловечить,  
Несбывшееся — воплотить!

Но только в четырехстопном ямбе Багрицкого процент таких стихов достиг более естественной с точки зрения возможностей языка нормы в 6—7%. Багрицкий же стал с полной свободой употреблять пятисложные промежутки со всеми возможными расположениями словоразделов<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup>Соображения, высказанные в этом параграфе, носят характер предварительных замечаний по поводу классических метров Багрицкого и Пастернака, полное исследование которых еще предстоит.

<sup>2)</sup>Данные взяты из работы К. Тарановского «Русские двусложные размеры. Статьи о стихе» (М.: Языки славянских культур, 2010). Тарановский отмечает, что вообще доля стихов с пятисложными безударными промежутками незначительна и что отсутствуют варианты с крайним расположением словоразделов.

<sup>3)</sup>Распределение словоразделов в пятисложных промежутках у Багрицкого в его ямбах таково (в процентах к общему числу — 83):

±   ∪ — ∪ — ∪ ±	2,4
± ∪   — ∪ — ∪ ±	7,3
± ∪ —   ∪ — ∪ ±	50,6
± ∪ — ∪   — ∪ ±	34,9
± ∪ — ∪ —   ∪ ±	4,8
± ∪ — ∪ — ∪   ±	0,0

Хотя в нашей статистике отсутствует случай с крайним правым положением словораздела, однако близость распределения к естественному с точки зрения возможностей языка позволяет думать, что этот случай отсутствует лишь в силу ему присущей исключительности, а не запрещаем поэтом.



Чтоб на мушке закачался сразу  
 Враг, —  
                                 примериваться и стрелять.  
 Это полночь,  
                                 вставшая бессонно  
 Над болотом,  
                                 в одури пустынь,  
 Это черный провод телефона,  
 Протянувшийся через кусты...  
 Тишина...  
                                 Прислушайся упрямо  
 Утлым ухом:  
                                 и поймешь тогда,  
 Как несется *телефонограмма*,  
 Вытянувшаяся в провода...<sup>1)</sup>

(Багрицкий, «Фронт»)

2) Пастернак ввел в употребление пятисложные безударные начала ямбических стихов без поддержки их восприятия расположением побочных ударений на сильных слогах<sup>2)</sup>:

И по водопроводной сети...  
 За железнодорожный корпус,  
 Под железнодорожный мост...

Во всех трех стихах побочные ударения приходятся на слабые слоги. Напомним еще раз: классическая традиция это *разрешает*, но в трудных случаях (при пятисложных предупредарных частях ритмического слова) избегала.

<sup>1)</sup>Пример уже приводился в нашей статье (см. с. 62 наст. изд.). Мы позволяем себе повторить его здесь, так как цепь из трех пятисложных промежутков (в конце первого и второго четырехстишия и в предпоследнем стихе третьего), завершающаяся семисложным промежутком в конце всего построения, очень хороша.

<sup>2)</sup>Как это имеет место в стихе Каролины Павловой

Для полугородских полей...

или во вторых полустишиях пятистопного ямба в «Борисе Годунове»:

И милостив и долготерпелив...

Не мнишь ли ты коленопоклоньем...

Тарановский, основываясь на очень большом материале, приводит лишь следующие примеры стихов с пятисложным безударным началом без побочного ударения на сильном слоге:

Противопоставлять волненью и перунам... (Вяземский)

Что в Иерусалиме примирились... (Дружинин)

Или за молодого воробья... (Пушкин)

И на полупути был должен наконец... (Пушкин)

В последнем примере побочное ударение приходится на слабый слог.

Пример семисложного безударного начала в работах по стиховедению приводится лишь один:

Хоть и не без предубежденья... (Андрей Белый)

В современной поэзии выразительные примеры «трудных» вариантов ритма и их сочетания в смежных стихах мы находим у Межирова:

И разочаровался в сути  
Божественного ремесла...

3) В трехсложных размерах полное овладение всеми оттенками художественной выразительности пропуска метрических ударений в их комбинации с внеметрическими ударениями на слабых слогах было достигнуто прежде других Пастернаком. Сейчас, вероятно, никому уже не кажется, что безударность третьего слога в двух стихах четырехстишия

К смерти приговоренной,	◡◡ —◡◡±∧
Что ей пища и кров,	◡◡ ±◡◡ ◡±
Рвы, форты, бастионы,	◡ ◡± ◡◡±∧
Пламя рефлекторов?..	◡◡ —◡◡±

разрушает метрическую схему двухстопного анапеста. Стихovedы 1910-х годов с трудом находили десяток примеров безударности сильных слогов в трехсложных размерах. Обычно ссылались на Случевского, как на поэта, пользовавшегося ими с наибольшей свободой. Но были в ходу и рассуждения о том, что безударность сильных слогов в трехсложных размерах русскому стиху вообще «не свойственна».

Безударность сильного слога в трехсложном размере, кроме первой стопы, связана, как правило, с появлением пятисложного междударного промежутка. Поэтому, действительно, слишком частое употребление стихов с этой особенностью противоречило бы естественным тенденциям русского языка. По подсчетам М. Л. Гаспарова, в трехстопных стихах трехсложного размера безударность сильного слога второй стопы могла бы по естественным законам языка появляться примерно в 5-7 % стихов<sup>1)</sup>. Во вступлении к «Девятьсот пятому году» три таких стиха:

Точно занавеса бахрома...  
Ты из сумерек, социалистка...  
Озарив нас и оледенив...

На 28 строк всего стихотворения это составляет 10,7%.

У позднего Пастернака стих с пропущенным метрическим ударением может даже начинать стихотворение (написанное трехстопным дактилем):

*Будущего недостаточно.*  
Старого, нового мало.  
Надо, чтоб елкою святочной  
Вечность средь комнаты стала...

<sup>1)</sup>Примерно такова (5-7 %) доля безударных сильных слогов в ритмической прозе Андрея Белого.

Но все же такого рода стихам у Пастернака более свойственна заключительная интонация, как, например, в том же стихотворении:

Сколько цепей ни примеривай,  
Как ни возись с туалетом,  
Все еще кажется дерево  
*Гольм и полуодетым...*

Стихотворение, написанное трехстопным анапестом, может открываться четырехстишием:

*После уgomонившейся вьюги*  
Наступает в округе покой.  
*Я прислушиваюсь на досуге*  
К голосам детворы за рекой...

Но в анапесте более типичны построения такого рода:

Досточтимые письма мужские!  
Нет меж вами такого письма,  
Где свидетельства мысли сухие  
*Не выказывали бы ума...*

В заключение остановимся на весьма интересном примере пятистопного анапеста у Пастернака. Поэма «Девятьсот пятый год» написана пятистопным анапестом со схемой

$\cup\cup\cup - \cup\cup\cup - \cup\cup\cup - \cup\cup\cup - \cup\cup\cup \acute{(\cup)}$ .

Поэма выделяется обилием безударных сильных слогов и дополнительных ударений на слабых слогах, что придает ее ритму характер, очень далекий от обычных представлений о плавности трехсложных размеров<sup>1)</sup>. Тем не менее законы классической метрики в поэме соблюдены безукоризненно, с единственным исключением<sup>2)</sup>. Пастернак свободно употребляет самые разные словоразделы в пятисложных промежутках, не исключая и крайние:

*Пляшут книжные лавки, манеж и университет...*

а также безударные пятисложные начала стихов:

*На Каменноостровском. Стеченье народа повсюду.*

<sup>1)</sup>В 336 стихах поэмы распределение внеметрических ударений таково:

слог	1	4	7	10	13
число ударений	105	6	18	2	2

при полном отсутствии ударений на слабых 2, 5, 8, 11, 14 слогах. Число случаев безударности сильных слогов таково:

слог	3	6	9	12
число «пропусков» ударений	3	1	4	15

<sup>2)</sup>Стих «В свете зарева наспех у Прохорова на кухне...».



Мы приведем здесь три четырехстишия из поэмы, наиболее эффектные в отношении количества дополнительных ударений на слабых слогах и «пропусков» ударений на сильных слогах (семь дополнительных ударений или два «пропуска» ударений в четырехстишии<sup>1)</sup>):

ХОРЫ стихли вдали. Залохматилась тьма. Подворотни  
СКРЫЛИ хлопья. Одернув передники на животе,  
К Моховой от Охотного двинулась черная сотня,  
Соревнуя студенчеству в первенстве и правоте.

ДВЕРИ врозь. ВЗДОХ в упор купорося и масляной краски.  
КОЛЬТЫ прочь, ПОЛЬТА на пол, к шкапам, засуча рукава.  
ЭХОМ в ночь: «ТРЕТИЙ курс! В реактивную, на перевязку!»  
«СНЕГОМ, снегом, коллега». — Ну, как? «Да куда. Чуть жива».

СНИТСЯ городу: все<sup>2)</sup>, чем кишит, исключая шпионства,  
Озаренная даль, как на сыплющееся пшено,  
Из окрестностей Пресни летит на Трехгорное солнце,  
И купается в просе, и просится на полотно.

---

<sup>1)</sup>Мы записываем отдельные стихи поэмы в строку для легкости восприятия анапестической схемы. У Пастернака стихи напечатаны в несколько строк, в каждой по два, по три слова:

Хоры стихли вдали.  
Залохматилась тьма.  
Подворотни  
Скрыли хлопья...

и т. д.

<sup>2)</sup>У Пастернака «все» выделено в отдельную строку.

# Пример изучения метра и его ритмических вариантов<sup>1)</sup>

## 1

В виде первого упражнения в изучении метра мы займемся очень простой метрической схемой

$$\cup - \cup \cup - \cup \acute{\cup} (\cup), \quad (1)$$

где приняты обозначения:

- $\acute{\cup}$  ударный слог,
- $\cup$  безударный слог,
- $-$  сильный слог,
- $\cup$  слабый слог.

Различие между сильными и слабыми слогами в частном случае разбираемого сейчас метра сводится к соблюдению правила, сформулированного еще Третьяковым и удовлетворительно объясняющего это различие для классического ямба и хоря (но не для классических трехсложных размеров): *ударение на слабом слоге может стоять лишь в случае, если этот слог образует самостоятельное отдельное односложное слово*. Сильные слоги могут быть ударными или безударными без ограничений.

Восьмой слог поставлен в схеме в скобки, так как мы будем рассматривать две разновидности схемы: с мужским окончанием

$$\cup - \cup \cup - \cup \acute{\cup} \quad (1_1)$$

и с женским окончанием

$$\cup - \cup \cup - \cup \acute{\cup} \cup. \quad (1_2)$$

Правила чередования стихов этих двух видов в стихотворениях М. Цветаевой, которыми мы займемся, определяются схемой чередования мужских и женских рифм. Например, при схеме четырехстишия  $A b A b$  ( $A - A$  — женская

Теория стиха: Сб. ст. Л.: Наука, 1968. С. 145—167.

<sup>1)</sup>Статья является отрывком из незаконченной большой работы «Метр как образ» (подробнее см. с. 250). Так как изучение метрической схемы (1) в стихах М. Цветаевой предшествовало в этой работе систематическому изложению общих вопросов и обзору классических метров, то попутно делаются общие замечания о ритмике стиха.

При подготовке к печати статья была несколько расширена. За некоторые добавления, проверку и помощь в окончательном оформлении статьи я благодарен А. В. Прохорову.

рифма,  $b-b$  — мужская) соответственно чередуются и две разновидности схемы (1).

Всего мы разберем 73 четырехстишия: 40 из 5-й, 6-й и 9-й главок «Поэмы конца» (1924) и 32, составляющих пять стихотворений цикла «Стол» (1933). Пример интересен и удобен по нескольким причинам.

1) Метрическая схема достаточно элементарна. Ее основные ритмические варианты немногочисленны и легко обозримы. Их разбор может служить хорошим введением в технику анализа, разработанную русскими стиховедами (Андреем Белым, Шенгели, Томашевским и другими) по преимуществу на материале четырехстопного ямба и других классических метров.

2) Метр воспринимается типичным читателем<sup>1)</sup> как новый. Перед читателем не ставится задача *вспомнить* уже знакомый метр и воспринимать данное стихотворение в окружении неизбежно возникающих в таком случае ассоциаций. Вместо этого предполагается, что читатель после нескольких первых стихов *услышит* наличие в них некоторой новой для него закономерности и будет вовлечен в постепенное все более тонкое овладение ею<sup>2)</sup>.

3) Для Цветаевой типично увлечение построением своеобразных *строгих силлабо-тонических метров*. Это одно из проявлений ее восприятия поэтического творчества:

Мы спим — и вот, сквозь каменные плиты,  
Небесный гость в четыре лепестка.  
О мир, пойми! Певцом — во сне — открыты  
Закон звезды и формула цветка.

Таким образом, здесь мы имеем дело с поэтом, который воспринимал свою работу (цикл «Стол» посвящен именно работе поэта) как работу, приво-

<sup>1)</sup>Мы сознательно говорим здесь о «читателе». Стихи Цветаевой не принадлежат к роду тех произведений «агитатора, горлана-главаря» Маяковского, которые предполагают *чтеца*, заранее усвоившего замысел поэта, и *слушателя*.

<sup>2)</sup>Я оставляю в стороне вопрос о том, употреблялась ли наша схема до Цветаевой и какова ее история в поэтике самой Цветаевой. Можно думать, что постулируемый поэтом читатель не обязан опираться в своем восприятии на подобную априорную информацию. Впрочем, естественно думать, что интеллигентный читатель 20—30-х годов XX века должен был иметь уже некоторую, хотя бы и неосознанную привычку к стихам, написанным в пределах общей схемы *урегулированного трехдольника*:

$$0/2-1/2-1/2-0/2.$$

О ней мы будем говорить далее. Наша схема является такой же ее специализацией, как и схема трехстопного ямба

$$\cup - \cup - \cup \neq (\cap),$$

схема трехстопного анапеста

$$\cup \cup - \cup \cup - \cup \cup \neq (\cap)$$

или еще более специализированная схема

$$\cup \cap - \cap \cap - \cap \cap \neq (\cap)$$

трехстопного анапеста с разрешением «не метрических» ударений только на первом слоге. Например, стих «Соловьиного сада» Блока бесперебойно следует этой последней схеме (148 стихов).

Таблица 1

Ритмические варианты	Без ударения на первом слоге		С ударением на первом слоге		Сумма		
	пример	число стихов		пример		число стихов	
		«Стол»	«Поэма конца»			«Стол»	«Поэма конца»
<b>1</b> $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$		<b>98</b>	<b>98</b>		<b>11</b>	<b>15</b>	<b>222</b>
<i>aa</i> $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$	Меня охранял — как шрам...	13	17	Смерть. Жест. Никаких хотений...	1	4	35
<i>ba</i> $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$	Спасибо за то, что шел...	51	17	Лбом, локтем, узлом колен...	5	3	76
<i>ca</i> $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$	Сомнамбулу. Бить рубцы...	3	11	Столп столпника, уст затвор...	3	2	19
<i>ab</i> $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$	Схватясь за столовый кант...	7	33	Ты, — мой наколенный стол...	1	1	42
<i>bb</i> $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$	Под ношей, поклажу грез...	19	9	Тем был мне, что морю толп...	1	3	32
<i>cb</i> $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$	Мой письменный верный стол!	5	11	Цвет, собственной кровью полит...	—	2	18
<b>2</b> $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$		—	<b>3</b>		<b>1</b>	<b>2</b>	<b>6</b>
<i>a</i> $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$	Не похоронив — смеяться!...	—	2	Смерть — и никаких устройств!...	1	1	4
<i>b</i> $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$	Не опровергайте! Месть...	—	1	Жизнь! — Как полководец римский...	—	1	2
<b>3</b> $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$		<b>14</b>	<b>29</b>		<b>4</b>	<b>14</b>	<b>61</b>
<i>a</i> $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$	нет	—	—	нет	—	—	—
<i>b</i> $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$	Дубовый противовес...	5	6	Нет, вовсе их не пишите...	—	1	12
<i>c</i> $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$	Строжайшее из зеркал!...	9	13	Так ширился, до широт...	1	3	26
<i>d</i> $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$	Союзнически: союз!...	—	9	Льву ненависти, слону...	3	6	18
<i>e</i> $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$	Ведь шахматные же пешки!...	—	1	Рга раковинная щель...	—	4	5
	Всего	112	130		16	31	289

дядю к созданию ритма-образа, отливающегося в кристаллическую форму метра. Впрочем, в другом варианте близкая идея поисков единого «гуларитма», вмещающего огромное содержание, которое можно разрабатывать в «нескольких больших поэмах», составляла одну из основ поэтики Маяковского.

То обстоятельство, что в случае Цветаевой мы имеем дело с масштабами более камерными, что каждая ее метрико-ритмическая тема достигает завершения и исчерпания на небольшом числе строк, делает именно ее творчество особенно удобным для анализа, значительно более легкого в этом случае, чем, скажем, неисчерпаемая проблема характеристики даже общих (пронизывающих творение Пушкина с начала до конца) свойств звучания стиха «Евгения Онегина».

Из 292 стихов наших 73 четырехстиший схема (1) нарушается лишь в трех (все они из «Поэмы конца»). Эти нарушения сводятся к удлинению или к сокращению анакрузы. В стихе

Белокурый сверкнул затылок...    ◡◡◡◡|◡◡|◡◡◡

анакруза двусложна. Два стиха с укороченной (нулевой) анакрузой заканчивают 9-ю главу «Поэмы конца». Так как формально эти два стиха могли бы быть трактованы и как стихи трехстопного ямба, я прошу читателя вслушаться в звучание предшествующих стихов:

.....  
 Махорочная затяжка.  
 Сплев, пожили значит, сплев.  
 ...По сим тротуарам в шашку  
 Прямая дорога: в ров  
  
 И в кровь. Потайное око:  
 Луны слуховой глазок...  
 .....  
 И покосившись сбоку:  
 — Как ты уже далек!

Мне представляется, что инерция усвоенной ранее закономерности появления после первого сильного слога двусложного промежутка достаточно сильна, чтобы в стихе «Как ты уже далек!» несомненным сильным слогом был первый слог «Как». В предпоследнем стихе по тем же соображениям слог «И» хотя не становится ударным, но получает некоторую самостоятельность. Далее при статистике форм и вариантов ритма мы не будем учитывать эти три стиха. Поэтому, например, в табл. 1 общее число стихов равно 289.

## 2

Легко сообразить, что схема (1) допускает теоретически восемь различных способов расположения ударений:

- |  |   |
|--|---|
| 1) $\cup \neq \cup \cup \neq \cup \neq (\cup)$ | $\bar{1}$ ) $\cup \neq \cup \cup \neq \cup \neq (\cup)$ |
| 2) $\cup - \cup \cup \neq \cup \neq (\cup)$    | $\bar{2}$ ) $\cup - \cup \cup \neq \cup \neq (\cup)$    |
| 3) $\cup \neq \cup \cup - \cup \neq (\cup)$    | $\bar{3}$ ) $\cup \neq \cup \cup - \cup \neq (\cup)$    |
| 4) $\cup - \cup \cup - \cup \neq (\cup)$       | $\bar{4}$ ) $\cup - \cup \cup - \cup \neq (\cup)$       |

Следуя терминологии Андрея Белого, будем называть их *формами*. Формы 4 и  $\bar{4}$  в нашем материале не встречаются. Это обстоятельство не следует считать доказательством присутствия в замысле Цветаевой (том образе метра, который направлял ее выбор вариантов ритма отдельных стихов) специальных ограничений, не отраженных в схеме (1). Формы 4 и  $\bar{4}$  могут реализоваться только в вариантах

- 4a)  $\cup - \cup \cup - \cup \neq (\cup)$   
 $\bar{4}a)$   $\cup | - \cup \cup - \cup \neq (\cup)$

(вертикальная черта обозначает словораздел, в форме 4 словоразделов не может быть), а слов русского языка с пятью и шестью предударными слогами мало, общий же характер лексики Цветаевой таков, что слишком длинные слова появляются у нее редко, независимо от выбора метра.

Формы разбиваются на варианты в зависимости от расположения словоразделов. Всего вариантов, подсчитанных по четырем формам, 28. Они распадаются на 14 пар. Например, варианту

- 1aa)  $\cup \neq | \cup \cup \neq | \cup \neq (\cup)$

соответствует вариант

- $\bar{1}aa)$   $\cup | \neq | \cup \cup \neq | \cup \neq (\cup)$ ,

отличающийся лишь дополнительным ударением на первом слоге и дополнительным словоразделом между первым и вторым слогом. В табл. 1 слева приведены схемы вариантов без ударения на первом слоге, а справа друг под другом выписаны примеры стиха данного варианта и стиха соответствующего варианта с дополнительным ударением на первом слоге.

Из табл. 1 видно, что все возможные в пределах первых трех форм варианты ритма представлены в нашем материале, кроме вариантов 3a и  $\bar{3}a$ . Эти варианты содержат ритмическое слово с четырьмя предударными слогами. Кроме вариантов 3a и  $\bar{3}a$ , такие ритмические слова содержат еще только варианты 2a и 2b. Их Цветаева употребляет всего три раза:

- Не опровергайте! Мечь...  
 — Не похоронив — смеяться!  
 (И, похоронив, смеюсь.)

Ввиду такой редкости слов с четырехсложной предударной частью нет оснований считать отсутствие вариантов 3a и  $\bar{3}a$  указанием на дополнительное ограничение в самом замысле метра<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup>В других стихотворениях Цветаевой, написанных тем же метром, нашлось пять стихов варианта 3a. Примеры:

Нежней и бесповоротней...  
 Вина не пересластил...

Таким образом, схема (1) исчерпывает описание *метра* в смысле присутствующих в нашем материале нормативных ограничений выбора вариантов ритма. Все варианты, подчиненные этой схеме, воспринимаются как закономерные. Можно думать, что любой стих, подчиненный этой схеме, для Цветаевой был *метрически законным*.

Но метр живет в сознании и подсознании поэта не только в виде закона, исключающего одни варианты и разрешающего другие, но и в форме определенной системы предпочтений и тенденций, делающих одни ритмические варианты пригодными для частого употребления в спокойном повествовании, а другие — приспособленными для ритмического выделения отдельных стихов, групп стихов и т. д.

Трудно, например, счесть случайным, что из *трех* имеющихся в нашем материале стихов формы 2 два образуют концовку шестой главки «Поэмы конца». Это уже упоминавшиеся стихи:

— Не похоронив — смеяться!  
(И, похоронив, смеюсь.)

В «Поэме конца» имеется всего два стиха формы  $\bar{2}$ . И они тоже расположены рядом в последнем четырехстишии пятой главки:

Смерть — и никаких устройств!  
— Жизнь! — Как полководец римский,  
Орлом озирая войск  
Остаток. — Тогда простимся.

Здесь очень выразителен переход от двух стихов формы  $\bar{2}$  к двум стихам наиболее обычной формы 1. Заключительное «тогда простимся» ритмически подготавливается переходом к спокойной (уже по своей обычности) форме 1 в третьем стихе.

Объективное изучение «образа метра» естественно начинать со сравнения статистики употребления форм и вариантов с возможностями, предоставляемыми естественной ритмикой русской речи. Здесь мы не будем объяснять всю технику расчета «теоретических частот» форм и вариантов, ограничившись указанием, что по замыслу это те частоты, которые получились бы в воображаемом случае, когда поэт совсем не чувствителен к выразительности форм и вариантов ритма, а стремится только к изложению задуманного «внезвукового» содержания без нарушений правил метра. Такие теоретические модели простейшей «естественной» реализации заданной метрической схемы рассчитываются исходя из частотного словаря «ритмических типов слов», составленного по тем или иным образцам прозаической речи. Приводимые далее «теоретические частоты» рассчитаны А. В. Прохоровым на основе частотного словаря ритмических типов слов в «Пиковой даме» Пушкина. По имеющемуся опыту другой выбор исходного частотного словаря может изменить теоретические частоты форм и вариантов на 10—20%. Так что к дальнейшим сопоставлениям надо относиться с должной осторожностью.

Начнем с рассмотрения таблицы частот употребления *форм* (в %), причем сначала объединим вместе все формы с данным числом ударений:

Таблица 2

Формы	«Стол»	«Поэма конца»	Теоретическая модель
Четырехударные $\bar{1}$	8,6	9,3	2,9
Трехударные 1, $\bar{2}$ , $\bar{3}$	80,5	70,8	48,0
Двухударные 2, 3	10,9	19,9	49,9

Очевидна тенденция к повышенной ударности стиха. Наличие этой общей тенденции делает непосредственное сопоставление нашей теоретической модели со стихом Цветаевой в полной таблице форм мало наглядным:

Таблица 3

Формы	«Стол»		«Поэма конца»		Теоретический процент
	число стихов	в %	число стихов	в %	
1	98	76,6	98	60,9	43,8
$\bar{1}$	11	8,6	15	9,3	2,9
2	–	0,0	3	1,9	3,5
$\bar{2}$	1	0,8	2	1,2	1,3
3	14	10,9	29	18,0	45,5
$\bar{3}$	4	3,1	14	8,7	3,0
Всего	128	100,0	161	100,0	100,0
В том числе формы $\bar{1}$ , $\bar{2}$ , $\bar{3}$ с дополнительным ударением на первом слоге	16	12,5	31	19,3	7,2

Теоретические частоты форм 1 и 3 не должны удивлять читателя. По М. Л. Гаспарову<sup>1)</sup>, в трехдольнике Адалис и Смелякова резко преобладают наши формы 1 и 3. Данные М. Л. Гаспарова по трехдольникам этих поэтов таковы (в процентах)<sup>2)</sup>:

	1	3	Остальные формы
Адалис	33,5	59,5	6,0
Смеляков	55,0	43,3	2,7

Форма 3, таким образом, вполне свойственна русскому языку. Если в стихе Цветаевой она остается сравнительно редкой, то это результат ее общего стремления к повышенной ударности.

<sup>1)</sup>См.: Гаспаров М. Л. Статистическое обследование русского трехударного дольника // Теория вероятностей и ее применения. 1963. Т. VIII, вып. 1.

<sup>2)</sup>Статистика Гаспарова не учитывает характер анакруз и дополнительного ударения на анакрузе, т. е. наши формы  $\bar{1}$  и  $\bar{3}$  включены соответственно в формы 1 и 3.



Далее мы увидим, что в «Поэме конца» играют особую экспрессивную роль стихи формы  $\bar{3}$ .

Их в «Поэме конца» много не только по отношению к общему числу стихов, но и по отношению к числу трехударных стихов

$$\frac{14}{114} \cdot 100\% \simeq 12,3\%$$

против теоретической нормы

$$\frac{3,0}{48,1} \cdot 100\% \simeq 6,2\%.$$

Что касается цикла «Стол», то в нем основной тенденцией является резкое преобладание простейшей формы 1.

### 3

Изучение статистики словоразделов естественно вести отдельно в пределах каждой формы. Мы начнем со статистики словоразделов в формах 3 и  $\bar{3}$ , так как только в этой форме имеется длинный *четырёхсложный* междуударный промежуток, в то время как в формах 1 и 2 междуударные промежутки не более чем двусложны.

Сделаем маленькое отступление. Еще Андрей Белый заметил, что в ямбе, где междуударные промежутки (между метрическими ударениями) состоят из одного, трех, пяти или семи слогов, перенос словораздела на один слог производит лишь впечатление легкой нюансировки стиха:

На зёркальном паркете зал,	◡ ◡ ◡ —   ◡ ◡ ◡ ◡
У моря на граните скал...	◡ ◡ ◡   — ◡ ◡ ◡ ◡

Но перенесение словораздела на три слога создает резкий контраст даже при тождественности расположения ударений:

Часов однообразный бой,	◡ ◡   ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡
Томительная ночи повесть...	◡ ◡ ◡ — ◡   ◡ ◡ ◡ ◡

С другой стороны, любой пропуск метрических ударений затрудняет восприятие метра. При различных расположениях словоразделов это затруднение различно. У поэтов, стремящихся избегать слишком большого ослабления «метричности» стиха, это приводит к некоторым инстинктивно или сознательно проводимым ограничениям. Такие ограничительные тенденции бывают особенно сильны в отношении расположения словоразделов в пятисложных промежутках. Вопрос этот давно обстоятельно изучался Шенгели и Томашевским.

Приведем здесь небольшую табл. 4 числа стихов со словоразделами типов

- a) ... ◡ | ◡ — ◡ — ◡ ◡ ...
- b) ... ◡ ◡ | — ◡ — ◡ ◡ ...
- c) ... ◡ ◡ — | ◡ — ◡ ◡ ...
- d) ... ◡ ◡ — ◡ | — ◡ ◡ ...
- e) ... ◡ ◡ — ◡ — | ◡ ◡ ...
- f) ... ◡ ◡ — ◡ — ◡ | ◡ ...

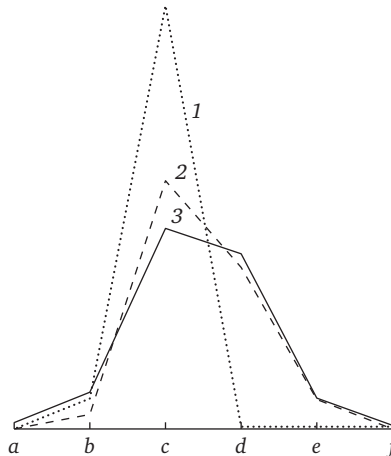
в «Маленьких трагедиях» Пушкина (по Шенгели) и в пятистопных ямбах Багрицкого (по подсчету Н. Г. Рычковой).

Таблица 4

	a	b	c	d	e	f	Всего
Пушкин:							
стихов	–	2	28	–	–	–	30
в %	0	6,7	93,3	0	0	0	100
Багрицкий:							
стихов	–	2	34	22	4	–	62
в %	0	3,2	54,7	35,6	6,5	0	100
Теоретически (в %)	1,4	8,1	44,2	38,6	6,8	0,8	100

Неслучайность различий очевидна. Небольшие возможные расхождения между интерпретацией стиха Шенгели и Рычковой здесь ничего не могут изменить (в более тонких случаях при сопоставлении результатов подсчетов, сделанных разными лицами, нужна осторожность).

Выше уже отмечалась некоторая условность «теоретических» частот. Особенно ненадежны частоты крайних вариантов. При другом выборе исходной статистики ритмических типов слов мы могли бы для варианта a вместо 1,4% получить, скажем, 1,0 или 2,0%. Но общий характер кривой теоретических частот (см. рис.) достаточно надежен.



Кривые частот словоразделов в пятистопном промежутке.

1 — Пушкин; 2 — Багрицкий; 3 — теоретическая кривая

Вывод очевиден: Багрицкий пользуется возможностями русского языка свободно в пределах выше сформулированных требований метра

○ — ○ — ○ — ○ — ○ — ○ ≠ (∩),

быть может, лишь с небольшой тенденцией избегания крайних вариантов<sup>1)</sup>, Пушкин же в соответствии с традицией, восходящей к Державину (Ломоносов еще не знал этого ограничения) и в меньшей степени соблюдавшейся Жуковским, тщательно избегает словоразделов, сдвинутых направо далее промежутка между вторым и третьим безударным слогом, предпочитая именно этот промежуток.

Вернемся к Марине Цветаевой и составим небольшую табл. 5 для изучения ее отношения к словоразделам в четырехсложных промежутках.

Таблица 5

Варианты третьей формы	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	Всего
Число стихов без доп. ударения	–	11	22	9	1	43
в %	0	25,6	51,2	20,9	2,3	100
Число стихов с доп. ударением	–	1	4	9	4	18
в %	0	5,6	22,2	50,0	22,2	100
Теоретически (в %)	2,7	28,0	46,4	21,2	1,7	100

*Примечание.* Теоретические вероятности указаны для стихов без дополнительного ударения. Различия в этих вероятностях для стихов с дополнительным ударением и без него с мужским и женским окончаниями весьма незначительны.

Статистика очень скромна по объему материала, но вывод напрашивается: в стихах без дополнительного ударения Цветаева приблизительно следует естественным возможностям языка, но в стихах с дополнительным ударением усиленно сдвигает словораздел к концу стиха.

Интересно отметить, что стихи вариантов *d* и *e* имеют чаще, чем другие варианты 3-й формы, на первом слоге сильное ударение. Так как они в большинстве очень выразительны, приводим их все, начиная с наиболее парадоксального (теоретическая частота внутри формы  $\bar{3}$  лишь 1,3%) варианта  $\bar{3}e$ :

*Рта* раковинная щель...  
 ..... (С носилок  
*Так* раненые — в весну!)...  
*В час* сладостного бесчинства...  
*Съем.* Вкрадчивее и тише:...  
*Жест* занавеса. Реченье...  
*Вопль* вспоротого нутра!...  
*Лязг.* Вскинутая доска...  
*Льву* ненависти, слону...  
*Стол* — сбрасывавший — в поток!...  
*Стол,* выстроивший в столбцы...  
*Им* отданную же шпагу...  
*Жест,* делающий вам честь...  
*Жест,* скручивающий в жгут...

<sup>1)</sup> Впрочем, в четырехсложных ямбах Багрицкий дважды употребляет и вариант *a*:

Гляжу: близ Елисаветграда...  
 Простой и необыкновенный...

Скопление «бесчинств», угрозы съест, сбрасывания в поток, «льва ненависти», раненых и т. д. — здесь отчасти связаны с тем, что в пределах нашего метра подобные бурные мотивы у Цветаевой по преимуществу требуют столкновения ударений на первых двух слогах. Но особенно тяготеют эти мотивы именно к вариантам, в которых за столкновением двух ударений следует достаточно длинный ряд безударных слогов, не прерываемых словоразделом:

- | - - - ...

Возникающая таким образом связь между дополнительным ударением в начале стиха и поздним словоразделом еще более наглядно видна из табл. 6.

Таблица 6

Варианты третьей формы	Без доп. ударения	С доп. ударением	Всего
<i>b</i> и <i>c</i>	33	5	38
<i>d</i> и <i>e</i>	10	13	23
Всего	43	18	61

Число стихов форм 2 и  $\bar{2}$  явно недостаточно для статистического изучения. Остается поэтому рассмотреть статистику словоразделов в формах 1 и  $\bar{1}$ . Начнем с наиболее многочисленной формы 1. Уже при беглом просмотре табл. 1 обращает на себя внимание обилие стихов варианта *ba* в цикле «Стол» и стихов варианта *ab* в «Поэме конца». Различие столь велико, что естественно провести раздельное изучение цикла «Стол» и «Поэмы конца». В обоих случаях мы имеем по 98 стихов формы 1, так что сопоставление достаточно наглядно и без процентного пересчета.

Таблица 7

	«Стол»			«Поэма конца»		
	<i>a</i>	<i>b</i>	сумма	<i>a</i>	<i>b</i>	сумма
<i>a</i>	13	7	20	17	33	50
<i>b</i>	51	19	70	17	9	26
<i>c</i>	3	5	8	11	11	22
Всего	67	31	98	45	53	98

Мы видим, что преобладание в цикле «Стол» варианта *ba* связано с общим преобладанием словораздела *b* в первом промежутке и словораздела *a* во втором. Если мы попробуем рассчитать ожидаемое число стихов варианта *ba* исходя из гипотезы, что словоразделы первого промежутка комбинируются со словоразделами второго промежутка «на удачу» по закону умножения

вероятностей<sup>1)</sup>, то получим

$$\frac{70 \cdot 67}{98} = 47,8,$$

т. е. немного меньше наблюдаемого числа стихов варианта *ba*.

Есть, однако, соображение, лежащее за пределами статистики, которое заставляет меня предполагать, что действующей силой здесь является пристрастие автора именно к варианту *ba*. Дело в том, что к нему принадлежат характерные стихи

Спасибо за то, что шел...  
 Спасибо, что ног не гнул...  
 Спасибо — что нес и нес...  
 Спасибо за то, что стал...  
 Спасибо, что рос и рос...  
 Спасибо за то, что — вслед...  
 Спасибо за то, что блюл...  
 Спасибо за то, что — стол...  
 Спасибо тебе, Столяр...  
 Спасибо за то, что ствол...

Я имею в виду не само число этих стихов (их всего десять и без них в цикле «Стол» остается 41 стих варианта *1ba* против 17 в «Поэме конца»), но естественную гипотезу, что эти определяющие для темы цикла стихи сделали и ритмическую комбинацию

υ ± ∩ | ∩ ± | ∩ ±

ритмическим лейтмотивом всего цикла.

В «Поэме конца» наиболее выдающейся особенностью является повышенная частота словораздела *a* в первом промежутке. Она сильнее проявляется в комбинации со словоразделом *b* во втором промежутке, но и при словоразделе *a* во втором промежутке пропорция

$$\frac{a}{b+c} = \frac{17}{17+11} \simeq 0,61$$

для первого промежутка заметно отличается от теоретической (т. е. вытекающей из свойств русского языка) пропорции

$$\frac{a}{b+c} \simeq 0,42.$$

На эту тенденцию накладывается еще особое пристрастие к варианту *1ab*. Стихи этого варианта скопляются до *шести* подряд:

.....  
 — И прежде всего одна  
 Постель. — Вы хотели: пропасть υ ± | ∩ ∩ ± ∩ | ± ∩  
 Сказать? — Барабанный бой υ ± | ∩ ∩ ± ∩ | ±  
 Перстов. — Не горами двигать! υ ± | ∩ ∩ ± ∩ | ± ∩

<sup>1)</sup>Возможен более строгий подход к делу исходя из частот вариантов теоретической модели нашего метра, но он приведет качественно к тому же результату.

Любовь, это значит... — Мой.	∪ ∘   ∘ ∘ ∘ ∘   ∘
Я вас понимаю. Вывод?	∪ ∘   ∘ ∘ ∘ ∘   ∘ ∘
Перстов барабанный бой	∪ ∘   ∘ ∘ ∘ ∘   ∘
Растет...	

Стихов формы  $\bar{1}$  слишком мало для того, чтобы относящаяся к ним статистика вариантов заслуживала слишком подробного обсуждения. Отмечу только, что по-прежнему в цикле «Стол» 45% стихов варианта  $\bar{1}ba$ , а в «Поэме конца» только 20%.

## 4

Следуя рекомендуемой нами общей методике изучения ритмики стиха, после анализа статистики форм и вариантов отдельных стихов следует рассмотреть особенности *расположения* стихов различного ритмического строения. Это рассмотрение естественно соединить с рассмотрением *расположения переносов* из стиха в стих и из строфы в строфу.

Наиболее яркие черты ритмического строения изучаемых главок «Поэмы конца» и стихотворений из цикла «Стол» изображены на схемах I и II (см. приложение).

Умение составлять такие схемы, не загроможденные деталями, по-видимому, весьма существенно при формальном анализе ритмического рисунка стихотворения в целом. Необходимо, чтобы в схеме были указаны лишь те элементы, которые определяют общий характер движения ритма. Но не менее необходимо, чтобы наиболее существенные особенности, формирующие общее впечатление от отдельных строф (у нас четырехстиший), были указаны с должной полнотой.

Чередование форм отдельных стихов (в указанном выше техническом смысле слова) является со времени работ Андрея Белого обычным первым приближением к решению задачи составления общей схемы стихотворения. Из вариантов мы отметили в схемах только варианты формы 3 ввиду их особой выразительности.

Но можно было заранее думать, что в построении ритма строф у Цветаевой большое значение имеют переносы из стиха в стих и из строфы в строфу и наиболее сильные паузы, особенно в разбираемых главках из «Поэмы конца», значительная часть которых занята отрывистым диалогом.

Мы отдали некоторое предпочтение формам и вариантам, так как они непосредственно связаны с интерпретацией правил нашего метра. На распределение пауз и переносов наш метр не накладывает никаких ограничений.

Но игру пауз и переносов в первом приближении было необходимо отметить. Мы отметили горизонтальной чертой наиболее глубокие паузы между строфами — разделяющие вполне законченные периоды. Эти паузы даже несколько более сильные, чем паузы, «соответствующие точке» в терминологии Томашевского. С другой стороны, мы отметили знаком  $\downarrow$  несомненные переносы из строфы в строфу (отсутствие паузы, «соответствующей запятой»,

по Томашевскому). Ритм Цветаевой всегда очень контрастен, так что указание лишь крайних случаев неплохо характеризует его общий рисунок.

Шестая глава «Поэмы конца» написана перемежающимися четырехстишиями нашего метра и трехстишиями и одним четырехстишием двустопного дактиля. Они обозначены *Д Д Д* и *Д Д Д Д*. Знаки + и ~ указывают на некоторые добавочные элементы ритма, появляющиеся при переходе от нашего метра к дактилю. Читатель может сам посмотреть, в чем они выражаются.

Схемы говорят сами за себя. Неслучайность ряда обстоятельств очевидна. Укажем, например, что из шести появлений форм 2 и  $\bar{2}$  четыре соединены в пары, помещенные в заключительных четырехстишиях двух глав, причем пары однородны (2 2 и  $\bar{2}$   $\bar{2}$ ) и соседствуют с парами же 1 1 и 3 3.

Обратим внимание на начало разработки метра. Цветаева в первом стихотворении цикла «Стол», как заботливая нянька, вводит читателя в постижение возможностей ее метра. В первых двух строфах метр дается в чистом виде. В третьей строфе вводится ускорение 3 в самом обычном и «легком» симметричном варианте 3с, сохранение чистой формы метра подтверждается двумя средними стихами, а затем, в заключение, снова дается стих типа 3 с тем же самым легким словоразделом. В четвертой строфе

Всем низостям — наотрез!  
Дубовый противовес  
Льву ненависти, слону  
Обиды — всему, всему.

вдруг все испытанные уже способы варьирования метра собираются вместе, при этом впервые появляется дополнительное ударение на первом слоге в третьем стихе, но все разрешается четвертым стихом чистого метра. Стоит еще обратить внимание на то, что сначала появляется испытанный вариант с третьей формы, а потом демонстрируются два смежных — *b* и *d*.

Еще более интересны наблюдения над употреблением редких форм, редких вариантов и переносов из строфы в строфу в «Поэме конца». Обращу, например, внимание на то, что непрерывный ряд переносов из строфы в строфу в начале шестой главки опирается на четырехкратное повторение варианта 3с в третьем стихе строфы:

Вы женщинам, как бокал,  
Печальную честь ухода  
Вручаете...  
Любовнице как букет  
Кровавую честь разрыва  
Вручающий...  
Сказали вы? (Как платок,  
В час сладостного бесчинства  
Уроненный...)  
Противнику — как трофей,  
Им отданную же шпагу  
Вручать!..

Возрастание напряжения в этой цепи не вмещающихся в строфу синтаксически и ритмически сходных построений подчеркивается тем, что в последних двух звеньях цепи четвертый стих строфы тоже приобретает форму 3 со сдвинутыми к концу стиха словоразделами (сначала  $3d$ , а затем  $3e$ ), об особой выразительности которых я уже говорил ранее.

Цепь заканчивается в шестой строфе, где третий стих сохраняет форму 3. Но за ним нет переноса в следующую строфу, а в первом стихе седьмой строфы заключительное

Не опровергайте! Мечь...

дается в форме 2.

Таким образом, оказывается, что *все пять* стихов форм 2 и  $\bar{2}$  в «Поэме конца» расположены специально мотивированным образом. О двух парах таких стихов в конце главок уже говорилось. Теперь же мы познакомились с мотивировкой исключительности пятого.

Своеобразно звучание единственного четырехстишия с *тремя* стихами формы 3. Его особый, певучий характер подчеркнут внутренними рифмами (Синая—Смывая—волосяная и мех—утех—для всех):

Все заповеди Синая  
Смывая — менады мех! —  
Голконда волосаяная,  
Сокровищница утех —  
(Для всех!)...

На схемах I и II не получили отражения наши наблюдения, касающиеся словоразделов в стихах формы 1. Здесь мы имеем дело с ритмическими особенностями стиха, которые делаются ощутимо выразительными лишь при их повторении в ряде последовательных стихов. При записи в схемах I и II целого четырехстишия в одной строчке эти особенности трудно изобразить с должной наглядностью. Они делаются наглядными при развернутой записи ритма, в которой совпадение положения словоразделов в последовательных стихах может быть отмечено при помощи сплошных вертикальных линий.

Рассмотрим такого рода запись ритма всего четвертого стихотворения цикла «Стол», где 10 из 16 стихов (62,5%) принадлежат основному варианту  $1ba$ . К этим стихам примыкают еще два стиха варианта  $\bar{1}ba$ , так что только в четырех стихах прерывается хотя бы одна из цепей — словоразделов после третьего слога (отсутствуют в двух стихах) и после пятого слова (отсутствуют тоже в двух стихах):

1.	$\cup \text{---} \curvearrowright   \curvearrowleft \text{---} \cup \text{---}$ $\cup \text{---} \curvearrowright   \curvearrowleft \text{---}   \curvearrowleft \text{---}$ $\cup   \text{---} \curvearrowright \curvearrowleft \text{---}   \curvearrowleft \text{---}$ $\cup   \text{---} \cup \text{---} \curvearrowleft \curvearrowleft \text{---}$	$3b!$ $ba$ $\bar{1}ba$ $2a!$
2.	$\cup \text{---} \curvearrowright   \curvearrowleft \text{---}   \curvearrowleft \text{---}$ $\cup \text{---} \curvearrowright   \curvearrowleft \text{---}   \curvearrowleft \text{---}$ $\cup \text{---} \curvearrowright   \curvearrowleft \text{---} \curvearrowleft \text{---}$ $\cup \text{---} \curvearrowright   \curvearrowleft \text{---}   \curvearrowleft \text{---}$	$ba$ $ba$ $bb$ $ba$





### Заключение

Мы видим, что в цикле «Стол» и в «Поэме конца» реализованы два заметно различных «звуковых образа» нашего метра. В цикле «Стол» все построено на резком преобладании основной формы 1, на фоне которой лишь изредка появляются формы  $\bar{1}$  и 3 (примерно в равном количестве). Форма  $\bar{3}$  встречается всего четыре раза, форма  $\bar{2}$  — только один раз, а форма 2 вовсе не встречается. В пределах формы 1 выделяется вариант  $1ba$  — своего рода лейтмотив всего цикла.

В «Поэме конца» тенденция к повышенной ударности стиха несколько слабее за счет почти двойной (по сравнению с циклом «Стол») частоты формы 3. Сильно повышена частота всех форм с ударением на первом слоге. Используются все шесть форм. Редкие формы образуют своеобразные выразительные комбинации: концовки глав со схемами  $\bar{2} \bar{2} 1 1$  и  $3 3 2 2$  и т. п.<sup>1)</sup> Расположение словоразделов значительно подвижнее, со специальным пристрастием к поздним словоразделам в четырехсложных промежутках в форме 3, а в первой форме — к раннему словоразделу в первом междударном промежутке и позднему — во втором.

### Дополнение

Первое, четвертое и пятое стихотворения из цикла «Стол» написаны сплошь стихами нашей метрической схемы с мужскими окончаниями и рифмовкой по схеме  $aabb$ . Таким образом, ни метрическая схема всего стихотворения, ни схема рифм не мешают считать стихотворение написанным двустихиями, вопреки графическому оформлению автора, разбившего стихотворения на четырехстишия.

Вопрос о формальном определении строфы много обсуждался в стиховедческой литературе. Некоторые ревнители чистоты метода и «формальной строгости» анализа склонны были бы отрицать реальность в наших стихотворениях строф из четырех стихов каждая, объявив, что автор сам себя не понял и напрасно велел печатать стихотворение разбитым на четырехстишия.

что *спорадически* распределение словоразделов даже в односложных междударных промежутках отклоняется достаточно четко от естественной хаотичности, чтобы нести существенную смысловую нагрузку. Пример:

Одним дыша, одно любя,	∪ ∘   ∪ ∘   ∪ ∘   ∪ ∘
Как он умел забыть себя!	∪ ∘   ∪ ∘   ∪ ∘   ∪ ∘
Как взор его был быстр и нежен...	∪ ∘   ∪ ∘   ∪ ∘   ∪ ∘ ∘

<sup>1)</sup> Впрочем, в цикле «Стол» обращают на себя внимание четырехстишия с комбинациями форм

3	3	$\bar{3}$	1
3	$\bar{1}$	3	$\bar{1}$
3	1	$\bar{1}$	$\bar{2}$
$\bar{1}$	$\bar{1}$	1	$\bar{1}$

В «Поэме конца», где четырехстишия хорошо держатся при помощи перекрестных рифм, мы видим довольно большие куски с усиленными переносами из четырехстишия в четырехстишие. Такое контрастное употребление схемы рифм и естественного членения речи на периоды и предложения хорошо известно в поэзии. В русскую поэзию оно введено, кажется, Жуковским. Например, в «Письме к \*» (1814) отрывок из двадцати семи стихов начиная со стиха

День почтовой есть день мученья...

до стихов с явственной заключительной, разрешающей интонацией

Зато всегда, всегда болтлив,  
 Когда твои воображаю  
 Столь драгоценные черты  
 И сам себе изображаю,  
 Сколь нежно мной любима ты —

содержит семь (если не восемь) законченных предложений, но построен так, что следующее предложение всегда соединено рифмой с предыдущим. Аналогично положение в первых шести строфах шестой главки «Поэмы конца». Синтаксически эти двадцать четыре стиха представляют собою цепь коротких самостоятельных предложений. Но все пять переходов из строфы в строфу являются переносами в самом строгом понимании этого слова.

В цикле «Стол» переносов из строфы в строфу меньше; в нашей схеме II указаны только шесть на двадцать семь переходов от строфы к строфе (в пределах одного стихотворения). В стихотворениях цикла с перекрестной рифмовкой по схеме *AbAb* (стихотворения 2-е и 3-е) имеется, кроме того, тенденция к самостоятельности двустиший. Пользуясь несколько условной методикой Томашевского, я составил для этих двух стихотворений такую табличку:

Таблица 8

Сила паузы	В четверостишии между стихами			Между смежными четверостишиями
	1-м и 2-м	2-м и 3-м	3-м и 4-м	
0	10	1	4	3
1	2	3	7	3
2	3	2	3	1
3	—	9	1	6
Всего случаев	15	15	15	13
Средняя сила паузы	0,53	2,27	1,07	1,92

*Примечание.* 0 — отсутствие паузы (перенос), 1 — пауза «силы запятой», 2 — пауза «силы точки с запятой», 3 — пауза «силы точки».

Различие между 2,27 и 1,92 статистически незначимо. Данные таблички можно резюмировать так: имеется заметная тенденция к синтаксической замкнутости двустиший. Четырехстишия не обладают большей синтаксической замкнутостью, чем двустишия.

Радикально отлично положение в стихотворениях 1-м, 4-м и 5-м, рифмованных по схеме *aabb*. Для них составленная по той же системе табличка приобретает вид:

Таблица 9

Сила паузы	В четверостишии между стихами			Между смежными четверостишиями
	1-м и 2-м	2-м и 3-м	3-м и 4-м	
0	3	11	8	3
1	5	6	5	2
2	9	–	3	2
3	–	–	1	7
Всего случаев	17	17	17	14
Средняя сила паузы	1,35	0,35	0,82	1,93
Средняя квадратическая ошибка оценки силы паузы	0,58	0,12	0,85	0,33

Объем выборок мал. Поэтому к результатам надо относиться с осторожностью. Но сходство с наблюдением Томашевского над распределением пауз во втором четырехстишии строф «Евгения Онегина» кажется знаменательным. Наиболее тесно связаны между собой второй и третий стих (средняя сила паузы 0,35). Поэт стремится восстановить единство четырехстишия, рифмованного по двустихиям, избегая паузы между этими двустихиями!

### Приложение

#### Схема I<sup>1)</sup>. «Поэма конца»

Гл. 5. (a B a B)	Гл. 6. A. (A B a B)	Б. (a B a B)	Гл. 9. (A b A b)
1) 1 1 1 3 <sub>c</sub>	1) 3 <sub>c</sub> 1 1 1	1) 1 1 1 3 <sub>d</sub>	1) 3 <sub>c</sub> 3 <sub>d</sub> 1 1
2) 3 <sub>b</sub> 1 1 1	2) 3 <sub>b</sub> 1 3 <sub>c</sub> 1	2) 1 3 <sub>d</sub> 1 3 <sub>c</sub> ~	2) 3 <sub>d</sub> 1 3 <sub>e</sub> 1
3) 1 1 3 <sub>d</sub> 3 <sub>c</sub>	3) 1 1 3 <sub>c</sub> 1	~ Д Д Д	3) 1 1 3 <sub>c</sub> 3 <sub>d</sub>
4) 3 <sub>b</sub> 1 1 1	4) 1 1 3 <sub>c</sub> 3 <sub>d</sub>	Д Д Д	4) 3 <sub>d</sub> 1 1 1
5) 1 1 1 1	5) 1 1 3 <sub>c</sub> 3 <sub>e</sub>	Д Д Д	5) 1 1 * * ↓
6) 1 1 1 1	6) 1 1 3 <sub>b</sub> 1	Д Д Д	
7) 1 1 1 1	7) 2 3 <sub>c</sub> 3 <sub>e</sub> 1	В. (a B a B)	
8) 3 <sub>e</sub> 1 1 1	8) 1 1 1 1	1) 1 1 1 3 <sub>b</sub> 1	
9) 1 1 1 1	9) 1 1 3 <sub>d</sub> 1	2) 1 1 1 1 +	
10) 1 1 1 1	10) 1 3 <sub>d</sub> 3 <sub>d</sub> 1	Д Д Д Д	
11) 3 <sub>c</sub> 1 1 3 <sub>c</sub>	11) 1 1 3 <sub>c</sub> 1	Г. (A b A b)	
12) 1 1 1 1	12) 1 3 <sub>d</sub> 1 3 <sub>b</sub> +	1) 1 1 * 1	
13) 2 2 1 1	Д Д Д	2) 3 <sub>d</sub> 1 3 <sub>b</sub> 3 <sub>d</sub>	
	Д Д Д	3) 1 1 1 1	
	Д Д Д	4) 1 1 1 3 <sub>c</sub>	
	Д Д Д	5) 1 1 1 3 <sub>e</sub>	
		6) 1 1 1 1	
		7) 3 <sub>c</sub> 3 <sub>d</sub> 2 2	

#### Схема II. «Стол»

1. (a a b b)	2. (A b A b)	3. (A b A b)	4. (a a b b)	5. (a a b b)
1) 1 1 1 1	1) 3 <sub>c</sub> 1 1 1	1) 3 <sub>c</sub> 1 1 1	1) 3 <sub>b</sub> 1 1 2	1) 1 1 1 1
2) 1 1 1 1	2) 1 1 1 1	2) 3 <sub>c</sub> 1 1 1	2) 1 1 1 1	2) 1 1 1 1
3) 3 <sub>c</sub> 1 1 3 <sub>c</sub>	3) 1 3 <sub>d</sub> 1 1	3) 1 1 1 1	3) 1 1 1 1	
4) 3 <sub>c</sub> 3 <sub>b</sub> 3 <sub>d</sub> 1	4) 1 3 <sub>c</sub> 1 3 <sub>b</sub>	4) 1 1 1 1	4) 1 1 1 1	
5) 1 1 1 1		5) 1 1 3 <sub>c</sub> 1		
6) 3 <sub>c</sub> 1 1 1		6) 1 1 1 1		
7) 1 1 1 1		7) 1 1 1 1		
8) 1 1 1 1		8) 1 1 1 1		
9) 1 3 <sub>d</sub> 1 1		9) 1 3 <sub>b</sub> 1 1		
10) 1 1 1 1		10) 1 1 1 1		
11) 3 <sub>b</sub> 1 3 <sub>c</sub> 1		11) 1 1 1 1		

<sup>1)</sup>В этих схемах каждая цифра 1, 2, 3 обозначает стихотворную строку данной формы, а строка схемы соответствует стихотворной строфе. Знаком \* обозначены стихи, не укладывающиеся в схему нашего метра (см. текст).

## Анализ ритмической структуры стихотворения А. С. Пушкина «Арион»

Известная нам история создания стихотворения «Арион» начинается с переписанного набело и датированного 16-м июля 1827 г. текста, который мы приводим, разбив его на четырехстишие I, пятистишие II и шестистишие III в соответствии со схемой рифм

а А А а  
Б б б б Б  
в в В г г В

и синтаксическим членением, которое не допускает разделения шестистишия III на двустиишие и четырехстишия (|, || — знаки словоразделов и пауз):

- |  |                    |
|--|--------------------|
| I. Нас было много на челну;              | υ.υυ υυ —υυ        |
| Иные парус натягали;                     | υυυ υυυ —υυυ       |
| Другие дружно упирали                    | υυυ υυυ —υυυυ      |
| Могучи веслы в глубину.                  | υυυ υυυ —υυυ       |
| II. На руль склоняясь, наш кормщик умный | υυ υυ υυ.υυ υυυ    |
| В молчаньи правил грузный челн,          | υυυ υυυ υυυ υυ     |
| А я — беспечной веры полн —              | υυ υυυυ υυυ υυ     |
| Пловцам я пел — вдруг лоно волн          | υυ υυ.υυ υυ υυυ υυ |
| Измял, всклокочил вихорь шумный.         | υυ υυυυ υυυ υυυ    |
| III. Погиб и кормщик и пловец —          | υυ υυυυ —υυυ       |
| Лишь я — таинственный певец —            | υυ υυυυ — υυυ      |
| На берег выброшен грозою —               | υυυυ υυυυ — υυυυ   |
| Гимн избавления пою                      | υ —υυυυ — υυυ      |
| И ризу влажную мою                       | υυυυ υυυυ — υυυ    |
| Сушу на солнце под скалою.               | υυυυ υυυυ —υυυυ    |

Тема вступительного четырехстишия — плаванье товарищей Ариона. В четырех строках создается образ людей выносливых и дружных, упорно преодолевающих сопротивление стихии:

...ПарУс наПРяГали  
ДРУГие ДРУЖно УПиРали  
моГУЧи веслы в ГлУбинУ.

Еще ничто не предвещает приближения катастрофы. Все четыре стиха принадлежат одной и той же ритмической *форме* четырехстопного ямба

$$\cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} (\wedge)$$

с ударениями на первом, втором и четвертом сильном слоге. Форма эта наиболее употребительна (в пушкинском четырехстопном ямбе она составляет почти половину всех стихов), так что появление четырех таких стихов подряд не представляет собою чего-либо необычного — вероятность случайного появления такой последовательности равна приблизительно  $(0,5)^4 = 0,0625$ .

Более категорическое указание на стремление к нарочитой монотонности ритма в четырехстишии дает совпадение словоразделов во всех четырех стихах (это соответствует идентичности ритмического строения слов, начинающих каждый стих, и слов, занимающих в каждом стихе среднее место):

Нас было	много	на челну
Иные	парус	напрягали
Другие	дружно	упирали
Могучи	веслы	в глубину

(ритмический повтор в последней колонке несколько ослаблен чередованием мужских и женских окончаний). Стихи, принадлежащие этому варианту ритма, составляют примерно 12% стихов пушкинского четырехстопного ямба. Вероятность случайного появления четырех таких стихов подряд составляет лишь  $(0,12)^4 \sim 0,0002$ . Можно думать, что подобная монотонность ритма первого четырехстишия сама по себе способствует ожиданию значительных событий.

Следующее пятистишие II сложно по содержанию: озабоченный молчаливый умный кормщик, правящий челном, в противовес ему беспечный поющий Арион и, наконец, неожиданный шумный вихрь. В то же время пятистишие объединено не только рифмой, но и общностью ритма: все пять стихов принадлежат к полноударной форме  $\cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} (\wedge)$ , которая в пушкинском четырехстопном ямбе охватывает около четверти всех стихов. Поэтому появление пяти стихов этой формы подряд — явление довольно редкое:  $(0,25)^5 \sim 0,001$ , т. е. случайно такая последовательность должна была бы возникать примерно один раз на тысячу стихов. Независимо от вероятностных подсчетов можно сказать, что подобное скопление полноударных стихов у Пушкина обычно возникает лишь там, где это мотивировано требованиями художественной выразительности<sup>1)</sup>. Таким образом, пятистишие резко

<sup>1)</sup>Л. И. Тимофеев в книге «Советская литература» (1964, с. 322—328) также отмечает, что полноударные стихи могут иметь в композиции стихотворения «определяющее значение», выделяясь на фоне строк с пониженной ударностью. В следующем ниже примере семь полноударных стихов следуют один за другим. Художественный эффект этого пушкинского приема в «Египетских ночах» может быть оценен без комментариев:

— Зачем крутится ветер в овраге,  
 Подъемлет лист и пыль несет,  
 Когда корабль в недвижной влаге  
 Его дыханья жадно ждет?  
 Зачем от гор и мимо башен  
 Летит орел, тяжел и страшен,  
 На чахлый пень? Спроси его...

выделяется своим энергичным ритмом. По содержанию и синтаксическому строению оно естественно распадается на две части (первая из них в свою очередь делится тоже на две части):

На руль склонясь, наш кормщик умный  
 В молчаньи правил грузный челн,  
 А я — беспечной веры полн —  
 Пловцам я пел .....  
 ..... Вдруг лоно волн  
 Измял, вскочил вихорь шумный.

Тема вихря изложена крайне сжато, но ее появление отмечено редким в пушкинском ямбе внеметрическим ударением в середине стиха<sup>1)</sup>:

Пловцам | я пел | вдруг | лоно | волн  
 ◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ | ◡ ◡ | ◡

Чрезвычайно насыщенное содержанием пятистишие крепко спаяно охватывающими рифмами. Редкое у Пушкина появление трех смежных рифмующих строк подчеркивает ощущение переполнения требующими скорейшего выражения образами. Заслуживает упоминания повтор, расширяющий созвучие тройной рифмы: ЧЁЛН — ПОЛН — ЛОНО ВОЛН. Стремительный ритм стихов с четырьмя-пятью ударениями связан с преобладанием (по сравнению с обычной для русского языка нормой) коротких ритмических слов. Статистика ритмических слов такова:

число слогов	1	2	3
число слов	4	13	4

Со словами «Погиб и кормщик и пловец» ритмическое напряжение сразу падает. Все стихи заключительного шестистишия III за одним исключением принадлежат уже знакомой нам форме

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ (◡).

Резко выделяется лишь четвертый стих

Гимн избавления пою,

особенно из-за внеметрического ударения на первом слоге:

◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡.

Какую же роль на фоне строго осмысленного ритмического строя стихотворения играет эта особенность? Вопрос этот был бы не прост, если бы не замечательное обстоятельство: исследователи рукописи считают «первым слоем» поправок, внесенных Пушкиным в рассматривавшийся нами первоначальный текст<sup>2)</sup>, замену стихов

(а) На берег выброшен грозою  
 Гимн избавления пою

<sup>1)</sup>Заметим, что ритмическое выделение темы вихря сделано крайне экономно: расположение первых и третьих словоразделов в последних трех стихах пятистишия неизменно.

<sup>2)</sup>Пушкин А. С. Полн. собр. соч. 1948. Т. 3. С. 593.



на стихи

(б) На берег вынесен грозою  
Я песни прежние пою.

В окончательном тексте Пушкин восстановил слово «выброшен», а «песни» вновь сделал «гимнами»:

(в) На берег выброшен грозою  
Я гимны прежние пою.

Таким образом, в смысловом отношении от замены (а) на (б) в окончательном тексте сохранилось важное для содержания слово «прежние», что кажется несомненной удачей. Но еще более существенно, что при переходе от (а) к (б) изменился ритмический рисунок. Ритм редакции (б)

∪ √ ∪ | √ ∪ — | ∪ √ ∘  
∪ √ ∪ | √ ∪ — | ∪ √

точно сохранен в окончательной редакции (в). Заключительное шестистишие приобрело такой вид:

III. Лишь я, таинственный певец,  
На берег выброшен грозою,  
Я гимны прежние пою  
И ризу влажную мою  
Сушу на солнце под скалою.

Ритм крайне прост и ясен: все шесть стихов самой употребительной формы ∪ √ ∪ √ ∪ — ∪ √ (∘) без исключений. Правда, расположение словоразделов колеблется, однако эти колебания весьма сдержаны. Более очевидной является тенденция к звуковым повторам в последних четырех стихах:

1) «ю» в женской рифме грозОЮ — скаЛОЮ перекликается с «ю» в мужской рифме поЮ — моЮ;

2) в стихе

На БеРеГ выБРошен ГРозою

несомненны повторы Б, Р, Г<sup>1)</sup>;

3) слово «преЖНИЕ» в третьем стихе созвучно слову «влаЖНую», занимающему то же самое место в следующем стихе;

4) в стихе

Сушу на Солнце под Скалою

обращают на себя внимание начальные буквы С. Ясно, что каждое из таких сближений в отдельности имеет сомнительный интерес: повторы такого рода возникают автоматически и в речи, не претендующей на художественную выразительность звукового состава. Можно заметить звуковые повторы и в начальных стихах нашего стихотворения, например скопление согласных л, м, н в первом стихе четырехстишия I:

Нас былО МНОго На челНУ

<sup>1)</sup> Возможно, что окончательный выбор слова «выброшен» взамен слова «вынесен» связан именно с потребностью усиления ряда Б—Р—Г—БР—ГР.

и в первом стихе пятистишия II

На руль склоНясь, Наш корМщик уМНый.

Но представляется несомненным, что именно благодаря скоплению звуковых повторов последние четыре стиха шестистишия III приобретают особое звучание. Кажется, что именно эта особая, построенная на выделенных звуковых повторах «напевность» заключительных четырех строк позволяет избежать впечатления простого возврата к звучанию речи в начале стихотворения (это впечатление создается сходством ритма). Тематическая обусловленность этой «напевности» заключительных стихов очевидна.

Но на изложенном не заканчивается творческая история «Ариона». «Второй слой» поправок, внесенных Пушкиным, привел к радикальному изменению ритма четвертого стиха начального четырехстишия и связал этот стих выразительным переносом со следующим пятистишием II. Стихи

(а) ...Другие дружно упирали  
Могучи веслы в глубину.  
На руль склонясь, наш кормщик умный  
В молчаньи правил грузный челн...

были заменены стихами

(б) ...Другие дружно упирали  
Вглубь мощны веслы — в тишине  
На руль склонясь, наш кормщик умный  
Отважно правил грузный челн...

Окончательный вариант тех же стихов таков:

(в) ...Другие дружно упирали  
Вглубь мощны веслы. В тишине  
На руль склонясь, наш кормщик умный  
В молчаньи правил грузный челн...

В плане содержания, заменив «могучи веслы в глубину» на «вглубь мощны веслы», поэт получил возможность ввести новое слово «в тишине». В редакции (б) это изменение привело к замене слова «в молчаньи» на «отважно», вероятно, потому, что *тишина* воспринималась сначала как эквивалент *молчания*. В окончательном варианте «в молчаньи» вернулось на свое место. При этом «на челну» в целях сохранения рифмы превратилось в «на челне». Все эти изменения от (а) к (в) в плане содержания столь незначительны, что истинной причиной переделок естественно считать стремление к более выразительному ритмическому построению стиха. При этом повторяется уже знакомая нам последовательность поправок: при переходе от редакции (а) к (б) существенные изменения претерпевает ритм, затем при переходе от редакции (б) к (в) найденный ритмический рисунок остается неизменным, в плане же содержания происходит частичный возврат к редакции (а). По-видимому, ритмическое строение стихотворения после первого слоя поправок воспринималось как чрезвычайно схематичное. Ритмическая тема мерного движения челна достаточно четко выражена уже в первых трех стихах и особенно

выразительно завершается при появлении в четвертом стихе сильного дополнительного ударения на первом слоге («вглубь мощны...») и последующего переноса. Слово же «в тишине» служит переходом от первой темы к стремительно сменяющим друг друга трем темам пятистишия II. Мы уже знаем, что пятистишию свойствен энергичный полноударный ритм, дополненный внутренним внеметрическим ударением, отмечающим момент появления темы «вихря». Ударения, падающие на слабый по метру слог, если они по своей природе обязательны, воспринимаются с особой резкостью, играя роль наиболее выразительных элементов ритмического строения стиха. Такова и роль ударения на словах «вглубь» и «вдруг».

Было полезно восстановить историю возникновения окончательного текста, так как она раскрывает нам и историю формирования ритмической структуры стихотворения. Теперь своевременно привести здесь окончательный текст стихотворения:

Нас было много на челне;	⌈	υ.υυ υυ-υυ
Иные парус натягали,	⌈	υυυ υυ -υυυ
Другие дружно упирали	⌈	υυυ υυ-υυυ υ →
В глубь мощны веслы. В тишине	⌈	υ υυ υυυ υυυ →
На руль склонясь, наш кормщик умный	⌈	υυ υυ υ.υυ υυ
В молчаньи правил грузный челн,	⌈	υυυ υυυ υυυ υ
А я — беспечной веры полн —	⌈	υυ (υυυ υυυ
Пловцам я пел... Вдруг лоно волн	⌈	υυ) υ.υ υ υυ υ
Измял с налету вихорь шумный...	⌈	υυ υυυ υυυ υυ
Погиб и кормщик и пловец! —	⌈	υυ υυυ υυυ
Лишь я, таинственный певец,	⌈	υυ (υυυ- υυ
На берег выброшен грозою, —	⌈	υυυ υυυ- υυυ)
Я гимны прежние пою	⌈	υ.υυ υυυ- υυ
И ризу влажную мою	⌈	υυυ υυυ- υυ
Сушу на солнце под скалою.	⌈	υυ υυυ υυυ υυ

На метрических схемах справа от текста указаны ударения, словоразделы и паузы (знаки ||, ||| и |), а также характерные переносы (→) из стиха в стих<sup>1)</sup>. Кроме того, указано зацепление рифм и круглыми скобками отмечены вставные группы слов в стихах, построенных по одному и тому же принципу:

А я (...) я пел  
Лишь я (...) я гимны прежние пою.

Рифма в классическом стихе в значительной мере играет именно организующую композиционную роль, подчеркивая единство групп рифмующих стихов. При этом зацепление рифм всегда рассматривается вместе с синтаксическим делением. В окончательном тексте стихотворения конец рифмы совпадает с концом предложения и завершением темы лишь в одном месте — в конце пятистишия II, таким образом, четырехстишие I и пятистишие II

<sup>1)</sup>По поводу выделения ударений см.: Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. К основам русской классической метрики. § 5, 8. (С. 109 наст. изд.)

оказываются семантически и синтаксически связанными, вопреки разделению по рифме. С другой стороны, рифма является постоянной частью системы звуковых повторов. При анализе рифмы в этом плане становятся существенными такие свойства, как глубина рифмы (например, плоВЕЦ — пеВЕЦ) или созвучие рифм (например, грозОЮ — скалОЮ и поЮ — моЮ). Наиболее характерные системы звуковых повторов за пределами рифмы уже были указаны.

# Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изучению метрики классического русского стиха

(совместно с А. В. Прохоровым)

## Введение

При изучении сложных реальных явлений приходится неизбежным образом их схематизировать: заменять их исследование во всей конкретности и многообразии изучением моделей. Предлагаемая далее модель ритмического строения русской речи возникла в связи с работами авторов по стиховедению, и в первую очередь по исследованию классического русского стиха.

Классическое русское стихосложение основано на правильном чередовании ударных, безударных, сильных, слабых слогов и соблюдении требуемых метром словоразделов.

Стих должен удовлетворять законам соответствия реального ритма метрической схеме:

1) Стих содержит предусмотренное схемой число слогов. При соблюдении этого требования каждый слог реального стиха занимает определенное место метрической схемы и в соответствии с этим оказывается метрически ударным, безударным, сильным или слабым.

2) На метрически ударный слог должно падать реальное ударение. Говоря здесь о «реальном» ударении, мы имеем в виду не искусственное скандирование стиха, а ударность слога в соответствии с нормальным для русского языка внестиховым произношением.

3) Обязательный по схеме словораздел должен проходить между слогами, принадлежащими к двум различным «ритмическим словам». Естественно, что обязательный словораздел предполагается между двумя стихами, хотя при записи метрических схем обычно его опускают.

4) Если ритмическое слово содержит хотя бы один сильный слог, то ударение в слове должно падать на один из этих сильных слогов. Последнее правило известно также как правило «запрещения переакцентуации» (Р. О. Якобсон): ударение на слабом слоге законно только при отсутствии в слове сильного слога<sup>1)</sup>.

Из сказанного ясно, что для проверки соответствия реального ритма метру надо уметь:

---

Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985. С. 113—134.

<sup>1)</sup> Подробное обсуждение законов соответствия с примерами см.: Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. К основам русской классической метрики. (С. 109 наст. изд.)

- а) вести счет слогов,
- б) делить последовательность слогов на ритмические слова,
- в) выделять в каждом ритмическом слове ударный слог.

Вопрос о расчленении речи на ритмические слова наиболее деликатен. Различия здесь могут быть очень велики; например, Томашевский нашел в пушкинской «Пиковой даме» только 8,6% односложных ритмических слов, тогда как Шенгели — 14,4%. Безотносительно к цели исследования вопрос о делении на ритмические слова просто плохо поставлен. В реальной речи мы наблюдаем иерархическое подчинение слогов. В сложном слове «конногвардеец» первые два слога образуют группу, подчиненную ударению на первом слоге, но вся эта группа подчинена более сильному ударению на четвертом слоге. Но сочетание двух слов «у конногвардейца» естественно считать одним ритмическим словом, где первый слог подчинен непосредственно сильному ударению на пятом слоге, а не слабому ударению на втором слоге. Для наших целей поучителен пример со стихом

Спит она, улыбаясь, как дети...

В прозаической речи мы склонны были бы считать «спит она» одним ритмическим словом. Но в стихе ритмическое слово «она» должно быть самостоятельным: без этой самостоятельности был бы нарушен четвертый закон соответствия. По другой причине в стихе пятистопного ямба

Так, государь — когда изволишь ты...

следует считать самостоятельным словом «ты»: при объединении «изволишь ты» в одно ритмическое слово с ударением на втором слоге оказался бы нарушенным второй закон соответствия (метрически ударный слог оказался бы безударным). В силу третьего закона соответствия в стихе из пушкинского «Бориса Годунова», написанного 5-стопным цезурным ямбом,

В науках он искал себе отрады...

мы должны считать «он» самостоятельным ритмическим словом, а не включать его в ритмическое слово «он искал себе».

При помощи большого числа примеров можно было бы показать, что ударения на местоимениях, даже непосредственно подчиненных глаголам, достаточно сильны, чтобы падать на слог, который обязан быть по метрической схеме ударным (изволишь ты). Такие местоимения достаточно самостоятельны для того, чтобы словоразделы между ними и подчиняющими их глаголами обеспечивали выполнение третьего и четвертого законов соответствия метру (он искал, спит она). Для двусложных местоимений в классическом русском стихе обязательно соблюдение запрета переакцентуации<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup>Положение изменилось в практике некоторых современных поэтов, которые с полной свободой допускают переакцентуацию в двусложных местоимениях и столь же свободно ставят их в конце ямбического стиха:

...И сожмется *твое* сердце от тоски немой... (С. Есенин)

См. подробнее об этом в цитируемой статье Колмогорова и Прохорова (с. 127, § 8).

Все местоимения, значительную часть наречий с точки зрения классической русской метрики надо считать хотя бы «потенциально самостоятельными» ритмическими словами<sup>1)</sup>.

Не самостоятельными с точки зрения классической русской метрики являются предлоги, союзы и частицы<sup>2)</sup>. Различие между «безусловно самостоятельными» и «потенциально самостоятельными» словами будет объяснено в первом разделе статьи. При всем значении этого различия оно не нужно при проверке законов соответствия реального ритма речи метру в классическом стихе.

В первом разделе статьи обосновывается деление слов на три класса. Основным критерием при отнесении слова к одному из трех классов служат отношения подчинения, действующие в реальном тексте (именно поэтому наше деление относится не к словарю, а к тексту). Эти отношения подчинения возникают между несамостоятельными словами и всеми другими, и потенциально самостоятельные слова также рассматриваются в связи с их подчинением безусловно самостоятельным словам. Между словами, которые мы определим как «безусловно самостоятельные», в свою очередь, могут иметься отношения подчинения, как грамматического, так и интонационного, но от этих отношений подчинения, как и от классификации значимых ударений по «силе», наша модель отвлекается.

Описывая с доступной нам тщательностью границу между словами «несамостоятельными», «потенциально самостоятельными» и «безусловно самостоятельными», мы сознательно не пытаемся дать ни для одной из границ какое-либо строгое формальное определение. Дело в том, что реальная шкала степени «самостоятельности» слов практически непрерывна. Ее можно было бы схематизировать, пользуясь разбиением не на три, а на большее число классов. По существу наш выбор границ между классами слов приспособлен к изучению классического русского стиха. Контролем для отнесения слова к одному из трех классов служат мысленные эксперименты помещения слова в стих. Так как ритмическая традиция русского классического стиха от Державина до поздней Ахматовой и позднего Пастернака очень тверда, то именно в рамках этой традиции становится реальным разграничение слов русской речи на классы. Такие исключения, как пушкинский стих

Полубите вы снова: но...

(где «несамостоятельное» слово «но» заполняет собой ударный по схеме слог в стихе), своей нарочитой парадоксальностью лишь подчеркивают ощущение принудительности отнесения каждого слова к определенному классу.

Присоединяя к безусловно или потенциально самостоятельным словам примыкающие к ним предлоги, союзы и частицы, мы получаем то членение речи на ритмические слова, которое исчерпывает вопрос о «правильности» или «неправильности» стиха в смысле его соответствия метру. Условно такие ритмические слова можно назвать малыми ритмическими словами. Если

<sup>1)</sup> Это соответствует термину «двойственные слова» В. М. Жирмунского.

<sup>2)</sup> Кроме частиц «бы», «же», «ли», не являющихся ритмическими словами.

малое ритмическое слово лишь потенциально самостоятельно, то в прозе оно в большинстве случаев сливается в качестве энклитики или проклитики с соседним безусловно самостоятельным словом. В стихе это тоже происходит, если этому не противоречат требования метра. Но для анализа возможностей поэта крайне существенно знать статистические характеристики имеющегося в его распоряжении запаса малых ритмических слов. Любое их расположение, подчиненное законам соответствия метрической схеме, даст ему метрически правильный стих.

Применимость нашей модели к изучению дольника, чисто ударного стиха или ритмической прозы требует особого обсуждения. Впрочем, в ряде работ<sup>1)</sup> было обнаружено, что основные законы формирования современного русского дольника и чисто ударного стиха могут быть интерпретированы в рамках нашей модели.

Задачи настоящей работы сводятся:

- а) к описанию классификации ритмических слов и подчинений между ними,
- б) к получению «естественной» для русской речи статистики ритмических слов,
- в) к нахождению «теоретических» приближенно действующих формул для распределения ритмических слов.

## 1

Речь в нашей модели воспринимается как последовательность слогов. Счет слогов в русской речи прост и почти не требует пояснений; за крайне редкими исключениями<sup>2)</sup> счет слогов совпадает со счетом гласных. Установление границ между слогами для нас не существенно. Неслоговые слова типа предлогов «в», «с» выпадают из рассмотрения.

Принципы расчленения речи на слова более сложны. Слово в нашей модели всегда есть группа последовательных слогов, объединенных общим ударением. Мы начинаем с наиболее дробного деления на *элементарные слова*. Сложные слова, имеющие, кроме основного, побочное ударение, мы считаем одним элементарным словом. Две смежные группы слогов мы признаем за два элементарных слова только тогда, когда их можно «раздвинуть» без нарушения смысла, ритмического строения и звукового состава каждой из них:

она ушла	она давно ушла,
на лугу	на зеленом лугу,
под горой	под самой горой.

<sup>1)</sup> См.: Колмогоров А. Н. К изучению ритмики Маяковского // ВЯ, 1963, № 4; Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. О дольнике современной русской поэзии // ВЯ. 1963, № 6; 1964, № 1; Колмогоров А. Н. Замечания по поводу анализа ритма «Стихов о советском паспорте» Маяковского // ВЯ, 1965, № 3. (С. 37, 62, 86 наст. изд.)

<sup>2)</sup> В цитированной работе Колмогорова и Прохорова даны примеры таких исключений, в том числе указаны некоторые возможные различия в понимании дифтонгов (например, в словах «Фауст» и «тротуар» у Блока и Пастернака; см. с. 126 наст. изд.).



В силу этого принципа мы считаем одним словом сочетания

на день,  
под руку

с ударением на предлоге. При перестройке

на весь день,  
под больную руку

ударение с предлогов «на» и «под» переносится на слова «день» и «руку».

Разделение на элементарные слова является разделением последовательности слогов на самые малые группы, удовлетворяющие высказанному условию. Практически оно в случае русского языка лишь изредка отличается от расчленения на «графические» слова, требуемого принятой орфографией, причем всегда в сторону укрупнения.

В нашей модели предполагается, что в каждом элементарном слове выделен один ударный слог. В односложных словах ударным формально считается единственный слог. Это противоречит традиции считать некоторые слова полностью безударными, но следует заметить, что двусложные и трехсложные слова, причисляемые к безударным, всегда произносятся с ударением на одном из слогов, хотя бы и очень слабым. Положение этого ударения по большей части довольно четко определено традицией:

через, перед, из-за.

В стихе эти очень слабые ударения не подчинены правилу запрещения переакцентуации, и в этом смысле мы будем считать их *незначимыми*. Слова

*Перед тобой стоял...*

могут начинать строку правильного ямба, так же как и слова

*И перед ним стоял...*

Вторая строка звучит более гладко, в первой же заметна некоторая затрудненность подчинения ритма метру. Побочные ударения сложных слов мы в этой работе не учитываем ради систематичности дальнейшего построения, хотя они не безразличны при более тонком изучении стиха. Они тоже не подчинены запрету переакцентуации. Строка

Нам опыты быстротекущей жизни...

принадлежит правильному 5-стопному ямбу, так же как и строка

И милостив и долготерпелив...

но, как и в предыдущем случае, вторая строка воспринимается как ямбическая легче, чем первая.

Ударения делятся на: 1) безусловно значимые, 2) потенциально значимые, 3) незначимые.

В соответствии с этим элементарные слова делятся на: 1) безусловно самостоятельные, 2) потенциально самостоятельные, 3) несамостоятельные.

С точки зрения законов классического русского стиха незначимые ударения полностью характеризуются двумя признаками:

а) они не могут падать на безусловно ударный слог метрической схемы (например, на восьмой слог строки 4-стопного ямба),

б) на них не распространяется закон запрещения переакцентуации.

Второй признак применим только к словам, состоящим из более чем одного слога, но первый достаточно четко отделяет несамостоятельные слова от самостоятельных даже в случае односложных слов. В классическом русском стихе для слов, насчитывающих более одного слога, оба признака определяют один и тот же класс несамостоятельных слов. Для слов этого класса необходимо считать заданным направление их примыкания к предшествующим или последующим отрезкам речи.

Безусловно самостоятельные слова, как правило, сохраняют собственное ударение в любом контексте. Для характеристики потенциально самостоятельного слова существенно указание безусловно самостоятельного слова или группы таких слов, которым данное слово подчинено. Иногда слова, относимые обыкновенно к классу потенциально самостоятельных, требуют отделения от смежных слов паузой (по соображениям грамматическим, смысловым или интонационным) и поэтому должны быть признаны самостоятельными, обладающими безусловно значимыми ударениями. Такие возможности отчетливо прослеживаются в стихе

Засветит он, как я, свою лампаду...

(Ср.: «Вот Углича достиг я, прихожу...»)

Таким образом различие между безусловно и потенциально самостоятельными словами определяется положением слов в тексте, и в частности отношениями подчинения, действующими в тексте. Мы называем подчинение *контактным*, если подчиненное слово непосредственно примыкает к управляющему слову или отделено от него словами, находящимися в той же степени подчинения. Во всех других случаях подчинение называется *неконтактным*, или *дистанционным*. В этой работе мы не будем обсуждать систематически все трудности, связанные с дистанционным подчинением (см., впрочем, замечание к примеру на с. 170).

В соответствии с изложенным выше вводятся обозначения<sup>1)</sup>:

— безусловно значимое ударение,

┌ потенциально значимое ударение,

· незначимое ударение (точкой также обозначается побочное ударение в сложных словах).

Для пояснения приведем пример записи ритма отрывка из «Пиковой дамы» (пример а):

<sup>1)</sup> Можно было бы расширить эти обозначения знаками, указывающими на степень подчинения (контактное или дистанционное) и направление подчинения (вперед или назад) (см. об этом статью «К основам русской классической метрики» в этом сборнике).

— Я пришла к тебе против своей воли, — сказала она твердым

⊥ : — " : — ⊥ | ⊥ — : — ⊥ : " — | — " — : — ⊥ | " — |

голосом, — но мне велено исполнить твою просьбу. Тройка,

" — — | ⊥ . : : " — — | — " — | — ⊥ : " — | " — |

семерка и туз выиграют тебе сряду, но с тем, чтобы ты в сутки

— " — | ⊥ . " | " — — — : — ⊥ | " — | ⊥ . " | ⊥ — . ⊥ | " — |

более одной карты не ставил и чтоб во всю жизнь уже после

⊥ — — : — " | " — | ⊥ . " — | ⊥ . ⊥ . ⊥ : : " | — ⊥ : ⊥ : :

не играл. Прощаю тебе мою смерть, с тем чтоб ты женился

⊥ . — " | — " — : — ⊥ | — ⊥ : " | " | ⊥ . : : — " — |

на моей воспитаннице Лизавете Ивановне...

⊥ . — ⊥ : — " — — — | — — " — | — " — — |

С этим словом она тихо повернулась, пошла к дверям

⊥ — : " — | — ⊥ : ⊥ — : — — " — | — " | — " |

и скрылась, шаркая туфлями.

⊥ . " — | " — — | " — — |

Очевидны правила употребления словоразделов (.), (:), (|). Точка отделяет несамостоятельное слово в направлении подчинения. Двоеточие отделяет потенциально самостоятельное слово от слов, которым оно контактно подчиняется. Во всех остальных случаях ставится черта. Данная система обозначений (ударений и соответствующих им словоразделов) за редкими исключениями охватывает все возможные случаи. Эту систему можно упрощать, учитывая подчинение одних слов другим в соответствии с теми принципами, которые были описаны выше. Упрощенная система обозначений получается из полной по следующей схеме:

Полная система	"	⊥	⊥	—		:	.
Упрощенная система	"	⊥	—		:		

При использовании упрощенной системы снимаются словоразделы, обозначенные точкой, т. е. несамостоятельные слова рассматриваются как части единого слова (так называемого «малого» ритмического); каждое из этих слов снабжено одним ударением (безусловным или потенциальным). Наш пример в упрощенной системе обозначений выглядит так (пример б):

⊥ : — " : — ⊥ | ⊥ — : — ⊥ : " — | — " — : — ⊥ | " — |  
 " — — | — ⊥ : " — — | — " — | — ⊥ : " — | " — |  
 — " — | — " | " — — — : — ⊥ | " — | — " | — — ⊥ | " — |  
 ⊥ — — : — " | " — | — " — | — — — ⊥ : " | — ⊥ : ⊥ — :  
 — — " | — " — : — ⊥ | — ⊥ : " | " | — ⊥ : — " — |  
 — — ⊥ : — " — — — | — — " — | — " — — |  
 ⊥ — : " — | — ⊥ : ⊥ — : — — " — | — " | — " — |  
 — " — | " — — | " — — |

Во всех встретившихся нам случаях снятие словоразделов, обозначенных точкой, приводит к разделению речи на ритмические слова с одним ударением (безусловным или потенциальным). Однако между двумя безусловно значимыми ударениями иногда имеется более чем один сильный словораздел (подобная ситуация вообще редка и свойственна стиху), например

$\bar{\cdot} - | \bar{\cdot} | \bar{\cdot} | \bar{\cdot} | - \bar{\cdot} - |$   
 Белый дом ты мой оставишь...

Обычно это происходит при наличии двух зацепленных подчинений (такие подчинения могут быть только дистанционными): в данном случае «ты — оставишь», «дом — мой». В подобных случаях неясно, где провести границу между словами, подчиненными смежным безусловно значимым ударениям. При резко выраженной дистанционности подчинения и в некоторых других случаях слово с незначимым или потенциально значимым ударением и слово, которому оно подчинено, разделены неустранимой паузой, так что необходимо сохранить его самостоятельность при делении на ритмические слова:

С ней речь хотел он завести и — и не мог...

$\bar{\cdot} : \bar{\cdot} | - \bar{\cdot} : \bar{\cdot} | - - \bar{\cdot} | \bar{\cdot} | \bar{\cdot} . \bar{\cdot} . \bar{\cdot} . \bar{\cdot}$  (полная система)  
 $\bar{\cdot} : \bar{\cdot} | - \bar{\cdot} : \bar{\cdot} | - - \bar{\cdot} | - | - - \bar{\cdot}$  (упрощенная система)

Однако такие случаи редки, и мы их не рассматриваем.

Снимая словоразделы, обозначенные двоеточием, мы получаем разделение речи на «большие» ритмические слова. Несомненно, что подобное разделение неизбежно требует субъективной интерпретации текста в отношении сохранения или потери самостоятельности словами второй группы.

## 2

Необходимой частью исследования ритма речи является составление частотного ритмического словаря, в котором классификация слов производится по двум характеристикам: длине слова в слогах и положению ударения или, что то же самое, по числу предударных и числу послеударных слогов. Фиксированные значения двух указанных параметров определяют тип ритмического слова. Двумерное распределение ритмических слов по типам и является основным предметом изучения в этом разделе.

Русскими стиховедами была создана довольно устойчивая традиция разложения стиха на ритмические слова в зависимости от требований метра. Эта устойчивость подтверждается чрезвычайной близостью статистики ритмических вариантов русского ямба и хоря у работавших независимо друг от друга Б. Томашевского, Г. Шенгели и К. Тарановского. Однако статистика ритмических типов слов по прозе несколько различна у Томашевского и Шенгели, причем различия касаются главным образом числа односложных слов: Шенгели выделял в прозе все ритмические слова, которые при определенных условиях получают в стихе самостоятельность. В соответствии с этим в его статистике по прозе все местоимения, вспомогательные глаголы и большая

часть наречий считаются самостоятельными словами. С точки зрения реального ритма прозы правильный подход Томашевского<sup>1)</sup>, считающего местоимения при глаголах и существительных энклитиками и проклитиками. Мы покажем, что оба эти подхода к статистике ритмических типов слов находят свое естественное место в пределах одной общей концепции.

В предыдущем разделе мы выделили три класса ударений (безусловно значимые, потенциально значимые и незначимые) и в соответствии с этим три класса слов (безусловно самостоятельные, потенциально самостоятельные и несамостоятельные). Любое слово, принадлежащее одному из трех классов, является в нашей терминологии элементарным (ритмическим) словом, если его характеризовать лишь длиной и местом ударения и не принимать во внимание значимость этого ударения. Мы установили основные принципы расчленения текста на ритмические слова. В соответствии с этим предлагаются три рода статистики ритмических слов:

*Статистика I* всех элементарных слов с подразделением на слова безусловно самостоятельные, потенциально самостоятельные и несамостоятельные (см. пример а).

*Статистика II* ритмических слов, получающихся путем присоединения несамостоятельных слов к словам первого и второго классов (безусловно и потенциально самостоятельным) в соответствии с описанной системой подчинения. Иначе говоря, это слова, на которые разбивается текст после перехода к упрощенной системе записи (см. пример б).

*Статистика III* ритмических слов, получающихся путем присоединения потенциально самостоятельных слов как проклитик и энклитик к безусловно самостоятельным словам. Это статистика «реально ударных» слов.

Членение текста, соответствующее статистикам I и II, практически вызывает очень мало сомнений. Значительно более субъективно расчленение, приводящее к статистике III, так как сохранение самостоятельности за местоимениями, наречиями и вспомогательными глаголами обусловливается положением слова в речи или же зависит от эмоциональной выразительности контекста.

Статистика I выделяет структурные элементы построения ритма речи и поэтому является исходным пунктом наших исследований. Разделение речи, приводящее к статистике II, выявляет потенциальный ритм речи. Такого рода статистика благодаря возможности учитывать потенциальную ударность слов служит необходимым вспомогательным средством изучения ритма стиха.

Три статистики различаются достаточно отчетливо уже по средней длине ритмического слова. По различным текстам из русской прозы, рассмотренным Шенгели, Томашевским, Чебановым, Гаспаровым и нами, средняя длина

---

<sup>1)</sup>Статистика М. Л. Гаспарова (см.: *Гаспаров М. Л.* Статистическое обследование русского трехударного дольника // *Теория вероятностей и ее применения.* 1963. № 1; *Он же.* Современный русский стих. М.: Наука, 1974) по принципам составления и результатам близка статистике Томашевского.

слова (в слогах) колеблется: в статистике I — от 2,10 до 2,52, в статистике II — от 2,71 до 2,90, в статистике III — от 3,03 до 3,26.

В каждой из трех статистик мы будем определять ритмический тип слова двумя характеристиками: числом предударных слогов  $a$  и числом послеударных слогов  $b$  (длина слова равна тогда  $d = a + b + 1$ ). Вообще говоря, любой паре целых неотрицательных чисел  $a$  и  $b$  соответствует ритмический тип слова ( $a, b$ ):

тройка	(0, 1)
семерка	(1, 1)
туз	(0, 0)
офицер	(2, 0)
разыгрывающий	(1, 4) и т. д.

В таблицах 8—10 приведены статистики I и II<sup>1)</sup>, полученные на основе текстов «Пиковой дамы» Пушкина и «Бэлы» Лермонтова. Данные таблиц подтверждают структурное различие между тремя классами слов. В самом деле, выделенные статистикой I безусловно самостоятельные, потенциально самостоятельные и несамостоятельные слова различны по средней длине слова, по расположению ударений внутри слов и т. д. Наиболее многочисленный класс — класс безусловно самостоятельных слов (60—70% общего числа слов). Слова потенциально самостоятельные не более чем четырехсложны, и в них наблюдается некоторая тенденция к смещению ударения на последний слог. Несамостоятельные слова в основном односложны (84—89%) и имеют ударение по преимуществу на первом слоге. Отмеченные закономерности, по-видимому, присущи целому контингенту слов, постоянно выступающих в роли потенциально самостоятельных и несамостоятельных слов. Различия в «Пиковой даме» и «Бэле» сводятся к следующим. В «Бэле» больше односложных слов (34,3% против 26,7%), по сравнению с «Пиковой дамой» больше «коротких» слов в 1—2 слога (67,4 и 58,7% соответственно) и меньше «длинных» в 3—5 слогов. В «Бэле» увеличена доля потенциально самостоятельных и несамостоятельных слов (в некоторой степени это объясняется обилием прямой речи). Безусловно самостоятельные слова в «Пиковой даме» длиннее за счет более длинной в среднем послеударной части. Ниже помещаются две таблицы (табл. 1 и 2), иллюстрирующие наши выводы.

В отношении деления потенциально самостоятельных слов по степени и направлению подчинения отметим, что преобладают слова с контактным подчинением и приблизительно в половине случаев имеет место подчинение «направо» (табл. 3).

Изменение в словарном составе при образовании статистики II из статистики I за счет присоединения несамостоятельных слов характеризует следующая таблица средних значений (табл. 4).

Таким образом, в статистике II в том и другом текстах предударные части выравниваются, но послеударная часть слов в «Пиковой даме» остается по-

<sup>1)</sup> Статистику III мы здесь не помещаем.

Таблица 1

Статистика I: классы ударений (в %)

Текст	Классы ударений			Всего
	¨	˘	˙	
«Пиковая дама»	69,4	13,4	17,2	100,0
«Бэла»	60,0	17,7	22,3	100,0

Таблица 2

Статистика I: средние значения распределения ритмических слов

Среднее значение	«Пиковая дама»				«Бэла»			
	Класс слов			Все слова	Класс слов			Все слова
	¨	˘	˙		¨	˘	˙	
Среднее число предударных слогов	0,83	0,52	0,03	0,65	0,81	0,37	0,05	0,57
Среднее число послеударных слогов	1,00	0,13	0,09	0,72	0,85	0,17	0,11	0,56
Средняя длина слова	2,83	1,65	1,12	2,37	2,65	1,54	1,16	2,13

Таблица 3

Потенциально самостоятельные слова (в % к общему числу слов)

Текст	Контактное подчинение		Дистанционное подчинение	
	вправо	влево	вправо	влево
«Пиковая дама»	8,49	4,26	0,72	0,03
«Бэла»	11,51	4,10	1,95	0,10

Таблица 4

Статистика II: средние значения распределения ритмических слов

Среднее значение	«Пиковая дама»			«Бэла»		
	Класс слов		Все слова	Класс слов		Все слова
	¨	˘		¨	˘	
Среднее число предударных слогов	1,05	0,69	1,0	1,13	0,64	1,02
Среднее число послеударных слогов	1,02	0,15	0,88	0,88	0,20	0,72
Средняя длина слова	3,07	1,84	2,87	3,01	1,84	2,74

прежнему более длинной. Составим сравнительную таблицу распределения длин слов в статистике II (табл. 5).

Таблица 5

Статистика II: распределение длины слов (в %)

Текст	Длина слова							
	1	2	3	4	5	6	7	8
«Пиковая дама»	10,3	32,0	30,1	18,6	6,5	2,0	0,3	0,09
«Бэла»	13,7	32,1	30,5	16,1	6,5	1,5	0,5	0,04

Как видим, различия несущественные, если рассматривать только одну характеристику слова — длину. Однако распределение слов фиксированной длины по положению ударения различно в двух произведениях: в «Пиковой даме» чаще, чем в «Бэле», встречаются слова с короткой предударной и длинной послеударной частью.

Нашими предшественниками, Томашевским и Шенгели, также была собрана статистика ритмических типов слов по «Пиковой даме»<sup>1)</sup>, соответствующая статистике II. Три первых столбца табл. 10 демонстрируют удовлетворительное соответствие всех трех статистик, указывающее на определенную общность подхода и объективность выделения классов ритмических слов, хотя четкие принципы членения речи Томашевского и Шенгели нам не известны. Отмечалось, что самое большое расхождение произошло в односложных словах, но, так как односложные слова играют значительную роль в создании реального ритма двусложного размера, это расхождение самое существенное. По-видимому, часть потенциально самостоятельных слов Томашевский считал проклитиками и энклитиками слов, обладающих более сильными ударениями. Менее ясны причины расхождений с Шенгели. Известно, что Шенгели стремился выделить все возможные ударения, которые могли бы стать сильными под влиянием скандирования. Тем не менее мы, стараясь выделить все случаи, когда односложное слово, кроме союзов, частиц и предлогов, может нести на себе полновесное ударение, получили лишь 12% вместо 14,4% у Шенгели.

## 3

Чебанов и позднее Фукс<sup>2)</sup> установили, что частоты слов, составленных из различного числа слогов, в самых различных текстах, принадлежащих индоевропейской группе языков, подчиняются общему закону, а именно: частота

<sup>1)</sup>Шенгели ограничился выборкой в 5 тыс. слов из «Пиковой дамы». Мы насчитали в «Пиковой даме» на 50 слов больше, чем Томашевский.

<sup>2)</sup>Fuchs W. Mathematische Analyse von Sprachelementen, Sprachstil und Sprachen. Köln; Opladen, 1955. Н. 34. (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen).



слов из  $d$  слогов может быть приближенно представлена формулой:

$$P(d - 1, \nu) = \frac{\nu^{d-1}}{(d - 1)!} e^{-\nu}, \quad (1)$$

где параметр  $\nu$  — типичная для данного текста постоянная<sup>1)</sup>. Иначе распределение числа слогов в слове может быть приближено вероятностным законом Пуассона — это чуть ли не самая универсальная статистическая закономерность лингвистики, открытая до настоящего времени. Для русских текстов указанная закономерность хорошо оправдывается в применении к «графическим» словам. Можно думать, что распределение Чебанова—Фукса (1) довольно хорошо соответствует нашему пониманию статистики элементарных слов (см. табл. 6).

Таблица 6

Статистика I: распределение длины слов (в %)

Текст и модель	Длина слова							
	1	2	3	4	5	6	7	8
«Пиковая дама»	26,7	32,0	24,0	12,6	3,5	0,9	0,05	0,02
Модель с параметром $\nu = 1,37$	25,2	34,7	23,9	11,0	3,8	1,0	0,20	0,05
«Бэла»	34,4	33,0	21,5	8,2	2,3	0,4	0,05	0,03
Модель с параметром $\nu = 1,13$	32,4	36,5	20,6	7,7	2,2	0,5	0,09	0,02

При классификации элементарных слов по двум признакам — длине и положению ударения — нами было установлено в развитие закона (1), что распределение ритмических типов слов в статистике I хорошо описывается формулой

$$p_1(a, b) = P(a, \lambda) \cdot P(b, \mu), \quad (2)$$

где  $\lambda$  и  $\mu$  есть соответственно средние числа предупредных и послеударных слогов (средняя длина слова в статистике I при этом  $\bar{d}_1 = 1 + \nu = 1 + \lambda + \mu$ ). Таким образом, для любой пары параметров  $\lambda$  и  $\mu$  можно найти распределение элементарных ритмических слов с заданными средними. Соответствие вычисленных по формуле (2) значений  $p_1(a, b)$  фактическим частотам можно обнаружить в табл. 8 и 9 (параметры  $\lambda$  и  $\mu$  оценивались по фактическому материалу). Во всех рассмотренных нами текстах значения параметра  $\lambda$  более стабильны по сравнению с  $\mu$ .

Используя распределение (2), можно при некоторых приближенно оправдывающихся предположениях вывести формулы для распределения ритмических слов в статистике II. Дело в том, что в рассматриваемых текстах несамостоятельные слова в подавляющем большинстве односложны и при образовании статистики II они, как правило, примыкают к самостоятельным словам

<sup>1)</sup>Здесь  $\nu$  — положительное действительное число,  $(d - 1)!$  — произведение последовательно расположенных целых чисел от 1 до  $d - 1$ ,  $e = 2,718282\dots$  — основание натурального логарифма.

по одному спереди без какой-либо тенденции предпочтительного присоединения к словам той или иной длины (как бы «наудачу»). При формализации этих предположений распределение ритмических слов  $p_2(a, b)$  в статистике II естественно связать с распределением слов  $p_1(a, b)$  в статистике I следующими формулами (модель 1):

$$\begin{aligned} p_2(0, 0) &= C_1[p_1(0, 0) - \omega], \\ p_2(1, 0) &= C_1p_1(1, 0) + C_2[p_1(0, 0) - \omega], \\ p_2(0, b) &= C_1p_1(0, b), \quad b > 0, \\ p_2(a, b) &= C_1p_1(a, b) + C_2p_1(a - 1, b), \end{aligned}$$

где

$$C_1 = (1 + \gamma)(1 - \gamma), \quad C_2 = (1 + \gamma)\gamma, \quad \gamma = \frac{\omega}{1 - \omega}$$

и  $\omega$  — доля односложных несамостоятельных слов в общей совокупности элементарных слов. Если считать модель 1 точной, то средние длины предударной и послеударной частей слов в статистике II будут равны

$$\bar{a}_2 = \frac{\lambda + \omega}{1 - \omega}, \quad \bar{b}_2 = \frac{\mu}{1 - \omega},$$

а средняя длина слова —

$$\bar{d}_2 = 1 + \frac{\lambda + \mu + \omega}{1 - \omega} = \frac{\lambda + \mu + 1}{1 - \omega}.$$

Те же средние величины получаются по очевидным формулам

$$\bar{a}_2 = \frac{\bar{a}_1 + \omega}{1 - \omega}, \quad \bar{b}_2 = \frac{\bar{b}_1}{1 - \omega}, \quad \bar{d}_2 = \frac{\bar{d}_1}{1 - \omega}. \quad (3)$$

Предложенная модель перехода 1, однако, оказывается громоздкой для расчетов, поэтому для вычисления частот ритмических слов в статистике II можно пользоваться простой приближенной формулой (модель 2)

$$p_2(a, b) = (1 + \gamma) \Pi(a, \lambda + \gamma) \Pi(b, \mu) - \gamma \Pi(a, \gamma) E(b),$$

где

$$E(b) = \begin{cases} 1, & \text{если } b = 0, \\ 0, & \text{если } b > 0, \end{cases}$$

и параметры  $\lambda$  и  $\mu$  совпадают с соответствующими параметрами статистики I. Средние величины распределения, полученного в последней формуле, совпадают с  $\bar{a}_2$ ,  $\bar{b}_2$  и  $\bar{d}_2$  из (3). Такое согласие приводит к мысли, что моделью перехода 2 удобно пользоваться в качестве аналитического выражения для распределения ритмических типов слов в статистике II (табл. 7).

Соответствие эмпирических и теоретических  $p(a, b)$  в таблицах 8—10 качественно хорошее. Имеющиеся расхождения не являются неожиданными, так как предложенные «теоретические» формулы, конечно, не учитывают все действующие в реальном тексте подчинения. Язык принадлежит к числу столь сложных явлений, что трудно рассчитывать получить сколько-нибудь

Таблица 7

Статистика II: средние значения распределения ритмических слов

Среднее значение	«Пиковая дама»			«Бэла»		
	факт.	модель 1	модель 2	факт.	модель 1	модель 2
$\bar{a}_2$	0,996	0,951	0,951	1,021	0,928	0,928
$\bar{b}_2$	0,876	0,856	0,855	0,721	0,692	0,692
$\bar{d}_2$	2,872	2,807	2,806	2,742	2,620	2,620

простые теоретические формулы, описывающие с исчерпывающей точностью интересующие нас распределения. Мы предложили для распределения  $p(a, b)$  ритмических слов формулы с двумя-тремя параметрами, которые придется определять по статистическим данным. Думается, соответствие между теоретическими и фактическими частотами можно несколько улучшить, изменяя аналитический вид формул и вводя дополнительные параметры. Но думается, что на достаточно обширном материале, например при работе с текстом в 100 тыс. слов, любая теоретическая формула приведет к значимым отклонениям эмпирических частот от теоретических. Однако с точки зрения стиховедения, для которого данные модели приспособлены, имеется некоторый предел необходимой точности формул, выражающих распределение ритмических типов слов.

Таблица 8

Статистика I по «Пиковой даме»

Тип слова	Класс слов			Все слова	Пуассоновская модель
	—	⊥	·		
0,0	0,06228	0,05149	0,15323	0,26700	0,25248
0,1	0,13075	0,01356	0,01187	0,15600	0,18292
1,0	0,09357	0,06474	0,00555	0,16387	0,16460
0,2	0,07106	0,00151	0,00170	0,07430	0,06627
1,1	0,11376	0,00092	—	0,11468	0,11925
2,0	0,04918	0,00200	—	0,05118	0,05365
0,3	0,01141			0,01141	0,01500
1,2	0,05503			0,05503	0,04320
2,1	0,05580			0,05580	0,03887
3,0	0,00509			0,00509	0,01166
0,4	0,00139			0,00139	0,00290
1,3	0,01156			0,01156	0,01043
2,2	0,01557			0,01557	0,01408
3,1	0,00617			0,00617	0,00845
4,0	0,00015			0,00015	0,00190
0,5	0,00015			0,00015	0,00042
1,4	0,00062			0,00062	0,00189
2,3	0,00432			0,00432	0,00340
3,2	0,00478			0,00478	0,00306
4,1	0,00031			0,00031	0,00138
5,0	—			—	0,00025
0,6	—			—	0,00005
1,5	—			—	0,00028
2,4	0,00015			0,00015	0,00062
3,3	—			—	0,00074
4,2	0,00031			0,00031	0,00050
5,1	—			—	0,00018
6,0	—			—	0,00003
8-сл.	—			—	0,00045
9-сл.	0,00015			0,00015	0,00008
Всего	0,69338	0,13425	0,17235	0,99999	0,99999

Таблица 9

## Статистика I по «Бэле»

Тип слова	Класс слов			Все слова	Пуассоновская модель
	̣	̇	̈		
0,0	0,06546	0,09050	0,18780	0,34376	0,32373
0,1	0,11652	0,02484	0,02287	0,16424	0,18190
1,0	0,10114	0,05294	0,01173	0,16581	0,18323
0,2	0,05116	0,00148	0,00059	0,05323	0,05110
1,1	0,10459	0,00187	0,00010	0,10656	0,10295
2,0	0,05067	0,00483	–	0,05550	0,05185
0,3	0,00532	0,00010		0,00542	0,00957
1,2	0,03362	0,00010		0,03371	0,02892
2,1	0,03914	0,00030		0,03953	0,02913
3,0	0,00444	–		0,00444	0,00978
0,4	0,00069			0,00069	0,00135
1,3	0,00582			0,00582	0,00541
2,2	0,01104			0,01104	0,00818
3,1	0,00473			0,00473	0,00550
4,0	0,00010			0,00010	0,00079
0,5	–			–	0,00015
1,4	0,00039			0,00039	0,00076
2,3	0,00246			0,00246	0,00153
3,2	0,00148			0,00148	0,00154
4,1	0,00010			0,00010	0,00079
5,0	–			–	0,00015
0,6	–			–	0,00001
1,5	–			–	0,00009
2,4	0,00010			0,00010	0,00022
3,3	0,00020			0,00020	0,00029
4,2	0,00039			0,00039	0,00022
5,1	–			–	0,00009
6,0	–			–	0,00002
8-сл.	0,00030			0,00030	0,00014
9-сл.	–			–	0,00001
Всего	0,59986	0,17705	0,22309	1,00000	0,99999

Таблица 10

Статистика II и модели перехода от статистики I к статистике II по «Пиковой даме»

Тип слова	Статистика II			Модели перехода		
	Наши данные	Данные Томашевского	Данные Шенгели	Модель 1		Модель 2 пуассоновская
				эмпирическая	пуассоновская	
0,0	0,10218	0,086	0,1436	0,11005	0,09600	0,09780
0,1	0,14975	0,154	0,1576	0,17694	0,17693	0,18027
1,0	0,17005	0,177	0,1724	0,18281	0,18043	0,17991
0,2	0,07152	0,072	0,0736	0,07188	0,06410	0,06530
1,1	0,13801	0,146	0,1356	0,14427	0,15443	0,15014
2,0	0,09071	0,094	0,0812	0,08452	0,08707	0,08383
0,3	0,01266	0,013	0,0110	0,01104	0,01548	0,01577
1,2	0,07487	0,075	0,0660	0,06811	0,05594	0,05439
2,1	0,08139	0,083	0,0764	0,07848	0,06308	0,06253
3,0	0,01806	0,016	0,0120	0,01586	0,02274	0,02381
0,4	0,00130	0,002	0,0016	0,00134	0,00280	0,00285
1,3	0,01434	0,014	0,0130	0,01362	0,01351	0,01313
2,2	0,02552	0,026	0,0222	0,02682	0,02285	0,02265
3,1	0,02179	0,020	0,0166	0,01789	0,01648	0,01736
4,0	0,00280	0,002	0,0010	0,00123	0,00433	0,00498
0,5	0,00019	0,0002	0,0002	0,00014	0,00041	0,00042
1,4	0,00112	0,001	0,0006	0,00090	0,00245	0,00238
2,3	0,00615	0,005	0,0054	0,00665	0,00552	0,00547
3,2	0,00838	0,008	0,0068	0,00795	0,00597	0,00629
4,1	0,00428	0,003	0,0016	0,00162	0,00314	0,00362
5,0	–	–	–	–	–	–
0,6	–	–	–	–	0,00005	0,00005
1,5	–	–	–	0,00003	0,00036	0,00035
2,4	0,00019	0,0002	–	0,00027	0,00100	0,00099
3,3	0,00074	0,0001	0,0008	0,00092	0,00145	0,00152
4,2	0,00205	0,0020	0,0008	0,00132	0,00113	0,00131
5,1	0,00019	–	–	0,00007	0,00046	0,00060
6,0	–	–	–	–	0,00008	0,00012
8-сл.	0,00093	0,0002	–	0,00010	0,00097	0,00108
9-сл.	0,00019	–	–	0,00014	0,00018	0,00021
10-сл.	–	–	–	0,00003	–	0,00003
Всего	1,00000	0,9997	1,0000	0,99999	0,99999	0,99999

# Статистические методы исследования ритма стихотворной речи. Опыт расчета и сравнения моделей ритма

(совместно с А. В. Прохоровым)

## 1. Введение

К настоящему моменту в стиховедении накоплено множество работ, в которых метрическая организация стиха изучается статистическими методами. Труды Андрея Белого, Б. В. Томашевского, Г. А. Шенгели, К. Ф. Тарановского, М. Л. Гаспарова и других исследователей получена полная классификация ритмических вариантов, допускаемых русскими классическими метрами, и проведено обширное статистическое обследование употребления этих вариантов различными поэтами. В результате обнаружена большая устойчивость статистики ритмических вариантов, а также закономерное изменение статистических характеристик по периодам развития русской поэзии.

Статистика ритмических вариантов, допускаемых метром, является адекватным способом описания «звукового образа» метра<sup>1)</sup>. В этом образе метра можно выделить как общие черты, которые характеризуют данный метр в целом, так и индивидуальные черты, которые свойственны определенному поэту или отдельным его произведениям и проявляются в сдвигах статистических характеристик по сравнению со средними данными. Образцом содержательной эволюции образа метра служит описание изменения ритмики четырехстопного ямба от поэтов XVIII века к пушкинской эпохе и далее до наших дней.

Существенную роль в формировании образа метра играет тенденция к использованию возможностей, предоставляемых метром в соответствии с естественной ритмикой русской речи. Одной из самых характерных черт русского классического стиха, в частности и в особенности пушкинского, является тяготение к свободному и разнообразному употреблению всех ритмических вариантов и звуковых сочетаний, свойственных обычной речи. Чтобы отделить действие указанной тенденции от сдвигов статистических характеристик, отражающих своеобразное восприятие метра каждым поэтом, было предпринято построение моделей ритмического строения речи, подчиненной только нормативным требованиям того или иного метра и свободной от специальных требований звуковой выразительности. Метод сравнения стихотвор-

---

Печатается по подготовленному к изданию в 1987 г. в издательстве МГУ тексту статьи, предоставленному А. В. Прохоровым.

<sup>1)</sup>Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. К основам русской классической метрики. (С. 109 наст. изд.)

ной речи с моделями был предложен еще Б. В. Томашевским и Г. А. Шенгели, но лишь в 1960—70-е годы получил корректную форму. В настоящее время известны модели, построенные К. Ф. Тарановским и М. Л. Гаспаровым. Эта работа посвящена построению моделей стихотворной речи, а также вопросам сопоставления и интерпретации этих моделей. В качестве предмета обсуждения выбрана наиболее разработанная модель русского четырехстопного ямба.

**2. Классификация вариантов метрической схемы**

Основой исследования ритма стиха являются схемы расположения ударных и безударных слогов и словоразделов. Например, отрывок

Шли годы. Бурь порыв мятежный  
 Рассеял прежние мечты,  
 И я забыл твой голос нежный,  
 Твои небесные черты...

записывается в системе обозначений, принятой в нашей статье «Модель ритмического строения русской речи...»<sup>1)</sup>, как

— | — — | — — | — — | — — |  
 — — — | — — — | — — — |  
 ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙  
 — ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙ ∙

С другой стороны, правильный четырехстопный ямпб определяется следующей метрической схемой:

∪ — ∪ — ∪ — ∪ = (∧),

где<sup>2)</sup>

- = безусловно ударный слог,
- ∧ безусловно безударный слог,
- сильный слог,
- ∪ слабый слог,
- | словораздел.

Чтобы обнаружить полное соответствие приведенного текста метрической схеме четырехстопного ямба, совместим обе схемы (вернее, нанесем на метрическую схему ударения и словоразделы):

∪ | — ∪ | — | ∪ — | ∪ — — ∪  
 ∪ — — ∪ | — — — | ∪ — — |

<sup>1)</sup> Обозначение ударений: — безусловно значимое ударение  
 ∙ потенциально значимое ударение  
 ∙ — незначимое ударение.

Обозначение словоразделов: (.), (:), (|). Точка отделяет самостоятельное слово; двоеточие отделяет потенциально самостоятельное слово от слова, которому оно подчинено; во всех остальных случаях ставится черта. (См. с. 168—169 наст. изд.)

<sup>2)</sup> Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. Указ. соч.



$$\begin{array}{c} \cup \cdot \cup : \cup \cup | \cup : \cup \cup | \cup \cup | \\ \cup \cdot \cup : \cup \cup \cup - | \cup \cup | \end{array}$$

Проверка соответствия в данном случае показывает, что разложение стихотворной речи на ритмические слова существенно зависит от требования метра и метр допускает множество вариантов ритма отдельного стиха. То обстоятельство, что каждое из выражений

«и стал бы»  
«передо мной»  
«без божества»

воспринимается как единое ритмическое слово, не требует пояснений. Особую трудность в классическом русском стихе, в первую очередь в двусложных размерах — ямбе и хорее, при выявлении соответствия между ритмом и метром представляют ударения на местоимениях, наречиях, вспомогательных глаголах и другие потенциальные в нашей классификации ударения, которые в прозаическом тексте могут быть практически незначимыми. Например, в следующих строках из приведенного отрывка

И я забыл твой голос нежный,  
Твои небесные черты...

слова «и я» и «твой» контактно подчинены самостоятельным словам «забыл» и «голос». Но ввиду того, что эти слова попали на различные по своей природе слоги схемы, «и я» выделяется в отдельное слово, тогда как «твой» объединяется со словом «голос»:

$$\begin{array}{c} \cup | \cup \cup | \cup \cup | \cup \cup | \cup \cup | \\ \cup \cup | \cup \cup - | \cup \cup | \\ \cup \cup | \cup \cup | \cup \cup | \cup \cup | \\ \cup \cup | \cup \cup - | \cup \cup | \end{array}$$

Например, в стихе из «Бориса Годунова»:

Ты ль наконец? Тебя ли вижу я...

«я» сохранило самостоятельность с собственным ударением, так как оно находится на требующем безусловного ударения месте схемы, тогда как с точки зрения естественной, не стиховой интонации заключительное «я» могло восприниматься сколь угодно атонарованным. Его самостоятельность и ударность создается только этим положением в стихе. С другой стороны, в стихе

Чтоб об руку с тобой могла я смело...

«могла я» считается одним ритмическим словом, так как «я» попало на слабый слог ритмической схемы пятистопного ямба. Конечно, объединение «твой голос» и «могла я» менее бесспорны, чем «и я» и «передо мной», но превращению слов «твой» и «я» в проклитику и энклитику способствует расположение их на слабом месте в стихе. Таким образом, в русском стиховедении выработалась традиция на сильных местах метра считать местоимения, наречия, вспомогательные глаголы всегда ударными. Иначе

обстоит дело с односложными местоимениями и наречиями, занимающими слабое место в стихе: если расположение таких слов допускает ритмическое объединение с самостоятельным словом, которому они подчинены, то их собственное ударение может быть полностью атонировано.

Следует также выделить и крайние случаи. Когда самостоятельное односложное слово попадает на слабое место схемы, оно сохраняет свое ударение:

ШЛИ годы. Бурь порыв мятежный...

Слово несамостоятельное и поэтому воспринимающееся безударным остается таковым и на сильном месте.

Следует четко представлять, что нарушение запрещения переакцентуации может быть связано только с самостоятельными ритмическими словами, имеющими длину не меньше двух слогов. Имеются, однако, редкие случаи причастности к такому нарушению и слов с потенциальными ударениями. Таковы, например, пушкинские стихи:

Пред ней по зале, и всех выше...  
Несется в гору во весь дух...  
И после во весь путь молчал...  
Я предлагаю выпить в его память...

Такие варианты ритма, нарушающие представление о традициях классического ямба, были позволены в XVIII веке и стали вновь приняты у некоторых современных поэтов (ср. «Как пошли наши ребята» у Блока в «Двенадцати»). В хорее они встречались часто и в XIX веке, но исключительно в связи с народными темами, хотя, скажем, в четырехстопном хорее у Бунина в его переводе «Песни о Гайавате» (1896) нет ни единого подобного исключения. Такие случаи крайне редки, и если нельзя признать двусложные местоимения и наречия безударными, то следует исключить эти варианты из общей классификации.

Возвращаясь к описанию метрической схемы четырехстопного ямба, сразу же оговоримся, что классификация будет проводиться по ударениям на сильных местах и безусловным дополнительным<sup>1)</sup> ударениям на слабых местах (т. е. не будем выделять варианты с атонированными словами; например, варианты

◡:—◡ ◡|◡ ◡◡|◡ и ◡—◡ ◡|◡ ◡◡:◡

такой классификации будут отождествляться).

С другой стороны, имеется возможность «большого счета». Например, строки

Я вас любил: любовь еще, быть может,  
В душе моей угасла не совсем...

<sup>1)</sup>Мы не считаем правильным в данном контексте использовать термин «сверхсхемное» ударение, по недоразумению укоренившийся в стиховедении, поскольку это ударение не нарушает метрическую схему четырехстопного ямба. Дополнительными эти ударения называются по отношению к основным ударениям, т. е. ударениям на сильных местах метрической схемы.

записывается схематично по «малому счету»

$$\begin{array}{l} \cup : \text{—} : \cup \text{—} | \cup \text{—} | \cup \text{—} : \cup \text{—} \text{—} \text{—} | \\ \cup \text{—} : \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup | \text{—} \cup \text{—} \end{array}$$

и по «большому счету»

$$\begin{array}{l} \cup \text{—} \cup \text{—} | \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup \text{—} \text{—} \text{—} | \\ \cup \text{—} \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup | \text{—} \cup \text{—} \end{array}$$

Интересно, что все стихотворение, состоящее из 8 строк, по большому счету состоит из трехударных стихов, кроме последнего четырехударного — «Как дай вам Бог любимой быть другим». По малому счету лишь после начального пятиударного и четырехударных стихов идет трехударный стих — «То робостью, то ревностью томим...». Оба подхода позволяют увидеть различные художественно осмысленные ритмические приемы.

Русское стиховедение в первую очередь накопило большую статистику «малого счета»<sup>1)</sup>. Для нее и составлены наши модели. При этом статистика ритмических типов слов по малому счету в выбранном нами варианте ближе к Шенгели, чем к Томашевскому. Но расчет теоретических частот вариантов стиха делается с учетом возможной безударности местоимений, наречий, вспомогательных глаголов на слабых местах метрической схемы. Именно это позволило получить вывод о том, что в четырехстопном и пятистопном ямбе ударность первого слога около 13%. Это близко норме «Бориса Годунова» и чуть не вдвое больше нормы «Евгения Онегина». Но дело вовсе не в различии между четырехстопным и пятистопным ямбом, поскольку в большой группе стихотворений Блока ударений на первом слоге в четырехстопном ямбе около 15%.

Перейдем теперь к составлению каталога всевозможных законных, т. е. не нарушающих законы соответствия, вариантов четырехстопного ямба с метрической схемой

$$\cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} = (\text{—}).$$

Как принято в традиционном стиховедении, мы будем при классификации по расположению ударений различать формы, а по положению словоразделов при фиксированном расположении ударений — варианты (вариации) форм.

Формы с ударениями только на сильных слогах будут называться основными формами, все другие — формами с дополнительными ударениями (т. е. ударениями на слабых слогах, дополнительными по отношению к ударениям на сильных слогах). Формальным перебором можно выделить восемь основных форм (шестнадцать с учетом мужского и женского окончания), а также восемь (шестнадцать с учетом окончания) соответствующих им форм с дополнительным ударением только на первом слоге:

<sup>1)</sup>Составленная Гаспаровым при помощи статистики ритмических слов по «большому счету» модель для изучения трехдольника, а стало быть, и трехстопного амфибрахия и анапеста, привела к ряду интересных выводов (см. *Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика.* — М.: Наука, 1974).

- |        |                             |  |
|--------|-----------------------------|--|
| I.     | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)         | Зачем крутится ветер в овраге?               |
| II.    | ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)       | Во глубине тюремной мглы...                  |
| III.   | ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)     | Часов однообразный бой...                    |
| IV.    | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)     | Какое низкое коварство...                    |
| V.     | ◡ — ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)     | Для полугородских полей... <sup>1)</sup>     |
| VI.    | ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)   | Порабощенье воспою...                        |
| VII.   | ◡ ◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)   | И кланялся непринужденно...                  |
| VIII.  | ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)   | Хоть и не без предубежденья... <sup>2)</sup> |
| I*.    | ◡   ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)     |  |
| II*.   | ◡   — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)     |  |
| III*.  | ◡   ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)   |  |
| IV*.   | ◡   ◡ ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)   |  |
| V*.    | ◡   — ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)   |  |
| VI*.   | ◡   — ◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ (∧) |  |
| VII*.  | ◡   ◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ (∧) |  |
| VIII*. | ◡   — ◡ — ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ (∧) |  |

Другие формы получаются при всевозможных сочетаниях ударений на сильных местах или первом слабом слоге с ударениями на других слабых местах схемы. Например, формы

$$\text{◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡} \quad \text{и} \quad \text{◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡}$$

не являются незаконными по отношению к метрической схеме

$$\text{◡ — ◡ — ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡}.$$

Подобные формы, не нарушающие законы соответствия, формальным перебором всех возможностей могут быть выписаны и пересчитаны, но в действительности они малоупотребительны, поэтому все формы с дополнительными ударениями на 3, 5 и 7 слабых слогах мы будем, как правило, объединять в один класс форм с дополнительными ударениями.

Как уже говорилось, все формы разбиваются на варианты по расположению словоразделов, например, варианты формы I (основные и с дополнительными ударениями на первом слоге):

◡ ◡   ◡ ◡   ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)	◡   ◡ ◡   ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)
◡ ◡   ◡ ◡   ◡ ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)	◡   ◡ ◡   ◡ ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)
◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡   ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)	◡   ◡ ◡   ◡ ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)
◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡   ◡ ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)	◡   ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)
◡ ◡ ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)	◡   ◡ ◡ ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)
◡ ◡ ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)	◡   ◡ ◡ ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡ (∧)

<sup>1)</sup>Эта форма ямба малоупотребительна. Имеются лишь единичные примеры:

Для полугородских полей...	(К. Павлова. «Н. М. Языкову»)
Или великолепным цугом...	(Г. Державин. «Фелица»)
И велосипедист летит...	(Андрей Белый, придуманный пример)
За железнодорожный корпус...	(Б. Пастернак. «Высокая болезнь»).

<sup>2)</sup>Это, кажется, единственный пример в русской поэзии, принадлежащий Андрею Белому («Пепел»).

$$\begin{array}{l} \cup \text{—} \cup | \text{—} \cup | \text{—} \cup \text{—} (\wedge) \quad \cup | \text{—} \cup | \text{—} \cup | \text{—} \cup \text{—} (\wedge) \\ \cup \text{—} \cup | \text{—} \cup | \text{—} \cup | \text{—} \cup \text{—} (\wedge) \quad \cup | \text{—} \cup | \text{—} \cup | \text{—} \cup | \text{—} \cup \text{—} (\wedge) \end{array}$$

Число всех возможных вариантов различных форм посчитано в таблице 1, где за основу классификации приняты восемь основных форм (в таблице учтены и варианты окончаний).

Таблица 1

	Основные формы	Формы с дополнительным ударением только на I слог	Формы с другими дополнительными ударениями	Итого
I	16	16	76	108
II	8	8	20	36
III	16	16	40	72
IV	16	16	40	72
V	4	4	4	12
VI	8	8	8	24
VII	12	12	12	36
VIII	2	2	—	4
Итого	82	82	200	364

Все стихи, относящиеся к указанным в таблице 1 вариантам, законны. Другое дело, что по определенным причинам некоторые из них практически не употребительны. Мы не будем, как уже говорилось, классифицировать отдельно формы с дополнительными ударениями на слабых местах, кроме первого. Не будем также рассматривать варианты форм VIII, представляющие собою восьмисложное и девятисложное слова с ударением на восьмом слог, вновь по причине неупотребительности. Таким образом, за этими пределами у нас остается 160 вариантов, характеризующих многообразие ямбического метра. Далее в табл. 2 мы приводим схематические записи всех рассматриваемых вариантов.

### 3. Построение модели ямба

После того как составлен каталог ритмических вариантов четырехстопного ямба, возникает вопрос о том, какие из 364 вариантов легче образуются и поэтому чаще могут возникать на практике. Естественно думать, что в какой-то мере это зависит от того, насколько часты в речи ритмические типы слов, составляющие данный вариант. Было замечено, что в рамках метрической схемы некоторые свойства ритма сохраняются на протяжении больших произведений или групп произведений и имеют характер статистических закономерностей. В частности, замечено, что статистика ритмических вариантов, охватывающих все разнообразие метрической схемы, очень устойчива. Уже



первые наблюдения такого рода привели стиховедов Томашевского, Шенгели, Чудовского к мысли, что выбор вариантов ритма в пределах ограничений, наложенных метром, во многом следует естественным тенденциям русского языка. В основу построения модели положены два предложения:

1) статистика ритмических типов слов художественной прозы дает «естественную» статистику слов, т. е. составляет частотный ритмический словарь для стихотворной речи;

2) ритмические типы последовательных слов в прозе статистически независимы (очевидно, что в стихе требования метра существенно нарушают случайное следование слов различных ритмических типов).

В нашей статье<sup>1)</sup> были составлены таблицы частот употребления в речи ритмических слов различных типов. Статистика II (см. с. 171) ритмических типов слов является наиболее гибкой при анализе ритмики речи: возможность рассматривать потенциально самостоятельные слова в определенных положениях как проклитики и энклитики позволяет описывать ритм прозы и в то же время позволяет более полно ответить на вопрос о том, как на основе ритмических возможностей языка в рамках метрической схемы формируется реально произносимый и слышимый ритм стиха.

Процедура построения «наиболее легкого» ямба, который получается, если подчинить речь только обязательным требованиям метра, использует ритмический словарь (статистику ритмических типов слов) русской литературной речи и предположение о статистической независимости ритмических типов слов в обычной речи. В силу статистической независимости вероятность одновременного осуществления независимых событий равна произведению вероятностей этих событий (теорема умножения вероятностей для независимых событий). Гипотеза о независимости ритмических слов, позволяющая при вычислении вероятностей ритмических вариантов перемножать частоты ритмических слов, была проверена нами с помощью критерия хи-квадрат и оказалась приемлемой.

Естественный путь дальнейшего исследования — вычисление вероятностей различных вариантов ритма стиха путем перемножения вероятностей ритмических типов слов. Сама процедура, предложенная, по-видимому, Шенгели и в общих чертах известная из работ Шенгели и Томашевского, подробно описана М. Л. Гаспаровым<sup>2)</sup> и в дальнейшем использовалась многими авторами. Этот замысел не был удачно осуществлен ни Шенгели, ни Томашевским из-за различных логических ошибок, которые были обнаружены нами в начале 1960-х годов.

Дело в том, что Шенгели после перемножения вероятностей ритмических типов слов по непонятным причинам извлекал из произведения кубический корень и поэтому получал неинтерпретируемые результаты. Томашевский

---

<sup>1)</sup> Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изучению метрики классического русского стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. — М.: Наука, 1985. С. 113—134. (С. 163 наст. изд.)

<sup>2)</sup> Гаспаров М. Л. Указ. соч.

делал другую (более принципиальную) ошибку: он перемножал не частоты ритмических типов слов в русской речи, а частоты их в самом исследуемом поэтическом произведении. Для того чтобы понять его ошибку, рассмотрим лишь один пример. В четырехстопном ямбе ритмические слова типа  $\underline{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—}$  могут стоять только в двух положениях:

Кто ж вызовется, дети, други...  $\cup | \underline{\text{—}} \cup \text{—} \cup | \underline{\text{—}} \cup \underline{\text{—}} \cup$

или

Летают пламенные взоры...  $\cup \underline{\text{—}} \cup | \underline{\text{—}} \cup \text{—} \cup | \underline{\text{—}} \cup$

Первый вариант в «Евгении Онегине» не встречается, а второй встречается двадцать пять раз (с мужским или женским окончанием). Запрещение первого из вариантов естественно уменьшает вероятность появления ритмического слова  $\underline{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—}$  в «Евгении Онегине», но было бы неправильно использовать полученную в результате этого уменьшения вероятность для оценки легкости или трудности расположения слова данного типа во втором дозволённом варианте.

Правильное вычисление «теоретических» вероятностей ритмических вариантов было осуществлено для двусложных размеров, в первую очередь для трехстопного, четырехстопного и пятистопного ямба; здесь процедура этого расчета приводится для четырехстопного ямба. Еще одна логическая коррекция процедуры расчета состоит в том, что в качестве частотного ритмического словаря должна использоваться не сама статистика II ритмических типов слов, а ее модификация, которая учитывает потенциальную самостоятельность односложных слов (в соответствии с положениями, изложенными в предыдущем разделе 2). Эта модификация получена по определенным правилам. Ритмические слова, из которых складывается ямбическая строка в согласии с основными правилами соответствия, являются составными по отношению к табличным типам ритмических слов в статистике II. Например, вместо слова  $\underline{\text{—}} \text{—}$  рассматривается слово, условно обозначаемое как  $\underline{\text{—}} \cup$ , представляющее собой либо слово  $\underline{\text{—}} \text{—}$ , либо слово  $\underline{\text{—}} \cdot \text{—}$ , где компоненты слов определяются в статистике II. Вводя специальный знак  $\cup$ , запишем результат объединения слов:  $\{\underline{\text{—}} \cup\} = \{\underline{\text{—}} \text{—}\} \cup \{\underline{\text{—}} \cdot \text{—}\}$ . Следуя той же логике, составим новый список ритмических типов слов:

$$\begin{aligned} \{\underline{\text{—}}\} &= \{\underline{\text{—}}\}, \\ \{\underline{\text{—}} \cup\} &= \{\underline{\text{—}} \text{—}\} \cup \{\underline{\text{—}} \cdot \text{—}\}, \\ \{\cup \underline{\text{—}}\} &= \{\text{—} \underline{\text{—}}\} \cup \{\text{—} \cdot \underline{\text{—}}\}, \\ \{\underline{\text{—}} \cup \text{—}\} &= \{\underline{\text{—}} \text{—} \text{—}\}, \\ \{\cup \underline{\text{—}} \cup\} &= \{\text{—} \underline{\text{—}} \text{—}\} \cup \{\text{—} \cdot \underline{\text{—}} \text{—}\} \cup \{\text{—} \cdot \underline{\text{—}} \cdot \text{—}\}, \\ \{\text{—} \cup \underline{\text{—}}\} &= \{\text{—} \text{—} \underline{\text{—}}\}, \\ \{\underline{\text{—}} \cup \text{—} \cup\} &= \{\underline{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—}\} \cup \{\underline{\text{—}} \text{—} \text{—} \cdot \text{—}\}, \\ &\dots\dots \\ \{\underline{\text{—}} \cup \text{—}\} &= \{\underline{\text{—}} \text{—}\}, \\ \{\cup \underline{\text{—}} \cup\} &= \{\text{—} \underline{\text{—}} \text{—}\} \cup \{\text{—} \cdot \underline{\text{—}} \text{—}\} \end{aligned}$$

и так далее.



Вероятности ритмических типов слов с поправками для двусложных размеров (именно, с поправками для ямба) вычисляются следующим образом. Пусть числа  $\alpha, \beta$  и  $\gamma, \alpha + \beta + \gamma = 1$ , характеризуют доли односложных слов в прозе, подчиняющихся налево, направо и остающихся самостоятельными, соответственно. Тогда, обозначая через  $p(\cdot)$  вероятности ритмических типов слов из статистики II, получаем:

$$\begin{aligned} p(\text{—}) &= p(\text{—}), \\ p(\text{—} \cup) &= p(\text{—} \text{—}) + \alpha \cdot p(\text{—}), \\ p(\cup \text{—}) &= \beta \cdot p(\text{—}) + p(\text{—} \text{—}), \\ p(\cup \text{—} \cup) &= p(\text{—} \text{—} \text{—}) + \beta p(\text{—} \text{—}) + \alpha p(\text{—} \text{—}) + \alpha \beta p(\text{—}), \\ &\dots\dots \\ p(\text{—} \cup \cup) &= p(\text{—} \text{—}), \\ p(\cup \text{—} \cup) &= p(\text{—} \text{—} \text{—}) + \beta \cdot p(\text{—} \text{—}) \end{aligned}$$

и так далее, в том числе для первого слабого слога

$$p(\cup) = (1 - \beta)p(\text{—}),$$

для всех других слабых слогов (третьего, пятого и седьмого)

$$p(\cup) = \gamma p(\text{—}).$$

Внесение указанных поправок должно существенно исправить все известные модели ритма речи. Таблица вероятностей ритмических типов слов с поправками для ямба, помещенная ниже, включает данные, полученные по тексту «Пиковой дамы», хотя модели стиха рассчитывались и по статистике ритмических типов слов в «Бэле». Статистика ритмических типов слов с поправками служит основным инструментом построения моделей для всех двусложных размеров. Имеется аналогичная процедура «подгонки» статистики ритмических типов слов под трехсложные классические размеры.

Исходя из этой статистики слов можно вычислить «вероятность» любого ритмического варианта четырехстопного ямба в предположении независимого чередования ритмических типов слов, перемножая вероятности составляющих его слов. Для того, чтобы подробнее ознакомиться с методикой вычисления вероятностей вариантов, рассмотрим для примера форму II:  $\cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} (\cup)$ . Эта форма имеет четыре основных варианта с мужскими окончаниями и четыре основных варианта — с женскими:

$$\begin{array}{ll} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup \text{—} & \cup \text{—} \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup \text{—} (\cup) \\ \cup \text{—} \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup \text{—} & \cup \text{—} \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup \text{—} (\cup) \\ \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup \text{—} & \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup \text{—} (\cup) \\ \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup \text{—} & \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup \text{—} (\cup) \end{array}$$

Ритмические типы слов, составляющих данные варианты, имеют следующие вероятности (всюду здесь используется статистика ритмических типов слов, полученная на материале «Пиковой дамы»):

$$\begin{aligned} p(\text{—}) &= 0,10281 \\ p(\text{—} \cup) &= 0,15157 \\ p(\cup \text{—}) &= 0,17344 \end{aligned}$$

$$\begin{aligned}
 p(\overset{\text{ш}}{\cup}) &= 0,14975 \\
 p(\overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup}) &= 0,14607 \\
 p(\overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup}) &= 0,14295 \\
 p(\overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup}) &= 0,09071 \\
 p(\overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup}) &= 0,08299 \\
 p(\overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup}) &= 0,02105 \\
 p(\overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup}) &= 0,02490
 \end{aligned}$$

Вероятности соответствующих вариантов вычисляются следующим образом:

$$\begin{aligned}
 \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} &= 0,02105 \cdot 0,17344 \cdot 0,17344 = 0,00063 \\
 \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} &= 0,02105 \cdot 0,14607 \cdot 0,10281 = 0,00032 \\
 \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} &= 0,02490 \cdot 0,10281 \cdot 0,17344 = 0,00044 \\
 \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} &= 0,02490 \cdot 0,15157 \cdot 0,10281 = 0,00039 \\
 \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} &= 0,02105 \cdot 0,17344 \cdot 0,14295 = 0,00052 \\
 \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} &= 0,02105 \cdot 0,14607 \cdot 0,14975 = 0,00046 \\
 \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} &= 0,02490 \cdot 0,10281 \cdot 0,14295 = 0,00037 \\
 \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} &= 0,02490 \cdot 0,15157 \cdot 0,14975 = 0,00056
 \end{aligned}$$

Варианты форм с дополнительными ударениями на первом слабом слоге вычисляются аналогично (с учетом того, что  $p(\overset{\text{ш}}{\cup}) = 0,09879$ ):

$$\begin{aligned}
 \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} &= 0,09879 \cdot 0,09071 \cdot 0,17344 \cdot 0,17344 = 0,00027 \\
 \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} | \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} \overset{\text{ш}}{\cup} &= 0,09879 \cdot 0,08299 \cdot 0,10281 \cdot 0,14295 = 0,00013
 \end{aligned}$$

и так далее.

Таким образом, каждому ритмическому варианту соответствует теперь число, характеризующее «легкость» его соответствия требованиям метрической схемы. Можно представить себе это число как вероятность обнаружить данный ритмический вариант в достаточно длинном тексте, представляющем собой последовательность взаимно независимых ритмических слов, чередующихся с неизменными вероятностями. Полученная таким образом модель отражает лишь взаимодействие «стихий» русского языка и метрических норм.

Общепринято все числовые данные по моделям стиха представлять в виде следующих основных характеристик:

а) вероятностей отдельных ритмических форм (как суммы образующих их ритмических вариантов);

б) вероятностей ритмических вариантов внутри каждой формы;

в) соотношений между основными формами, формами с дополнительным ударением на первом слабом слоге и формами с другими дополнительными ударениями;

г) относительных долей ударности сильных слогов, составляющих так называемую *кривую* или *профиль ударности* стихотворной строки.

Все данные по моделям рассчитаны на материале текстов «Пиковой дамы» и «Бэлы». Приведем в табл. 3 и 4 для сравнения суммарные данные по «Пиковой даме» и «Бэле»:

Сравнение моделей показывает, что различия в частотах вариантов ритма в основном объясняется различием в статистиках ритмических слов: в

Таблица 3

	Ритмические формы (в долях)						
	I	II	III	IV	V	VI	VII
«Пиковая дама»	0,113	0,067	0,268	0,285	0,003	0,148	0,116
«Бэла»	0,141	0,090	0,255	0,264	0,012	0,145	0,092

Таблица 4

	Профиль ударности			
	2 слог	4 слог	6 слог	8 слог
«Пиковая дама»	0,782	0,613	0,451	1,000
«Бэла»	0,752	0,640	0,498	1,000

«Пиковой даме» чаще, чем в «Бэле», встречаются слова с короткой предударной и длинной послеударной частью. Различия в распределениях по формам, как показывает соответствующая таблица, еще менее значительны. Выделение формы I в «Бэле» связано с повышенной по сравнению с «Пиковой дамой» долей самостоятельных односложных слов. При сравнении моделей, полученных разными исследователями и на различном материале, обнаружилось, что степень расхождения также невелика. Особенно хорошо это видно при сравнении профилей ударности (см. табл. 5).

Таблица 5

	Профиль ударности			
	2 слог	4 слог	6 слог	8 слог
Данные Тарановского	0,788	0,613	0,449	1,00
Данные Гаспарова	0,797	0,603	0,418	1,00

Сходство профилей ударности является свидетельством устойчивости среднестатистических характеристик ритма речи (см. рис. 1 и 2 в конце статьи).

При разрешении вопросов о возможных различиях между ямбическими моделями, возникающими при использовании разных исходных статистик ритмических типов слов, и о выборе теоретической модели для сравнения с конкретными статистическими данными нужно иметь в виду следующие положения:

1. Расхождения между любой моделью и конкретными статистическими данными будут всегда гораздо более значимыми, чем между отдельными разумно сочетаемыми моделями, поэтому есть предел желательной точности соответствия между моделями.

2. При исследовании каждого конкретного стихотворного материала нужно использовать подходящую прозаическую модель. Чтобы не вдавять-

ся в дискуссию о том, подходит ли для изучения блоковского ямба модель «Пиковой дамы» и другие ей подобные, рекомендуется пользоваться пуассоновскими моделями при подходящих значениях параметров.

Остается ответить на вопрос об ожидаемом соотношении между основными формами ямба и формами с дополнительными ударениями. Ввиду того, что перебор всех вариантов с дополнительными ударениями очень громоздок, тогда как вклад каждого варианта с дополнительными ударениями невелик, предлагается воспользоваться рекуррентными соотношениями для расчета некоторых важных суммарных характеристик четырехстопного ямба.

Рассчитаем сначала суммарную вероятность для четырехстопного ямба, т. е. вероятность всех словосочетаний, удовлетворяющих схеме

$$\cup - \cup - \cup - \cup = (\wedge).$$

Пусть  $\alpha_8$  — вероятность ямбической строки с мужским окончанием

$$\cup - \cup - \cup - \cup =,$$

$\alpha_9$  — вероятность ямбической строки с женским окончанием

$$\cup - \cup - \cup - \cup = \wedge.$$

Тогда  $\alpha = \alpha_8 + \alpha_9$  — искомая вероятность. Далее имеем

$$\alpha_0 = 1,$$

$$\alpha_1 = p(\cup |) = \alpha_0 p_1^*,$$

$$\alpha_2 = p(\cup -) = \alpha_0 p(\cup \text{---}) + \alpha_1 \cdot p(\text{---}),$$

$$\alpha_3 = p(\cup - \cup |) = \alpha_0 p(\cup \text{---} \cup) + \alpha_1 \cdot p(\text{---} \cup) + \alpha_2 p_1^{**},$$

$$\alpha_4 = p(\cup - \cup - |) = \alpha_0 [p(\cup \text{---} \cup -) + p(\cup - \cup \text{---})] + \alpha_1 [p(\text{---} \cup -) + p(- \cup \text{---})] + \alpha_2 \cdot p(\cup \text{---}) + \alpha_3 p(\text{---}),$$

$$\alpha_5 = p(\cup - \cup - \cup |) = \alpha_0 [p(\cup \text{---} \cup - \cup) + p(\cup - \cup \text{---} \cup)] + \alpha_1 [p(\text{---} \cup - \cup) + p(- \cup \text{---} \cup)] + \alpha_2 p(\cup \text{---} \cup) + \alpha_3 p(\text{---} \cup) + \alpha_4 \cdot p_1^{**},$$

$$\alpha_6 = p(\cup - \cup - \cup - |) = \alpha_0 [p(\cup \text{---} \cup - \cup -) + p(\cup - \cup \text{---} \cup -) + p(\cup - \cup - \cup \text{---})] + \alpha_1 [p(\text{---} \cup - \cup -) + p(- \cup \text{---} \cup -)] + \alpha_2 [p(\cup \text{---} \cup -) + p(\cup - \cup \text{---})] + \alpha_3 [p(\text{---} \cup -) + p(- \cup \text{---})] + \alpha_4 p(\cup \text{---}) + \alpha_5 \cdot p(\text{---}),$$

$$\alpha_7 = p(\cup - \cup - \cup - \cup |) = \alpha_0 [p(\cup \text{---} \cup - \cup - \cup) + p(\cup - \cup \text{---} \cup - \cup) + p(\cup - \cup - \cup \text{---} \cup)] + \alpha_1 [p(\text{---} \cup - \cup - \cup) + p(- \cup \text{---} \cup - \cup) + p(- \cup - \cup \text{---} \cup)] + \alpha_2 [p(\cup \text{---} \cup - \cup) + p(\cup - \cup \text{---} \cup)] + \alpha_3 [p(\text{---} \cup - \cup) + p(- \cup \text{---} \cup)] + \alpha_4 p(\cup \text{---} \cup) + \alpha_5 \cdot p(\text{---} \cup) + \alpha_6 \cdot p_1^{**},$$

$$\alpha_8 = p(\cup - \cup - \cup - \cup = |) = \alpha_0 p(\cup - \cup - \cup - \cup \text{---}) + \alpha_1 p(- \cup - \cup - \cup \text{---}) + \alpha_2 p(\cup - \cup - \cup \text{---}) + \alpha_3 p(- \cup - \cup \text{---}) + \alpha_4 p(\cup - \cup \text{---}) + \alpha_5 p(- \cup \text{---}) + \alpha_6 p(\cup \text{---}) + \alpha_7 p(\text{---}),$$

$$\alpha_9 = p(\cup - \cup - \cup - \cup = \wedge |) = \alpha_0 p(\cup - \cup - \cup - \cup \text{---} \wedge) + \alpha_1 p(- \cup - \cup - \cup \text{---} \wedge) + \alpha_2 p(\cup - \cup - \cup \text{---} \wedge) + \alpha_3 p(- \cup - \cup \text{---} \wedge) + \alpha_4 p(\cup - \cup \text{---} \wedge) + \alpha_5 p(- \cup \text{---} \wedge) + \alpha_6 p(\cup \text{---} \wedge) + \alpha_7 \cdot p(\text{---} \wedge).$$

Подставляя в эти формулы вероятности ритмических типов слов с поправками для ямба со с. 192 и  $p_1^* = (1 - \beta)p(\text{—})$ ,  $p_1^{**} = \gamma p(\text{—})$  (где  $\beta = 0,0332$  и  $\gamma = 0,949$  — доли односложных слов, определенные на с. 191), получим суммарную вероятность строки четырехстопного ямба; подставляя в формулы  $p_1^* = p_1^{**} = 0$ , получим суммарную вероятность основных форм ямба; подставляя  $p_1^* = (1 - \beta)p(\text{—})$ ,  $p_1^{**} = 0$ , получаем суммарную вероятность форм с дополнительным ударением только на первом слоге. Совершая очевидные вычитания, находим суммарную вероятность форм с другими дополнительными ударениями. Результаты вычислений по рекуррентным формулам, основанные на различных исходных статистиках, приведены в нижеследующей таблице 6. Как следует из этой таблицы, «теоретические» доли форм с дополнительным ударением на первом слоге и форм с другими дополнительными ударениями весьма устойчивы.

Таблица 6

	Формы с дополнительным ударением только на I слоге	Формы с другими дополнительными ударениями	Всего
«Пиковая дама»	8,3	6,0	14,3
«Бэла»	8,3	6,0	14,3

#### 4. Сравнение модели с ритмом четырехстопного ямба в русской поэзии XVIII—XX века

Метрическая схема четырехстопного ямба налагает сильное ограничение на отбор ритмических слов и их словосочетаний. Однако 364 ритмических варианта ямбической строки предоставляют еще достаточно большую свободу для воплощения поэтического замысла средствами звуковой выразительности. Свойства стихотворного ритма «внутри» метрической схемы, сохраняющиеся на протяжении большого количества стихов, по своей природе имеют характер статистических закономерностей. Эти закономерности ритмической окраски речи обычно просты и немногочисленны и оставляют дополнительную свободу для индивидуальных приемов, связывающих ритм отдельных стихов и их небольших сочетаний со смысловым и эмоциональным содержанием. В этом ритмическом разнообразии за индивидуальностью стихотворца и определенными поэтическими традициями скрыта ритмическая норма русской литературной речи. Для выявления общеречевых норм, которые фиксируются в средних статистических характеристиках, и строится модель стихотворной речи.

В стиховедении накоплен огромный статистический материал и на основании наблюдений выработана совершенно, в принципе, правильная методика исследования статистических закономерностей: вычисляется «вероятность» того или иного явления в предположении «случайной версификации» в пределах требований метра или дополнительных к метру ранее обнару-

женных элементарных статистических закономерностей, а затем реально наблюдаемые частоты сопоставляются с этими теоретически вычисленными. В тех случаях, когда получается хорошее совпадение вычисленных и наблюдаемых частот, можно считать, что поэт следует тенденции наибольшей свободы воплощения замысла в рамках требований метра. Можно думать, что на фоне такого рода закономерностей, отражающих стремление возможно более полного использования естественных свойств языка, в виде систематических сдвигов статистических характеристик будут обнаружены действительные художественно обусловленные тенденции поэта. Это совсем не порочит идею о полной и совершенной целесообразности строения поэтического произведения.

Весь замысел такого сравнения статистики вариантов ритма, определяемой свойствами русского языка и требованиями метра, со статистикой вариантов ритма в поэтических произведениях принадлежит Чудовскому, Шенгели, Томашевскому. Несомненно значимое отклонение от естественных тенденций речи, стесненной лишь требованиями метра, было впервые обнаружено методом «изомерных» стихов. *Изомерными ритмическими вариантами* (введенными, по-видимому, Чудовским<sup>1)</sup>) названы варианты ритма, которые отличаются лишь перестановкой в стихе одних и тех же ритмических слов. Таковы, например, изомерные варианты формы I:

$$\begin{array}{l} \cup \text{—} \text{—} \cup | \text{—} \cup \text{—} | \cup \text{—} \\ \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup | \text{—} \cup \text{—} \\ \cup \text{—} | \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup | \text{—} \end{array}$$

и

$$\begin{array}{l} \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup | \text{—} \cup | \text{—} \\ \cup \text{—} \cup | \text{—} \cup | \text{—} | \cup \text{—} \end{array}$$

или изомерные варианты, принадлежащие разным формам:

$$\begin{array}{ll} \cup - \cup \text{—} | \cup \text{—} | \cup \text{—} & \text{форма II} \\ \cup \text{—} | \cup - \cup \text{—} | \cup \text{—} & \text{форма III} \\ \cup \text{—} | \cup \text{—} | \cup - \cup \text{—} & \text{форма IV.} \end{array}$$

Было, в частности, обнаружено, что изомерные варианты

$$\cup \text{—} \cup - | \cup \text{—} | \cup \text{—} \quad \text{форма III}$$

и

$$\cup \text{—} | \cup \text{—} \cup - | \cup \text{—} \quad \text{форма IV}$$

встречаются в классическом четырехстопном ямбе с совершенно разными частотами, отражающими большее преимущество формы IV (см. табл. 7).

Этот факт, связанный с общим преобладанием формы IV над формой III в четырехстопном ямбе Жуковского и Пушкина, мы объясняем большим соответствием формы IV звуковому образу метра, а не большей легкостью ее порождения в речи.

<sup>1)</sup> Чудовский В. Несколько мыслей к возможному учению о стихе // Аполлон. 1915. № 7—8. С. 55—95; Несколько утверждений о русском стихе // Аполлон. 1917. № 4—5. С. 58—69.

Таблица 7

	Жуковский выборка в 500 стихов	Пушкин «Евгений Онегин»
∪ ¨ ∪ ∪ —   ∪ ¨   ∪ ¨	5	73
∪ ¨   ∪ ¨ ∪ ∪ —   ∪ ¨	25	389

Но метод изомерных стихов действует спорадически, так что сравнение фактической частоты какого-либо ритмического варианта в данном произведении с «теоретической» вероятностью его появления при случайной версификации имеет более широкую область применимости. В данной публикации мы не будем останавливаться на всех деталях сравнения модели с реальным ямбом. Собственно говоря, только с построением моделей начинается работа по анализу ритмики реального стиха. Практика стиховедения последних десятилетий подтвердила эту точку зрения. Особенности ритма можно выявить после сравнения с моделью, поскольку во многом ритмический строй стиха зависит от языка. Например, для того чтобы писать полноударным четырехстопным ямбом (форма I), нужно употреблять слова, состоящие не более чем из трех слогов. Нельзя ответить на вопрос, насколько это трудно, без обращения к частотному ритмическому словарю.

Вероятностные расчеты показывают, что случаи, когда фактическая распространенность тех или иных ритмических вариантов соответствует вычисленной, встречаются много чаще, чем принято думать. На фоне той «наибольшей разрешенной метром свободы», которая дает естественная статистика русской речи, выделяются систематические сдвиги статистических характеристик ритма стиха.

Обращаясь к возможности чисто статистическим путем установить особенности общей окраски ритма четырехстопного ямба, остановимся лишь на некоторых наиболее важных результатах.

1) *Соотношение ритмических форм.* Распределение по ритмическим формам характеризует поэтов, поэтические школы и периоды эволюции ямба. По сравнению с теоретической моделью полноударная форма употребляется более чем в два раза чаще, а двухударные формы — гораздо реже, чем позволяют ритмические возможности обычной речи. Форма VII с пятисложным промежутком между ударениями долгое время была избегаема, наивысшее ее значение в XVIII—XX вв. (по данным Тарановского) у Осипова и Дельвига — 4,1% от числа стихов. Наиболее последовательно введением двухударных форм в стихотворную практику занимался Жуковский — в среднем форма VI — 9,1%, форма VII — 2,7%. Среди трехударных форм наибольший вес во всю историю развития ямба имеет форма IV; доля этой наиболее распространенной формы представляет абсолютный максимум (у Полежаева — 64% стихов) и никогда не бывает ниже своей теоретической вероятности (28—29%). Выбор формы III с пропуском ударения на 4 слоге, напротив, есть индивидуальная характеристика. В модели эта форма почти не хуже формы IV, но она встречается реже, чем предполагает модель. В классическом ямбе Ломо-

носова (1762—72) и Державина (1781—85) наиболее высокое ее содержание 21—27%, близкое к расчетному (ср. с «Пеплом» Андрея Белого, где достигнута цифра 36,6% против 28,1% для формы IV). Мы приводим далее в таблице 8 некоторые данные по распределению форм (частично заимствованные из книги Тарановского<sup>1)</sup>).

Таблица 8

Распределение по формам четырехстопного ямба

Поэт и произведение	Ритмические формы					
	I	II	III	IV	VI	VII
Теоретическая модель	0,112	0,067	0,268	0,284	0,148	0,118
Ломоносов 1741	0,950	0,007	0,025	0,018	—	—
Державин 1781—85	0,272	0,048	0,226	0,400	0,048	0,006
Жуковский «Шильонский узник»	0,320	0,062	0,120	0,403	0,070	0,024
Жуковский 500 стихов	0,268	0,054	0,168	0,396	0,088	0,026
Пушкин «Евгений Онегин»	0,268	0,066	0,097	0,475	0,090	0,004
Баратынский «Пир», «Эда»	0,281	0,094	0,017	0,513	0,094	0,001
Полежаев «Чир-Юрт»	0,197	0,045	0,004	0,644	0,114	—
Блок «Возмездие»	0,277	0,065	0,146	0,391	0,100	0,021
Белый «Пепел»	0,128	0,081	0,366	0,281	0,108	0,037
Белый «Первое свидание»	0,176	0,077	0,104	0,447	0,194	0,002
Багрицкий 200 стихов	0,182	0,055	0,172	0,372	0,155	0,064

2) *Распределение по ритмическим вариантам внутри форм.* Если распределение по формам можно отнести к индивидуальным характеристикам (см., впрочем, следующий пункт 3), то внутри формы распределение вариантов по словоразделам индивидуально, как правило, только в длинных безударных промежутках — трехсложных и пятисложных. Рассмотрим конкретный вопрос о распределении словоразделов в ритмических вариантах формы IV с мужским окончанием. Ниже для сравнения мы помещаем теоретические частоты и данные по «Евгению Онегину» Пушкина и выборки из 500 стихов из произведений Жуковского (см. табл. 9; во второй колонке каждого из трех столбцов приведены проценты частот вариантов внутри формы IV).

Для лучшей интерпретации приведенных данных, обратимся к полному распределению словоразделов в трехсложном безударном промежутке между четвертым и восьмым слогами, привлекая сюда и данные для стихов с женским окончанием (см. табл. 10).

<sup>1)</sup>Тарановский К. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе. М.: Языки славянских культур, 2010.



Таблица 9

Ритмические варианты	Теоретическая модель		Пушкин		Жуковский	
◡ ◡   ◡ ◡   ◡ - ◡ ◡	0,00063	6,4	133	5,6	17	9,5
◡ ◡   ◡ ◡ ◡   - ◡ ◡	0,00230	23,3	520	21,8	37	20,8
◡ ◡   ◡ ◡ ◡ -   ◡ ◡	0,00232	23,6	389	16,3	43	24,2
◡ ◡   ◡ ◡ ◡ - ◡   ◡ ◡	0,00029	2,9	43	1,8	1	0,6
◡ ◡ ◡   ◡   ◡ - ◡ ◡	0,00032	3,2	96	4,0	7	3,8
◡ ◡ ◡   ◡ ◡   - ◡ ◡	0,00201	20,3	621	26,0	40	22,5
◡ ◡ ◡   ◡ ◡ -   ◡ ◡	0,00181	18,3	563	23,6	31	17,4
◡ ◡ ◡   ◡ ◡ - ◡   ◡ ◡	0,00021	2,1	25	1,0	2	1,1
Сумма	0,00989	100,1	2390		178	

Таблица 10

Типы промежутков	Теоретическая модель		Пушкин		Жуковский	
◡   ◡ - ◡ ◡	0,00342	11,3	298	10,3	31	14,5
◡ ◡   - ◡ ◡	0,01389	45,6	1354	47,0	89	41,8
◡ ◡ -   ◡ ◡	0,01143	37,5	1146	39,7	89	41,8
◡ ◡ - ◡   ◡ ◡	0,00170	5,6	85	2,9	4	1,9
Сумма	0,03044	100,0	2883	100,0	76	100,0

Мы видим, что Пушкин в «Евгении Онегине» употребляет два более «легких» (в смысле подбора подходящих слов) словораздела без особого предпочтения в соответствии с их распространенностью в модели и избегает словораздела ◡ ◡ - ◡ | ◡ ◡. Жуковский не различает легкие словоразделы, оказывает небольшое предпочтение по сравнению с моделью словоразделу ◡ | ◡ - ◡ ◡ и в еще большей степени, чем Пушкин, избегает словораздел ◡ ◡ - ◡ | ◡ ◡.

Сравним эти данные с распределением словоразделов в трехсложном промежутке в форме III (см. табл. 11).

Таблица 11

Типы промежутков	Теоретическая модель		Пушкин		Жуковский	
◡   ◡ - ◡ ◡	0,00236	12,5	47	9,2	11	14,5
◡ ◡   - ◡ ◡	0,00778	41,2	304	59,4	35	46,0
◡ ◡ -   ◡ ◡	0,00754	39,9	159	31,1	29	38,2
◡ ◡ - ◡   ◡ ◡	0,00122	6,5	2	0,4	1	1,3
Сумма	0,01890	100,0	512	100,0	76	100,0

Интересно, что в форме III Жуковский в большей степени соблюдает расчетные положения словоразделов. Кстати, у него распределение словоразделов и в форме III, и в форме IV мало различаются. У Пушкина — наоборот — сильное предпочтение словораздела  $\text{''}\cup|\cup\text{''}$  и более резкое избегание словораздела  $\text{''}\cup-\cup|\text{''}$ . Аналогичная картина наблюдается в поэмах Пушкина, других произведениях Жуковского, у Державина. Особенно настойчиво избегают эти поэты словораздел после гипердактилического окончания в трехсложном промежутке в форме III. Во всем пушкинском четырехстопном ямбе находят лишь один исключительный стих:

Кто ж вызовется, дети, други...

(ср., впрочем, со стихом из «Евгения Онегина»: «Полюбите вы снова: но...»). Начиная с Баратынского, Языкова, Лермонтова внимание к избеганию этого варианта ослабевает. Позднее все четыре расположения словоразделов появляются в большем соответствии с модельными прогнозами.

В более трудном пятисложном промежутке в русском классическом стихе традиционно избегаются словоразделы с гипердактилическими окончаниями (табл. 12; данные из тех же источников).

Таблица 12

Типы словоразделов	Пушкин	Жуковский	Теоретическая модель
$\text{''}\cup-\cup-\cup\text{''}$	1	—	1,0
$\text{''}\cup \cup-\cup\text{''}$	12	—	13,3
$\text{''}\cup-\cup \cup-\cup\text{''}$	20	10	45,2
$\text{''}\cup-\cup \cup\text{''}$	—	1	35,7
$\text{''}\cup-\cup-\cup \text{''}$	—	—	4,8
$\text{''}\cup-\cup-\cup \text{''}$	—	—	0,1
Сумма	33	11	100,0

У Пушкина все гипердактилические словоразделы под запретом, зато используются все остальные. В выборке стихотворений Жуковского, которая общим числом строк в десять раз меньше «Евгения Онегина», 11 стихов с пятисложным промежутком и один из них — трудный, с гипердактилическим словоразделом:

Написанное ж засыпать...

из «Письма к \*\*\*»; ср. со стихом

Потерянное в вышине...

из «Шильонского узника». Блок в ямбах допускает трудные варианты:

Несбывшееся — воплотить!...

Подрагивали и скрипели...

Оказалось, что у поэтов, которые не избегают формы VII с пятисложным промежутком, в этом промежутке употребляются все типы словоразделов. У Багрицкого, например, достигнута полная свобода словоразделов в длинных промежутках, т. е. частота ловоразделов соответствует теоретическому расчету.

3) *Профиль (или кривая) ударности*. Так называют совместное распределение ударений на сильных слогах метрической схемы. Точнее, профиль ударности четырехстопного ямба — это набор чисел  $(\alpha_1, \alpha_2, \alpha_3, \alpha_4)$ , где  $\alpha_i$  — относительная доля ударности  $i$ -го сильного слога (в дальнейшем эти доли будут измеряться в процентах). Графически это выглядит как ломаная, так как точки с координатами  $(\alpha_1, \alpha_2, \alpha_3, \alpha_4)$  соединены прямолинейными отрезками. С определенного момента профиль ударности как некоторая глобальная характеристика ритмической организации стиха или образа метра стала основной характеристикой благодаря следующим причинам: во-первых, как показал Тарановский, в терминах профиля ударности более четко может быть описана общая эволюция ямба и особенности ритмики, свойственные отдельным поэтам или произведениям; во-вторых, нами установлено, что для образа метра каждого поэта более характерен именно выбор профиля ударности, поскольку распределение по формам, как правило, является следствием выбранного профиля ударности и поэтому по отношению к последнему вторично (см. далее на с. 211—215).

В развитии русского четырехстопного ямба отмечены две общие закономерности: тенденция к стабильности первого метрического ударения, проявляющаяся в разные периоды, и тенденция к опорному ударению на 4 сильном слоге<sup>1)</sup>, укрепившаяся в ямбе XIX века. Мы добавляем к этим тенденциям еще одну — тенденцию к максимальному использованию всех ритмических средств языка в пределах соблюдения метра и некоторых дополнительных ограничений. Кроме того, отмечаются многочисленные промежуточные и переходные формы.

Приведем небольшую таблицу 13 характерных профилей ударностей и некоторые графики (см. рис. 1—6).

4) *Дополнительные ударения*. Как показано в разделе 3, доля ритмических вариантов с дополнительными ударениями получается довольно устойчивой в различных моделях стиха, построенных по художественной прозе. В истории русских классических двусложных размеров — особенно четырехстопного и пятистопного ямба — употребление дополнительных ударений является важным приемом звуковой выразительности. Следует представлять, что использование дополнительных ударений в качестве особого ритмического приема может быть выражено как в уменьшении доли этих ударений в сравнении с речевой нормой (Пушкин), так и в превышении этой нормы (Жуковский, Блок). При этом в значительной мере это замечание относится именно к дополнительному ударению на первом слоге, а доля ударений на внутренних слабых слогах является скорее характеристикой индивидуаль-

<sup>1)</sup> Второе предложение сформулировано К. Ф. Тарановским как закон регрессивной акцентной диссимилиации.

Поэт и произведение	Профиль ударности			
	$\alpha_1$	$\alpha_2$	$\alpha_3$	$\alpha_4$
Теоретическая модель	78,2	61,3	45,1	100
Ломоносов 1741	99,3	97,5	98,2	100
Ломоносов 1742	98,0	84,1	75,9	100
Ломоносов 1762—72	90,9	71,2	52,9	100
Державин 1781—85	90,4	76,8	54,6	100
Ямб XVIII века	93,2	79,7	53,2	100
Жуковский 1814—32	85,0	85,0	43,2	100
Пушкин «Евгений Онегин»	83,6	89,3	42,9	100
Пушкин «Медный всадник»	85,5	96,4	40,7	100
Баратынский, поэмы 1826	81,9	98,8	41,5	100
Тютчев 1844—73	77,9	90,8	41,2	100
Блок «Возмездие»	83,5	83,3	48,8	100
Багрицкий, 220 стихов	79,0	76,4	40,9	100
Пастернак «Высокая болезнь»	89	72	54	100
Ямб начала XX века	83,5	87,4	49,1	100

ного ритма отдельных стихов. В табл. 14 приведены некоторые данные из разных периодов русской поэзии.

Интересно, что полная свобода дополнительных ударений на первом слоге и внутри стиха в классической русской поэзии присуща, кажется, только Державину. Легко, однако, почувствовать, что эта свобода доставляет определенную трудность при восприятии метра — стих кажется недостаточно ямбическим.

В «Шильонском узнике» с его общей повышенной ударностью (считается, что это соответствует ударности английского подлинника) количество ударений на первом слоге (11,6%) превышает языковую норму (8,3%), а доля дополнительных ударений внутри стиха, наоборот, значительно меньше нормы. В выборке 500 стихов Жуковского, однако, дополнительные ударения внутри стиха хотя и не встречаются столь же свободно, как у Державина в стихотворениях «Бог» и «Бессмертие души», но число их превышает известные нам аналогичные характеристики в классической поэзии и примеры их необычайно выразительны. Вообще в произведениях Жуковского 1814—1815 гг. отмечена попытка создания очень гибкого ямба без повышенной ударности Державина, без стремления к поддержке первого икта и в то же время без ограничения на число ударений на втором икте, с широким использованием формы с пятисложным промежутком и форм с дополнительными ударениями.

Таблица 14

Распределение дополнительных ударений в четырехстопном ямбе

Поэт и произведение	Дополнительные ударения (в %)			
	На I-м слоге	На других слогах	Общее число	Число стихов
Теоретическая модель	8,3	6,0	14,3	
Державин «Бог»	9,1	6,4	15,5	110
Державин «Бессмертие души»	9,4	5,2	14,6	192
Державин «Водопад», «Изображение Фелицы»	5,0	1,2	6,2	500
Жуковский «Шильонский узник»	11,6	1,2	12,8	463
Жуковский выборка в 500 стихов	9,4	2,9	12,3	500
Пушкин «Евгений Онегин»	3,6	0,5	4,1	5100
Пушкин «Евгений Онегин», отдельно гл. V	4,8	0,8	5,6	588
Блок «Ямбы»	15,0	0,0	15,0	194
Блок «Возмездие»	15,0	0,0	15,0	460

Подводя некоторые итоги процедуре сравнения модели с реальным стихом и обнаружив у самых больших поэтов значительное число употребления вариантов ритма с частотами, соответствующими «легкости» их порождения, мы приходим к необходимости ответить на вопрос, означает ли это действительно случайность локального ритма или же, тем не менее, этот ритм детерминирован художественным замыслом — единством «внеязыкового» содержания и звуковой выразительности стиха. Вопрос этот, пожалуй, самый трудный, и однозначный ответ на него невозможен. Как уже говорилось, многочисленные наблюдения над реальным стихом в сопоставлении с моделью дали повод к возникновению гипотезы, что при формировании ритма отдельных стихов, как, впрочем, и при сочетании ритмических вариантов в смежных стихах, поэт в основном подчинен давлению необходимости выразить заданное «внезвуковое» содержание и поэтому художественно значимыми элементами ритма являются метр, основные статистические тенденции, придающие образу метра индивидуальный характер, и особая ритмическая выразительность лишь отдельных стихов и групп стихов, не влияющих существенно на статистику ритмических вариантов. Однако эта гипотеза не является единственно возможным объяснением фактов. Обнаруженное нами явление «имитации случайности» (особенно в пушкинских текстах) совместимо с гипотезой художественной детерминированности выбора поэтом индивидуального ритма каждого отдельного стиха. Эта концепция позволяет объяснить возможность совмещения законов случайного выбора с художественно осмысленным выбором вариантов ритма отдельных стихов, однако в крайнем своем выражении эта, противоположная первоначальной

чальной, гипотеза, вероятно, тоже несостоятельна. Можно, однако, думать, что тенденция к «имитации случайности», т. е. видимости свободного течения речи, в чередовании индивидуально выбранных по художественным соображениям ритмических вариантов каждого стиха не выходит за пределы возможностей большого поэта.

## 5. Случайные ямбы

Построенная в разделе 3 «теоретическая» модель четырехстопного ямба имеет непосредственное отношение к процедуре случайного выбора из прозы всех словосочетаний, удовлетворяющих основным правилам соответствия метрической схеме ямба. Полученная в результате такой процедуры модель ямба, названная К. Ф. Тарановским и В. Е. Холшевниковым «случайными ямбами», а М. Л. Гаспаровым — речевой моделью, в первую очередь представляет собой экспериментальный материал для проверки приемлемости теоретической модели. В самом деле, по данному прозаическому тексту составляется ритмический частотный словарь и на основе теоремы о перемножении вероятностей (в предположении независимого комбинирования ритмических типов слов) вычисляются вероятности появления в этом тексте всех случайно образованных ритмических вариантов ямба; эти последние вероятности в совокупности образуют теоретическую модель и сравниваются с экспериментальными данными — частотами ямбических строк, извлеченных «наудачу» из данного текста.

Согласие теоретических и экспериментальных данных косвенным образом подтверждает приемлемость исходной гипотезы независимости ритмических типов слов в прозе.

Если согласие налицо, то никакой методологической разницы в использовании этих моделей нет. Возможные значимые отличия экспериментального материала от теоретической модели характеризуют лишь особенности ритмической структуры прозы (это отмечает и М. Л. Гаспаров). Существенно то обстоятельство, что отбор ритмических вариантов в теоретической модели и в модели «случайных ямбов» должен проходить по одним и тем же основным правилам соответствия. Приведем несколько примеров «случайных ямбов» из «Пиковой дамы»:

...остались в выигрыше, ели...  
 ...спросил хозяин. — Проиграл...  
 ...а до пяти часов сидит...  
 ...лет шестьдесят тому назад...  
 ...Однажды при дворе она...  
 ...и приказала заплатить...  
 ...что под Парижем нет у них...  
 ...подействовало, но нашла...  
 ...доказывая, что долг долгу...  
 ...смеялись как над шарлатаном...  
 ...Она дала ему три карты...  
 ...знак молодому человеку...

...Нет! Он военный, или статский?..  
...такой роман, где бы герой...

Как видим, ни в одной из приведенных строк не нарушен закон запрещения переакцентуации и в то же время в число отобранных строк попадают строки с ударением на нечетных (по схеме) слогах. Следует отметить, что собранная В. Холшевниковым и его учениками<sup>1)</sup> статистика случайных ямбов отличается от нашей тем, что являет собой статистику синтагм, подчиняющихся метрической схеме четырехстопного ямба.

В табл. 15, 16 помещены результаты наших подсчетов (в частотах) по повестям А. С. Пушкина «Станционный смотритель» (1), «Барышня-крестьянка» (2), «Пиковая дама» (3) и для сравнения данные К. Ф. Тарановского по «Дубровскому» (4), данные В. Е. Холшевникова по всем «Повестям Белкина» (5) и «Герою нашего времени» М. Ю. Лермонтова (6).

В табл. 17, 18 сравним теоретическую модель с экспериментальными данными по «Пиковой даме» (см. также рис. 1).

Сходство между частотами таково, что статистические критерии не отвергают гипотезу согласия. Однако если ограничиться только частотами форм III и IV (см. табл. 19), то статистический критерий подтверждает вывод, что теоретические величины значимо расходятся с результатами непосредственной выборки (отметим, что соотношение форм III и IV в выборке сопоставимо с соотношением этих форм в ямбе Пушкина). Обширные статистические данные В. Холшевникова<sup>2)</sup> свидетельствуют о подобного же рода отклонениях теоретических частот от экспериментальных. Эти факты, указывающие на отбор слов по их ритмическим свойствам даже в художественной прозе, требуют отдельного исследования.

## 6. Уточнение моделей стиха

В предыдущих разделах строилась и обсуждалась модель четырехстопного ямба, который лишен индивидуальности и лишь использует ограниченные метрической схемой возможности естественной ритмики русского языка. Наиболее простые черты звукового образа метра, свойственного поэту или данному произведению, определяются в первую очередь сдвигами статистики ритмических вариантов по сравнению со статистикой расчетной модели. Обнаружено, что хотя число статистических характеристик образа метра велико, однако, подобно законам соответствия реального ритма метрической схеме, закономерности, управляющие формированием статистических характеристик образа метра, просты и логичны. Накоплено уже немало свидетельств тому, что неограниченное увеличение набора статистических характеристик иногда заведомо излишне. К одному из первых наблюдений та-

<sup>1)</sup>Холшевников В. Е. К спорам о русской силлабо-тонике // Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984; Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985.

<sup>2)</sup>Холшевников В. Е. Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе.

Таблица 15

Произведение	Ритмические формы						
	I	II	III	IV	V	VI	VII
1	0,026	0,060	0,280	0,319	0,006	0,137	0,071
2	0,108	0,076	0,260	0,297	0,006	0,171	0,082
3	0,108	0,074	0,222	0,344	0,003	0,145	0,103
4	0,109	0,093	0,202	0,293	0	0,176	0,127
5	0,107	0,066	0,199	0,377	0	0,178	0,071
6	0,183	0,063	0,241	0,340	0	0,141	0,031

Таблица 16

Произведение	Профиль ударности		
	$\alpha_1$	$\alpha_2$	$\alpha_3$
1	0,796	0,642	0,472
2	0,747	0,632	0,450
3	0,777	0,671	0,407
4	0,731	0,671	0,404
5	0,755	0,730	0,372
6	0,796	0,728	0,488

Таблица 17

Ритмические формы	I	II	III	IV	V	VI	VII
Теоретическая модель	0,113	0,067	0,268	0,285	0,003	0,148	0,116
Случайные ямбы	0,108	0,074	0,222	0,344	0,003	0,145	0,103

Таблица 18

Профиль ударности	$\alpha_1$	$\alpha_2$	$\alpha_3$
Теоретическая модель	0,782	0,613	0,451
Случайные ямбы	0,777	0,671	0,407

Таблица 19

Формы	III	IV
Теоретическая модель	0,268	0,285
Случайные ямбы	0,222	0,344



кого рода относится открытие Томашевского: в пятистопном цезурном ямба «Бориса Годунова» чередование полустиший может быть с хорошим приближением описано схемой независимых событий. Как следует из помещенной ниже таблицы 20, составленной по нашим собственным подсчетам, частоту появления любого варианта можно вычислить, перемножая частоты соответствующих полустиший (в скобках указано абсолютное количество полустиший и строк).

Таблица 20

Формы первого полустишия	Формы второго полустишия					
	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ (553)		∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ (84)		∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ (885)	
	факт.	выч.	факт.	выч.	факт.	выч.
∪ ∪ ∪ ∪ (806)	19,3 (294)	19,2	3,5 (54)	2,9	30,0 (458)	30,8
∪ — ∪ ∪ (260)	7,3 (112)	6,2	1,0 (15)	0,9	8,7 (133)	9,9
∪ ∪ ∪ — (456)	9,6 (147)	10,9	1,0 (15)	1,7	19,3 (294)	17,4

К. Ф. Тарановским и нами были получены подобные же результаты для шестистопного цезурного ямба по отдельным поэтам и периодам их творчества.

Как вспомогательное средство при изучении ритмических закономерностей, присущих образу метра, теоретические модели предназначены для выделения тех закономерностей, которые определяются ритмическими свойствами обычной речи. Желательно с максимальной полнотой выяснить, в какой мере ритмическая организация стиха определяется общими свойствами ритмической структуры речи.

Сходство и различие между теоретической моделью и естественной статистикой ямба широко известны. Одно из основных расхождений, которое проявляется систематически, относится к употребительности ритмических форм с двумя, тремя и четырьмя ударениями и конкретно состоит в том, что в ямбе по сравнению с моделью больше стихов полноударной формы I и меньше стихов форм с двумя ударениями (IV и VII формы). Следствием этого является различие средней ударности в стихе и в модели. Действительно, среднее число ударений на строку ямба в прозаической модели — 2,84, в ямбе Ломоносова — от 3,152 до 3,952, в ямбе Пушкина — от 3,128 до 3,280<sup>1)</sup>.

Проведем пересчет характеристик модели на некоторую заданную среднюю ударность. При этом характер профиля ударности остается прежним, меняется лишь соотношение между формами с фиксированным числом ударений. В основу пересчета положено единственное предположение о том, что заданная средняя ударность достигается с наименьшими «затратами энтропии речи». Дело в том, что по известному распределению форм средняя ударность строки ямба определяется однозначно, т. е. если  $p_1, p_2, p_3, p_4, p_5, p_6, p_7$  — вероятности форм ямба ( $p_1 + p_2 + p_3 + p_4 + p_5 + p_6 + p_7 = 1$ ), то средняя удар-

<sup>1)</sup>Высокая средняя ударность стиха Ломоносова объясняется тем, что примерно до середины 1840-х годов поэт стремился писать полноударными ямбами.

ность равна

$$\alpha = 4p_1 + 3(p_2 + p_3 + p_4) + 2(p_5 + p_6 + p_7)$$

(или, что равносильно,  $\alpha = \alpha_1 + \alpha_2 + \alpha_3 + 1$ , где  $(\alpha_1, \alpha_2, \alpha_3, 1)$  — профиль ударности), а обратная задача нахождения распределения форм по заданной средней ударности обладает неопределенностью, которая возникает из-за возможности выбора из неограниченного множества подходящих распределений. Мерой этой неопределенности служит энтропия, и наше предположение о наименьших «затратах энтропии» заключается в том, что неопределенность при переходе от исходного теоретического распределения форм к новому распределению, соответствующему заданной ударности, должна быть минимальной.

Энтропия распределения  $p_1, p_2, p_3, p_4, p_6, p_7$  (мера неопределенности эксперимента, случайные исходы которого имеют вероятности  $p_1, p_2, p_3, p_4, p_6, p_7$ ; форма V, как практически неупотребительная, исключена) равна  $\sum_{k=1}^7 p_k \log \frac{1}{p_k}$ , где логарифм берется, вообще говоря, по любому основанию. «Затраты энтропии» при переходе от распределения  $p_1, p_2, p_3, p_4, p_6, p_7$  к распределению  $q_1, q_2, q_3, q_4, q_6, q_7$  определяются как<sup>1)</sup>  $\sum_{k=1}^7 q_k \log \frac{q_k}{p_k}$ .

Искомое распределение  $\hat{p}_1, \hat{p}_2, \hat{p}_3, \hat{p}_4, \hat{p}_6, \hat{p}_7$  обладает тем свойством, что энтропия принимает наименьшее возможное значение при условии, что  $\hat{p}_1 + \hat{p}_2 + \hat{p}_3 + \hat{p}_4 + \hat{p}_6 + \hat{p}_7 = 1$  и  $4\hat{p}_1 + 3(\hat{p}_2 + \hat{p}_3 + \hat{p}_4) + 2(\hat{p}_6 + \hat{p}_7) = \alpha$ . При использовании указанного экстремального принципа исходное распределение форм теоретической модели  $p_1 = 0,113, p_2 = 0,067, p_3 = 0,269, p_4 = 0,286, p_6 = 0,148, p_7 = 0,116$  заменяется распределением  $\hat{p}_1, \hat{p}_2, \hat{p}_3, \hat{p}_4, \hat{p}_6, \hat{p}_7$ , имеющим заданную среднюю ударность  $\alpha$ :

$$\alpha = 4\hat{p}_1 + 3(\hat{p}_2 + \hat{p}_3 + \hat{p}_4) + 2(\hat{p}_6 + \hat{p}_7).$$

В последних трех строках таблички 21 даны теоретические модели, пересчитанные на средние ударности, равные 3,158; 3,22; 3,58.

Таблица 21

Средняя ударность	Ритмические формы					
	I	II	III	IV	VI	VII
$\alpha = 2,84$	0,113	0,067	0,269	0,286	0,048	0,116
$\alpha = 3,158$	0,269	0,067	0,268	0,285	0,062	0,049
$\alpha = 3,22$	0,310	0,065	0,259	0,276	0,050	0,040
$\alpha = 3,58$	0,599	0,041	0,165	0,176	0,011	0,008

<sup>1)</sup>Выражение  $\sum q_k \log \frac{q_k}{p_k}$  известно как информационное расстояние Кульбака—Лейблера между распределениями  $q_k, k = 1, 2, \dots$ , и  $p_k, k = 1, 2, \dots$ , где  $\sum q_k = \sum p_k = 1$ .

Для сравнения приведем в табл. 22 некоторые фактические данные<sup>1)</sup>.

Таблица 22

Произведения	Средняя ударность	Ритмические формы					
		I	II	III	IV	VI	VII
Пушкин «Евгений Онегин»	3,158	0,261	0,067	0,101	0,468	0,097	0,006
Державин 1781—85	3,22	0,272	0,048	0,226	0,400	0,048	0,006
Пушкин «Бахчисарайский фонтан»	3,22	0,289	0,038	0,105	0,499	0,067	0,002
Пушкин, лирика 1825—26	3,22	0,305	0,092	0,073	0,448	0,073	0,009
Лермонтов, поэмы 1836	3,22	0,307	0,075	0,072	0,457	0,085	0,004
Жуковский, 1842	3,22	0,352	0,051	0,097	0,369	0,114	0,017
Ломоносов, 1742	3,58	0,589	0,018	0,152	0,232	0,002	0,007

В перечисленных моделях соотношение форм с разным числом ударений изменилось и стало более близким к соотношению форм в реальном ямбе, например, для «Евгения Онегина»:

Таблица 23

	«Евгений Онегин»	Теоретическая модель со средней ударностью «Евгения Онегина»
Полноударная форма I	0,261	0,269
Трехударные формы	0,636	0,620
Двухударные формы	0,103	0,111

Важно отметить, что во всех расчетах использовалась лишь одна статистическая характеристика стиха — средняя ударность<sup>2)</sup>.

В исходной теоретической модели доли ударности монотонно убывают от первого сильного слога к третьему, так что реже всего ударение пропускается на первом сильном слоге. Как показывают статистические данные, общий рисунок профиля ударности ямба XVIII века более всего соответствует теоретической модели (см. рис. 3—5 на с. 213—214).

Тенденция к стабильности первого метрического ударения и постоянство ударения на последнем (четвертом) сильном слоге автоматически приводят к

<sup>1)</sup> Данные по «Евгению Онегину» — наши, остальные данные из книги К. Ф. Тарановского «Русские двусложные размеры. Статьи о стихе». Произведения упорядочены по возрастанию средней ударности.

<sup>2)</sup> Помещенный в монографии М. Л. Гаспарова «Современный русский стих. Метрика и ритмика» на с. 91—92 пересчет профиля ударности не является пересчетом на заданную среднюю ударность в указанном здесь смысле. К сожалению, пропорциональное увеличение долей ударности первых трех сильных мест теоретической модели, приводящее к заданной средней ударности, как это сделано у М. Л. Гаспарова, произвольным образом нарушает схему независимого подбора ритмических типов слов при формировании ямбической строки.

профилю ударности, соответствующему теоретической модели. Поясним на примере «крайнего» случая: для четырехстопного ямба с постоянным первым метрическим ударением и обязательным женским окончанием

$$\cup \overset{\cup}{\cup} \cup - \cup - \cup \overset{\cup}{\cup} \cup$$

теоретический профиль ударности имеет симметричный вид:

$$\alpha_1 = 1, \quad \alpha_2 = 0,497, \quad \alpha_3 = 0,497, \quad \alpha_4 = 1.$$

Рассмотрим в связи с этим еще один вариант пересчета исходной теоретической модели: начало и конец ямбической строки выбираются по распределению ритмических типов слов в соответствии с метрической схемой, а промежуточные словосочетания — из числа подходящих к заданным началу и концу в соответствии с их условными распределениями. На этом пути мы приходим к новому теоретическому распределению форм

I	II	III	IV	V	VI	VII
0,220	0,064	0,208	0,414	0,001	0,063	0,025

с профилем ударности

$$\alpha_1 = 0,867, \quad \alpha_2 = 0,766, \quad \alpha_3 = 0,493, \quad \alpha_4 = 1,000$$

и средней ударностью  $\alpha = 3,126$  (см. рис. 4). Аналогичные модификации основной модели можно получать во множестве, фиксируя те или иные параметры. Одну из таких моделей использовала М. Красноперова при описании раннего ямба Ломоносова<sup>1)</sup>. Однако принцип, лежащий в основе использования такого типа моделей ритмического строения речи, нуждается в доказательном обосновании.

В направлении естественного сокращения числа статистических характеристик наиболее показателен следующий результат: по профилю ударности четырехстопного ямба можно восстановить распределение по ритмическим формам, при условии, что заданный профиль ударности создается с наименьшим «затратами энтропии»<sup>2)</sup>. Из всех распределений по формам с заданным профилем ударности (а их неограниченное число) выбирается то, которое создает этот профиль с наименьшими усилиями и наибольшей свободой использования всех ритмических средств обычной речи при следовании законам метра. Для исходного теоретического распределения по формам

$$p_1 = 0,113, \quad p_2 = 0,067, \quad p_3 = 0,269, \quad p_4 = 0,286, \quad p_6 = 0,148, \quad p_7 = 0,116$$

и произвольного заданного профиля ударности  $(\alpha_1, \alpha_2, \alpha_3, 1)$  выбор единственного распределения  $\hat{p}_1, \hat{p}_2, \hat{p}_3, \hat{p}_4, \hat{p}_6, \hat{p}_7$ , заменяющего исходное распре-

<sup>1)</sup> Красноперова М. А. К вопросу о законе регрессивной акцентной диссимилиации и его причинах // Russian Literature. 1982. V. 12, № 2. P. 217—225.

<sup>2)</sup> Ср. с задачей о восстановлении распределения форм по заданной средней ударности на с. 208—208.

деление и такого, что

$$\hat{p}_1 + \hat{p}_3 + \hat{p}_4 + \hat{p}_7 = \alpha_1,$$

$$\hat{p}_1 + \hat{p}_2 + \hat{p}_4 + \hat{p}_6 = \alpha_2,$$

$$\hat{p}_1 + \hat{p}_2 + \hat{p}_3 = \alpha_3,$$

осуществляется в соответствии с экстремальным принципом: искомое распределение  $\hat{p}_1, \hat{p}_2, \hat{p}_3, \hat{p}_4, \hat{p}_6, \hat{p}_7$  минимизирует значение энтропии  $\sum_{k=1}^7 \hat{p}_k \log \frac{\hat{p}_k}{p_k}$  при условии, что

$$\hat{p}_1 + \hat{p}_2 + \hat{p}_3 + \hat{p}_4 + \hat{p}_6 + \hat{p}_7 = 1, \quad \hat{p}_1 + \hat{p}_3 + \hat{p}_4 + \hat{p}_7 = \alpha_1,$$

$$\hat{p}_1 + \hat{p}_2 + \hat{p}_4 + \hat{p}_6 = \alpha_2, \quad \hat{p}_1 + \hat{p}_2 + \hat{p}_3 = \alpha_3.$$

Мы рассчитали подобную реконструкцию для 120 поэтов, используя данные К. Ф. Тарановского и свои, и оказалось, что в огромном большинстве случаев распределение форм восстановлено правильно (часть этих данных помещена в таблицу 24). Таким образом, распределение по ритмическим формам, как правило, является автоматическим следствием профиля ударности. Отклонения от этого вывода в основном касаются малочисленных форм и могут служить содержательными характеристиками индивидуальности образа метра, не следующими из общезыковых закономерностей.

Мы рассмотрели лишь некоторые проблемы построения моделей и их интерпретации, причем выбрали для обсуждения те закономерности ритмической организации стиха, которые без насилия улавливаются предложенными моделями.

Таблица 24

## Восстановление ритмических форм ямба по заданному профилю ударности

Поэт, произведение		Ритмические формы					
		I	II	III	IV	VI	VII
Ломоносов, 1741	факт.	0,950	0,77	0,025	0,018	0	0
	выч.	0,950	0,068	0,025	0,018	0,001	0,000
Ломоносов, 1752—57	факт.	0,308	0,028	0,218	0,426	0,016	0,009
	выч.	0,326	0,021	0,201	0,403	0,023	0,026
Сумароков, 1767—72	факт.	0,297	0,043	0,198	0,400	0,040	0,022
	выч.	0,305	0,039	0,195	0,392	0,044	0,026
Державин, 1781—85	факт.	0,272	0,048	0,226	0,400	0,048	0,006
	выч.	0,296	0,045	0,205	0,376	0,051	0,019
Жуковский, 1814—32	факт.	0,256	0,053	0,123	0,444	0,097	0,027
	выч.	0,249	0,058	0,125	0,451	0,092	0,025
Жуковский, 1823—32	факт.	0,288	0,071	0,119	0,412	0,089	0,021
	выч.	0,287	0,073	0,118	0,413	0,087	0,022
Пушкин, 1814—20	факт.	0,273	0,043	0,092	0,537	0,052	0,003
	выч.	0,291	0,037	0,080	0,519	0,058	0,015
Пушкин «Руслан и Людмила»	факт.	0,296	0,046	0,099	0,518	0,039	0,002
	выч.	0,318	0,036	0,087	0,496	0,049	0,014
Пушкин «Полтава»	факт.	0,326	0,060	0,052	0,492	0,070	0
	выч.	0,335	0,057	0,045	0,483	0,073	0,007
Пушкин «Евгений Онегин»	факт.	0,268	0,066	0,097	0,475	0,090	0,004
	выч.	0,281	0,064	0,086	0,462	0,092	0,015
Пушкин «Медный всадник»	факт.	0,322	0,051	0,034	0,497	0,094	0,002
	выч.	0,316	0,060	0,031	0,503	0,085	0,005
Лермонтов, поэмы 1833—34	факт.	0,318	0,069	0,059	0,474	0,077	0,003
	выч.	0,327	0,065	0,054	0,465	0,081	0,008
Лермонтов «Мцыри»	факт.	0,326	0,068	0,057	0,480	0,062	0,007
	выч.	0,336	0,061	0,054	0,470	0,069	0,010
Тютчев, 1844—73	факт.	0,259	0,068	0,085	0,428	0,153	0,007
	выч.	0,248	0,086	0,078	0,439	0,135	0,014
Блок «Возмездие»	факт.	0,277	0,065	0,146	0,391	0,100	0,021
	выч.	0,270	0,074	0,144	0,398	0,091	0,023
Багрицкий	факт.	0,182	0,055	0,172	0,372	0,155	0,064
	выч.	0,186	0,056	0,166	0,368	0,154	0,070

*Примечание.* Все фактические данные («факт.») взяты из таблиц К. Ф. Тарановского (см. указ. соч.), за исключением данных по Блоку и Багрицкому.

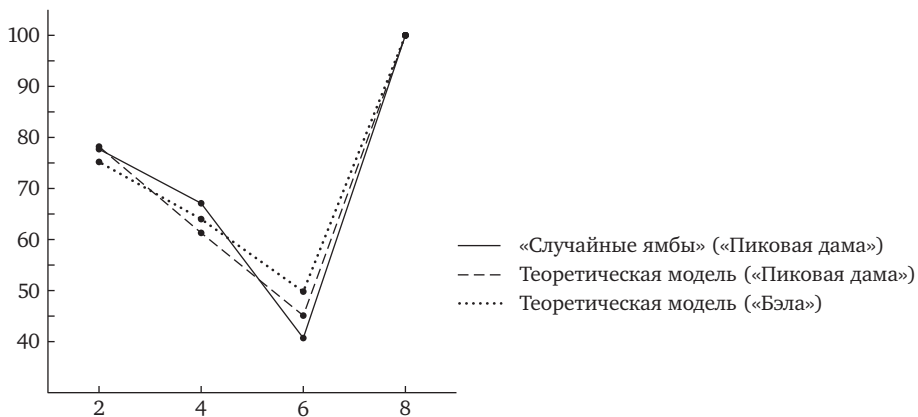


Рис. 1

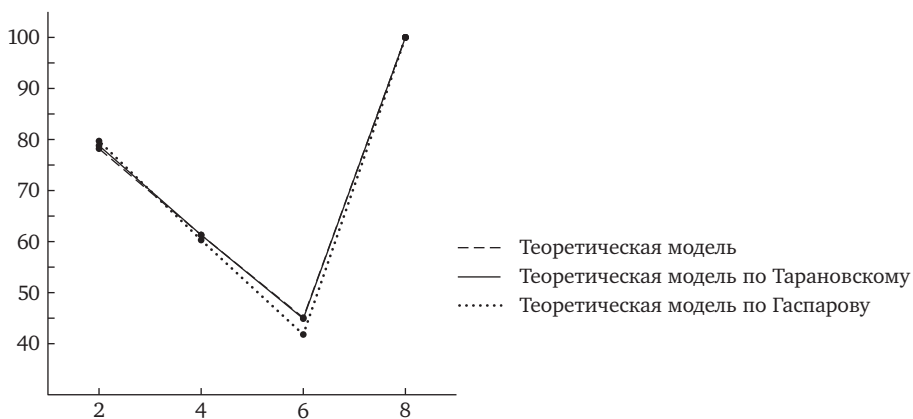


Рис. 2

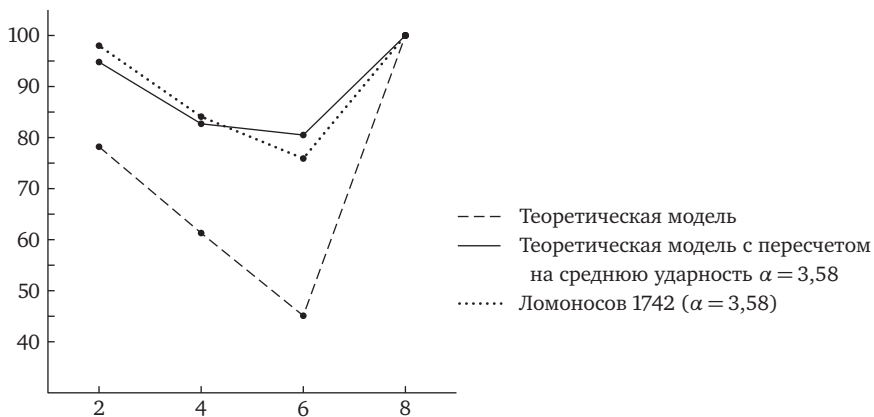


Рис. 3

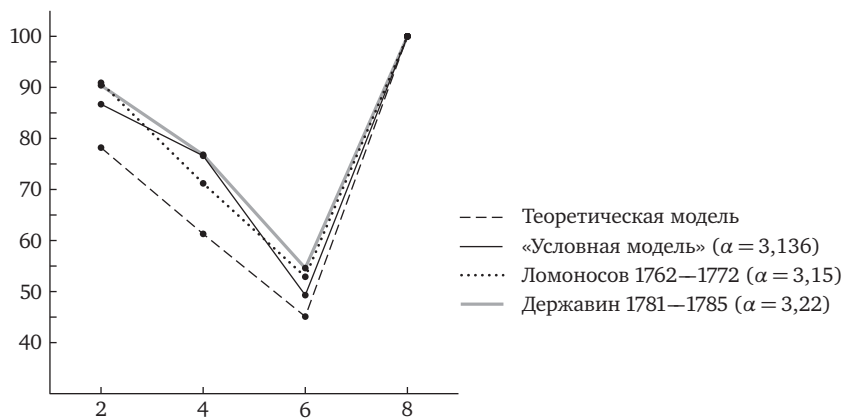


Рис. 4

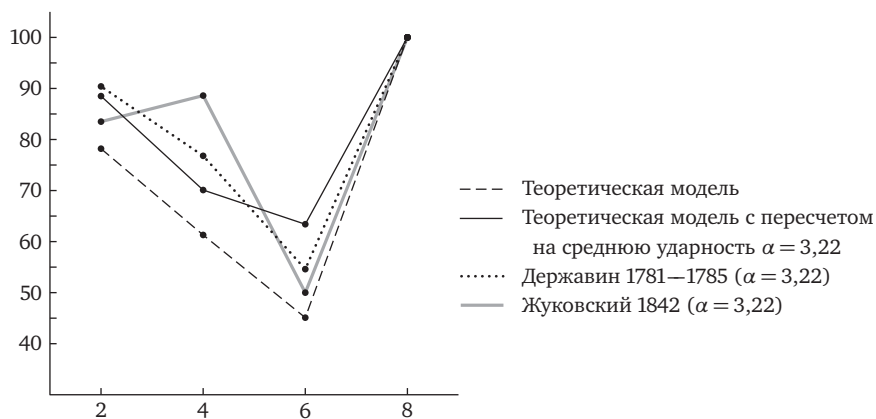


Рис. 5

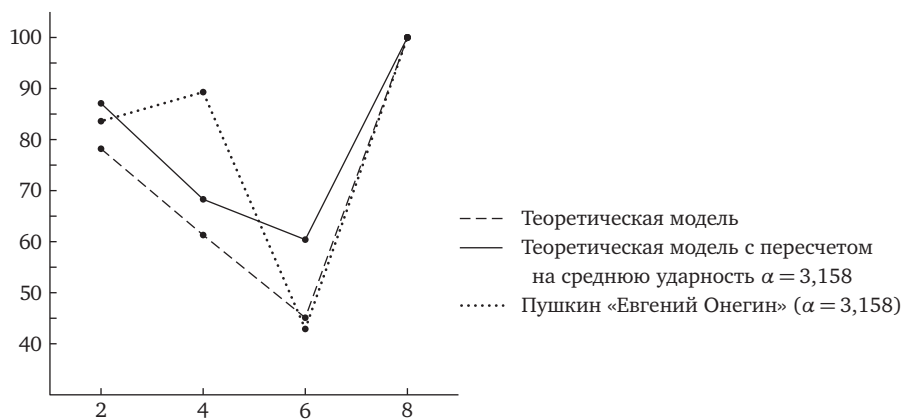


Рис. 6



# Приложение



# Замечание об основах русского стихосложения

Из письма Ю. М. Смирнову от 23.08.1943

В классической русской поэзии господствовало «силлабо-тоническое» стихосложение, основанное на:

- 1) постоянстве или закономерном чередовании числа слогов в стихе,
- 2) закономерном расположении ударений.

Например, в «Вечернем размышлении о Божием величестве» Ломоносова первая строфа звучит так:

Лице свое скрывает день,  
Поля покрыла мрачна ночь,  
Взошла на горы чорна тень,  
Лучи от нас склонились прочь.  
Открылась бездна звезд полна;  
Звездам числа нет, бездне дна.

Здесь:

- 1) в каждой строке ровно восемь слогов,
  - 2) в каждой строке все четные слоги ударные, а нечетные — неударные,
- т. е. в общепринятой записи схема каждого стиха такова:

○—○—○—○—.

Обычно дело обстоит несколько сложнее. Рассмотрим стихотворение Пушкина:

Я помню чудное мгновенье:  
Передо мной явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.  
В тревогах шумной суеты,  
Звучал мне долго голос нежный,  
И снились милые черты.

Шли годы. Бурь порыв мятежный  
Рассеял прежние мечты...

.....

Число слогов в строках здесь поочередно равно девяти и восьми. Что касается ударений, то обычно считают, что это стихотворение написано чистым ямбом, т. е. все строки соответствуют схеме

$$\cup - \cup - \cup - \cup - (\cup), \quad (*)$$

где в скобках поставлен девятый слог, имеющийся лишь в нечетных стихах. На самом деле, однако, далеко не все четные слоги каждого стиха являются ударными, и не все нечетные — неударными. Уже первая строка звучит

$$- - \cup - \cup \cup \cup - \cup!$$

Запишем схему (\*) четырехстопного ямба с разделением на стопы:

$$\cup - | \cup - | \cup - | \cup - | (\cup).$$

Сравнивая с действительным ритмом первой строки

$$- - | \cup - | \cup \cup | \cup - | \cup,$$

мы видим, что первая стопа ямба заменена стопой спондея (— —), а третья — стопой пиррихия (∪∪). В девятой строке первая стопа тоже заменена спондеем, остальные же стопы ямбические:

$$- - | \cup - | \cup - | \cup - | \cup.$$

В третьей строке первая стопа ямба заменена стопой хорей, а третья — стопой пиррихия:

$$- \cup | \cup - | \cup \cup | \cup - | \cup.$$

Таким образом, оказывается, что в разбираемом стихотворении встречаются все возможные двухсложные стопы:

∪ —	ямб,
— ∪	хорей,
∪ ∪	пиррихий,
— —	спондей.

Тем не менее стихотворение написано ямбом и все «ипостаси» (замены) стоп ямба другими «правильные». В Комаровке, когда Вы туда вновь попадете, Вы найдете книжку Валерия Брюсова «Наука о стихе»; в ней перечислены случаи, в которых «ипостаси» стоп одного размера стопами других размеров называются правильными. Эти традиционные правила очень сложны. Тем не менее они соответствуют очень точно непосредственной интуиции классиков русской поэзии. Я не думаю, чтобы Пушкин знал все эти правила; во всяком случае он не руководствовался ими непрерывно при сочинении своих стихов. Тем не менее в «Евгении Онегине», написанном четырехстопным ямбом, найдется на протяжении всех полутора ста страниц едва две-три «неправильных» ипостаси.

Лишь сравнительно недавно, если не ошибаюсь, впервые Томашевскому, удалось сформулировать общий принцип расстановки ударений, свойственный классической русской поэзии. Этот единый принцип вполне эквивалентен всему набору традиционных правил. Прежде чем его сформулировать,

сделаю одно терминологическое замечание. Термин «слово» мы будем понимать в *фонетическом*, а не в *орфографическом* смысле, называя словом группу слогов, объединенных общим ударением. Например, Ломоносов читал свое «Вечернее размышление» с такой разбивкой на слова:

Лице | свое | скрывает | день,  
Поля | покрыла | мрачна | ночь,  
Взошла | на горы | черна | тень,  
Лучи | от нас | склонились | прочь.  
Открылась | бездна | звезд | полна;  
Звездам | числа нет, | бездне | дна.

Разбивка на слова написанного, а не произнесенного текста бывает иногда несколько субъективна. Например, у Ломоносова я считаю

«числа́ нет»

одним словом лишь потому, что Ломоносов стремился писать чистым ямбом без ипостасей. Приведенное выше стихотворение Пушкина мне представляется разбивающимся на слова следующим образом:

Я | помню | чудное | мгновенье:  
Передо мной | явилась | ты,  
Как | мимолетное | виденье,  
Как | гений | чистой | красоты.  
В томленьях | грусти | безнадежной,  
В тревогах | шумной | суеты,  
Звучал | мне | долго | голос | нежный,  
И снились | милые | черты.  
Шли | годы. | Бурь | порыв | мятежный  
Рассеял | прежние | мечты...  
.....

Запишем ритм этого стихотворения с разделением на слова и параллельно схему четырехстопного ямба с поочередными женскими и мужскими окончаниями:

первая строка	{ —   — ∪   — ∪ ∪   ∪ — ∪
	{ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
вторая строка	{ ∪ ∪ ∪ —   ∪ — ∪   —
	{ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
третья строка	{ —   ∪ ∪ — ∪ ∪   ∪ — ∪
	{ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
четвертая строка	{ —   — ∪   — ∪   ∪ ∪ —
	{ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

И т. д.

Легко теперь обнаружить, что в тех словах, на слоги которых в идеальной ритмической схеме падает хотя бы одно ударение, действительное ударение совпадает с одним из этих идеальных.

Это и есть основной принцип классического русского стихосложения: каждому стихотворению соответствует некоторая идеальная схема расположения ударных слогов; в тех словах, на слоги которых падает хотя бы одно ударение по этой схеме, настоящее ударение стоит на месте одного из полагающихся по схеме; в тех словах, на слоги которых по схеме ударения не попадает, ударение стоит на произвольном месте. Последнее замечание в случае двухсложных размеров (ямба и хорей) бессодержательно, так как в этих размерах слово, на которое по схеме не падает ни одного ударения, может быть только односложным. Замечание это становится, однако, содержательным в случае трехсложных размеров. Например, стихотворение<sup>1)</sup>

Этим утром покой и прохлада.  
Побыстрее, сестренка, вставай:  
За окном суета и трамвай  
И людей беспокойное стадо.

И спешить нам не надо на службу:  
Ведь сегодня у нас выходной;  
Проведем его вместе с тобой —  
Обновим нашу старую дружбу.

написано правильным трехстопным анапестом с поочередными женскими и мужскими окончаниями по схеме

∪∪—∪∪—∪∪—(∪).

Действительный ритм седьмой и восьмой строки здесь с разделением на слова таков:

∪∪—|∪—|—∪|∪ —  
∪∪—|—∪|—∪ ∪|—∪.

Слова «его» и «нашу» стоят в этих двух строках на одном и том же месте, но имеют разный ритм:

∪— и —∪.

Однако это не нарушает правильности размера, так как в идеальной схеме на этом месте стоит

∪∪,

т. е. ударений совсем нет.<sup>2)</sup>

Почти всегда соблюдается еще следующее дополнительное ограничение: последнее в каждом стихе ударение идеальной схемы никогда не пропускается.

<sup>1)</sup> Стихотворение Ю. М. Смирнова. — Прим. ред.

<sup>2)</sup> На полях письма есть еще один пример строки из стихотворения Лермонтова «Волны и люди»:

Люди хотят иметь души... и что же?  
—∪|∪—|∪—|—∪|∪—∪,

которая соответствует схеме правильного дактиля

—∪∪—∪∪—∪∪—∪.

Во всяком случае это дополнительное правило обязательно в рифмованных стихах (*точная* рифма начинается как раз с ударной гласной, на которую падает последнее ударение идеальной схемы). В случае женских и особенно дактилических окончаний стиха в действительности после этого последнего «канонического» ударения могут стоять еще дополнительные:

...с улыбкой каверзной  
...хоть и замер зной.

Здесь по схеме окончания дактилические:

... — ∪ ∪  
... — ∪ ∪,

в действительности же:

... — ∪ ∪  
... — ∪ —.

Большинство стихотворений русской классической поэзии написано так называемыми *простыми* размерами, т. е. в их идеальной схеме ударения расположены периодически. Такого рода строки можно разложить (единственным образом!) на *одинаковые* стопы, в каждой из которых в идеальной схеме стоит *одно* ударение. Легко составить полную табличку различных стоп, которые могут служить основой простого размера:

Двухсложные:	хорей	— ∪,
	ямб	∪ —.
Трехсложные:	дактиль	— ∪ ∪,
	амфибрахий	∪ — ∪,
	анapest	∪ ∪ —.
Четырехсложные:	пеон первый	— ∪ ∪ ∪,
	пеон второй	∪ — ∪ ∪,
	пеон третий	∪ ∪ — ∪,
	пеон четвертый	∪ ∪ ∪ —

и т. д.

Примеры простых размеров:

Хорей (пятистопный):

В неизведанный небес простор  
Грустный ветер листья с клена мечет.

Ямб (поочередно четырехстопный и трехстопный):

Я ждал тебя. Сидел, скучал  
И думал в тишине.  
Не звал ребят, тебя лишь ждал —  
Ты не пришла ко мне.

Дактиль (число стоп 4, 4, 4, 3 — так в каждой строфе):

Вдаль по блестящим асфальтовым улицам  
 Лужи разлила дождливая осень.  
 Серое небо так холодно хмурится.  
 Скрылась последняя просинь.

Амфибрахий (поочередно четырех- и трехстопный):

Закат отгорел. Опускается вечер  
 На ветви нарядных берез.  
 Из звезд золотых загорятся свечи  
 Узором мерцающим грез.

Анапест (трехстопный):

Я любил эти синие очи  
 Той порой, прошлой снежной зимой.  
 Их одних отличал между прочих,  
 Им приветно кивал головой.

Четырехсложные размеры мало распространены. Пятисложный размер со стопой

○○—○○

культивировал Гумилев (схема строки ○○—○○○○—(○)):

Я ребенком любил большие,  
 Медом пахнувшие луга,  
 Перелески, травы сухие  
 И меж трав бычачьи рога.  
 Каждый пыльный куст придорожный  
 Мне кричал: «Я шучу с тобой,  
 Обойди меня осторожно  
 И узнаешь, кто я такой!»  
 Только дикий ветер осенний,  
 Прошумев, прекращал игру, —  
 Сердце билось еще блаженней,  
 И я верил, что я умру  
 Не один, — с моими друзьями.  
 С мать-и-мачехой, с лопухом.  
 И за дальними небесами  
 Догадаюсь вдруг обо всем.

Привлекательность таких длинных стоп с одним-единственным обязательным ударением в том, что ритм, хотя и заметен, но едва уловимым образом, всеми же остальными ударениями можно распоряжаться совсем свободно.

*Сложные размеры* введены в русскую поэзию Лермонтовым:



Они любили друг друга так долго и нежно,  
 С тоской<sup>1)</sup> глубокой и страстью безумно-мятежной!  
 Но как враги избегали признанья и встречи,  
 И были пусты и хладны их краткие речи.

Они расстались в безмолвном и гордом страданье,  
 И милый образ во сне лишь порою видали. —  
 И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...  
 Но в мире новом друг друга они не узнали.

Здесь каждая строка написана по схеме

○—○—○○—○○—○○—○,

состоящей из двух стоп ямба и трех стоп анапеста с женским окончанием:

○—|○—|○○—|○○—|○○—|○

или, если угодно, из одной стопы амфибрахия и четырех стоп дактиля, из которых последняя укорочена (женское, а не дактилическое окончание!):

○—○|—○○|—○○|—○○|—○.

Простые размеры легко улавливаются уже по одному или двум стихам. Сложные размеры, для того, чтобы наличие в них строгой закономерности могло быть уловлено, требуют повторения большего числа строк, следующих одной и той же схеме. Кроме того, в сложных размерах опаснее нагромождение значительного числа (хотя бы и правильных) неожиданных ипостасей: размер может в них совсем потеряться. Между тем, классическая русская поэзия построена почти всегда на том, чтобы строгая закономерность ритма (пусть иногда несколько затушеванная) все время была видна. Прямые неправильности размера, иногда вполне художественно оправданные, тоже легче переносятся в самых простых размерах, где они вносят минутный перебой, но не заставляют потерять ритм надолго. Все это и приводит к тому, что сложные размеры и сложные чередования строк различной длины или различных размеров, будучи очень интересными, в то же время больше связывают поэта в игре свободными ритмическими вариациями, для которых по общему мнению более всего приспособлен обыкновенный четырехстопный ямба.

У Блока, Ахматовой и многих других современных поэтов Вы часто встретите так называемые «свободные стихи», т. е. такое чередование строк различной длины и различного ритмического строения, в котором едва намечающиеся закономерности быстро сменяются новыми и строго определенную «идеальную ритмическую схему» вообще найти трудно. Часто при этом основная роль в создании впечатления закономерной стихотворной формы переходит к *рифме*: вольные стихи бывают обычно с короткими строками и богатыми рифмами. Нерифмованные вольные стихи иногда оказываются просто написанными вразбивку, короткими строчками, прозой. Тем не менее, в этой несколько скользкой области вольных стихов (все же обычно рифмованных) можно найти много прекрасных стихотворений.

<sup>1)</sup> Не «тоскою», как читают многие!

От вольных стихов имеется непрерывный переход к совсем другой *тонической* системе стихосложения, которая построена только на *счете числа ударений в строке*, независимо от числа неударных слогов, расположенных между ударными. Стихи, написанные по такой системе, называют еще «дольниками». Эта система была свойственна русской народной поэзии и часто встречается у новых поэтов. Часто при этом в счет идут только наиболее сильные основные ударения, а более слабые не считаются, т. е. деление стиха на «доли» оказывается более крупным, чем на слова в обычной прозаической речи. Приведу пример «трехдольника» из «Песен западных славян» Пушкина:

Стамати | был стар | и бессилен,  
 А Елена | молода | и проворна;  
 Она так-то | его | оттолкнула,  
 Что ушел он, | охая | да хромая.  
 Поделом тебе, | старый | бесстыдник!  
 Ай да баба! | отделалась | славно!

Не следует думать, что чисто тоническая система дает бóльшую свободу, чем силлабо-тоническая. Дело в том, что *в чисто тонической системе всякий пропуск ударения воспринимается как нарушение размера*, тогда как в строке безукоризненного четырехстопного ямба может быть и четыре, и три, и два ударения. Примером стихотворения с чередованием четырехдольных и трехдольных строк может служить следующее:<sup>1)</sup>

Каждую | ночь | барабанит | дождь,  
 И каждую | ночь | я слышу  
 Сквозь сон, | как небо — | лохматый | пес —  
 Когтями | скребется | в крышу.  
 Бездомный | бродяга, | холодный | нос,  
 Скулит, | напевает | тоскливо,  
 И крупные | капли | собачьих | слез  
 По кровле | бегут | торопливо.  
 И странные | сны, | занятней | задач,  
 Каждую | ночь | мне снятся,  
 Что будто | по лестнице | из | неудач  
 Упрямо | хочу я | подняться.

Несколько слаба доля «из» в одиннадцатой строке. Возможно, что ее и не следует читать как отдельную долю, а считать, что в этой строке размер нарушен.

Примеры дольников из Есенина:

трехдольник «Грубым дается радость»:

Грубым дается радость,  
 Нежным дается печаль,  
 Мне ничего не надо...;

<sup>1)</sup> Стихотворение Ю. М. Смирнова. — *Прим. ред.*

трехдольник «Сорокоуст»:

Черт бы взял тебя, скверный гость!  
Наша песня с тобой не сживется.

«Пастушонок Петя» интересен тем, что может восприниматься как правильный трехстопный хорей, но и как *двухдольник*. Это значит, например, что возможные и естественные в трехстопном хорее *стихи с тремя равноправными ударениями* здесь избегаются.

23 августа 1943 г.

### Комментарий к «Замечанию об основах русского стихосложения»

Этот текст (называемый далее «Замечанием») — исторически первое сочинение А. Н. Колмогорова о закономерностях стихотворной речи. Оно написано в августе 1943 года и отправлено в письме в Курск к Юре — Юрию Михайловичу Смирнову, в то время 23-летнему студенту мехмата МГУ и поэту, в будущем известному математику, профессору МГУ, ученику академика П. С. Александрова. В те далекие времена судьба Юры Смирнова была тесно связана с жизнью Колмогорова, и он часто бывал в его загородном доме в Комаровке близ Москвы. Андрей Николаевич принимал участие в образовании Юры, в частности обсуждал с ним его стихи, немного их редактировал и считал, что тот должен иметь общее представление о классических метрических размерах в русской поэзии и ритмических особенностях стихотворной речи. В дневниках Колмогорова<sup>1)</sup> есть запись, датированная сентябрем 1943 года: «...Много возился с Юркиными стихами. Написал ему даже в приложении к письму целый трактат об основах русского стихосложения...». Кроме того, в тех же дневниках на с. 46–49 переписаны с десятков стихотворений Смирнова с указанием метрических схем. В самом тексте «Замечания» многие примеры составлены из отрывков стихотворений Ю. М. Смирнова.

Следует сказать, что в обширной библиотеке дома в Комаровке, где много времени проводил Колмогоров, были книги Валерия Брюсова «Наука о стихе» и Георгия Шенгели «Трактат о русском стихе». Не случайно Андрей Николаевич называет свои «Замечания» трактатом, а в самом тексте при описании стихотворных размеров использует «стопную» терминологию и процедуру классификации размеров, принадлежащую Брюсову. Впоследствии уже в 1960-е годы А. Н. Колмогоров в своих трудах по стиховедению никогда не использовал «стопной» теории Брюсова и его правила замещения («ипостаси») стоп ямба стопами пиррихия, спондея и хорей, за исключением одной из самых ранних статей «Анализ ритма русского стиха и теория вероятностей», написанной в 1961 году (см. с. 228 наст. изд.). Знаменательно

<sup>1)</sup> Колмогоров. Юбилейное издание в трех книгах. Книга третья. Звуков сердца тихое эхо. Из дневников. М.: Физматлит, 2003. С. 50.

другое — в «Замечании» Колмогоров впервые сформулировал правила соответствия реального ритма стиха метрической схеме, которые потом входили в его работы по общей теории стиха. Знаменательно и то, что наиболее важное правило соответствия, которое в тексте «Замечания» приписывалось Б. В. Томашевскому, а впоследствии Р. О. Якобсону и даже было названо Колмогоровым «законом Якобсона запрещения переакцентуации», на самом деле впервые было логически строго сформулировано именно самим Колмогоровым!

«Замечание» в своей основной части посвящено описанию и примерам строгих силлабо-тонических размеров — двусложных (ямб, хорей) и трехсложных (анapest, амфибрахий, дактиль). Колмогоров называет их простыми размерами. Однако из-за увлеченности в тот период брюсовским подходом, основанным на стопной концепции различения классических силлабо-тонических метров, Колмогоров признает существование четырехсложных и пятисложных стоп и ошибочно приписывает Гумилеву склонность к соответствующим размерам, тогда как «Детство» Гумилева написано урегулированным трехдольником с дополнительным ударением на первом слоге двусложной анакрузы. Метрическая схема стихотворения включает следующие ритмические формы (цифры здесь означают число безударных слогов между метрически ударными слогами, цифра 2 в начале означает двусложную анакрузу, а цифры 0 и 1 в скобках в конце стиха означают переменное число слогов в клаузуле):

$$2-1-2-(0/1)$$

$$2-2-1-(0/1)$$

$$2-4-(0/1).$$

В последней схеме отражен пропуск среднего метрического ударения, превращающего промежутки  $-1-2-$  и  $-2-1-$  в один четырехсложный.

Аналогично, размер стихотворения М. Ю. Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...» по Брюсову определяется как фантастическое сочетание двусложных и трехсложных стоп. Колмогоров указывает даже два варианта стопного описания метрической схемы, тогда как размер стихотворения — это или пятидольник с фиксированной схемой:  $1-1-2-2-2-1$ , или логаэд, то есть размер, метрическая схема которого не содержит ритмических вариаций ни по расположению ударений, ни по количеству метрически слабых слогов в промежутках между сильными слогами. Кстати, отметим, что два ранних варианта этого стихотворения, приведенные в примечаниях к академическому изданию Лермонтова 1958 года, являются столь же строго выдержанными четырехдольниками или также логаэдами. Популярные в прошлом теории о существовании в русской поэзии пеонов (четырёхсложных стоп) и стоп большего размера уже в 60-е годы XX века не оправдались.

Эти два стихотворения, приведенные в «Замечании», могут быть рассмотрены как примеры дольников, тяготеющих к силлаботонике, поскольку в них легко определить сильные места и потому легко опознать пропуски ударений. Кроме того, длины всех строк без учета клаузулы одинаковы.

Колмогоров в работе «Пример изучения метра и его ритмических вариантов» (см. с. 136 наст. изд.) писал, что среди дольников Цветаевой много таких, которые можно назвать логаядами и причислить к неклассическим силлабо-тоническим размерам. Другое дело дольники, примеры которых Колмогоров приводит в «Замечании» далее. Это отрывок из «Песен западных славян» А. С. Пушкина (песня «Феодор и Елена»), три четырехстишия из стихотворения Ю. М. Смирнова, а также стихотворение С. Есенина «Грубым дается радость...» и небольшая поэма «Сорокоуст». Дольник «Песен западных славян» теперь хорошо описан, см. статью Колмогорова в настоящем сборнике (с. 93). Стихотворение Смирнова «Каждую ночь барабанит дождь...» написано по строфической схеме 4-3-дольника бесперебойно, так как в одиннадцатой строке, в которой усомнился Колмогоров, имеет место просто пропуск «метрического» ударения, соединяющий два безударных промежутка в один — четырехсложный. Нужно лишь иметь в виду, что анакруза в этом стихотворении либо пустая (0 слогов), либо односложная, а междударные промежутки, за одним исключением, либо односложны, либо двусложны.

Что касается примеров из Есенина, то нужно иметь в виду, что они приведены Колмогоровым в приписке в конце письма и не содержат никаких подробностей относительно метрических особенностей упомянутых стихотворений, кроме краткого указания на «трехдольник». Здесь имеет смысл добавить следующее. Стихотворение Есенина «Грубым дается радость...» (7 четырехстиший, 28 строк) написано урегулированным трехдольником (междударные промежутки длиной в 1-2 слога, в четырех строках разрешенные пропуски «метрических» ударений) с переменной анакрузой (0 или 1 слог). В поэме «Сорокоуст» можно обнаружить сложное сочетание строк с тремя и четырьмя ударениями, междударные интервалы имеют длину от 1 до 4 слогов. Поэтому, если это и дольник, то не урегулированный ни в отношении ударений, ни в отношении безударных слогов между ударениями. Упомянутая Колмогоровым сказка Есенина «Пастушонок Петя», без всяких сомнений, написана правильным трехстопным хореем с разрешенными пропусками первого метрического ударения, которые обычны для хорea.

*А. В. Прохоров*

# Анализ ритма русского стиха и теория вероятностей

(совместно с Н. Г. Рычковой)

Поэтому-то и весело работать над стихом,  
что в этой области почти все спорно.

Б. В. Томашевский

Георгием Шенгели на основании десяти выборок по пяти тысяч слов из произведений различных авторов была составлена таблица частоты употребления в русском языке слов различной ритмической структуры (учитывается число слогов и положение ударения):

Таблица 1<sup>1)</sup>

—	15,50	—○○○○	0,08	—○○○○○○	0,000
—○	15,90	○—○○○	1,05	○—○○○○	0,000
○—	16,40	○○—○○	3,30	○○—○○○	0,000
		○○○—○	1,50	○○○—○○○	0,001
—○○	6,80	○○○○—	0,09	○○○○—○○	0,001
○—○	13,50	—○○○○○	0,004	○○○○○—○	0,000
○○—	8,10	○—○○○○	0,090	○○○○○○—	0,000
—○○○	0,90	○○—○○○	0,600		
○—○○	6,20	○○○—○○	0,800		
○○—○	7,70	○○○○—○	0,200		
○○○—	1,10	○○○○○—	0,002		

На сравнительно небольшом материале тысячи слов из «Пиковой дамы» Пушкина нами была проверена гипотеза, что последовательность расположения слов различной ритмической структуры в прозе «следует законам теории вероятностей», т. е. условная частота появления слова определенной ритмической структуры не меняется существенно, когда фиксируется ритм предшествующего отрезка речи. Естественно, что этот принцип независимого комбинирования ритмической структуры слов не может считаться совсем точным даже для чисто деловой прозы, в которой не действует никакой художественной ритмической тенденции. Но в виде *первого приближения* к статистическому описанию ритмической структуры речи он неожиданно хорош даже в применении к художественной прозе типа «Пиковой дамы»<sup>1)</sup>.

Теория вероятностей и ее применения. 1999. Т. 44, вып. 2. С. 419—428.

<sup>1)</sup> Шенгели Г. А. Трактат о русском стихе. М.; П.: Гос. издат., 1923. С. 20—21.

<sup>1)</sup> Б. В. Томашевский обнаружил в «Пиковой даме» а) тенденцию к сгущению ударений в начале предложения; б) тенденцию к повторению после нечетной группы безударных слогов между двумя ударными вновь нечетной группы безударных слогов. Но все такого рода тенденции лишь весьма слабо выражены.

Естественно, что в силлабо-тоническом стихе требования *метра* существенно нарушают такое случайное следование слов различной ритмической структуры. Было давно замечено, что ритм стихотворной речи складывается из:

- 1) строгих требований метра и строфического построения;
- 2) дополнительных к метру свойств ритма, сохраняющихся на протяжении большого числа стихов, всего произведения или группы произведений;
- 3) индивидуальных приемов, связывающих ритм отдельных стихов или небольших групп стихов с их смысловым и эмоциональным содержанием.

Во вторую группу входят дополнительные к требованиям метра и строфики свойства стиха, которые по самой своей природе имеют характер *статистических закономерностей*. Давно было замечено, что такого рода дополнительные характеристики ритма в пределах одного метра очень устойчивы у каждого поэта. Например, распространенность основных форм четырехстопного ямба

○—○—○—○—(○)	яяяя
○○○—○—○—(○)	пяпя
○—○○○—○—(○)	япяя
○—○—○○○—(○)	япяя
○○○—○○○—(○)	пяпя
○—○○○○○—(○)	япяя

в поэмах Пушкина и «Евгении Онегине» по Шенгели дается таблицей 2.

Таблица 2<sup>1)</sup>

Произведение	Форма стиха					
	яяяя	пяпя	япяя	япя	пяпя	япяя
«Бахчисарайский фонтан»	23,9	5,3	10,7	52,4	7,5	0,2
«Полтава»	27,3	6,1	6,5	50,3	9,6	0,0
«Медный всадник»	28,4	6,5	4,3	49,4	11,1	0,2
«Евгений Онегин»	27,6	6,8	9,7	45,4	9,2	0,3

Процентные отношения здесь устойчивы, но отличны от свойственных другим поэтам.

Широкое исследование русского четырехстопного ямба с этой точки зрения впервые провел Андрей Белый (см. табл. 3). Однако некоторые выводы Андрея Белого оказались бессодержательными. Именно, если частота употребления каждой из указанных выше шести форм стиха является индивидуальной характеристикой ритмических навыков каждого поэта (иногда закономерным образом меняющейся со временем или жанром), то частота употребления различных форм в двух смежных стихах, как было выяснено Б. В. Томашевским, почти точно следует закону умножения вероятностей при независимых испытаниях.

<sup>1)</sup> Шенгели Г. А. Указ. соч. С. 144—147.

На 596 стихов четырехстопного ямба:

Автор	Форма стиха						
	ЯЯЯЯ	ПЯЯЯ	ЯПЯЯ	ЯЯПЯ	ПЯПЯ	ЯППЯ	ПЯПЯ <sub>выч</sub>
1. Ломоносов	188	8	128	256	5	11	5
2. Державин	313	20	138	236	26	1	20
3. Богданович	310	15	109	257	9	5	11
4. Дмитриев	334	11	95	232	14	5	10
5. Капнист	338	28	103	214	7	9	14
6. Батюшков	262	21	28	301	7	5	15
7. Жуковский	270	46	50	234	44	2	42
8. Пушкин	173	50	32	280	60	1	62
9. Лермонтов	232	43	47	263	58	0	54
10. Языков	167	41	11	301	85	2	83
11. Баратынский	169	102	3	262	62	1	89
12. Тютчев	215	39	60	264	76	2	66
13. Бенедиктов	224	29	24	313	30	0	34
14. К. Павлова	262	62	68	224	44	3	49
15. Полонский	256	56	41	242	40	2	46
16. Фет	189	77	34	268	62	0	77
17. Майков	256	41	24	263	36	0	33
18. Мей	186	58	15	285	65	2	73
19. Некрасов	212	37	42	303	44	0	47
20. А. Толстой	231	42	13	282	41	0	45
21. Случевский	241	32	29	278	42	3	40
22. Мережковский	205	31	16	304	55	0	52
23. Надсон	202	28	31	335	31	0	36
24. Сологуб	211	72	27	239	74	0	77
25. Брюсов	273	37	48	250	36	0	35
26. Блок	256	58	69	223	55	4	53
27. Городецкий	263	48	11	245	29	0	35
28. Иванов	294	26	49	219	55	2	37

В дополнительной колонке, помещенной в таблице 3 справа, приведены произведения частот:

$$П_1 \times П_3 = (ПЯЯЯ + ПЯПЯ) \times (ЯЯПЯ + ПЯПЯ) = ПЯПЯ_{\text{выч}},$$

т. е. частоты для типа ПЯПЯ в предположении, что пиррихии на первой и третьей стопе возникают случайно и независимо. Вполне убедительно близкое соответствие этих произведений частотам в колонке ПЯПЯ.

На основании такого рода наблюдений Б. В. Томашевский и Г. А. Шенгели пришли к совершенно, в принципе, правильной методике исследований статистических закономерностей стихотворного ритма. Сначала вычисляется частота того или иного явления в предположении «случайной версифика-

<sup>1)</sup>Андрей Белый. Символизм: Книга статей. М.: Мусажет, 1910. С. 286—287.



ции» в пределах требований метра или ранее установленных более элементарных статистических закономерностей, а затем реально наблюдаемые частоты сопоставляются с этими теоретически вычисленными.

Мы увидим далее, что в ряде случаев получается хорошее соответствие вычисленных и наблюдаемых частот. Это происходит в тех случаях, когда поэт следует лишь тенденции *наибольшей свободы выражения мысли в рамках требований метра*. В следовании этому принципу нет чего-либо предсудительного или порочащего идею о полной и совершенной целесообразности строения поэтического произведения.

Лишь на фоне такого рода закономерностей, коренящихся просто в стремлении возможно более полного использования естественных свойств русского языка, отчетливо выступают в качестве *отклонений от рассчитанных частот действительные художественно обусловленные тенденции поэта*.

Рассмотрим, следуя Шенгели<sup>1)</sup>, довольно специальный, но вполне конкретный вопрос о характере словоразделов при введении в ямба ипостасы пиррихий. В четырехстопном ямбе формы ЯЯПЯ она возможна в следующих восьми вариантах стиха с мужским окончанием:

а	υ -   υ -   υ υ υ -	0,00030	д	υ -   υ - υ υ   υ -	0,00167
	0,164 0,164 0,011			0,164 0,062 0,164	
б	υ - υ   -   υ υ υ -	0,00023	е	υ - υ   - υ υ   υ -	0,00150
	0,135 0,155 0,011			0,135 0,068 0,164	
в	υ -   υ - υ   υ υ -	0,00179	ж	υ -   υ - υ υ   -	0,00025
	0,164 0,135 0,081			0,164 0,010 0,155	
г	υ - υ   - υ   υ υ -	0,00175	з	υ - υ   - υ υ υ   -	0,00021
	0,135 0,160 0,081			0,135 0,010 0,155	

Под входящими в стих словами мы поместили их частоты, взятые из табл. 1. Произведения этих частот, выписанные справа, разделенные на их сумму по всем восьми вариантам, равны относительным частотам наших вариантов среди стихов с мужским окончанием и пиррихий на третьей стопе при случайной версификации.

Таблица 4

	Вычислено	%	В «Евгении Онегине»	%
а+б	0,00053	6,9	129	9,2
в+г	0,00354	46,0	677	48,4
д+е	0,00317	41,2	574	41,0
ж+з	0,00046	6,0	19	1,4
	0,00770		1399	

В табл. 4 эти частоты, после сложения по две в соответствии с четырьмя возможными расположениями словоразделов вокруг пиррихий:

а+б	- υυυ-	д+е	-υυ υ-
в+г	-υ υυ-	ж+з	-υυυ υ

<sup>1)</sup>Шенгели Г. А. Указ. соч. С. 57.

сравниваются с фактически наблюдаемыми в «Евгении Онегине» (абсолютное число стихов и %).

Мы видим, что Пушкин в «Евгении Онегине» употребляет два «более легких» (в смысле подбора подходящих слов) размещения словораздела без какого-либо особого предпочтения в соответствии с их распространенностью при случайной версификации; оказывает некоторое предпочтение более трудному словоразделу

$$-| \cup \cup \cup -$$

и избегает словораздела

$$- \cup \cup \cup | \cup$$

Небольшое предпочтение, по сравнению с вероятностной закономерностью, словоразделу  $-| \cup \cup \cup -$ , возможно, является проявлением инстинктивного стремления к разнообразию ритма, проведенного, однако, без преувеличений<sup>1)</sup>.

Аналогичная картина наблюдается в поэмах Пушкина, а также у Державина, Жуковского. Это вполне соответствует мнению Валерия Брюсова, что в обстановке словоразделов

$$-| \cup \cup \cup -$$

$$- \cup | \cup \cup -$$

$$- \cup \cup | \cup -$$

строка «закончена», а в обстановке

$$- \cup \cup \cup | \cup$$

«не закончена». Исследование того же вопроса по пушкинским стихам при других положениях пиррихия в стихе приводит к аналогичным результатам. Особенно настойчиво избегал Пушкин ситуации при ипостасе пиррихией на второй стопе четырехстопного ямба. В пределах 22 000 стихов пушкинского четырехстопного ямба Г. А. Шенгели нашел только один такой стих:

Кто ж вызовется, дети, други...

Начиная с Баратынского, Языкова и Лермонтова, внимание к избеганию случая  $- \cup \cup \cup | -$  ослабевает. Позднее *все четыре* способа введения пиррихия на третьей стопе применяются в большем соответствии с легкостью их получения в смысле случайной версификации<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Андрей Белый в своем «Первом свидании» достиг (по-видимому, за счет сознательного стремления быть разнообразным и оригинальным) парадоксальной таблицы:

а+б	20	6,6%
в+г	114	37,8%
д+е	117	38,7%
ж+з	51	16,9%
	302	100%

<sup>2)</sup> Хотя у некоторых авторов имеются и значимо неслучайные отклонения.

Эти правильные выводы и получил бы Г. А. Шенгели, если бы, по непонятным причинам, он не решил, что из произведений частот, подсчитанных выше, следует извлекать кубический корень (по числу слогов в стихе). В результате он получил ошибочный вывод, что оба случая с крайним расположением словоразделов

$$\begin{array}{c} -| \cup \cup \cup - \\ - \cup \cup \cup | \end{array}$$

избегаются почти всеми поэтами, и даже сумел почувствовать, что они менее «совершенны» на слух, чем остающиеся два

$$\begin{array}{c} - \cup | \cup \cup - \\ - \cup \cup | \cup - \end{array}$$

Томашевский в своих работах не делает ошибки Шенгели. Для вычисления «характеристики» каждого ритмического варианта стиха<sup>1)</sup> он вычисляет произведения частот отдельных входящих в вариант ритма типов слов, делит это произведение на сумму всех аналогичных произведений для разрешенных метром вариантов стиха, считает полученное произведение «теоретической» частотой варианта, а «характеристикой» называет отношение фактической частоты к теоретической.

К сожалению, Томашевский делает другую ошибку. Перемножает он не частоты типов слов *в русском языке* (в прозе), а частоты их в самом исследуемом произведении («Евгении Онегине»).

Чтобы понять, в чем здесь ошибка, рассмотрим слова типа

$$- \cup \cup \cup .$$

В четырехстопном ямбе такие слова могут стоять в двух положениях:

Кто ж *вызовется*, дети, други...

или

Летают *пламенные* взоры...

Первое положение в «Евгении Онегине» не встречается вовсе (как уже выше было отмечено), а второе употребляется *семь* раз в стихах с мужским окончанием и *восемнадцать* раз в стихах с женским окончанием. Запрещение первого положения, естественно, уменьшает вероятность появления такого слова в «Евгении Онегине», но было бы нелепо получившуюся в результате этого уменьшения частоту вводить в расчет легкости или трудности поместить слово нашего ритма во втором *разрешенном* положении!

Следовательно, примыкая к Шенгели, надо перемножать частоты типов слов *в прозе*. Многие характеристики, вычисленные Томашевским, изменятся после исправления этой его ошибки *в несколько раз*.

Таким образом, почти всю аналитическую работу, начатую Томашевским и Шенгели, придется продельвать заново.

<sup>1)</sup> См. «О стихе». Л.: Прибой, 1929. С. 100—116.

Вычисление теоретических частот различных вариантов ритма и их сложение является довольно кропотливым делом. Но некоторые результаты можно получить значительно проще. Мы уже приводили таблицу (см. табл. 3 по Андрею Белому), подтверждающую тот факт, что частота употребления основных вариантов четырехстопного ямба хорошо характеризует ритмические навыки отдельных поэтов. В этой же таблице приведено убедительно близкое соответствие наблюдаемых частот типа ПЯПЯ и вычисленных в соответствии с предположением, что пиррихии на первой и третьей стопе возникают случайно и независимо. Таким образом, чтобы полностью описать тенденции поэта в отношении сохранения или пропуска метрических ударений, достаточно указать частоты  $P_1, P_2, P_3$ , с которыми он опускает каждое из трех ударений, и частоту типа ЯППЯ, с которой он вводит двойной пиррихий на второй и третьей стопе («И кланялся непринужденно...»). Что же касается частоты употребления, казалось бы, обладающих специфической выразительностью стихов типа ПЯПЯ:

И в аравийском урагане,  
И в дуновении чумы,

то она может быть вычислена.

Статистические закономерности ритмической окраски речи, проводимые через все произведение, просты и многочисленны, но именно это и оставляет дополнительную свободу выбора ритмов, соответствующих смысловому и эмоциональному содержанию отдельных стихов и групп стихов.

При анализе таких *единичных* ритмических ходов тоже следует проводить контроль при помощи вероятностного расчета. Приведем лишь тривиальный пример. Как мы видели, Пушкин употребляет форму ЯЯПЯ четырехстопного ямба с пиррихией на третьей стопе

○—○—○○○—(○)

в 45—50% стихов. Принимая вероятность такого стиха за  $1/2$ , получим, что вероятность среди наудачу взятой последовательности из шестнадцати стихов встретить пятнадцать стихов этой формы равна

$$16 \cdot \left(\frac{1}{2}\right)^{15} \left(1 - \frac{1}{2}\right) = \left(\frac{1}{2}\right)^{12} \sim \frac{1}{4000}.$$

Таким образом, только написав десятки тысяч стихов, Пушкин мог бы натолкнуться на такую последовательность случайно. Но мы имели в виду шестнадцать стихов клятвы Клеопатры из «Египетских ночей», и гипотеза случайного появления подобной монотонности ритма сразу отпадает.

В более тонких случаях вероятностный контроль реальности угадываемых соответствий вариаций ритма и содержания более труден, но от этого не менее желателен.

# К моему докладу в НСО

## 1

Доклад был рассчитан на слушателей, у которых уже существуют некоторые общие представления о задачах стиховедения и о том, что в этой маленькой науке уже сделано. Предполагалось, что примерно следующие общие положения разделяются и слушателями и докладчиком:

1. Поэтическое произведение предполагает некоторый *замысел* поэта — желание поэта передать слушателям то ли некоторое *знание*, то ли определенную эмоциональную *настроенность*<sup>1)</sup>.

2. Наиболее важным и типичным для «настоящей» поэзии является случай, когда замысел действительно требует для своего полного осуществления поэтической формы.

3. Выбор сюжета, развитие действия, образные описания, стилистические особенности речи, выбор метра, характер рифм, иные виды звуковых повторов и т. д. являются *средствами* осуществления замысла.

4. В стихе среди этих средств непосредственная *звуковая выразительность* речи выдвигается на одно из первых мест. Звуковая выразительность речи в значительной степени создается ее *ритмом*.

Из тезиса 2 вытекает, что не только математик, но и вообще ученый при исследовании произведения искусства средствами науки должен с некоторой деликатностью подходить к раскрытию окончательного смысла произведения. Где-то ученый должен остановиться и сказать: я показал *происхождение* замысла художника или поэта, проанализировал употребление им средства художественной выразительности, а теперь превратись вновь просто в человека,

*смотри и слушай,*

что в конечном счете художник или поэт тебе говорит.

---

Печатается по рукописи А. Н. Колмогорова 1962 г. (5 машинописных страниц), предоставленной А. В. Прохоровым.

<sup>1)</sup> Я не хочу здесь рассматривать вопрос об удельном весе познавательных элементов в искусстве. Из следующего тезиса 2 вытекает, что знание, допускающее точное логическое изложение его содержания и убедительную аргументацию в свою пользу, изложенную обычной прозой, не является существенным предметом искусства.

## 2

Сказанное выше достаточно объясняет позицию людей, которые считают вообще научное изучение искусства делом почтенным, но не очень увлекательным. Ввязываться в спор с ними не входило в мои намерения, так как студенты-литературоведы предположительно уже сделали научное изучение произведений художественной литературы своей специальностью.

Моей задачей было показать, что статистика, теория вероятностей и недавно возникшая «теория информации» являются необходимыми инструментами стиховеда. Чтобы не разбрасываться и быть конкретным, я считал разумным иллюстрировать возможности математических методов в стиховедении только примерами из области изучения *ритма* стиха, никак не ожидая услышать от некоторых слушателей, что, по их мнению, ритм в стихе есть вообще «дело десятое».

## 3

К сожалению, моя попытка рассказать о математических методах в конкретной работе стиховеда нашла мало откликов при обсуждении доклада. Для той части аудитории, которая имеет интерес к этой стороне дела, отвечу на одно сделанное мне замечание. Вместе со многими исследователями я считаю, что общий ритмический рисунок последовательности стихов русского ямба в первую очередь создается размещением ударений. Лишь в случае, когда в двух индивидуальных стихах размещение ударений одинаково, на первый план при их сопоставлении выдвигается размещение словоразделов. Пример весьма ощутительного контраста, создаваемого *одним-единственным* переносом словораздела на три слога

Часов однообразный бой,	◡ ◡   ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡
Томительная ночи повесть...	◡ ◡ ◡ — ◡   ◡ ◡ ◡ ◡

из тютчевского стихотворения «Бессонница» заимствован мною у Андрея Белого.

В силу соображений, о которых будет сказано далее, я считаю, что попытка приписывать *всем деталям* расположения словоразделов в стихе роль приема звуковой художественной выразительности была бы ошибочна. Это не мешает мне считать вполне убедительным тонкое наблюдение Бонди, отметившего «сигнальную» роль смены преобладания женских словоразделов сериями мужских словоразделов в песне Мери из «Пира во время чумы». Пример, однако, лишь подтверждает малую ощутимость *одного* переноса словораздела на один слог: сигнальную роль здесь играют целые серии мужских словоразделов, в наиболее выраженной форме в заключительном восьмистишии:

И потом | оставь | селенье!  
 Уходи | куда-нибудь,  
 Где б | ты мог | души | мученье...

## 4

Мне понятно известное сопротивление со стороны некоторых слушателей моему «бухгалтерскому подходу» (по выражению одного из недовольных) к *распределению энтропии речи*.

Я надеюсь, однако, что отраженная в моих расчетах сторона творческих поисков поэта слушателям хорошо известна. Законченное произведение должно производить впечатление целого, в котором все согласовано и вытекает из единого замысла. Но работа поэта по отбору вариантов, наилучшим образом удовлетворяющих ряду *противоречивых* требований, является несомненной реальностью<sup>1)</sup>.

Для того, чтобы в результате получилось произведение, раскрывающее замысел поэта всеми средствами выразительности, свойственными поэзии, задание должно быть выполнимо. Неудачно выбранный метр, «завышенная» норма насыщения стиха звуковыми повторами, перегрузка стиха ритмическими неожиданными ходами могут вступить в противоречие с точностью мысли, требованием адекватного выбора образов, наконец, с остротой восприятия повышенной звуковой выразительности стиха в те поворотные моменты, где она в самом деле необходима.

Исследовать стих без понимания этой стороны дела вряд ли возможно. Подсчеты «затрат» энтропии, вызываемых выбором метра, характером требований к рифме, определенным уровнем насыщения стиха звуковыми повторами и т. д., впервые создают некоторые внешние рамки, позволяющие объективно оценивать относительное внимание, уделяемое поэтом различным средствам художественной выразительности стиха. Они позволяют исследователю стиха, кроме того, контролировать себя, проверяя, не впал ли он в преувеличения в попытках «объяснить» все детали звучания стиха (что в работах по стиховедению случается).

### Комментарий к публикации «К моему докладу в НСО»

Начиная с осени 1960 года, Андрей Николаевич Колмогоров интенсивно выступал на семинарах и конференциях с докладами и лекциями о математических методах исследований в стиховедении. Его слушателями были математики, лингвисты и литературоведы, писатели и поэты. Он был заинтересован в совместных встречах филологов и математиков. 15 мая 1961 года он пишет информационное письмо «К организации встреч между стиховедами

<sup>1)</sup>Так, например, в стилистически сниженном описании Маяковского:

Начнешь это слово  
в строчку всовывать,  
а оно не лезет —  
нажал и сломал...

и математиками», где предлагает дату первой встречи, а также план и тематику «дальнейших собраний». Особенно его привлекает общение с молодыми университетскими филологами, и вот 13 декабря 1962 года А.Н.Колмогоров читает лекцию «Математика и стиховедение» на заседании литературной секции Научного студенческого общества (НСО) филологического факультета МГУ. Итогами этой лекции, именно реакцией слушателей и состоявшимся обсуждением, Колмогоров был разочарован. Участники собрания сочли научный анализ стиха, по словам Колмогорова, «делом почтенным, но не очень увлекательным». Сами математические методы оставили их равнодушными, но им не понравился «бухгалтерский» подход с подсчетами «затрат энтропии» на различные средства звуковой выразительности стиха. Кроме того, на примеры Колмогорова по исследованию ритмики стиха слушатели-филологи откликнулись мнением, что «ритм в стихе вообще дело десятое». А. Н. Колмогоров незамедлительно пишет ответ «К моему докладу в НСО», в котором поясняет основные положения своего выступления и отвечает на претензии слушателей. Это ответ обещают поместить в стенной газете филологического факультета. В самом тексте ответа кратко и четко выражена идея о соотношении замысла поэта и поэтических средств, выбранных поэтом для осуществления этого замысла, а также восприятия читателями и слушателями единства формы и содержания созданного поэтом стихотворного произведения.

*А. В. Прохоров*



# Метр как образ. Введение

Как летний дождь, приходит вдохновенье,  
Осыплет сердце и в глазах сверкнет...  
Волна и ночь в торжественном движенье  
Слагают ямб... и этот ямб поет...  
И с той поры, кто бродит берегами  
Средь низких лодок и пустых песков, —  
Тот слышит кровью, сердцем и глазами  
Раскат и россыпь пушкинских стихов.  
И в каждую скалу проникло слово,  
И плещет слово меж плотин и дамб,  
Волна отхлынет и нахлынет снова, —  
И в этом беге закипает ямб...

Эдуард Багрицкий

## 1

Из взятых мною эпиграфом стихов Э. Багрицкого ясно, что «ямб» был для поэта не просто схемой чередования слабых и сильных слогов, а чрезвычайно богатым содержанием *поэтическим образом*. Багрицкий сам внес в разработку ритмики русского ямба много нового, сделал редкие варианты ритма употребительными, нашел новые комбинации ритмических вариантов, придающие звучанию стиха иную эмоциональную окраску. В то же время в ямбических стихах он выдерживал исключительно точный метр, хотя и в расширенном понимании, избегая при этом случаев, где ассимиляция необычных вариантов под признанную закономерность сделалась бы уже невозможной. Поэтому и чисто звуковое содержание образа «ямба» было для него достаточно богатым. Естественно, что вся значительность и ценность этого образа исчезли бы, если бы мы отделили его чисто звуковую, ритмическую сторону от ассоциативных связей со всем мироощущением поэта, тем восприятием мира и тем эмоциональным напряжением, которое он стремился передать читателю или слушателю стихов.

Но кажется несомненным, что «ямб» Багрицкого, как и «основной гул-ритм» Маяковского<sup>1)</sup>, «проходящий через всю поэтическую вещь» (одно или несколько произведений), существуют в качестве цельного образа только благодаря звуковому ритмическому единству. Объединяемый ими комплекс

---

Фрагменты неопубликованной книги «Метр как образ» печатаются по материалам, представленным А. В. Прохоровым.

<sup>1)</sup>Маяковский: «...Ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытаскивать отдельные слова. Откуда приходит этот основной гул-ритм — неизвестно. Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания или даже вообще повторение каждого явления, которое я выделяю звуком. Ритм может быть один во многих стихах, даже во всей работе поэта, и это не делает работу однообразной, так как ритм может быть до того сложен и трудно оформляем, что до него не добраться и несколькими большими поэмами...»

эмоций, волевых порывов и более конкретных образов не имеет никакого другого названия и без ритмического единства неизбежно распадается. В этом смысле они сродни музыкальным произведениям — симфонии или сонате<sup>1)</sup>. Во избежание недоразумений сразу же отмечу, что сравнение с музыкой не нужно рассматривать как попытку трактовать ритм «рецитативного» стиха как ритм музыкальный. Напротив, следуя Томашевскому, я отстаиваю противоположную точку зрения, по которой ритм «рецитативного» стиха в отличие от ритма музыкального имеет в значительной мере комбинаторный характер (не требуется, чтобы эквивалентные ритмические элементы занимали равные промежутки времени) и, кроме того, неразрывно связан с грамматическим осмысливанием речи. Последнее положение иллюстрируется примером Томашевского: строка «Брат упросил награду дать...» возможна в четырехстопном ямбе, а строка «Брату просил награду дать...» — невозможна. Можно добавить, что, судя по опубликованным высказываниям, Блок аналогичным образом воспринимал сущность поэтического творчества.

Следует сказать, что и ямб, и хорей при более элементарном восприятии, доступном средней ритмической одаренности юноше-поэту, являются в первую очередь *образами*, и лишь во вторую — *понятиями*. Не говоря уже о том, что ямб от хоря отличаются так же просто и непосредственно, как «кошка от собаки» (выражение В. В. Виноградова), а научиться отчетливо различать «законные» варианты ритма, скажем четырехстопного ямба, людям, не склонным к формальной логике, значительно проще «на слух», чем на основе точного определения.

Весьма вероятно, что Маяковский несколько преувеличивал свое «незнание» классических размеров, но вполне правдоподобно, что он не знал ни простого логически точно сформулированного определения правильного четырехстопного ямба (его вообще нелегко выделить даже из специальной стиховедческой литературы), ни громоздких, данных Брюсовым правил «возможных» замен («ипостас») стопы ямба другими двусложными стопами. Но при этом неудивительно, что ритм пародии на разговор Татьяны Лариной с няней в поэме «Хорошо!» (а это более 50 строк) безукоризненно чист<sup>2)</sup>, включая и две правильные «ипостасы» первой ямбической стопы стопой хоря

Дай  
    окроплю  
        речей водою  
горящий бунт...

<sup>1)</sup>Еще более — произведениям программной музыки в тех случаях, когда не музыка служит для разукрашивания программы, которую можно передать и немusикальными средствами, а музыка вместе с программой помогает уяснить содержание, которое во всей его эмоциональной и жизненной конкретности воспринимается как созданное именно музыкой.

<sup>2)</sup>Чего нельзя сказать о рифме. Классический закон чередования мужских и женских рифм соблюден только внутри четырехстиший. Один стих не рифмован, а элементы «онегинской» строфы *AbAb*, *AbbA*, *AA*, *aa* расположены беспорядочно, однако отсутствующие в «онегинской» строфе четырехстишия *aVaV* и *aVVa* отсутствуют и у Маяковского.

...мы

сохраним доходы наши...

Очевидно, что количество стихов в отрывке (51) дает достаточно бедную статистику, но, во всяком случае, в этом отрывке у Маяковского имеем 6% дополнительных ударений на первом слоге, а в «Евгении Онегине» их 8%. Общее распределение стихов по ритмическим формам (в %) таково:

Формы 4-стопного ямба	I	II	III	IV	VI	VII
Отрывок из «Хорошо!»	34,0	8,0	2,0	48,0	8,0	0,0
«Евгений Онегин»	26,8	6,8	9,7	47,2	7,0	0,4

Для сравнения приведем данные о четырехстопном ямбе Багрицкого и Андрея Белого, чтобы читатель увидел, что Маяковский имитирует именно пушкинскую ямбическую традицию, а не общие свойства русского четырехстопного ямба. Впрочем, еще ближе ритм отрывка из Маяковского к более однообразному ритму четырехстопного ямба Баратынского, для которого типично сильное избегание третьей ритмической формы с пропуском ударения на четвертом слоге:

○ ○ ○ ○ — ○ ○ ○ ○ =

Формы 4-стопного ямба	I	II	III	IV	VI	VII
Отрывок из «Хорошо!»	34,0	8,0	2,0	48,0	8,0	0,0
«Пирь», «Эда» Баратынского	28,1	9,4	1,7	51,3	9,4	0,1
Ямб Багрицкого	18,2	5,5	16,4	39,5	12,7	6,4
«Пепел» Андрея Белого	12,8	8,1	36,6	28,1	10,8	3,7

Мы увидим далее (особенно в главе об истории русского ямба), насколько сильной может быть преемственность в разработке облика метра не только в процессе развития творчества одного поэта, например, в последовательности поэм Пушкина, написанных четырехстопным ямбом, от «Руслана и Людмилы» до «Медного всадника», но и на расстоянии целого столетия. Так, например, ямб Блока имеет четкие, поддающиеся количественному описанию отличия от пушкинского ямба, но в некоторых отношениях следует пушкинским ограничениям педантично, что подает сигнал достаточно изощренному знатоку стиха о том, что пушкинские традиции присутствуют. Следование традициям пушкинского стиха у Багрицкого было в большей степени эмоцией и декларацией, а не скрытым сигналом верности этим традициям. Все идущие от Державина дополнительные ограничения на ритмические варианты ямба, свято соблюдавшиеся Пушкиным, у Багрицкого отсутствуют.

Естественно, однако, что собирательный образ метра, выработанный в результате коллективных усилий целого литературного направления или одним поэтом в последовательности законченных произведений, довольно расплывчат. Целеустремленная работа по кристаллизации облика метра может происходить лишь в пределах одного большого произведения или законченно-го целого цикла стихотворений. Бессмертным примером такого конкретного

образа, в высшей степени определенного в отношении границ, установленных для ритмических вариаций метра, и устойчивым в отношении статистики этих вариаций, является «онегинский стих».

Здесь я ограничусь одним эффектным примером устойчивости его статистических характеристик, заимствованным у Томашевского. Дело идет о силе пауз после различных строк «онегинской строфы». У Томашевского показатель силы паузы меняется в пределах от 0 до 100. В таблице и на графике (рис. 1) указана средняя сила паузы после каждого стиха строфы по всему «Евгению Онегину», а также минимальные и максимальные значения тех же средних по главам.

Средние, минимальные и максимальные значения показателей силы паузы  
после каждой строки в строфе «Евгения Онегина»

Номер строки в строфе	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Среднее значение	31	48	24	68	36	33	38	54	35	37	34	42	29	99
Минимальное значение	24	37	11	60	26	25	33	49	24	32	25	34	16	98
Максимальное значение	42	54	28	83	45	37	48	63	41	44	40	48	35	100

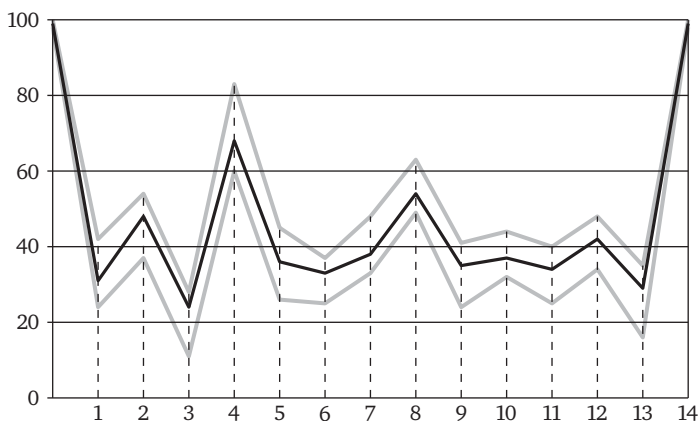


Рис. 1. Сила пауз в «Евгении Онегине» (чёрная линия — линия средних значений; две другие соответственно линии минимальных и максимальных значений по главам)

Очевидна необычайная устойчивость изменений показателя силы пауз при взгляде на рельеф «ломаной линии» на рис. 1. Эта «ломаная» легко интерпретируется. Строфа состоит из трех четырехстиший и одного заключительного двустишия. Разделяющие их паузы ослабевают к концу строфы, но пауза между третьим четырехстишием и двустишием еще достаточно явно намечена. Первое четырехстишие довольно явно распадается на два двустишия, в третьем четырехстишии такое распадение едва намечено. Самое интересное в том, что второе четырехстишие совсем не разделено паузой на двустишия. Некоторые сопоставления с другими произведениями

дают объяснение: ритмическая связность этого четырехстишия определяется здесь тем, что оно не объединено общей рифмой и при схеме рифм *CCdd* без ритмической связанности это четырехстишие превратилось бы просто в два двустишия.

## 2

Мы вернемся к теме «*ритм и метр* в стихе» в разделе 4 введения. Сейчас речь пойдет о звуковой выразительности речи и об активной роли сознания и подсознания читателя-слушателя при восприятии стиха, именно по открытию, уточнению, расширению и, иногда, перестройке впечатлений о закономерностях в звучании стиха по мере новых наблюдений (самая простая из них — закон чередования рифм — лишь косвенно связана с ритмом и метром).

Начнем с уточнения различия между *внезвуковым содержанием* речи и ее *звуковой выразительностью*.

Речь складывается из слов, каждое из которых имеет свой смысл; из смысла отдельных слов в соответствии с законами грамматики формируется смысл предложений; из смысла предложений синтезируется смысл более крупных отрезков речи вплоть до смысла повести, романа, поэмы, научного исследования или политического эссе. При таком понимании восприятие смысла речи связано с ее звучанием только на самом низком уровне — уровне узнавания отдельных слов; на уровне синтеза из смысла слов смысла предложений существенна уже только логическая схема грамматики данного языка<sup>1)</sup>; на уровне перехода от смысла законченных предложений к смыслу последовательности предложений восприятие смысла речи мало связано с природой конкретного языка.

Однако в действительности речь может обладать и непосредственной звуковой выразительностью, то есть нести в себе некоторую дополнительную информацию, которую нельзя расшифровать, зная только смысл отдельных слов и законы грамматики. Отвлекаясь от феномена звуковой выразительности, информацию, безразличную по отношению к звучанию речи и извлекаемую однозначно по законам грамматики из знания смысла отдельных слов, мы будем называть *внезвуковым содержанием* речи.

По уверению Маяковского<sup>2)</sup>, общая задача поэта

... добыть  
драгоценное слово  
Из артезианских  
людских глубин...

<sup>1)</sup>На языке современной математической лингвистики можно сказать, что синтез смысла предложения из смысла слов происходит одинаковым образом в двух «изоморфных» языках, хотя конкретное звучание «соответствующих» слов в этих двух языках может быть совершенно разным.

<sup>2)</sup>«Разговор с фининспектором о поэзии».



нии стиха от скованности метром. Ни замечания Якобсона о четырехударности стиха Маяковского, ни наблюдения Томашевского о присутствии во многих произведениях Маяковского «альтернирующего» ритма и наблюдения в других работах (например, в недавней работе Никонова) не смогли полностью рассеять возникшие здесь недоразумения. Мы увидим, что при широком понимании термина «метр» поэмы Маяковского, начиная с «Люблю» (1922), имеют сложное, но весьма прочное метрическое строение.

Вообще же, наличие в русском стихе 1900—1920-х годов ясных звуковых закономерностей, объединяющих поэтическое произведение в целом, можно охарактеризовать так.

а) Полное отсутствие отчетливо воспринимаемых закономерностей осталось явлением редким и экзотическим (часто упоминаемы «Александрийские песни» Кузмина, стихотворения Хлебникова 1920—22 г., «Протопоп Аввакум» Волошина и др).

б) Несколько больше случаев, в которых ритм почти полностью индивидуален, именно, подчинен требованиям локальной выразительности коротких отрезков речи, но организующая роль передана чередованию рифм, в этом случае, как правило, особенных. Такая тенденция имела и у раннего Маяковского. В поэмах «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник» и «Война и мир» игра с варьированием числа ударений в строке лишь в слабой степени объясняется тенденцией к четырехударности в качестве нормы, но зато членение на строфы (почти исключительно — четырехстишия с перекрестными рифмами) крайне акцентировано эффектными рифмами и глубокими паузами.

в) Тенденция к обособлению двух групп произведений: произведений, подчеркнуто культивирующих классические метры, хотя бы и в новом их развитии, и произведений, в которых слушатель ставится в положение первооткрывателя спонтанно рождающейся в процессе восприятия стиха закономерности. Сознательное противопоставление этих двух направлений в своем творчестве особенно ясно у Блока, Багрицкого, Есенина.

г) Тенденция к ритмической «полифоничности», когда в одном произведении переплетаются, контрастируя или переходя один в другой, несколько различных систем ритмической организации стиха — фактическая «полиметрия» (см. пример «Двенадцати» Блока в разделе 5 введения).

### 3

.....

### 4

Термин «ритм» мы будем употреблять в узком техническом смысле, приспособленном к нуждам изучения русского «рецитативного» стиха. Именно, ритм отрезка речи (слова, предложения, стихотворной строки, строфы и т. д.) определяется расположением в нем ударных и безударных слогов, словоразделов и пауз. Ударения и паузы могут при этом различаться по силе, ударе-

ния и словоразделы подразделяются на доминантные и константные. Другие элементы звуковой выразительности стиха, сопутствующие ритму стиха, мы будем включать по мере необходимости<sup>1)</sup>.

*Метром* будем называть любую закономерность ритма стиха, воспринимаемую достаточно отчетливо как дополнительное ограничение на естественное течение речи, не вытекающее из свойств языка, и притом закономерность достаточно общую и определенную, чтобы вызывать

- а) ожидание ее продолжения в дальнейшем течении речи,
- б) готовность ее расширения при появлении вариантов ритма, не укладывающихся в первоначально сложившееся представление о закономерности, но и не совсем ей чуждых,
- в) специфическое ощущение ее очевидного нарушения как «перебоя» ритма,
- г) при временном ее исчезновении ожидание возможного ее восстановления после некоторого перерыва.

*Метру* мы противопоставляем *индивидуальный ритм* коротких отрезков речи, не создающий описанного выше комплекса явлений. Естественно, что различие здесь не абсолютно, можно найти сомнительные случаи, в которых будет трудно решить, относить ли наблюдаемое явление к категории метра или нет. Нам кажется, однако, что при данном выше широком определении метра улавливается единство многих действительно в своей сущности близких явлений, как «ямб» Багрицкого и «гул-ритм» Маяковского. Мы увидим, что у Маяковского в самом деле имеются метры, поддающиеся достаточно четкому в нашем понимании формальному определению. В полном соответствии с взглядами Маяковского каждый из таких метров переходит от произведения к произведению, постепенно развиваясь и изменяясь. В поэмах Маяковского, начиная с «Человека», мы обычно видим переплетение нескольких метров, сменяющих друг друга иногда контрастным образом, иногда через промежуточные формы ритма.

В стиховедческой литературе многократно обсуждался вопрос о метре пушкинских «Песен западных славян». В нашей работе мы не будем углубляться в эту тему, но в настоящее время наличие в «Песнях западных славян» очень прочно построенной единой системы ритма, то есть метра в нашем понимании, не подвергается сомнению.

<sup>1)</sup>Практически невозможно изучать ритм стиха, не обращая внимание на рифму. В пределах данной работы мы будем сопоставлять ритм стиха только со схемой расположения рифм, учитывая иногда число слогов, на которое распространяется звуковое соответствие в стихах, объединенных рифмой:

Вдруг прожектор, вздев *на нос очки*,  
впился в спину *миноносочки*...

Идет! Пришла. Раскуталась.  
Лучи везде! Скребут *они*.  
Запели петли *утло*,  
и тихо входят *будни*  
с их шелухой *сутолок*...



Кроме индивидуального ритма коротких отрезков речи с метром граничат еще менее определенные явления *общей окраски* ритма, например, повышенная плавность речи, избегание столкновений ударений и т.п. — которые могут оказаться характерными и для некоторых видов художественной прозы. Их отличие от метрических закономерностей — в отсутствии восприятия их как обязательной нормы и, соответственно этому, в отсутствии возможности отчетливого ощущения «перебоя ритма». В стихе эти особенности ритма, более расплывчатые, хотя и охватывающие большие отрезки речи, обычно воспринимаются как дополнительные характеристики метра в собственном смысле этого слова.

## 5

В традициях классической русской поэзии было принято использовать графические средства для помощи читателю в усвоении метра или в опознании моментов смены одного метра другим в одном произведении. Например, в «Евгении Онегине» хореическая «Песня девушек» печатается с отступом, а нарушение строфического построения в письме Татьяны и письме Онегина визуально поддержано отказом от соблюдаемой во всем романе нумерации строф. Кроме того, перемена метра в письме Онегина отмечена способом, очень явственным для слушателя-читателя, освоившего традиции пушкинского стиха, — столкновением двух нерифмующихся мужских окончаний:

Но, знать, сердечное страданье  
Уже пришло ему невмочь.  
Вот вам письмо его точь-в-точь.  
  
Предвижу все: вас оскорбит  
Печальной тайны объяснень...

Началом обычной строфы начало письма Онегина быть не может из-за мужского окончания первого же стиха. В письме Татьяны первый признак нарушения обычного строения строфы в реальном звучании стиха тоньше и проявляется лишь в пятом стихе:

Я к вам пишу — чего же боле?  
Что я могу еще сказать?  
Теперь, я знаю, в вашей воле  
Меня презреньем наказать.  
Но вы, к моей несчастной доле...

Пока сигнал заключается в необычном продлении «цепи рифм». В шестом стихе

Хоть каплю жалости храня...

впервые нарушается и собственно метрическая схема строфы «Евгения Онегина» (стих восьмисложен, вместо канонического на шестом месте в строфе девятисложного). С точки зрения классической метрики читателя разумно предупредить графическими средствами о возможной перестройке стиховых

закономерностей, а не надеяться, что все эти тонкие сигналы произведут на него надлежащее действие без предупреждения!

Прием этот весьма знаменателен. В поэмах Пушкина, написанных четырехстопным ямбом со свободной строфикой, большую часть повествования составляют четырехстишия и двустишия. Продление «цепи рифм» обычно не случайно и часто служит сигналом скопления образов и чувств, которым «тесно» в пределах нормальных четверостиший, завершенных рифмически.

В виде еще одного примера рассмотрим начало первой песни «Руслана и Людмилы». После ряда четырехстиший и двустиший первое пятистишие, скрепленное тройной рифмой, появляется в 39—43 стихах:

За шумным, свадебным столом  
Сидят три витязя молодые;  
35 Безмолвны, за ковшом пустым, !  
Забыли кубки круговые,  
37 И брашна неприятны им; !  
Не слышат вещего Баяна;  
39 Потупили смущенный взгляд: !  
То три соперника Руслана;  
В душе несчастные таят  
Любви и ненависти яд...

Попутно отметим и другой сигнал наступления критического момента повествования. Восклицательными знаками помечены стихи 35, 37, 39, принадлежащие сравнительно редкой в пушкинском ямбе третьей ритмической форме

○ ◡ ○ — ○ ◡ ○ ≡

В предшествующих 34 стихах эта форма встречается только два раза, каждый раз изолированно. «Тревожный» характер этой формы отмечал в свое время и Шенгели.

Столь же знаменательно и следующее появление тройной рифмы (здесь она скрепляет семистишие):

... Супруг  
Восторги чувствует заране;  
И вот они настали... Вдруг  
ГРОМ грянул, свет блеснул в тумане,  
Лампада гаснет, дым бежит,  
Кругом всё смерклось, всё дрожит,  
И замерла душа в Руслане...

В слове «Гром» — первый от начала песни случай несомненного дополнительного ударения на первом слоге. Так что мы имеем здесь скопление разных сигналов необычности стиха!

Блок, построив поэму «Двенадцать» на переплетении нескольких весьма отчетливо контрастирующих метров с группами «вольных» стихов, в которых едва наметившиеся закономерности сразу разрушаются, счел целесообразным приложить усилия к объяснению метрического построения поэмы графическими средствами. В поэме отчетливо выделяются основные метры:

а) Четырехстопный ямб с лишним слогом в середине стиха, но сплошь с мужскими окончаниями:

Гуляет ветер, порхает снег.  
Идут двенадцать человек...

б) Четырехстопный хорей с допущением не вполне классических вариантов:

Как пошли наши ребята  
в красной гвардии служить...

в) Примыкающие к б) разностопные хорей.

г) Подчеркнуто традиционный четырехстопный ямб с чередованием мужских и женских окончаний:

Не слышно шуму городского...

Пример метра, который появляется лишь в одном четырехстишии, но легко опознаваем в силу своей элементарности — трехстопный хорей:

Помнишь, как бывало  
Брюхом шел вперед,  
И крестом сияло  
Брюхо на народ?..

Примерами отрывков, в которых читатель-слушатель невольно ловит отзвуки уже намечавшихся ранее в аналогичных отрывках закономерностей, но так и не приходит к их подтверждению, служат известные повторы однотипных стихов:

Ветер веселый  
И зол и рад.  
Крутит подола,  
Прохожих косит,  
Рвет, мнет и носит  
Большой плакат:  
«Вся власть Учредительному Собранию»...  
И снова доносит:  
...И у нас было собрание...  
...Вот в этом здании...  
...Обсудили —  
Постановили...

Вскоре после этого, однако, в русской поэзии решительно возобладала тенденция использовать графические средства не для разъяснения метра, а для подчеркивания индивидуального ритма отдельных стихов. Я произвел некоторое насилие над отрывком из стихотворения Багрицкого «Одесса», напечатав эпиграф к этой работе по классической традиции графического оформления пятистопных ямбов. На самом деле в авторской записи стихи выглядят так:

Как летний дождь,  
Приходит вдохновенье,

Осыплет сердце  
 И в глазах сверкнет...  
 Волна и ночь в торжественном движенье  
 Слагают ямб...  
 И этот ямб поет...

Стремление избежать всяких подпорок для читателя, чтобы заставить его заново открывать метрические закономерности исключительно на подсознательном уровне, свойственно поэтам 1920-х годов и вполне соответствует представлению о назначении стиха, разделяемому Маяковским. Заметим, однако, что, начиная с 1920 года Маяковский использует способ написания стихов «лесенкой», который соединяет возможность подчеркнуть самостоятельность отдельных частей одного стиха и графическое указание о конце стиха, требующего рифмы, чем и с метрической точки зрения облегчает счет ударений в стихе. Мы приведем здесь примеры ранних стихов Маяковского, записанных по системе позднего Маяковского. Знакомясь со строками

Звнящей болью любовь замоля,  
 душой  
                   иное шествие чающий,  
 слышу  
                   твое, земля:  
 «Ныне отпускаеши!»

В ковчеге ночи,  
                   новый Ной,  
 я жду —  
                   в разливе риз  
 сейчас придут,  
                   придут за мной  
 и узел рассекут земной  
 секирами зари...

мы сразу понимаем, что перед нами четырехстишие с перекрестной системой рифм и пятистишие 4-3-4-4-3-стопного ямба со схемой рифм «*abaab*».

### Комментарий к публикации «Метр как образ. Введение»

Большая работа с описанием нового подхода к определению «метра» как способа организации стихотворной речи была задумана А. Н. Колмогоровым в самом начале своей стиховедческой деятельности в 1960-61 годах, и на долгое время эта цель была доминирующей при планировании научных исследований в области анализа стихотворной речи и публикации результатов.

В письме к академику В. В. Виноградову, главному редактору журнала «Вопросы языкознания», в декабре 1961 года А. Н. Колмогоров писал:

...Я был очень тронут тем, что Вы не только знаете о моих стиховедных занятиях, но и отметили их многолетнюю давность. Правда, идея придать этим занятиям характер настоящей систематической работы пришла мне в голову лишь немного более года тому назад... Сначала я собирался понимать свою задачу достаточно скромно и написать одну-две статьи собственно о некоторых математических приемах обработки материала и некоторых математических концепциях, применимых в стиховедении... Но потом обнаружилось, что писать такие статьи без основательного изложения заново собственно стиховедческих концепций почти невозможно.... Поэтому, я кончил тем, что начал писать довольно большую по объему работу «Метр как образ». Ее обещали быстро напечатать в довольно неожиданном для Вас издании — сборниках «Проблемы кибернетики» — где мне дают до 100 страниц в первом или втором номере 1962-го года... Я буду чрезвычайно польщен и по существу рад, если Вы посмотрите введение и полторы главы этой работы, которые уже готовы... Ваши критические замечания, конечно, были бы бесценны...

План и тематика отдельных частей работы не один раз менялись. Вот один из последних вариантов содержания:

Введение. 1, 2, 3 разделы (позже 6 разделов).

Глава I. Пример изучения метра и его ритмических вариантов.

Глава II. Способы описания силлабо-тонических метров (восемь параграфов: введение; основные определения; двусложные классические размеры; трехсложные классические размеры; другие силлабо-тонические размеры; понимание ударности; дополнительные ограничения; статистика).

Глава III. Из истории русского четырехстопного ямба.

Глава IV. О дольнике русской поэзии XX века.

Глава V. Чисто ударный стих Маяковского и переплетение различных типов метра в его поэмах.

Глава VI. Энтропия речи и ее распределение.

Заключение.

В назначенный срок книга не была подготовлена к печати. Но отдельные ее части были в разное время опубликованы: статьи о стихотворных размерах Маяковского, статья «Пример изучения метра и его ритмических вариантов» с анализом поэм Цветаевой, статьи о четырехдольнике в русской поэзии 20—30 годов XX века. Все эти отдельные законченные работы публикуются в настоящем сборнике. Из первоначального варианта книги «Метр как образ» восстановлены и подготовлены к печати фрагменты введения (1, 2, 4, 5), которые вполне дают представление об авторской плодотворной идее порождения и восприятия метра как художественного образа. Тем самым через много лет хотя бы частично исполняется пожелание Андрея Николаевича Колмогорова.

*А. В. Прохоров*

# Статистика и теория вероятностей в исследовании русского стихосложения. Тезисы доклада

(совместно с А. В. Прохоровым)

1. Требования ямбического метра как закона, которому бесперебойно подчинен реальный ритм речи в таких произведениях, как «Евгений Онегин» Пушкина или «Возмездие» Блока, очень просты, хотя их длительное время не умели кратко формулировать. Еще Валерий Брюсов весьма сложным образом формулировал условия законности «ипостас» ямба хореем, спондеем или пиррихием. Запишем метрическую схему четырехстопного ямба с мужскими и женскими окончаниями в виде

$$\cup - \cup - \cup - \cup \neq (\wedge),$$

используя обозначения:

- сильный слог
- ∪ слабый слог
- ≠ ударный слог
- ∧ безударный слог

Основной закон соответствия реального ритма и метрической схемы состоит из двух правил:

- 1) на ударных местах метрической схемы помещаются реально ударные слоги, на неударных — реально неударные,
- 2) в слове, включающем в себя сильные слоги, реальное ударение стоит на одном из этих сильных слогов.

Всеобъемлющий характер второго правила (запрещения «переакцентуации» слов), заменяющего набор брюсовских правил законности «ипостас», был со всей ясностью подчеркнут, кажется, только Романом Jakobсоном в 1923 году. В «Возмездии» Блока правила 1 и 2 действуют без единого исключения<sup>1)</sup>, и никаких дополнительных постоянно действующих ограничений на реальный ритм нам обнаружить не удалось. В «Евгении Онегине» соблюдаются некоторые дополнительные запреты на слишком поздние словоразделы в длинных безударных промежутках<sup>2)</sup>.

---

Тезисы доклада на «Симпозиуме по комплексному изучению художественного творчества». Ленинград. 18—22 февраля 1963 г.

<sup>1)</sup>Нужно учесть, что, например, «ya» и «au» в словах «троттуар» и «Фауст» звучат для Блока односложно.

<sup>2)</sup>Например, при пропуске второго метрического ударения в «Евгении Онегине» невозможен словораздел  $\neq \cup - \cup | \neq$ , но при пропуске третьего метрического ударения этот словораздел встречается в «Евгении Онегине» по данным Г. А. Шенгели 65 раз.

2. Выбор метра как бесперебойно действующего закона, ограничивающего разрешенные варианты ритма, характеризует один из самых важных моментов творческой деятельности поэта. Известно, что Пушкин много размышлял о сравнительных достоинствах цезурного и бесцезурного пятистопного ямба. Но метр как закон не может быть в качестве интуитивно воспринимаемого образа очень богат содержанием: различных метров, вообще говоря, не так уж и много. Между тем, по свидетельствам Блока и Багрицкого, «ямб» воспринимается ими как в высшей степени содержательный художественный образ<sup>1)</sup>. Можно думать, что образ ямба, руководивший Блоком при написании «Возмездия», совершенно отличен, например, от образа ямба, видевшегося Жуковскому при сочинении «Послания к Воейкову» или свойственного Пушкину в «Руслане и Людмиле», а этот последний уловимо отличается от образа ямба, который ощутим в «Медном всаднике».

Мы умышленно для сравнения берем произведения сравнительно большого объема, написанные четырехстопным ямбом со свободной строфикой и одинаковыми ограничениями на чередование мужских и женских рифм. Несмотря на эту общность основной закономерности, каждому из названных произведений свойственна своя собственная концепция ямбического метра, пронизывающая все произведение от начала до конца.

3. Полный художественный образ метра складывается из

а) звукового образа метра,

б) семантической интерпретации ритмических вариантов.

Адекватным способом описания звукового образа метра является статистика ритмических вариантов и их сочетаний в смежных стихах (по терминологии Андрея Белого — статистика употребления различных ритмических «фигур»). Таким образом, статистика становится необходимым инструментом исследования стиха.

4. Методы изучения свойственного данному поэту или данному произведению семантической интерпретации ритмических вариантов неизбежно более субъективны. Но уже сопоставление всех случаев появления какой-либо редкой комбинации вариантов ритма в смежных стихах иногда приводит к достаточно убедительным результатам<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup>В предисловии к «Возмездию» Блок пишет: «...Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к невиданным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был ямб. Вероятно, поэтому повлекло меня, издавна гонимого по миру бичами этого ямба, отдаться его упругой волне на более продолжительное время...»

<sup>2)</sup>Например, выбирая в стихотворениях Блока случаи повторения в двух или трех смежных стихах двуударной формы четырехстопного ямба

υ υ υ υ — υ υ υ υ (υ),

осознаем особенность замысла поэта:

О, я хочу безумно жить:  
Все сущее — увековечить,  
Безличное — вочеловечить,  
Несбывшееся — воплотить!

(«Ямбы»)

Сулит нам, раздувая вены,  
Все разрушая рубежи,  
Неслыханные перемены,  
Невиданные мятежи...

(«Возмездие»)

5. Первым удачным примером применения теории вероятностей в стиховедении, кажется, было наблюдение Б. В. Томашевского: во многих случаях частота появления комбинаций ритмических вариантов полустихий или смежных стихов с большой точностью следует закону умножения вероятностей. Было бы естественно истолковать это наблюдение так, что выбор определенной последовательности ритмических вариантов происходит автоматически под давлением потребности выражения языковыми средствами определенного внеязыкового содержания. Такое толкование наблюдений Томашевского, однако, необязательно, а иногда и заведомо неправильно. Нами показано, что некоторым поэтам (Пушкин, Блок) была свойственен феномен «имитации случайности»: частота употребления некоторых ритмических фигур строго соответствует вероятностной норме, которая должна была бы создаваться автоматически при полном отвлечении от их художественной выразительности, но в действительности употребляются эти фигуры художественно детерминированным образом<sup>1)</sup>.

6. С другой стороны, неограниченное следование постулату, в силу которого «гению все доступно», может привести к ошибочным выводам. Подсчеты, связанные с оценками энтропии речи, позволяют разобраться в механизме согласования требований внеязыковой, стилистической, грамматической и звуковой выразительности речи. Выбор метра как закона, регламентирующего допустимые ритмические варианты, соответствие звукового образа метра замыслу поэта, выбор системы рифмовки, уровень степени насыщенности стиха звуковыми повторами — все это подчинено определенным ограничениям, без соблюдения которых звуковой строй произведения вступает в противоречие с внеязыковой содержательностью, четкостью развития сюжета, точностью выбора образов.

7. В докладе намеченные выше общие идеи проиллюстрированы конкретными примерами, заимствованными из работ Б. В. Томашевского, Г. А. Шенгели, К. Ф. Тарановского, авторов доклада и их сотрудников (Н. Г. Рычкова, М. А. Красноперова).

<sup>1)</sup>Приведем здесь два сочетания по четыре строки достаточно редкой двухударной ритмической формы VI  $\cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup \cup$  (∧) четырехстопного ямба в «Евгении Онегине». Число таких сочетаний в точности соответствует вероятностной норме. Можно самим судить о различной художественной ценности этих примеров:

Всегда я рад заметить разность  
Между Онегиным и мной,  
Чтобы насмешливый читатель  
Или какой-нибудь издатель  
Замысловатой клеветы... (строфа LVI главы 1)

Положены через поток;  
И пред шумящею пучиной,  
Недоумения полна,  
Остановилась она.  
Как на досадную разлуку... (строфы XI и XII главы 5)

Во втором примере на самом деле пять подряд идущих двухударных строк, начинающихся ритмической формой VII. При этом одна из четырех форм VI начинает новую строфу!



**Комментарий к тезисам доклада  
«Статистика и теория вероятностей  
в исследовании русского стихосложения»**

Осенью 1962 года А. Н. Колмогоров получил приглашение выступить на Первом симпозиуме по комплексному изучению художественного творчества, присланное председателем Оргкомитета Б. С. Мейлахом. Были подготовлены аннотация доклада и тезисы. Аннотация доклада достаточно общего содержания была вовремя отослана в Ленинград и опубликована в сборнике тезисов и аннотаций, изданном к открытию симпозиума в феврале 1963 года. Тезисы доклада (и даже его название) несколько раз переделывались и были подготовлены непосредственно к началу заседаний. Фактически они послужили планом, которому следовал в своем выступлении Колмогоров. Относительно большое время в почти двухчасовом докладе было уделено раскрытию пункта 6 тезисов, а именно роли и интерпретации результатов подсчета затрат энтропии на различные поэтические приемы. В дальнейшем эти тезисы целиком вошли в стенограмму доклада. Доклад Колмогорова, как обычно, вызвал неподдельный интерес, но не все его положения слушателями — литературоведами и представителями других гуманитарных специальностей были поняты. Об особенностях восприятия доклада можно судить по заданным вопросам. Вот два типичных вопроса: «Каковы перспективы кибернетического метода в изучении процессов литературного творчества?» и «В какой мере накопленные знания в области изучения закономерностей стихосложения в соединении с результатами в области построения поэтических словарей достаточны для применения электронных машин в этой области?» А. Н. Колмогоров также выступил в последний день работы симпозиума с несколькими замечаниями о статистических методах анализа речи и о возможной помощи математиков и статистиков в исследовании основных закономерностей, например, распределения слов по числу слогов или распределения числа слов в предложении. Сборник трудов симпозиума под названием «Содружество наук и тайны творчества» вышел из печати лишь в 1968 году. Этому предшествовала обширная переписка Б. С. Мейлаха с авторами доклада. В результате в упомянутом сборнике был опубликован не доклад, прочитанный на симпозиуме, а программная работа «К основам русской классической метрики» — первая из четырех работ, составляющих по замыслу А. Н. Колмогорова общее введение в математико-статистические методы анализа стихотворной речи (три части этой большой работы публикуются в настоящем сборнике).

*А. В. Прохоров*

## Оглавление

<i>А. В. Прохоров.</i> О работах А. Н. Колмогорова по стиховедению . . . . .	3
<i>М. Л. Гаспаров.</i> А. Н. Колмогоров в русском стиховедении . . . . .	10
Ритмика поэм Маяковского (совм. с А. М. Кондратовым) . . . . .	21
К изучению ритмики Маяковского . . . . .	37
О дольнике современной русской поэзии. Общая характеристика (совм. с А. В. Прохоровым) . . . . .	47
О дольнике современной русской поэзии. Статистическая характери- стика дольника Маяковского, Багрицкого, Ахматовой (совм. с А. В. Прохоровым) . . . . .	62
Замечания по поводу анализа ритма «Стихов о советском паспорте» Ма- яковского . . . . .	86
О метре пушкинских «Песен западных славян» . . . . .	93
К основам русской классической метрики (совм. с А. В. Прохоровым) .	109
Пример изучения метра и его ритмических вариантов . . . . .	136
Анализ ритмической структуры стихотворения А. С. Пушкина «Арион» .	156
Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изуче- нию метрики классического русского стиха (совм. с А. В. Прохоровым) . . . . .	163
Статистические методы исследования ритма стихотворной речи. Опыт расчета и сравнения моделей ритма (совм. с А. В. Прохоровым) . . .	181

## Приложение

Замечание об основах русского стихосложения . . . . .	217
Анализ ритма русского стиха и теория вероятностей (совм. с Н. Г. Рычковой) . . . . .	228
К моему докладу в НСО . . . . .	235
Метр как образ. Введение . . . . .	239
Статистика и теория вероятностей в исследовании русского стихосло- жения. Тезисы доклада (совм. с А. В. Прохоровым) . . . . .	252

Из письма Юре в Курск 23 августа 1943 г.

Замечание об основах русского стихосложения.

В классической русской поэзии господствовало "стихотаблическое" стихосложение, основанное на:

- 1) постоянстве, или закономерном чередовании числа слогов в строке,
- 2) закономерном расположении ударений.

~~Примером стихотаблического стихосложения~~ Например, в "Вечернем размышлении о Божьем величии" Ломоносова первая строфа звучит так:

Лице свое скрывает тень;  
 Нося покрыта мрачка ночь;  
 Взошла на горы ~~ночь~~ темь;  
 Лучи от нас сколомились прочь;  
 Открылась бездна, звезд полна;  
 Звездам числа нет, бездне дна.

Здесь:

- 1) в каждой строке ровно ~~восемь~~ слогов,
- 2) в каждой строке все четные слога ударные, а нечетные -неударные, т.е. в общепринятой записи схема каждого стиха такова:

— — — — —

Обычно легко обстоит ~~делом~~ делом несложнее. Рассмотрим стихотворение Пушкина:

~~Я помню чудное мгновенье:~~  
 Я помню чудное мгновенье:  
 Перехо мной явилась ты,  
 Как мимолетное виденье,  
 Как гений чистой красоты.  
 В томленьях грусти безнадежной,  
 В тревогах шумной суеты,  
 Звучал мне долго голос нежный,  
 И седлись миные черты.  
 Или годы бурь порыв мятежный  
 Рассосал прежние мечты,  
 .....

*Мне не совсем понятно, почему вы считаете, что в этом стихотворении 8 слогов в строке. Вспомните, что в русском языке ударение падает на четные слоги. В этом стихотворении ударения падают на 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 126, 128, 130, 132, 134, 136, 138, 140, 142, 144, 146, 148, 150, 152, 154, 156, 158, 160, 162, 164, 166, 168, 170, 172, 174, 176, 178, 180, 182, 184, 186, 188, 190, 192, 194, 196, 198, 200, 202, 204, 206, 208, 210, 212, 214, 216, 218, 220, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 326, 328, 330, 332, 334, 336, 338, 340, 342, 344, 346, 348, 350, 352, 354, 356, 358, 360, 362, 364, 366, 368, 370, 372, 374, 376, 378, 380, 382, 384, 386, 388, 390, 392, 394, 396, 398, 400, 402, 404, 406, 408, 410, 412, 414, 416, 418, 420, 422, 424, 426, 428, 430, 432, 434, 436, 438, 440, 442, 444, 446, 448, 450, 452, 454, 456, 458, 460, 462, 464, 466, 468, 470, 472, 474, 476, 478, 480, 482, 484, 486, 488, 490, 492, 494, 496, 498, 500, 502, 504, 506, 508, 510, 512, 514, 516, 518, 520, 522, 524, 526, 528, 530, 532, 534, 536, 538, 540, 542, 544, 546, 548, 550, 552, 554, 556, 558, 560, 562, 564, 566, 568, 570, 572, 574, 576, 578, 580, 582, 584, 586, 588, 590, 592, 594, 596, 598, 600, 602, 604, 606, 608, 610, 612, 614, 616, 618, 620, 622, 624, 626, 628, 630, 632, 634, 636, 638, 640, 642, 644, 646, 648, 650, 652, 654, 656, 658, 660, 662, 664, 666, 668, 670, 672, 674, 676, 678, 680, 682, 684, 686, 688, 690, 692, 694, 696, 698, 700, 702, 704, 706, 708, 710, 712, 714, 716, 718, 720, 722, 724, 726, 728, 730, 732, 734, 736, 738, 740, 742, 744, 746, 748, 750, 752, 754, 756, 758, 760, 762, 764, 766, 768, 770, 772, 774, 776, 778, 780, 782, 784, 786, 788, 790, 792, 794, 796, 798, 800, 802, 804, 806, 808, 810, 812, 814, 816, 818, 820, 822, 824, 826, 828, 830, 832, 834, 836, 838, 840, 842, 844, 846, 848, 850, 852, 854, 856, 858, 860, 862, 864, 866, 868, 870, 872, 874, 876, 878, 880, 882, 884, 886, 888, 890, 892, 894, 896, 898, 900, 902, 904, 906, 908, 910, 912, 914, 916, 918, 920, 922, 924, 926, 928, 930, 932, 934, 936, 938, 940, 942, 944, 946, 948, 950, 952, 954, 956, 958, 960, 962, 964, 966, 968, 970, 972, 974, 976, 978, 980, 982, 984, 986, 988, 990, 992, 994, 996, 998, 1000.*

*Хорошо, что вы заметили, что в этом стихотворении 8 слогов в строке. Вспомните, что в русском языке ударение падает на четные слоги. В этом стихотворении ударения падают на 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 126, 128, 130, 132, 134, 136, 138, 140, 142, 144, 146, 148, 150, 152, 154, 156, 158, 160, 162, 164, 166, 168, 170, 172, 174, 176, 178, 180, 182, 184, 186, 188, 190, 192, 194, 196, 198, 200, 202, 204, 206, 208, 210, 212, 214, 216, 218, 220, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 326, 328, 330, 332, 334, 336, 338, 340, 342, 344, 346, 348, 350, 352, 354, 356, 358, 360, 362, 364, 366, 368, 370, 372, 374, 376, 378, 380, 382, 384, 386, 388, 390, 392, 394, 396, 398, 400, 402, 404, 406, 408, 410, 412, 414, 416, 418, 420, 422, 424, 426, 428, 430, 432, 434, 436, 438, 440, 442, 444, 446, 448, 450, 452, 454, 456, 458, 460, 462, 464, 466, 468, 470, 472, 474, 476, 478, 480, 482, 484, 486, 488, 490, 492, 494, 496, 498, 500, 502, 504, 506, 508, 510, 512, 514, 516, 518, 520, 522, 524, 526, 528, 530, 532, 534, 536, 538, 540, 542, 544, 546, 548, 550, 552, 554, 556, 558, 560, 562, 564, 566, 568, 570, 572, 574, 576, 578, 580, 582, 584, 586, 588, 590, 592, 594, 596, 598, 600, 602, 604, 606, 608, 610, 612, 614, 616, 618, 620, 622, 624, 626, 628, 630, 632, 634, 636, 638, 640, 642, 644, 646, 648, 650, 652, 654, 656, 658, 660, 662, 664, 666, 668, 670, 672, 674, 676, 678, 680, 682, 684, 686, 688, 690, 692, 694, 696, 698, 700, 702, 704, 706, 708, 710, 712, 714, 716, 718, 720, 722, 724, 726, 728, 730, 732, 734, 736, 738, 740, 742, 744, 746, 748, 750, 752, 754, 756, 758, 760, 762, 764, 766, 768, 770, 772, 774, 776, 778, 780, 782, 784, 786, 788, 790, 792, 794, 796, 798, 800, 802, 804, 806, 808, 810, 812, 814, 816, 818, 820, 822, 824, 826, 828, 830, 832, 834, 836, 838, 840, 842, 844, 846, 848, 850, 852, 854, 856, 858, 860, 862, 864, 866, 868, 870, 872, 874, 876, 878, 880, 882, 884, 886, 888, 890, 892, 894, 896, 898, 900, 902, 904, 906, 908, 910, 912, 914, 916, 918, 920, 922, 924, 926, 928, 930, 932, 934, 936, 938, 940, 942, 944, 946, 948, 950, 952, 954, 956, 958, 960, 962, 964, 966, 968, 970, 972, 974, 976, 978, 980, 982, 984, 986, 988, 990, 992, 994, 996, 998, 1000.*

Число слогов в строках здесь поочередно равно ~~восемью~~ и ~~девяти~~. Что касается ударения, то обычно считают, что это стихотворение написано четным ямбом, т.е. все строки соответствуют схеме

(\*) — — — — — ( )

где в скобках поставлен одиннадцатый слог, имеющий тип в нечетных стихах. На самом деле, однако, далеко не все ~~четные~~ четные слога каждого стиха являются ударными, и не все нечетные-неударными. Уже первая строка звучит

~~Я помню чудное мгновенье:~~ — — — — — !

Запишем схему (\*) четырехстопного ямба с разложением на стопы:

u-|u-|u-|u-|(u).

Сравнивая с действительным ритмом первого строки

--|u-|uu|u-|u ,

мы видим, что первая стопа ямба заменена стопой спондеем (--), а третья - стопой пиррихией (uu). В четвертой строке

~~uu|u-|uu|u-|u~~

первая стопа тоже заменена спондеем, остальные же стопы ямбические:

--|u-|u-|u-|u.

В третьей строке первая стопа ямба заменена стопой хореем, а третья - стопой пиррихией:

-u|u-|uu|u-|u.

Таким образом оказывается, что в разбираемом стихотворении встречаются все возможные "вухостопные" стопы:

- u - ямба,
- u - хорей,
- uu - пиррихия,
- - спондеем.

Тем не менее стихотворение записано ямбом и все "ипостаси" (заменяемые) стопы ямба круглыми "правильными". В Комаровке, когда Вы туда вновь поедете, Вы найдёте в книжке Валерия Брюсова "Наука о стихе"; в ней перечислены случаи, в которых "ипостаси" стоп одного размера стопами других размеров называются правильными. Эти традиционные правила очень сложны. Тем не менее они соответствуют очень точно непосредственной интуиции классиков русской поэзии. Я не думаю, чтобы Пушкин знал все эти правила; во всяком случае он не руководился ими непрерывно при сочинении своих стихов. Тем не менее в Евгении Онегине, записанном четырехстопным ямбом, находится на протяжении всех полутора страниц едва ли не три "неправильных" ипостаси.

Для сравнительно недавно, если не отбрасывать вперёд Томашевскому,

~~установил формулировать основную принцип расчленения ударения, слово "стихотворение" классического русской поэзии, а именно, что в стихотворении все "неправильные" ипостаси "неправильны" только в том смысле, что они не являются "неправильными" в том смысле, в котором это слово употребляется в науке. Прежде чем формулировать этот принцип следует оговориться терминологическое замечание. "Словом" мы будем называть группу слогов, объединяемую общим ударением. "Словом" мы будем называть группу слогов, объединяемую общим ударением. "Словом" мы будем называть группу слогов, объединяемую общим ударением. "Словом" мы будем называть группу слогов, объединяемую общим ударением.~~

Разделение речи на слова в этом смысле не всегда совпадает с орфографическим. В произведении разделение на слова в данном смысле обычно ясно слышно, при разбивке же на стопы в данном орфографическом смысле иногда возможны некоторые неясности. Разбираемое стихотворение Пушкина мне представляется с разбивкой на слова в том же смысле, в котором оно записано в стихотворении Пушкина.