

НАЧАЛЬНЫЕ ПЕРЕАКЦЕНТУАЦИИ (ПЕРЕБОИ) В РУССКИХ ДВУСЛОЖНЫХ РАЗМЕРАХ (ТИПОЛОГИЯ И ИСТОРИЯ)¹

© 2015 г. К. М. Корчагин

В статье характеризуется одно из “маргинальных” ритмических явлений, употребляемых в русском силлабо-тоническом стихе – так называемые “перебои”, или “переакцентуации” в начальной позиции стихотворной строки. Это явление рассматривается на фоне параллельных явлений в других национальных традициях силлабо-тонического стиха (английской, немецкой) и в каждом из двух видов двусложных размеров (в ямбе и хорее) на материале русской поэзии XVIII–XX веков. Также в работе проанализирован один из немногих “устойчивых” типов стиха с переборами, встречающийся в русских имитациях украинской “коломыйковой” силлабики.

The article investigates into one of the marginal rhythmical phenomena of the Russian syllabotonic verse named *reaccentuation* or *pereboy*. This phenomenon is compared with the similar occurrences in other national traditions of syllabotonic verse (the English and the German) and is analyzed in regard to both dissyllabic meters (iamb and trochee) within the Russian poetry of the 18th–20th centuries. Also, the article studies one of the stable kinds of reaccentuated meters – the meter of the Russian imitations of the Ukrainian *kolomyika*'s verse.

Ключевые слова: русский стих, метрика, стиховедение, перебои, переакцентуации, двусложные размеры, коломыйковый стих.

Key words: Russian verse, metrics, theory of verse, reaccentuations, dissyllabic meters, verse of *kolomyika*.

Несмотря на то, что русский силлабо-тонический стих во многих аспектах исследован очень подробно, далеко не все явления, находящиеся на периферии “классической” метрики, изучены с достаточной тщательностью. Причины этого стоит искать в том, что для стиховеда гаспаровской школы первоочередное значение имеют частотные факты стиха – те, на основе которых может быть построена представительная выборка, поддающаяся анализу методами математической статистики. “Маргинальные” явления стиха при таком подходе нередко выпадают из внимания, т.к. предполагают известную немногочисленность, “штучность”, составляя, тем самым, “слепое пятно” исследований, ориентированных на статистическое обобщение, которое в подобном случае не может быть корректным.

Подобные “маргинальные” факты стиха зачастую немногочисленны или не наделены тем культурным престижем, который определяет работу даже тех стиховедов, что стремятся к наи-

большей объективности. Однако именно в таких явлениях с наибольшей отчетливостью выражаются те качества, которые позволяют прочертить границы между “статистически устойчивыми” явлениями – между стихом и прозой, различными системами стихосложения, типами рифмующих словоформ и т.п. Сама по себе, задача изучения “маргинальных” фактов стиха ставилась неоднократно – в какой-то мере, на подобные факты опирались теоретические системы В.Я. Брюсова и А.П. Квятковского [1, с. 294–301; 2], которые, впрочем, не декларировали исключительного внимания к таким явлениям стиха: усилия их создателей были направлены на изобретение “общей” метрики, понимаемой как исчисление всех возможных поэтических размеров и форм. Те или иные явления, находящиеся на периферии “классического” стиха, привлекались для того, чтобы заполнить “пустующие” клетки разрабатываемых ими формальных парадигм.

Позднейшее квантитативное стиховедение в лице К. Тарановского, М.Л. Гаспарова, Дж. Бейли и других исследователей придавало мало значения подобным явлениям (и почти не артикулировало причины, по которым это происходит). Интерес к

¹ Исследование выполнено в рамках в Программы фундаментальных исследований Президиума РАН “Корпусная лингвистика” (2012–2014).

ним возродился позднее в работах М.И. Шапира, увидевшего в этих явлениях материал, который может послужить основанием для дальнейшей феноменологической редукции, позволявшей заново определить ключевые понятия стиха: “Вместо того, чтобы ориентироваться на привычные, типовые формы стиха, надо сосредоточиться на аномалиях. При условии, что маргинальные явления учтены нами достаточно широко, они очертят собой эмпирическое поле, в центр которого попадут наиболее распространенные случаи” [3, с. 81–82].

Явление, которому посвящена эта статья, также может быть отнесено к числу таких, “маргинальных” фактов русского (силлабо-тонического) стиха. При этом оно широко распространено в стихе других национальных традиций. Это явление в отечественных стиховедческих работах носит разные названия: “переакцентуация” (В.М. Жирмунский, Р. Якобсон), “сдвиг ударения” (К. Тарановский, М.Л. Гаспаров), “неметрическое ударение” (Дж. Бейли), “ритмический перебой” (М.Л. Гаспаров) и т.д. [4, с. 57–58]. Во всех случаях имеется в виду ситуация, когда реальное ударение приходится на слабое место стиха, в то время как ближайшее к нему сильное место оказывается безударным. Я буду называть это явление “перебоем”, намеренно не осложняя это понятие дополнительными уточнениями: с моей точки зрения, перебой правильнее было бы рассматривать как один из фактов синтагматики стиха, объединяющей языковые и метрические элементы воедино и обеспечивающей связь между ними [5, с. 62–64]. Прежде всего, это касается тех перебоев, которые возникают в маркированных позициях в начале строки или после цезуры. Такие перебои подчеркивают членимость стиха на сегменты, указывают на то, что окрестности синтагматических связей (между строками или полустихиями) представляют собой особую позицию, метрические характеристики которой могут отличаться от метрических характеристик других позиций строки.

С особыми свойствами окрестностей этих синтагматических связей связаны такие явления, как цезурные эффекты, наблюдающиеся как по левую, так и по правую сторону цезуры [6, с. 66–67], нарушения ударной константы в финальной позиции стиха [7, с. 162–163] и, наконец, перебои. Использование перебоев свидетельствует о том, что граница между различными системами стихосложения не может считаться непреодолимой: перебои в силлабо-тоническом стихе сближают последний, с одной стороны, с дольником, допускающим более свободное варьирование междуиктовых интервалов, а с другой, с силлабическим

стихом, безразличным к количеству ударений в строке при сохранении ее слогового объема. Это общее свойство метрических эффектов, возникающих в окрестностях цезур или межстрочных границ: так, использование поэтами цезурных эффектов (особенно тех, что сопровождаются относительно свободным варьированием в окрестности цезуры) также сближает силлабо-тонику с более “свободными” метрическими системами [8].

Особые свойства окрестности цезуры были рассмотрены мной в работе [6]; в этой статье я обращусь к другому типу синтагматической связи – связи между строками, в правой окрестности которой возникают особые метрические эффекты – перебои.

1. Одной из основных задач отечественного стиховедения первой половины – середины XX века было формулирование тех критериев, которые позволили бы провести формальное различие между различными классическими и неклассическими типами стиха. В первую очередь, это касалось классической русской силлабо-тоники, которая, с одной стороны, противопоставлялась другим национальным типам силлабо-тоники, а с другой, – тем типам стиха, которые получили широкое развитие в русской поэзии первой четверти XX века. Вследствие этого многие стиховеды обращали самое пристальное внимание на те критерии, которые позволили бы однозначно определить классические силлабо-тонические размеры – прежде всего, ямб во всем богатстве его ритмических вариаций.

Метрические характеристики классических силлабо-тонических размеров были обобщены Р. Якобсоном в виде следующих трех условий:

«...в классических образцах русской силлабо-тоники <...> мы фиксируем также следующие константы: (1) число слогов в строке от начала стиха до последнего икта является постоянным; (2) этот последний икт всегда несет на себе словесное ударение; (3) ударение не может падать на “слабое место” стиха, если “сильное место” заполнено безударным слогом того же слова» [9, с. 361] (цит. по [10, с. 96]).

Этот набор условий широко известен. Каждое условие дополнительно ограничивает русский силлабо-тонический стих, благодаря чему появляется возможность отличать его как от других национальных вариантов силлабо-тонического стиха, так и от иных употребляемых в русской поэзии систем стихосложения. Так, нарушение первого условия позволяет перейти к тоническому стиху (через промежуточные стадии – дольник и тактовик); второе условие отделяет русскую

силлабо-тонику от немецкой или английской². Похожим образом обстоит дело и с третьим условием, однако именно оно оказалось камнем преткновения для тех исследователей, которые пытались описать “серую зону” между классическим и неклассическим стихом.

Дело в том, что нарушение второго правила настолько частотно в английской силлабо-тонике, что традиционно отмечается практически всеми исследователями. Отклонения от него встречаются почти в любых позициях строки, но, по мнению многих исследователей, наибольшую значимость обретают в начальной позиции – в позиции окрестности межстрочной синтагматической связи. Так, Д. Чисхольм пишет, что “наибольшая степень расхождения между абстрактным метром и его языковой реализацией наблюдается в начале строки” [11, с. 30]. Действительно, о таких отклонениях говорят как о самых частотных – формирующих облик английской (и отчасти немецкой) силлабо-тоники.

Известно, что к английскому 5-стопному ямбу (самому употребительному из английских ямбических размеров) третье условие Якобсона не применимо – начиная от образцов елизаветинской эпохи и заканчивая ямбами XX века. Именно на анализ подобных образцов опирается классическая генеративная трактовка английского 5-стопного ямба, представленная в работе [12]. Согласно П. Кипарскому, стих Шекспира, Мильтона, Дж. М. Хопкинса и многих других поэтов “перенасыщен” переборами, однако качественные и количественные параметры этих перебоев различаются в зависимости от того, какую позицию они занимают в стихе.

² В английском силлабо-тоническом стихе такой тип сочетания окончаний очень частотен. Например, у У. Блейка:

Tiger, tiger, burning bright
In the forests of the **night**,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful **symmetry**?

Довольно часто встречается такая клаузуальная последовательность и в немецком стихе (Р.М. Рильке):

Die Zeit ist mir mein tiefest **Wéh**,
so legte ich in ihre Schale:
das wache Weib, die Wundenmale,
den reichen Tod (daß er sie zahle),
der Städte bange Bacchanale,
den Wahnsinn und die **Könige**...

В обоих этих стихотворениях используется один и тот же силлабо-тонический размер – 4-стопный ямб, но ударения в выделенных многосложных словах распределяются так, что содержащие их строки должны считаться 3-стопными, если бы в этих позициях не предполагалось нарушение второго условия Якобсона: в рифменной позиции здесь выступают безударные окончания (в английском случае на такое окончание переносится “искусственное” метрическое ударение, вызывающее дифтонгизацию [i] → [ai]); ср. [7, с. 162–163].

В одном из “прототипических” образцов английского 5-стопного ямба “сонетах Шекспира – перебои возникают далеко не только в начальной позиции строки. В сонетах встречаются как строки типа *Máking a famine where abundance lies* (перебой на первой стопе), так и строки типа *Were it not sinful then, stríving to mend* (перебой на четвертой стопе). Тем не менее, во всем корпусе перебои в начальной позиции строки преобладают: из 6,3% строк с переборами в 4,6% перебой приходится на начальную позицию [11, с. 35].

Перебои в сонетах Шекспира отсутствуют на второй (и, что очевидно, пятой) стопе, концентрируясь на третьей и четвертой. Именно в этой позиции обычно находится граница между синтаксическими колонами, которую лирический ямб Шекспира унаследовал у итальянского одиннадцатисложника [13]. В работе [6] я проводил различие между различными типами цезурных членений, называя цезурой₁ “словораздел, важный для метрической и синтаксической конструкции стиха” [14, с. 162], т.е. словораздел, который не обязательно регулярен, но маркирует особые позиции строки. Этот словораздел может выступать в качестве границы между синтаксическими колонами (колометрическая цезура₁) и отличается от цезуры₂ – регулярного словораздела в фиксированной позиции строки [6, с. 17]. Согласно П. Кипарскому и Д. Чисхольму, перебои в сонетах Шекспира концентрируются у правых границ синтаксических колонов, т.е. в правой окрестности колометрической цезуры₁. Можно сказать, что такие перебои выполняют “делимитативную функцию, маркируют начало нового сегмента строки (т.е. полустигия) и наличие особой синтагматической связи, сходной со связью между соседними строками [15, с. 100].

Всё это характерно и для более поздней английской силлабо-тоники. Например, среди 100 строк 5-стопного ямба, взятых из начала первой – целиком силлабо-тонической – книги классика американской поэзии Роберта Лоуэлла “*Lord Weary’s Castle*” (1946), 14 содержат перебои:

Listen, the hay-bells tinkle as the cart
Wávers on rubber tires along the tar
And cindered ice below the burlap mill
And ale-wife run...

Лишь в двух случаях наблюдаются перебои в середине строки (*Cáthedral lifts its eye. Pléasant enough* и *The castle of God. Sáilor, you were glad*), которым, как легко заметить, предшествует колометрическая цезура₁, аналогичная той, что возникает в сходных позициях в сонетах Шекспира.

Стоит заметить, что среди рассмотренных стихотворений Лоуэлла встречаются такие, в которых перебои не употребляются: иными словами, поэт использует перебои неравномерно – в некоторых случаях он предпочитает обходиться без них. Это позволяет видеть в перебоях, прежде всего, стилистическое средство, тесно связанное с метрической структурой стиха: употребление перебоев не предписано поэту, но если они все-таки употребляются, то чаще всего это происходит в заранее известных позициях строки – в позициях, составляющих окрестность синтагматической связи между строками или полустихиями.

Еще более последовательно эта закономерность выдерживается в немецкой силлабо-тонике. В стихе XIX в. перебои чаще всего встречаются в драматическом ямбе (видимо, под влиянием стиха Шекспира), в XX в. они проникают в лирику, причем так же, как и в случае английского стиха, употребляются почти исключительно в начале строки. Например, в 5-стопном ямбе Рильке из 5,4% строк, содержащих перебои, в 4% строк они приходятся на начальную позицию [11, с. 35]:

Ich bin, du Ängstlicher. Hörst du mich nicht
mit allen meinen Sinnen an dir branden?

Meine Gefühle, welche Flügel fanden,
umkreisen weiß dein Angesicht...

<1901>

Наблюдения над соотношением перебоев в начале и в середине строки делались и на материале русской силлабо-тонике, но описывались скорее как тенденция³. Можно думать, что это связано с относительной немногочисленностью русских стихотворений, содержащих перебои. Кроме того, русские поэты, использовавшие это стилистическое средство, часто “усиливали” его дополнительным расшатыванием слогового объема строки или варьированием междуиктового интервала. Примеры такого использования перебоев можно найти в стихотворениях С. Боброва, проанализированных в недавней статье [4], или в переводах И. Аксенова из поэтов-елизаветинцев [7, с. 166–167].

Кроме того, при исследовании перебоев в русском стихе возникает проблема различения размеров, допускающих перебои, и не допускающих их. Можно ли говорить о том, что 5-стопный ямб с перебоями и 5-стопный ямб без перебоев – это один и тот же размер? Или же первый должен рас-

сматриваться как (едва заметная) периферия второго? Особенно важным этот вопрос становится в случае единичного использования перебои тем или иным поэтом. Так, в оде Радищева “Вольность” содержится строка с перебоем (*Веицай, злодей, мнóю венчанный*): эта строка единственная в корпусе ямбов Радищева, и ее метрический статус остается неясным. Другими словами, о перебоях имеет смысл говорить только в тех случаях, когда они *регулярно* используются поэтом (даже с небольшой частотой), либо когда они занимают маркированную позицию в стихе – например, в окрестности синтагматической связи между строками или полустихиями.

В дальнейшем я буду рассматривать только такие перебои, которые возникают в начальной позиции строки, предполагая, что перебои, возникающие в правой окрестности цезуры (колометрической цезуры₁ или цезуры₂), по своему метрическому статусу не отличаются от перебоев в начале строки.

2. Нельзя сказать, что перебои характерны для “классической” русской силлабо-тонике: даже на рубеже XIX–XX вв. в пору многочисленных экспериментов с метром и ритмом они употреблялись нечасто. Тем не менее, для некоторых поэтов использование стиха, допускающего перебои, было связано с “освобождением” от силлабо-тонике, переходом к менее строгому стиху, остающемуся, в то же время, в рамках регулярной метрики. Подобные размеры принадлежат к периферии силлабо-тонике и нередко близко подходят к дольнику и тактовуку: в них также встречаются варьирующиеся междуиктовые интервалы с той лишь разницей, что возникают они только в трех позициях – на цезуре, в начале или в конце строки.

Нужно заметить, что в русском стихе практически нет размеров, которые всегда употребляются с перебоями (редкий пример такого размера я рассмотрю в третьей части). Использование перебоев либо представляет собой черту индивидуального поэтического стиля, либо связано с подражанием фольклорным размерам и размерам других национальных систем стихосложения.

В дальнейшем я буду рассматривать только те строки, которые содержат двусложные словоформы в начальной позиции строки: именно такие словоформы способны вызывать перебои. Таким образом, строки типа *Вспóлохи заревые!*, встречающиеся в ямбическом контексте, содержат перебой, а строки типа *Вихрь – и костер лавровый!* – нет (примеры из М. Цветаевой; такой же принцип анализа использован в работе [4]). Из числа двусложных словоформ будут исключены так называемые “двойственные слова”, акцентуа-

³ Так, М. В. Акимова на материале богатых переакцентуациями стихотворений М. Цветаевой отмечает, что «[слов]-“нарушителей” тем меньше, чем ближе к концу строки» [4, с. 67], не проводя дополнительных границ между различными позициями в стихе.

ция которых традиционно составляет отдельную проблему [16, с. 110–111; 17, с. 186–187]. Кроме того, далее я буду рассматривать лишь перебои в двусложных размерах, хотя понятие перебора может быть распространено и на трехсложные размеры, и на дольник⁴.

Также за пределами статьи останутся случаи “регулярных” перебоев – ситуация, при которой начальные перебои наблюдаются во *всех* строках стихотворения и преобразуют двусложный силлабо-тонический размер в размер логоэдический. Известный пример логоэда такого рода принадлежит М.И. Шапину: это стихотворение Сумарокова “Благополучны дни...” (1730-е гг.), каждая строка которого укладывается в схему 0*2*1*. Эту схему можно интерпретировать двумя способами: можно считать, что мы имеем дело с одной из форм 3-иктного дольника, либо с 3-стопным ямбом, сопровождаемым *регулярным* перебоем на первом икте [10, с. 122]⁵. Та или иная интерпретация может быть предпочтительной по разным при-

чинам, однако с системной точки зрения логоэд на основе дольника невозможно отличить от логоэда, основанного на регулярном употреблении перебоев⁶. Таким образом, я буду рассматривать только такие тексты, которые лишены подобной метрической амбивалентности.

Внимание исследователей традиционно направлено на перебои в ямбических размерах (например, на 5-стопный ямб, связь которого с английскими или немецкими аналогами очевидна). Но, по крайней мере, столь же частотны содержащие перебои хореические размеры, которым в исследовательской литературе традиционно уделяется меньшее внимание (так, все примеры перебоев, приводимые М.Л. Гаспаровым, – ямбические).

5-стопный ямб с перебойями, несмотря на свой исключительный культурный статус и имплицитно содержащуюся в нем отсылку к метрике Шекспира, не так уж часто употребляется в русской поэзии. Этот размер использовался в основном поэтами, заявившими о себе в 1910-е гг. Наиболее известные примеры принадлежат М. Цветаевой, О. Мандельштаму, Г. Адамовичу и А. Тарковскому (всего в корпусе 11 таких стихотворений⁷). Перебои в поэзии Цветаевой были подробно проанализированы М.В. Акимовой [4], а в поэзии Мандельштама и Тарковского – В.А. Плунгяном [18] (Мандельштам обращался к перебойям в переложениях Петрарки и Франца Верфеля). Можно привести пример такого 5-стопного ямба:

Запомни же, как над тобой в апреле
Нéбо светилось всею синевою,
Сóлнце сияло, как в ушах звенели
А́рфы, сирены, соловьи, прибой.

Г. Адамович, <1947>

⁴ Отдельные поэты предпочитали употреблять перебои именно в таких размерах, не прибегая при этом к перебойям в двусложниках. Например, перебои в трехсложных размерах – яркая черта метрического репертуара А. Ладинского:

По дорогам печальным
Путешествовать нам,
А воздушным и бальным
Туфелькам – по балам,
И по мраморным струям
Лестничных ниагар
Нисходить к поцелуям,
Не ходить на базар.
“Каирский сапожник”,
<1930>

Перебои в дольнике встречаются, например, в стихотворении Арсения Тарковского “Переводчик” (1960):

2*1*2*1	Шах с бараньей мордой – на троне.
2*1*2*1	Самарканд – на шахской ладони.
2*2*1*0	У подножья – лиса в чалме
2*1*2*0	<u>С ты́сячью</u> двустийши в уме.
2*1*2*1	<u>Розы</u> сахаринной породы,
2*4*0	Соловьиная пахлава,
2*4*1	Ах, восточные переводы,
2*1*2*0	Как болит от вас голова.

⁵ Тонкость здесь заключается в том, что во времена Сумарокова дольники в русской поэзии еще не использовались, а теория и практика силлабо-тонических размеров не была разработана в достаточной мере. Поэтому предпочтение той или иной интерпретации зависит от позиции исследователя: можно говорить о том, что стихотворные размеры непосредственно являются следствиями языковой структуры (и, следовательно, “потенциально” существовали всегда, независимо от того, когда были использованы впервые), либо о том, что они представляют собой культурные конструкции (следовательно, нельзя говорить о дольнике до того, как “гештальт” дольника оформился в практике поэтов). “Соломоново” решение состоит в том, чтобы рассматривать этот текст Сумарокова как песенный логоэд, генетически равно далекий и от дольника, и от ямба.

⁶ Этот тип логоэда довольно распространен в русской поэзии: он встречается у О. Мандельштама (“Я ненавижу свет...”, 1912), М. Цветаевой (“Шпагу, смеясь, подвесил...”, 1911), Н. Асеева (“Рушится ночь за ночью...”, 1912), Н. Оуупа (“Аэроплан”, 1912; “Автомобиль”, 1913), И. Чиннова (“Может быть, только в этой...”, 1953) и некоторых других поэтов. Чаще всего этот размер использовался в 1910-е гг., но можно обнаружить и более поздние примеры его употребления.

⁷ Здесь и далее я буду обращаться к имеющемуся в моем распоряжении корпусу русских стихотворений XVIII – первой половины XX вв., который лежит в основе поэтического подкорпуса НКРЯ. Список примеров 5-стопного ямба с перебойями: “Ave Maria! – гимн благословенья...” (Эллис, 1911), “Estranho primor” (В. Парнах, 1918), “Сам посудит: так топором рубила...” (М. Цветаева, 1919), “Я не хочу ни есть, ни пить, ни жить...” (М. Цветаева, 1919), “И вот исчез, в черную ночь исчез” (М. Цветаева, 1920), “Прекрасный, сияющий человек” (О. Мандельштам, 1926), “Речка, распухшая от слез соленых...” (О. Мандельштам, 1934), “Когда уснет земля и жар отпышет...” (О. Мандельштам, 1934), “Сердце мое принадлежит любимой...” (П. Антокольский, 1976), “Дриада” (А. Тарковский, 1946), “В последний раз... Не может быть сомненья...” (Г. Адамович, <1947>).

Во многих из этих случаев можно предположить либо внимание к ритмике английского и/или немецкого ямба (Цветаева), либо использование перебоев для имитации силлабического стиха (прежде всего, итальянского), куда более свободного в распределении ударений (Мандельштам, Тарковский).

Несколько чаще употребляются перебои в 4-стопном ямбе (14 бесспорных примеров в корпусе и примерно такое же количество сомнительных). Этим размером пользовались многие поэты 1910–1930-х гг., придерживавшиеся самых разных эстетических предпочтений⁸:

Вбѣм сирены паровозной,
Стуком и грохотом колес,
Косым дождем и криком “поздно”
Так это счастье началось.
Елизавета Полонская, 1922–1927?

Дальнейший интерес к этим размерам наблюдается уже в последние десятилетия XX в. и в начале XXI в. – у тех авторов, которые обращаются к силлабо-тоническому стиху, но при этом стремятся к обновлению его ритмических возможностей. Причем количество поэтов, которые используют перебои остается небольшим, хотя они и принадлежат к разным поэтическим поколениям – в диапазоне от Н. Горбаневской (род. 1936 г.) до А. Горбуновой (род. 1985 г.):

У райских врат мы отрясаем перья,
парит полуизмятая повестка
на Страшный суд, замри у райских врат,
у райского блаженства на пороге,
здесь долги сроки, колки проволоки,
как проволокой опутанный стократ
Уральских гор замороженный клад –
лѣгкое перышко в завьюженной берлоге.
Наталья Горбаневская, 1974–1978

...но есть секрет – в том море нету дна,
оно от века есть ради огня,
чтобы огню всегда хватало пищи
и медленно выходят из него
юные звезды, и одна другой
величественней, ярче, больше, чище.

Алла Горбунова, 2013

⁸ Список таких текстов: “Каменная баба” (С. Бобров, 1910), “Злак высок. Молкнул гром желанный...” (Вяч. Иванов, 1914), “В утро туманное и раннее...”, “В летние ночи плохо спится...”, “В мире простом, со всеми в мире...” (М. Цетлин, все – 1916), “Это качается сосна...” (Г. Иванов, 1923), “Весна наводит сон. Уснем...” (М. Цветаева, 1923), “Веселенькую! Ну, привольно!...” (М. Кузмин, 1925), “Видение Носке” (О. Мандельштам, перевод из М. Бартеля, 1925), “Воем сирены паровозной...” (Е. Полонская, 1922–1927?), “Кустов и Левин” (Д. Хармс, 1933), “Что это так, согласен, но...” (А. Николев, 1936), “Тыква” (С. Кирсанов, <1940>), “Вспоминая акмеизм” (Г. Адамович, 1966).

Доля таких стихотворений в последние десятилетия по-прежнему остается невелика. Например, в четырехсотстраничном сборнике избранных стихотворений Н. Горбаневской “Города и дороги” (2013) всего шесть силлабо-тонических стихотворений содержат перебои⁹.

Другие ямбические размеры с перебойми практически неупотребительны.

Среди хореических размеров, допускающих перебои, наиболее частотны 3-стопные и 4-стопные. Однако их расцвет приходится не на первые десятилетия XX в., а на XIX в., когда они употребляются в имитациях фольклорных песен – прежде всего, у Кольцова и следовавших за ним поэтов¹⁰. Раньше всего этот размер был зафиксирован в скандальной “пасквильной” песне В. Соколовского (1825), которую, впрочем, нельзя считать в полной мере “книжным” произведением:

Русский император
Богу дух вручил,
Емѹ оператор
Брюхо начинил.
Плачет государство,
Плачет весь народ –
Едет к нам на царство
Костюшка-урод...

В аналогичном контексте этот прием использовался в некоторых песнях Кольцова¹¹, написанных позднее процитированного текста В. Соколовского. Мне не известны более ранние примеры этого размера, однако сложившаяся связь с народной песней, которая еще более ощутима у Кольцова, заставляет предполагать, что подобные перебои в хореических размерах входили в круг ритмических возможностей “песенного” хорея (едва ли здесь можно видеть непосредственное влияние ритмики одного поэта на другого). К сожалению,

⁹ Четыре из них написаны 5-стопным ямбом (“Окраины враждебных городов...”, “Волхонка пахнет скошенной травой...”, “А может быть, я еду не туда...”, “Уходит поезд и увозит повесть...”), одно – 4-стопным (“Шел год недобрых предсказаний...”) и одно 4-стопным хореом: “Полустанция Зимейса...”.

¹⁰ В XX в. можно указать на отдельные образцы – например, на стихотворение “Когда поднимаю...” (О. Мандельштам, 1911).

¹¹ Мне известно девять таких песен, написанных 3-стопным хореом: “Песня пахаря” (“Ну! тащися, сивка...”), “Размышления поселянина” (“На восьмой десятке...”), “Великая тайна” (“Тучи носят воду...”), “Могила” (“Веет над могилой...”), “Первая песня Лихача Кудрявича” (“С радости веселья...”), “Вторая песня Лихача Кудрявича” (“В золотое время...”), “Русская песня” (“В поле ветер веет...”), “Поэт” (“В душе человека...”), “Сельская песня” (“Как здоров да молод...”). Еще больше у Кольцова примеров 4-стопного хорея с перебойми, который функционально не отличается от 3-стопного и также используется в песенной лирике.

пока можно лишь пунктирно проследить эту традицию.

3. Хореические размеры Кольцова служили для имитации фольклорного песенного стиха. Существует еще один хореический размер, который традиционно используется для подобных целей. Этот размер имеет специфический генезис: как и дактило-хореический гекзаметр, он был изобретен русскими поэтами для передачи несиллабо-тонической метрики, а именно для передачи фольклорного украинского стиха – стиха силлабическо-го. Этот размер не часто использовался в русской поэзии, однако во всех случаях он сохранял свои специфические метрические особенности. Речь идет о русской имитации коломыйкового стиха.

Коломыйка – одна из традиционных форм народного украинского стихосложения наравне с щедровками, колядками и другими песенными формами. За этим песенным жанром закреплен особый вид стиха, который обычно называют коломыйковым. Этот стих распространен как в народной песенной поэзии, так и в поэзии книжной: в последней он использовался, как правило, в стихах, так или иначе имитирующих фольклорные произведения или обращающихся к фольклорному материалу. Пожалуй, наиболее известные примеры использования этого размера в “книжной” поэзии принадлежит Тарасу Шевченко. Шевченко писал этим размером произведения разного объема – от коротких стихотворений до длинных поэм (например, поэма “Катерина” целиком написана коломыйковым стихом). Коломыйковый стих – это силлабический размер с двойной цезурой: 4 + 4 + 6. Для коломыйки обязательна парная рифмовка; окончание строки всегда женское; предцезурное окончание не фиксировано. Единственная ударная константа, таким образом, приходится на предпоследний слог строки:

Ой кобі́ я || за тї́м була́, || за кі́м я гада́ю,
Принесла́ бим || сі́м раз води́ || з тихого Дуна́ю.
Принесла́ бим || сі́м раз води́ || тай не відпо-
чила,
Ой кобі́ я || за тї́м була́, || кого́ я люби́ла...

[7, с. 30]

В литературных интерпретациях этого размера строка обычно делится на две части. У первых поэтов, пользовавшихся этим размером, подобное графическое членение не влияет на ритмические характеристики размера, но затем именно с помощью него ритм коломыйковой силлабики был переосмыслен как силлабо-тонический. Нет уверенности в том, что заставляло поэтов членить строки этого стиха пополам. Возможно, в европейской “книжной” поэзии (прежде всего,

французской) не было размеров с двойной цезурой, и членение строки на три сегмента казалось воспитанным на этой традиции поэтам некорректным¹². Необходимость дополнительного членения подтверждалась и тем, что первые два третьстишия в таком стихе были симметричны, в то время как третье третьстишие было сопоставимо по длине с первыми двумя и, видимо, поэтому могло восприниматься как обладающее большей автономностью.

Коломыйковый стих у Шевченко сохраняет все особенности народного размера – в том числе и первую цезуру (этот признак коломыйкового стиха, как легко предсказать, окажется самым неустойчивым):

Крича́ть со́ви, || спить дїбро́ва,
Зїроньки сі́яють,
Понад шля́хом, || щирїцею
Ховрашки гуляють.

<...>

Ти не пізна́в || менé, Йва́не?
Серце, подивися,
Йї́ же бо́гу, || я Катру́ся!
Ду́ра, отвяжї́ся!..

Из поэмы “Катерина” (1838)¹³

В русских поэмах Шевченко, например, в поэме “Слепая” (1842) также был представлен этот размер, и его ритмический характер оставался таким же, как в украиноязычных текстах поэта:

Текла́ рéчка || в чї́стом по́ле,
Орлы́ во́ду пі́ли;
Росла́ до́чка || у ма́тери,
Козаки́ люби́ли.

Ударения в приводимых отрывках никак не урегулированы, хотя отдельные строки и могут совпадать со строками силлабо-тонических размеров. Клаузула в нечетных строках также не урегулирована, в то время как четные строки – как и в фольклорном образце – сохраняют женское окончание. В украинской поэзии этот стих продолжает употребляться и после Шевченко, однако уже в первой четверти XX в. поэты редко обращаются к нему. В тех случаях, когда это все-таки происходит, отсылки к стиху и поэтике “Кобзаря” очевидны. При этом постепенно исчезает свобода в распределении ударений, которые всё более стремятся к тому, чтобы совпадать с силлабо-тонической схемой. Побочным эффектом этого про-

¹² Тем не менее, типологически такой стих встречается довольно часто и обнаруживается в поэтических традициях, слабо связанных со славянскими, – например, в классическом армянском стихе [19, с. 27–30].

¹³ Здесь и далее разметка ударений в стихах Шевченко дается по статье [20].

Стих, удовлетворяющий таким параметрам, может быть интерпретирован как хорей с переборами в первой стопе (далее я буду обозначать такие строки знаком астериска – X*3ж). Расположение перебоев дополнительно урегулировано: они встречаются только в четных строках. Эти строки объемом всего в шесть слогов и в них обязательно соблюдается женское окончание, благодаря чему перебой в первой стопе позволяет этим строкам совпадать с другим силлабо-тоническим размером – 2-стопным амфибрахийем. Такие “полуурегулированные” смешения двух разных метров в одном размере – явление достаточно редкое (в отличие от полностью урегулированных комбинаций разных метров – строчных логоэдов). С моей точки зрения, разумнее было бы интерпретировать этот размер как хорейский, описываемой схемой X4ж+X^(*)3ж.

Размер X4ж+X^(*)3ж был использован Э. Багрицким в поэме “Дума про Опанаса” (1926): именно здесь русский коломыйковый стих предстает в своей законченной форме. Багрицкий использует перебой в четных строках как тонкий стилистический прием, позволяющий внести в текст ритмическое разнообразие и придать большую динамику этому пространному нарративу о героях революции. Поэма Багрицкого пользовалась большой известностью на протяжении всей советской эпохи, и можно предположить, что опыты коломыйкового стиха у позднейших поэтов в большей степени связаны с влиянием этой поэмы, чем с чтением переводов из Шевченко¹⁵:

Ну, и взялися ладони	X4ж
За са́бли кривые,	X*3ж
На дыбы взлетают кони,	X4ж
Как ви́хри степные.	X*3ж
Кони стелются в разбеге	X4ж
С до́рогою вровень –	X*3ж
На чумацкие телеги,	X4ж
На мо́рды воловьи.	X*3ж

Все нечетные строки поэмы представляют собой “правильный” 4-стопный хорей; приблизительно 30% нечетных строк содержат перебои. Длина поэмы – 504 строки и этот объем вполне позволяет говорить о том, что перебои используются поэтом намеренно в качестве довольно частотного стилистического средства.

¹⁵ Интересно, что подобное взаимодействие силлабической и силлабо-тонической метрики наблюдалось и у самого Шевченко: в ямбических фрагментах его русскоязычных поэм “Слепая” (1842) и “Тризна” (1843) встречаются перебои, заставляющие вспомнить о коломыйковом стихе (строки вроде *Села и плачу. Вдруг село* или *Слѣзы невинной красоты*) [20, с. 348]. Их количество, впрочем, незначительно: по моим расчетам, в 4-ст. ямбе поэмы “Слепая” всего четыре такие строки из 929 (0,4%).

Важно, что после поэмы Багрицкого даже “следовое” использование перебоев в контексте размера X4ж+X3ж ассоциировалось со стихом “Думы про Опанаса”. Так, в стихотворении Мандельштама “Клейкой клятвой липнут почки” (1937) перебой встречается лишь один раз, но именно в той позиции, в которой он мог возникнуть у Багрицкого (см. также [17]):

Подмигнув, на полуслове	X4ж
Запну́лась зарница.	X3*ж
Старший брат нахмурил брови,	X4ж
Жалится сестрица.	X3ж

Устойчивость ритмического образца, предложенного Багрицким, позволяла некоторым поэтам варьировать отдельные элементы коломыйковой схемы, сохраняя главную особенность – перебой. Например, Н. Ушаков – автор, вступивший в литературу почти одновременно с Багрицким, но переживший его на десятилетия – в позднем тексте “Баллада псковского шоссе” (1969) варьировал схему “Думы про Опанаса”, заменяя строки X4ж строками X3д. Несмотря на такую замену Ушаков также допускает перебои только в четных строках (текст содержит 40 строк; перебои встречаются в 60% четных строк – в два раза чаще, чем у Багрицкого):

А в том Пскове маковки	X3д
во мно́го каратов.	X*3ж
А в том Пскове луковки	X3д
на хра́мах квадратных.	X*3ж
А в том Пскове башенки	X3д
одна́ другой выше.	X*3ж
А в том Пскове вишенки	X3д
красные от вишен.	X3ж

Один из классиков “неподцензурной” литературы Сергей Стратановский использовал этот размер в стихотворении “Гайдамаки” (1973; с прямой отсылкой к Шевченко). В этом тексте можно обнаружить и более заметное отступление от хорейского метра – с нарушением силлабического объема строки (правда лишь в одной строке); при этом перебои встречаются в 6% строк (всего: 66). Также в некоторых строках наблюдаются отступления от канонической для коломыйки последовательности окончаний (вместо женских возникают мужские):

И ножом, как мир немилым,	X4ж
Уби́в сыновей,	X*3ж
Сотник Гонта рыл могилу	X4ж
Для души своей.	X3ж
Мечь и злоба застыт свет	X4м
Пб́чве слезливой.	Д2ж
Плугом каиновым смерть	X4м
Распахала нивы.	X3ж

Еще более поздний и последний в моей подборке пример – стихотворение Семена Липкина

“Явление в Грушеве” <1987>, имеющее характерный подзаголовок “Украинская просодия”, недвусмысленно характеризующий используемый здесь тип стиха. Перебои (также лишь в четных строках) встречаются здесь 22% случаев (на 36 строк):

Если жить с долготерпением,	X4ж
Все гóре минует,	X*3ж
И толпа себя с моленьем	X4ж
Крестóm знаменует.	X*3ж

Коломыйковый стих в силу своего специфического ореола, конечно, никогда не мог претендовать на то, чтобы использоваться за пределами стилизаций. Все приведенные тексты так или иначе отсылают к поэме Багрицкого, а через него к стихам и поэмам Шевченко (за исключением разве что “Баллады псковского шоссе” Ушакова). При этом интересно, что коломыйковым размером пользуются и те поэты, что сделали вполне успешную карьеру в официальной советской литературе (Ушаков), так и те, чье положение в ней до последних лет советской власти оставалось двусмысленным или маргинальным (Стратановский, Липкин). Другими словами, влияние Багрицкого и его метрики оказалось в известной мере сильнее частных эстетических и идеологических предпочтений¹⁶.

На примере рассмотренных текстов видно, что конкретный процент строк с переборами в имитирующем коломыйку размере может меняться в достаточно широком диапазоне: видимо, более важным для поэтов был сам факт появления строк с переборами в контексте регулярной силлабо-тоники, а количество таких строк было второстепенно¹⁷. Нечто подобное наблюдается и в других двусложных размерах с переборами, хотя в них перебои употребляются не с такой последовательностью и регулярностью как в русской коломыйке.

Коломыйковый стих – та “маргинальная” форма, на примере которой можно проиллюстри-

¹⁶ Об отношениях С. Стратановского с советской поэзией см. мою статью [22], где, впрочем, не затрагивается проблема генезиса метрического репертуара поэта.

¹⁷ В этом смысле показательны примеры единичного употребления строк с переборами, которые используются, по всей видимости, только для того, чтобы вызвать у читателя память о стихах Шевченко или поэме Багрицкого. Например, в стихотворении современного поэта Алексея Колчева, где на 16 строк строка с перебором встречается лишь единожды:

ветер варкал ворон каркал
по ступу носила
человеческого шкварка
нечíстая сила.

ровать некоторые нетривиальные особенности русской метрики – например, то, что в русской силлабо-тонике, также как в английской и немецкой существует несколько групп размеров, допускающих перебои. Как правило, границы между такими размерами и размерами, в которых перебои не употребляются, куда менее отчетливы, чем в других национальных вариантах силлабо-тоники. Исключение составляют лишь два размера: 3-стопный хорей квазифольклорных песен и родственный ему размер русской коломыйки.

В этой статье была сделана попытка в общих чертах рассмотреть, каким образом перебои употребляются в русской поэзии и каков типологический фон их употребления. Несмотря на то, что перебои достаточно редко используются поэтами, они выступают как яркое стилистическое средство, которое обладает особым культурным статусом, связывая русскую метрику с другими национальными типами стиха – не только с английской и немецкой силлабо-тоникой, но и с силлабикой (например, украинской). Размеры с переборами – это особая группа “неклассических” силлаботонических размеров, которые важны также для теории стиха, так как на их примере могут быть продемонстрированы многие специфические свойства особых позиций стихотворной строки – окрестностей синтагматических связей между строками и полустихиями, в которых “строгая” классическая метрика способна утрачивать значительную долю своей строгости.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974.
2. *Гаспаров М.Л.* Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец // *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. Т. III. О стихе. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 399–422.
3. *Шанур М.И.* На подступах к общей теории стиха (методы и понятия) // *Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков.* М.: Языки русской культуры, 2000. С. 76–90.
4. *Акимова М.В.* “Некоторым – не закон”: подвижность метрического ударения в итальянской и русской силлабо-тонике // *Philologica.* 2012. Т. 9. № 21/23. С. 55–72.
5. *Шанур М.И.* “Versus” vs “prosa”: пространство-время поэтического текста // *Шанур М.И.* *Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков.* М.: Языки славянских культур, 2000. С. 36–75.

6. *Корчагин К.М.* Цезура в русском стихе XVIII – первой четверти XX века. Диссертация на соискание ученой степени к. ф. н. М., 2012.
7. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М.: Фортана Лимитед, 2003.
8. *Корчагин К.М.* К уточнению типологии цезуры: “цезурные эффекты” в русской силлабо-тонике и тонике // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы. Материалы международной научной конференции 25–27 ноября 2010 года. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2010. С. 32–44.
9. *Jakobson R.* Closing statement: Linguistics and Poetics / T.A. Sebeok (ed.) // Style in Language. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960. P. 350–377.
10. *Шанур М.И.* Metrum et rhythmus sub specie semioticae // Шанур М.И. Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. М.: Языки славянских культур, 2000. С. 91–130.
11. *Chisholm D.* The Metrical Relations XO and OX in English and German Verse // Current Trends in Metrical Analysis / Ed. by Ch. Küper. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2011. P. 29–44.
12. *Kiparsky P.* The Rhythmic Structure of English Verse // Linguistic Inquiry. 1977. Vol. 8. № 2. P. 189–247.
13. *Hanson K.* Metrical Alignment // Towards a Typology of Poetic Forms: From Language to Metrics and Beyond / J.-L. Aroui, A. Arleo (Eds.). Amsterdam: John Benjamins, 2009. P. 267–286.
14. *Кузнецов А.Е.* Латинская метрика. Тула: Гриф и К, 2006.
15. *Корчагин К.М.* Современные зарубежные исследования метрики // Вопросы языкознания. 2011. № 4. С. 90–115.
16. *Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975.
17. *Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В.* Ритм и синтаксис в свободном стихе // Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 170–201.
18. *Плунгян В.А.* К метрике мандельштамовских переложений Петрарки // Диалог культур: “Итальянский текст” в русской литературе и “русский текст” в итальянской литературе / Под ред. Н.А. Фатеевой. М.: Инфотех, 2013. С. 34–44.
19. *Папаян Р.А.* Сравнительная типология национального стиха. Ереван: Изд-во Ереванского ун-та, 1980.
20. *Костенко Н.В.* О рифме Т.Г. Шевченко // Славянский стих. IX. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 337–360.
21. *Костенко Н.В.* Українське віршування XX ст.: Навчальний посібник. 2-ге вид. К.: Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2006.
22. *Корчагин К.М.* “Разговор долгий, строгий и в стихотворной форме”. [О стихах Сергея Стратановского] // Новое литературное обозрение. 2011. № 112. С. 309–315.