

---

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

---



На правах рукописи

**МОНАХОВ** *Сергей Игоревич*

**ТРЕХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ  
В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**  
(Проблемы ритмической эволюции и формирования  
семантических моделей поэтического языка)

Специальность 10.01.01 — Русская литература  
Специальность 10.01.08 — Теория литературы. Текстология

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

30 ОКТ 2008

Санкт-Петербург  
2008

Диссертация выполнена на кафедре истории русской литературы  
Факультета филологии и искусств  
Санкт-Петербургского государственного университета

*Научный руководитель:*

доктор филологических наук, БУХАРКИН Петр Евгеньевич

*Официальные оппоненты:*

доктор филологических наук, КРУГЛОВ Василий Михайлович

доктор филологических наук, ЦАРЬКОВА Татьяна Сергеевна

*Ведущая организация:*

Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена

Защита состоится «20» ноября 2008 года в 17.20 часов на заседании совета Д 212.232.26 по защите докторских и кандидатских диссертаций при Санкт-Петербургском государственном университете по адресу: 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11, Факультет филологии и искусств, ауд. 25.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке им. М. Горького Санкт-Петербургского государственного университета по адресу: 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9.

Автореферат разослан «15» октября 2008 г.

*Ученый секретарь*

*диссертационного совета*

кандидат филологических наук

С. Д. ТИТАРЕНКО

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Настоящая работа посвящена изучению истории трехсложных размеров в русской литературе XVIII — начала XX веков: описанию ритмической эволюции трехсложников и процессов формирования их жанрово-стилевых и ритмико-семантических моделей.

Проблемы стихотворного ритма причисляют обычно к узкой области стиховедческих интересов, существующей как бы вне истории литературы и даже исторической поэтики; между тем нигде, как в стиховедении, сложная целостность и внутреннее единство литературного процесса не осознаются настолько явственно<sup>1</sup>. Выявленные в ходе стиховедческого исследования ритмические модели стихотворных размеров (как значащие последовательности употребления звуковых групп стиха) могут быть уподоблены тем первообразным «формулам и схемам», о которых писал в свое время А. Н. Веселовский, имея в виду поэтическую сюжетность<sup>2</sup>. Такой подход,

---

<sup>1</sup> Ср.: 1) «Стиховедение — неотъемлемая часть поэтики и науки о литературе в целом. В нем наиболее отчетливо проявляется присущая современной поэтике методологическая сложность и разноплановость. <...> В этой области науки о литературе становится особенно ясной необходимость осознать качественные переходы от национального языка к стихотворному языку («языку» искусства) и от стихотворного языка к конкретному поэтическому высказыванию — поэтическому произведению» (*Гиршман М. М. Принцип единства филологии в стиховедении // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 60–61*); 2) «...методологический солипсизм, стремление вывести законы стиха из законов языка или отвлеченных законов симметрии кажется нам занятием хотя и увлекательным (как решение головоломок), но не имеющим перспектив выхода к выработке общих герменевтических принципов, позволяющих корректно интерпретировать текст, понять как функцию его ритмической организации, так и характер ее взаимосвязи с другими уровнями художественной структуры» (*Хворостьянова Е. В. Условия ритма: Историко-типологические очерки русского стиха. СПб., 2008. С. 459*).

<sup>2</sup> Ср.: «Задача исторической поэтики <...> — определить роль и границы предания в процессе личного творчества. Это предание, насколько оно касается элементов стиля и ритмики, образности и схематизма простейших поэтических форм, служило когда-то естественным выражением собирательной психики и соответствующих ей бытовых условий <...> Так сложился ряд формул и схем, из которых многие удержались в позднейшем обращении, если они отвечали условиям нового применения <...> Все дело было в ёмкости, применяемости формулы: она сохранилась, как сохранилось слово, но вызываемые ею представления и ощущения были другие; она подсказывала, согласно с изменившимся содержанием чувства и мысли, многое такое, что персона-

основывающийся на вычлениении своего рода «дифференциала истории литературы», позволяет по-новому взглянуть на проблемы функционирования жанров и формирования устойчивых жанрово-тематических линий русской поэзии XVIII — начала XX веков, эволюции художественных систем отдельных поэтов и целых поэтических направлений.

В качестве первого пробного шага, подступа к названной проблеме рассмотрение трехсложных размеров, возможно, окажется наиболее плодотворным в силу самой особенности их стиховой структуры: строка трехсложников с ее незыблемыми акцентными константами, а соответственно и большей, чем в двусложных размерах, устойчивостью и распознаваемостью стопы уже как бы предполагает известную степень формализованности ее содержания — стих в семантическом отношении выступает не в качестве некоего нерушимого единства, он носит расчлененный, составной характер. Точнее, по ритмическим «швам», образуемым словоразделами стиха, мы можем легче проследить, из каких элементов складывается его смысловое единство.

Трехсложные размеры, как и двусложные, появились в России в XVIII веке. Однако если проблемами ритма двусложников стиховеды активно занимались уже в 1910—1920-е годы<sup>3</sup>, то ритм трехсложных размеров — дактиля, амфибрахия, анапеста — довольно долго не привлекал к себе достаточного внимания исследователей. Обращение к этому материалу сразу поставило перед учеными целый ряд проблем, преимущественно теоретико-литературного характера: какова метрическая природа трехсложников<sup>4</sup>? Что «естественнее» для рус-

---

чально не давалось ею непосредственно; становилась, по отношению к этому содержанию, символом, обобщалась. Но она могла и измениться (и здесь аналогия слова прекращалась) в уровень с новыми запросами, усложняясь, черпая материал для выражения этой сложности в таких же формулах, переживших сходную с нею метаморфозу (*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика М., 1989. С. 300).

<sup>3</sup> См., например: *Белый А.* Символизм. Книга статей. М., 1910; *Шенгели Г. А.* Трактат о русском стихе. I—II. Изд. 2-е. М.; Пг., 1923; *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929.

<sup>4</sup> См., например: *Трубецкой Н. С.* Избранные труды по филологии. М., 1987. С. 359—370; *Якобсон Р.* Об односложных словах в русском стихе // *Slavic Poetics. The Hague, 1973.* P. 97; *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974. С. 178—179; *он же.* Еще раз к спорам о русской силлабо-тонике // *Проблемы теории стиха.* Л., 1984. С. 174—178; *Холиевников В. Е.* К спорам о русском силлабо-тоническом стихе // *Холиевников В. Е.* Стихование и поэзия. Л., 1991. С. 67—75; *он же.* Есть ли стопа в русской силлабо-тонике? // Там же. С. 58—67.

ского языка — двусложные или трехсложные размеры<sup>5</sup>? Каково своеобразие ритма трехсложников, в чем его отличие от ритма двусложных размеров<sup>6</sup>?

Следует признать, что и на сегодняшний день история трехсложных размеров изучена крайне мало, преимущественно в выборках, а полученные позитивные знания в этой области — в силу своей неполноты и противоречивости — свидетельствуют, скорее, о непонимании специфики структуры и логики развития трехсложников:

1) малоупотребительность пропусков метрических ударений в трехсложных размерах объясняют почти исключительно данными языковой системы, однако естественный ритм языка не настолько уж препятствует появлению четырехсложных или пятисложных слов (учитывая, что речь идет не о графических, а о фонетических словах). Следовательно, подобный жестко фиксированный акцентный каркас трехсложников, создаваемый почти стопроцентной ударностью сильных мест (за исключением первой стопы дактиля), является скорее определенным ритмическим заданием;

2) сверхсхемные ударения внутри стиха появляются редко и словно случайно, но в то же время их расположение в строке подчинено определенным закономерностям, сущность которых все еще недостаточно ясна;

3) женские словоразделы в трехсложниках повсеместно преобладают, хотя позднейшие подсчеты М. Л. Гаспарова доказали, что, сравнительно с «естественным» и «теоретическим» стихом, их количество в произведениях самых разных поэтов уменьшается, а число более редких в языке дактилических словоразделов вырастает<sup>7</sup>.

Наконец, есть вопросы, которые зачастую просто обходили исследователи: непонятно, как связаны между собой разные словоразделы в стихе и каким образом они соотнесены с клаузулой; как ритмическое строение строки влияет на ее синтаксическое членение; как коррелируют друг с другом разные типы стихов в пределах строфы.

---

<sup>5</sup> См., например: *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 тт. Т. 2. М., 1949. С. 470; *Томашевский Б. В.* О шестистопном ямбе // Труды по знаковым системам. Т. IX. Тарту, 1977. С. 110–111 (Уч. зап. ТГУ. Вып. 422); *Шенгели Г. А.* Указ. соч. С. 10; *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. С. 82–87; 147.

<sup>6</sup> См., например: *Гаспаров М. Л.* Ритмика трехсложных размеров в русской литературе // Н. А. Некрасов и русская литература. Кострома, 1971. С. 62–68; *он же.* Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 147–148; *Жирмунский В. М.* Теория стиха Л., 1975. С. 47–51.

<sup>7</sup> См.: *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. С. 158–167.

Можно сказать, что при описании истории трехсложных размеров упускалось из виду самое главное — ритмико-синтаксическое единство и семантическая целостность строки и строфы. Более того, обнаруженные для какого-то одного трехсложника ритмические закономерности по непонятным причинам признавались справедливыми и для остальных размеров. Речь все время велась не о конкретных трехсложниках разных авторов, разных эпох, разной тематики, а об общей для всех размеров метрической схеме и ее возможных модуляциях, хотя несходные истории развития, специфические жанровые предпочтения и семантические ореолы дактиля, амфибрахия и анапеста уже, казалось бы, должны говорить в пользу признания у них разных ритмических потенциалов. Этими соображениями обусловлена **актуальность** выбранной темы.

**Предметом исследования** в настоящей работе являются написанные трехсложными размерами стихотворения, поэмы и части полиметрических композиций поэтов, которых можно разделить на четыре хронологические группы: XVIII век (А. П. Сумароков, И. Ф. Богданович, М. М. Херасков, Г. Р. Державин, Н. М. Карамзин); 1800–40-е годы (В. А. Жуковский, А. А. Дельвиг, М. Ю. Лермонтов); 1850–80-е годы (Н. А. Некрасов, Д. Д. Минаев, М. Л. Михайлов, И. С. Никитин, Я. П. Полонский, А. А. Фет, А. К. Толстой); начало XX века (А. А. Блок, Б. Л. Пастернак, В. Я. Брюсов, З. Н. Гиппиус, С. А. Есенин, В. И. Иванов, Г. В. Иванов, И. Северянин, Ф. Сологуб). Для рассмотрения привлекались, в основном, трехстопные трехсложники: во-первых, общая сумма их слогов (7-11) соответствует средней длине речевого колона (точно так же, как у четырехстопных двусложников), а значит, они более естественны для русской речи; во-вторых, поскольку доля стихов средней длины, как нейтральных, в общем количестве текстов лучше всего свидетельствуют об употребительности размеров, то именно трехстопные трехсложники являются наиболее репрезентативными. Стихотворения, написанные вольными размерами, не учитывались. Подсчеты по четырехстопным и урегулированным разностопным схемам 4343 размерам использовались выборочно для сопоставления с основными данными.

**Основной целью** диссертации является изучение истории русских трехсложных размеров от момента их появления в XVIII столетии до начала XX века, предполагающее описание ритмической эволюции трехсложников и процессов формирования их жанрово-стилевых и ритмико-семантических моделей.

Конкретные задачи исследования состоят в следующем:

1) описать ритмический потенциал русских трехсложных размеров, учитывая не только основные (расположение схемных ударений, анакруза, сверхсхемные ударения, словоразделы), но и дополнительные ритмообразующие факторы (клаузула, сила синтаксической связи между лексическими единицами);

2) выявить и охарактеризовать эволюцию ритмических вариантов трехстопных трехсложников в русской поэзии XVIII — начала XX веков;

3) проследить характерное для каждой из исследуемых эпох жанрово-тематическое тяготение ритмических разновидностей трехсложных размеров;

4) описать на материале выбранных произведений XVIII — начала XX веков процессы формирования ритмико-семантических моделей поэтического языка.

**Научная новизна и теоретическая значимость** исследования состоит в том, что отобранный для анализа материал позволяет предложить первую научно корректную, хотя и до известной степени «пунктирную» историю русских трехсложных размеров. Кроме того, новым является сам принцип описания ритмико-семантических моделей поэтического языка, который, в частности, позволяет существенно скорректировать проблему «метра и смысла» и объяснить логику сосуществования нескольких жанрово-тематических линий в пределах одного стихотворного размера.

**Теоретико-методологическая основа** диссертации определяется ее целями и задачами, а также самим исследуемым материалом: описание эволюции трехсложных размеров в истории русской литературы и процессов формирования их жанрово-стилевых и ритмико-семантических моделей требует комплексного подхода, сочетающего статистический, сравнительно-исторический и типологический методы с элементами структурального лингвистического анализа. Исследование базируется на теоретических положениях трудов следующих литературоведов: М. М. Бахтина, А. Н. Веселовского, М. Л. Гаспарова, В. М. Жирмунского, Б. А. Ларина, К. Ф. Тарановского, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, Р. О. Якобсона.

**Основные положения, выносимые на защиту:**

1. В трехсложных размерах отчетливо чувствуется деление строки на стопы, стремление к стопораздельному строению стиха. Эта

тенденция настолько сильна, что внутристиховые синтаксические границы, как правило, совпадают с границами стоп, в результате чего строка разбивается на равные такты: вторая и третья стопы стремятся уподобиться первой. Соответственно в каждом размере преобладают, сравнительно с другими размерами, те словоразделы и клаузулы, которые обеспечивают его стопочленимость. При этом необычайно важным оказывается соотношение «восходящих» и «нисходящих» стоп: женский и дактилический словоразделы, сохраняющие заударную часть стопы, ощущаются поэтами как однородные вариации основного тона и противопоставлены мужскому словоразделу, как бы обрывающему ритмическое движение стиха. Поэтому в анапесте, по сравнению с амфибрахией и дактилем, выдвигаются мужские словоразделы и клаузулы, а в амфибрахии и дактиле, по сравнению с анапестом, — женские или дактилические.

2. Стопочленимость обрекает трехсложники на монотонность и однообразие ритма, придает им напевность, которая еще в XVIII веке предопределила связь трехсложных размеров с жанрами, имеющими отношение к музыкальному исполнению. Эту тенденцию можно было бы, по аналогии с двусложниками, назвать «первичным» ритмом трехсложных размеров, однако важен тот факт, что она не прекратила своего существования и когда на ее преодолении начал формироваться, условно говоря, «вторичный» ритм амфибрахия, анапеста и дактиля. Резкое отличие его заключается в расподоблении первого и второго словоразделов — по принципу «восходящего» и «нисходящего» движения. При этом первый словораздел задает начало строки (анапест — мужской, дактиль и амфибрахий — женский / дактилический), а второй ему противопоставлен (анапест — женский / дактилический, дактиль и амфибрахий — мужской) и стремится уподобиться клаузуле. Таким образом, строка как бы разламывается надвое, возникает характерный «двускатный» ритм.

3. Синтаксическое строение стиха в трехсложных размерах, как правило, параллельно ритмическому. Иными словами, можно выделить две основные тенденции синтаксической организации строки в трехстопных трехсложниках, соотносящихся с «симметричной» и «асимметричной» ритмическими структурами. Первая предполагает синтаксическую связанность всех слов, стоящих на сильных местах стиха; при этом предпочтение отдается связям средней степени силы (дополнительным, обстоятельным, между подлежащим и сказуемым). Суть второй заключается в контрастном сопоставлении са-

мой сильной (атрибутивной) и самой слабой (на границе синтагм) синтаксических связей на позициях I–II и II–III: женскому / дактилическому словоразделу при этом соответствует более тесная соединенность схемноударных слов, а мужскому — их разорванность между разными синтаксическими отрезками или обособленность друг от друга в пределах одного отрезка.

4. Ритмическая эволюция каждого из трехсложных размеров шла разными путями. Амфибрахий. XVIII век — симметричное стопораздельное строение. Время Жуковского и Лермонтова — разведение двух ритмических вариантов размера: «лирической», продолжающей традицию XVIII века, и «балладной», основанной на расподоблении словоразделов, традиций. Время Некрасова и Фета — продолжение двух предыдущих линий развития и появление новой, «гейневской» разновидности с сильно выделенным первым мужским словоразделом. Время Блока и Пастернака — постепенное вытеснение «симметричной» ритмической структуры «асимметричным» вариантом. Анапест. Активное освоение только в 1840–80-е годы. Разведение «симметричной» и «асимметричной» разновидностей в творчестве Некрасова и Фета, с последующим окончательным закреплением в поэзии современников некрасовского ритмического варианта, основанного на расподоблении словоразделов. 1910–30-е годы — ритмическое сближение амфибрахия и анапеста на основе заполнения стиха дактилическими и мужскими словоразделами, в ходе которого анапест усваивает себе несродную ему исторически экспрессивность мужского словесного окончания. Дактиль. XVIII век — симметричное стопораздельное строение размера. 1840–80-е годы — сохранение «симметричной» разновидности в «идиллических» стихотворениях Некрасова и осваивание дисгармоничного варианта в его «публицистических» текстах. В творчестве современников Некрасова и в поэзии первой четверти XX века — закрепление и канонизация ритмической структуры, основанной на расподоблении словоразделов.

5. Единство ритмико-синтаксического и семантического строения строки, свойственное стихам Некрасова и Фета, чем дальше, тем больше забывается. На смену ритмико-семантическим моделям приходит бесконечное разнообразие ритмических ходов, каждый раз поновому обыгрывающих смысловое членение строки. Одновременно с этим исчезает само разграничение ритмических моделей разных трехсложных размеров: из практики поэтов постепенно вытесняется

симметричная стопораздельная структура стиха — в амфибрахии, анапесте и дактиле все больше утверждается соединение дактилического и мужского словоразделов, причем тип клаузулы преимущественно совпадает с типом второго словораздела. В конечном итоге «балладный» вариант трехстопного амфибрахия оказывается в истории ритмического развития трехсложных размеров наиболее продуктивным. Однако сам принцип расподобления словоразделов к началу XX века, вероятно, осознается уже как слишком маловыразительный и плохо заметный. На смену ему приходит принцип «расподобления междуударных интервалов», позволяющий добиться несравнимо более яркого и экспрессивного звучания, — так возникают дольники. Тем не менее общая закономерность строения — формирование определенной ритмической инерции и ее дальнейшее разрушение — остается неизменной.

**Научно-практическая значимость** исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы в лекционных курсах и на практических занятиях по истории русской литературы XVIII — начала XX веков, по теории литературы, а также при подготовке специальных курсов и семинаров. Материалы исследования могут быть учтены при подготовке метрико-строфических справочников по поэзии XVIII — начала XX веков.

**Апробация результатов исследования.** Результаты диссертации нашли отражение в научных публикациях, в том числе в рецензируемых изданиях. Основные положения работы были представлены на аспирантском семинаре кафедры истории русской литературы Факультета филологии и искусств СПбГУ (2006–2007 годы), в докладах, сделанных на XXXV и XXXVI Международных филологических конференциях (13–18 марта 2006 года и 12–17 марта 2007 года).

**Структура работы.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка цитируемой и использованной литературы. Главы диссертации делятся на параграфы.

**Объем работы:** 228 страниц, библиография включает 280 позиций.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обосновывается актуальность проблемы, формулируются цель исследования и его задачи, объясняется выбор материала, анализируются литературоведческие работы по теме диссертации, дается краткое описание структуры работы.

Первая глава диссертации («Ритмический потенциал трехсложных размеров») посвящена изучению истории утверждения трехсложных размеров в русской литературе и формирования их ритмико-синтаксической структуры в творчестве Н. А. Некрасова.

В §1 («XVIII век. Освоение трехсложников») первой главы описывается появление трехсложных размеров в русской поэзии XVIII века. В первых русских стиховедческих трактатах чистые трехсложники, по сравнению с двусложными и «смешанными» размерами, явно занимали подчиненное положение. Стихотворная практика поэтов XVIII века отражала это изначально пренебрежение трехсложными размерами; устойчивый характер их применение носит только у Сумарокова<sup>8</sup>. Трехсложные размеры ясно обнаруживали свою связь с жанрами, имеющими отношение к музыкальному исполнению (арии, куплеты, дуэты, трио, хоры в волшебных комедиях, операх, драмах, балетах), причем наибольшее применение в этих жанрах получил двустопный амфибрахий. Вообще в употреблении трехсложников предпочтение отдавалось двустопным размерам, при удвоении которых возникали четырехстопные. Трехсложные размеры в XVIII веке часто совмещались с логоэдами<sup>9</sup>, а дактиль, который мог выступать еще и как один из компонентов логоэдического стиха, прочно вошел в сферу античной тематики. В целом, трехсложники

---

<sup>8</sup> См.: Вишневский К. Д. Русская метрика XVIII в. // Вопросы литературы XVIII века. Пенза, 1972. С. 129–258.

<sup>9</sup> Говоря об употреблении трехсложников в поэзии XVIII века, Вишневский отмечает: «И все-таки это было становление нового и не очень-то привычного для слуха тогдашнего читателя ритмического звучания — настолько непривычного, что сами авторы нередко путали трехсложные размеры с логоэдическими формами, во всяком случае, охотно комбинировали и то, и другое в пределах одного произведения» (Вишневский К. Д. Введение в стихотворную технику XVIII века // Вопросы стиля и жанра в русской и зарубежной литературе Пенза, 1969 С. 7–8).

в XVIII веке еще не приобрели устойчивой традиции и не образовали жанрово-стилистических стереотипов.

Нами были проанализированы случаи употребления трехстопных трехсложников в творчестве нескольких поэтов XVIII века, у которых, по данным Вишневого, чаще, чем у других, встречаются трехсложные размеры (Сумароков, Херасков, Богданович, Державин, Карамзин). Доля женских словоразделов в трехсложниках XVIII века очень велика (везде, кроме второй позиции в дактиле, значительно превышает 50% от общего числа строк). Сопоставление цифр по амфибрахию и дактилю не позволяет отметить какие-то определенные ритмические тенденции, характерные для этих размеров; примечательна только чрезвычайно низкая частота первого мужского словораздела в амфибрахии, что, вероятно, связано со стремлением авторов избежать ямбического зачина строки. Четко прослеживается также следующая тенденция: и в амфибрахии, и в дактиле на второй позиции, сравнительно с первой, значительно увеличивается количество мужских словоразделов и сокращается число словоразделов женских и дактилических.

Вполне достоверным кажется то, что поэты XVIII века, обращавшиеся к трехстопным трехсложникам, стремились избежать совпадения типа второго словораздела и клаузулы: при мужском окончании и в амфибрахии, и в дактиле больше стихов со вторым женским словоразделом, тогда как при женском окончании вырастает количество строк с мужским словоразделом на второй позиции. В то же время необходимо отметить в дактиле довольно высокую частоту встречаемости второго мужского словораздела в стихах мужского окончания, свидетельствующую, по-видимому, о влиянии противоположной тенденции. Провести здесь четкую разграничительную линию затруднительно, поскольку в пределах одного текста комбинируются стихи, отражающие и ту, и другую закономерность.

Среди стихотворений, написанных в XVIII веке трехстопным дактилем, можно выделить особую группу текстов, отличающихся как своим ритмическим строением, так и тематикой. Все эти произведения объединяет близость к песенному жанру, специфическая форма послания или обращения, а также общая тематика радостного приятия жизни, победы счастья и добродетели над людской злобой. На фоне отмеченной тенденции к усилению второго мужского словораздела в трехстопном дактиле XVIII века данные стихотворения, ориентированные на музыкальное исполнение, выделяются тем, что

в них используются фактически только женские и дактилические словоразделы; примечательно и употребление в ряде случаев сплошных женских клаузул, словно поддерживающих однородный характер «нисходящих» стоп.

В §2 («Начало XIX века. Разработка амфибрахия и дифференциация его ритмических вариантов») первой главы описывается начавшийся в истории русской литературы в 1810–40-е годы процесс активного освоения трехсложных размеров.

Пробуждение интереса русских поэтов к трехсложникам в это время почти не затронуло трехстопные размеры, которые по-прежнему оставались на периферии литературного процесса. Так, трехстопный анапест и дактиль переживают настоящий кризис: ни у Жуковского, ни у Лермонтова, начавших активно осваивать трехсложники, в первую очередь амфибрахий, дактилем не написано ни одного произведения, а анапест представлен единичными экспериментами.

Внутри трехстопного амфибрахия 1810–40-х годов можно отметить зарождающуюся ритмическую дифференциацию двух его основных жанрово-тематических разновидностей: первая, «лирическая», характеризуется прежде всего усиленным вторым женским словоразделом (преобладание комбинаций МЖ и ЖЖ), в то время как в балладах на второй позиции значительно выдвигается мужской словораздел (чаще, чем в «лирической» разновидности и в среднем по амфибрахию, встречаются комбинации ДМ, ЖМ и ММ), что придает балладному стиху ритм отрывистый, четкий, способный передать напряжение описываемых невероятных событий.

Разработка амфибрахия в 1810–40-е годы осуществлялась прежде всего на материале 4- и 4/3-стопных размеров. В расположении словоразделов четырехстопный и разностопный схемы 4343 амфибрахий Жуковского существенно различаются: в первом случае наблюдается преобладание однородных женских словесных окончаний, во втором — определенным образом организованное чередование мужских и женских словоразделов (наиболее употребительным является ритмический тип, позволяющий сохранить параллелизм строения полуступиц по схеме Ж(Д)-М—Ж(Д)-М). С точки зрения ритмики, эта оппозиция повторяет различие между двумя выделенными нами разновидностями трехстопного амфибрахия, да и в основе ее лежит едва ли не тот же принцип. Дело в том, что в корпусе стихотворений Жуковского, написанных четырехстопным амфибрахией, по количеству строк преобладают произведения элегического, медитативного

склада («лирической» тональности): «К Нине», «Мечта», «Три путника», «Море», «Замок на берегу моря», ария из оперы «Богатырь Алеша Попович» («Мой Сила прекрасен, как утренний свет...»); баллады же составляют явное меньшинство: «Мщение», «Три песни», «Лесной царь». Для урегулированного разностопного амфибрахия картина прямо противоположная — здесь в основе наших подсчетов лежат большие баллады «Граф Габсбургский», «Покаяние» и «Кубок».

Исходя из этого, мы можем уже с большей уверенностью утверждать, что в первой половине XIX века, несмотря на ничтожно малое число имеющихся текстов, намечается разграничение не только сфер употребления самих трехсложных размеров (ср. примеры «античного» анапеста Дельвига, «народного» анапеста Жуковского и «балладного» амфибрахия Жуковского и Лермонтова), но и — в случае с амфибрахией — разграничение их ритмических разновидностей, обусловленное, в первую очередь, разной «тональной» и жанрово-тематической принадлежностью стихотворений.

**§3 («Ритм трехсложников Н. А. Некрасова»)** первой главы посвящен характеристике периода расцвета трехстопных трехсложников, который они переживают в 1850–80-х годах, когда Некрасов фактически вводит эти размеры в русскую поэзию.

В трехстопных трехсложниках Некрасова можно наметить две различные ритмические закономерности. Во-первых, «стопочленность» — в каждом из размеров, по сравнению с другими, чаще встречаются словоразделы и клаузулы, совпадающие со стопой, внутренне рассекающие стих на равные сегменты. Вторая и третья стопы при этом стремятся уподобиться первой. Необычайно важным оказывается соотношение «восходящих» и «нисходящих» стоп: женский и дактилический словоразделы, сохраняющие заударную часть стопы и воспринимающиеся поэтом, по-видимому, как вариации основного тона, противопоставлены мужскому, эту заударную часть отсекающему. Исходя из этого, можно говорить о «наращении» одного слога стопы при дактилическом словоразделе в амфибрахии и об «усечении» стопы на один слог при женском словоразделе в дактиле. Однако и в том и в другом случае сам принцип стопораздельности не нарушается, поскольку сохраняется нисходящий характер стопы. Таким образом, в анапесте Некрасова предпочитают мужские словоразделы и клаузулы, а в амфибрахии и дактиле — женские или дактилические.

Резкое отличие второй тенденции, характерной из трехстопных трехсложников Некрасова только для амфибрахия и анапеста, заключается в расподоблении первого и второго словоразделов по принципу восходящего / нисходящего движения. При этом первый словораздел задает начало строки, как бы намечает характерное для данного размера ритмическое движение, а второй словораздел, противопоставленный первому, обращает это движение — клаузула в таком случае стремится уподобиться именно второму словоразделу, обеспечивая тождественность второй и третьей стопы. Таким образом строка словно разламывается надвое, возникает характерный «двускатный» ритм.

Обычно исследователи видят в тенденции к усилению дактилического словораздела специфику ритма всех некрасовских трехсложников. Наши данные, однако, показывают, что амфибрахий и дактиль Некрасова выбирают принципиально иные стратегии своего развития. Амфибрахий явно продолжает ту «балладную» ритмическую традицию с усиленным вторым мужским словоразделом, которая начала формироваться в русской поэзии в 1810–1840-х годах в творчестве Жуковского и Лермонтова. Характерно, что механизм этого ритма такой же, как и в некрасовском анапесте, — первый и второй словоразделы расподоблены: первый совпадает со стопой, задавая начало строки, а второй, отрывающий от стопы ее заударную часть, тождественен клаузуле. Возникает тот же самый «двускатный» ритм, только если в анапесте его движение восходяще-нисходящее, то в амфибрахии, наоборот, нисходяще-восходящее. Что касается некрасовского дактиля, то в использовании словоразделов и клаузул этот размер, очевидно, следует «песенной» традиции XVIII века. В отличие от трехстопного анапеста и амфибрахия в дактиле первый и второй словоразделы не расподобляются, а совпадают или со стопой, или с ее «усеченной» вариацией. Возможно, Некрасов отчетливо ощущал песенную природу дактиля, близость его к народному стиху и поэтому старался сохранить изначальную «стопочленность» размера, его мелодичность. С другой стороны, здесь мог сработать и закон компенсации — частые пропуски ударений на первой стопе, чередование трех- и двухударных строк сказались на большем однообразии в употреблении комбинаций словоразделов.

Собственно некрасовским открытием стало, таким образом, выявление ритмического потенциала трехстопного анапеста, до него практически не известного в русской поэзии. Некрасовым было найдено

счастлирое волнообразное движение ритма, восходящее в начале и спадающее к концу, которое помогало избежать рублености и монотонности стиха. Подобное «растянутое» звучание анапеста, нагнетание «длинных», «тягучих» словесных окончаний, очевидно, воспринималось самим Некрасовым и его современниками как сильное выразительное средство<sup>10</sup>. Насколько большую роль здесь играло ощущение дисгармоничности, асимметрии такого ритма, сказать нелегко, но общеизвестно, что именно стих Некрасова отождествлялся со своего рода «жестяной», «стихотворной прозой»<sup>11</sup>, противостоящей напевному, мелодическому стиху Фета и Полонского, в том числе и в жанровом отношении (особенно отчетливо виден контраст между развернутыми социально-психологическими и сатирическими новеллами Некрасова и небольшими «мелодиями» Фета).

Говорить о каких-то предпосылках некрасовского ритма трудно из-за недостаточности материала<sup>12</sup>. Определенную роль в развитии анапеста, безусловно, сыграл Лермонтов, оказавший на поэзию Не-

---

<sup>10</sup> К. И. Чуковский писал о некрасовском анапесте: «Тайна его ритмики заключается в том, что он берет самый энергичный, порывистый размер, анапест, богатый восходящими, словно в трубы трубящими звуками, и на протяжении строки преобразует его в изнемогающий, расслабленный дактиль. Строка, начинающаяся так задорно и громко, с каждым слогом, чем ближе к концу, вянет, никнет, замирает и падает. Именно эта постепенность ее умирания, эти градации в понижении тона и вызывают в нас то щемящее чувство, которое неотделимо от некрасовской ритмики» (*Чуковский К. И.* Кнутом иссеченная Муза // *Чуковский К. И.* Сочинения: В 2-х тт. Т. 2. М., 1990. С. 115–116). Нельзя не согласиться с тем, что это наблюдение, при всей своей импрессионистичности, довольно точно описывает сформулированную выше ритмическую тенденцию.

<sup>11</sup> См.: *Червяковский С. А.* К проблематике жанров поэзии Некрасова // Уч. зап. Горьковского пед. ин-та. Вып. 14. 1950. С. 66–100; *Черняева И. В.* О жанрах поэзии Некрасова // Н. А. Некрасов и русская литература. С. 35–50. Сам Некрасов рассматривал стих как определенное насилие над языком, преодоление «материала» в процессе творчества. Таким образом проявлялась сознательная установка поэта на «суровый, неуклюжий стих» (см.: *Баевский В. С.* Некрасов о стихе // Н. А. Некрасов и русская литература. С. 83–100).

<sup>12</sup> Стоит отметить, что Н. Надеждин, говоря о совместности стоп в русской поэзии по принципу восходящего и нисходящего движения, запрещал именно некрасовский ритмический вариант анапеста: «Должно иметь внимание к музыкальному сходству стоп, на которых основывается их совместимость в стихе. Совместимы между собой: ямб с анапестом, хорей с дактилем, дактиль с амфибрахией, амфибрахий с хореем и ямбом <...> Несовместимы: ямб с хореем, анапест с дактилем...» (*Надеждин Н. Н.* Версификация // Энциклопедический лексикон Плюшара. Т. IX. 1887. С. 518). Дело, понятно, не в логадической теории Надеждина, а в осознании им мелодической несовместимости ритмического движения данных стоп. При этом «музыкальным сход-

красова значительное влияние. Недаром исследователи отмечают, что именно в творчестве Лермонтова дактилические рифмы окончательно утвердились в русской поэзии — уже на равных правах с мужскими и женскими, а не как имитация народного песенного стиха (например, у Жуковского) или античного размера (например, у Дельвига)<sup>13</sup>. Правда, это ритмическое новшество не коснулось трехстопного анапеста, но, возможно, подобного некрасовскому эффекту звучания Лермонтов добивался, употребляя дактилические окончания в ямбе.

Анализ синтаксической структуры некрасовских трехсложных размеров, осуществленный в §4 («Синтаксис трехсложников Н. А. Некрасова») первой главы, позволяет сформулировать следующие выводы.

В целом некрасовский стих предпочитает тесные синтаксические связи между словами, контактно расположенными на сильных местах, однако синтаксическая связанность слов на позиции II–III больше, чем связанность слов на позиции I–II; особенно показательно здесь увеличение числа инверсированных сочетаний с атрибутивной и дополнительной связью: инверсия служит более прочному сращению этой части стиха и обособлению ее от начала строки<sup>14</sup>.

---

ством», с его точки зрения, обладают амфибрахий и ямб, совокупность движений которых реализует «балладный» ритмический вариант амфибрахия.

<sup>13</sup> Ср.: «Пушкин употреблял дактилические окончания (зарифмованные и без рифм) только в произведениях, написанных в духе народной поэзии ("Песни о Стеньке Разине" и др.). У Лермонтова они уже изредка появляются в лирических стихотворениях, никак не связанных с фольклором» (Холшевников В. Е. Основы стиховедения. СПб., 1996. С. 48, курсив наш. — С. М.). См. также: Розанов И. Н. Лермонтов в истории русского стиха // Литературное наследство. Т. 43–44. М., 1941. С. 425–469.

<sup>14</sup> По-видимому, это отражение закономерности, общей для многих русских размеров. Гаспаров в статье «Синтаксис пушкинского шестистопного ямба» писал: «Во-первых, синтаксическая теснота стихового ряда нарастает к концу строки. Это выражается в том, что к концу стиха межсловесных связей становится больше и они становятся теснее. Тенденция к этому имеется уже в синтаксисе колонов русской прозы и, видимо, является следствием предпочитаемого русским языком порядка слов; стих лишь усиливает эту общеязыковую тенденцию. Во-вторых, синтаксическая теснота стихового ряда ослабевает в середине строки, как бы разламывая стих синтаксической цезурой» (Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 97; см. также: Гаспаров М. Л. Синтаксическая структура стихотворной строки // Славянский стих. Лингвистическая и прикладная поэтика. М., 2001. С. 130–137). В случае с трехстопными трехсложниками синтаксическая цезура, строго говоря, проходит далеко не всегда в середине строки. В анапесте эта цезура после первой стопы, при сверхсхемном ударении на анакрузе,

Другая свойственная всем трем размерам тенденция — постепенное увеличение числа тесных синтаксических связей в зависимости от типа словораздела: меньше всего при мужском словоразделе, несколько больше при женском и больше всего при дактилическом<sup>15</sup>. Этим, очевидно, и объясняется различие в характере предпочтительных синтаксических связей на второй позиции в анапесте, с одной стороны, и амфибрахии и дактиле, с другой. Значительное преобладание в некрасовском анапесте тесных синтаксических связей при втором дактилическом словоразделе и минимальное их число при втором мужском словоразделе позволяет говорить о стремлении поэта преодолеть на второй позиции размера сильную ритмическую и синтаксическую цезуру, вызванную его стопочленностью, соединить вторую и третью стопу как ритмически, так и синтаксически. В амфибрахии же и дактиле стопочленность, в силу нисходящего характера стоп, как раз обеспечивает относительную связанность второго и третьего метрически выделенного слова<sup>16</sup>, в то время как при расподблении словоразделов важно именно выделить второй мужской словораздел, прерывающий нисходящее движение стопы, обозначить, подчеркнуть его концом синтагмы.

Наиболее характерна тенденция к увеличению тесных синтаксических связей к концу стиха для некрасовского анапеста; в амфибрахии и дактиле, сравнительно с анапестом, синтаксическая связанность II–III сильных мест значительно ослаблена, что выражается в большей частоте встречаемости на второй позиции словосочета-

---

действительно разбивает стих на две равноударные части, но в амфибрахии и дактиле «полустушия» в подавляющем большинстве случаев получаются неравносложные.

<sup>15</sup> В значительной степени, вероятно, это вызвано языковыми данными: так умозрительно можно предположить, что слов, образующих атрибутивные связи, — прилагательных, причастий, порядковых числительных, местоименных прилагательных — в русском языке больше с дактилическими окончаниями, чем с женскими, и больше с женскими, нежели с мужскими. Гаспаров, например, утверждал, что «...у прилагательных ударение сдвинуто к началу слова, образуя длинный безударный “хвост” <...> акцентный тип слова 3–1 [трехсложное слово с ударением на первом слоге. — С. М.] вдвое больше допускает прилагательных, чем акцентные типы 2–1 и 4–3» (*Гаспаров М. Л. Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики — 1982. М., 1984. С. 173, 179*).

<sup>16</sup> В статье «Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом “Евгения Онегина”» Томашевский, в частности, писал о характере женского словораздела следующее: «Женское ударение имеет более мягкий, плавный характер. Оно устойчивее, его труднее “проглотить”. <...> Стих с женскими словоразделами звучит не так резко, ударения падают равномерно. При чтении такой стих меньше поддается скандовке, он более “певуч”» (*Томашевский Б. В. О стихе. С. 111–112*).

ний с обстоятельственной связью и меньшей, чем в анапесте, частоте атрибутивных словосочетаний. Вообще распределение словосочетаний с неинверсированной атрибутивной связью на позициях I–II и II–III разных размеров показательно: в амфибрахии они чаще встречаются на первой позиции, в анапесте — на второй, в дактиле их примерно поровну на обеих позициях, что доказывает параллельность ритмического и синтаксического членения строки в некрасовских трехсложниках.

Предпочтительная ритмико-синтаксическая модель каждого размера у Некрасова выглядит следующим образом (знак «—» говорит о наличии сильной (атрибутивной) синтаксической связи между словами на сильных местах, пробел обозначает слабейшую (обстоятельную) связь, отсутствие связи между членами одной синтагмы или границу синтаксических отрезков:

- 1) амфибрахий: (1Ж) — (2М) (3М);
- 2) анапест: (1М) (2Д) — (3Ж);
- 3) дактиль: (1Д) — (2Ж) — (3Ж).

Таким образом, в поэзии Некрасова происходит не только активное усвоение трехсложных размеров, но и выявляется их ритмический потенциал, формируются предпочтительные ритмико-синтаксические модели амфибрахия, анапеста и дактиля. Можно безусловно утверждать, что Некрасов, в первую очередь, создает для русской поэзии мощную, влиятельную традицию в употреблении трехстопного анапеста. Теперь необходимо выяснить, какое отражение эта традиция нашла в творчестве его современников.

**Вторая глава диссертации («Канонизация и переосмысление традиции»)** посвящена изучению эволюции некрасовских принципов ритмико-синтаксического и семантического моделирования стиха в поэзии его современников и авторов начала XX века.

**В §1 («Трехстопный анапест и дактиль современников Н. А. Некрасова»)** второй главы анализируется дифференциация ритмико-синтаксических тенденций строения трехсложных размеров в творчестве современников Некрасова: Никитина, Фета и Полонского.

Стремление к «стопочленности» стиха отчетливо прослеживается в произведениях каждого из этих авторов, отражаясь на распределении комбинаций словоразделов. У всех трех поэтов в анапесте (подсчеты по трехстопному дактилю Фета и Полонского нами не делались в силу того, что этим размером они написали слишком малое количество строк) чаще, чем в других размерах, встречаются комби-

нации, содержащие мужской словораздел, как на первом, так и на втором месте (ДМ, ЖМ, МД, МЖ, ММ). Комбинации эти поддерживаются частым употреблением мужских клаузул, только у Полонского в анапесте преобладают женские окончания за счет поэмы «Куклы», написанной четверостишиями рифмовки ЖЖЖЖ.

Несколько выбивается из общей картины стих Никитина, в котором комбинации ДМ и ЖМ чаще употребляются в дактиле, а в анапесте также часты комбинации со вторым дактилическим словоразделом (ДД, ЖД)<sup>17</sup>. Вообще, основываясь на произведенных подсчетах, мы можем, даже при очень малом количестве строк, со всей определенностью говорить о близости ритма трехстопного анапеста Никитина к некрасовскому. В определенном смысле Никитин идет даже дальше Некрасова, развивая и усиливая отмеченную нами тенденцию к расподоблению первого и второго словораздела. Неправомерно, конечно, сравнивать данные по трехсложникам этих двух поэтов — слишком велика разница в объеме материала — однако нужно признать, что в текстах Никитина, написанных трехстопным анапестом, довольно четко прослеживается стремление ставить на первом сильном месте стиха слово с мужским, а на втором — с женским или дактилическим окончанием. Показательно, что дактилические клаузулы у Никитина употребляются только в анапесте.

Говоря о развитии (у Никитина и, возможно, — шире — у поэтов некрасовского круга) некоторых тенденций строения стиха, свойственных трехсложникам Некрасова, нужно упомянуть и о следующем. То ритмическое расподобление трехсложных размеров, которое только намечилось в творчестве Некрасова, у Никитина приобретает гораздо более ярко выраженный характер. Прежде всего, увеличивается разрыв в частоте встречаемости комбинаций словоразделов, организующих предпочтительную для данного размера структуру строки. Ср., например, соотношение в анапесте и дактиле частотностей комбинаций МЖ<sup>18</sup> (Некрасов: 15,52%—9,47%; Никитин: 18,13%—7,07%) и ЖМ (Некрасов: 16,72%—15,85%; Никитин: 21,98%—24,46%).

Особенно характерно в этой связи сопоставление ритмики трехстопного дактиля в творчестве Некрасова, Никитина и Минаева.

---

<sup>17</sup> Сравнение с данными по трехстопному дактилю этого же автора — единственный возможный в данном случае критерий оценки; к амфибрахию Никитин обращался всего в нескольких стихотворениях.

<sup>18</sup> Сравнение цифр по комбинациям МД и ДМ в этом случае непоказательно, в силу одинаково редкого их употребления у обоих поэтов.

Подсчеты по первому и второму словоразделу показывают, что второй мужской словораздел употребляется в дактиле Никитина и Минаева почти так же часто, как в анапесте, тогда как на первой позиции стих предпочитает женские и дактилические словоразделы. Таким образом, расподобление первого и второго словоразделов в дактиле, которое было едва заявлено у Некрасова, оказалось главной ритмической тенденцией для Никитина и Минаева. Здесь, как и в случае с анапестом, поэты, близкие к Некрасову, четко улавливают найденное им своеобразное звучание трехсложных размеров и стремятся закрепить его в своих произведениях.

Совершенно иначе дело обстоит с трехсложниками Фета. И у него за каждым из размеров как бы фиксируются определенные словораздельные вариации, что позволяет ритмически дифференцировать анапест и амфибрахий. Однако основой для такого разведения служит не тенденция к расподоблению словоразделов, как у Некрасова и Никитина, а ярко выраженная стопочленимость данных размеров. Показательно соотношение частоты употребляемости двух наиболее значимых при стопораздельном строении стиха комбинаций в амфибрахии и анапесте: ЖЖ (Некрасов: 22,89%—21,13%; Фет: 26,54%—23,33%) и ММ (Некрасов: 7,12%—7,74%; Фет: 6,43%—15,00%). И, пожалуй, еще более важно, что тенденция к стопочленимости у Фета распространяется не только на внутристриховые словоразделы, но захватывает и клаузулы: все комбинации, кроме малоупотребительной ДМ, а также комбинаций со вторым дактилическим словоразделом, после которых, по данным языковой системы, более вероятны женские окончания стиха, в амфибрахии чаще встречаются с женской клаузулой, а в анапесте — с мужской.

У Полонского, единственного из всех наших авторов, самой частотной в трехстопном анапесте является комбинация ЖМ, а не ЖЖ. Однако довольно низкий (по сравнению, например, с Фетом) уровень наиболее, казалось бы, предпочтительной словораздельной вариации ММ заставляет предполагать и наличие какой-то иной ритмической закономерности. Чтобы проверить эту догадку, мы рассмотрели анапест Полонского в диахронии, сравнив ритмические показатели поздней (1880-е годы) поэмы «Куклы» и более ранних лирических стихотворений<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Ср. периодизацию творчества Полонского у О. А. Орловой: 1840–50-е гг. — период малой, камерной лирики, эксперименты с трехсложниками; 1860–1880-е гг. — период крупных форм, уровень трехсложников повышается; 1890-е гг. — возврат

Полученные данные позволяют утверждать, что общее направление ритмической эволюции анапеста Полонского заключается в переходе от фетовского варианта стопораздельного строения к воспроизведению описанной нами некрасовской структуры этого размера. Прежде всего, увеличивается число комбинаций, содержащих второй дактилический словораздел (ЖД почти в 2 раза, МД почти в 3 раза), в то время как частота встречаемости комбинаций с мужским словоразделом остается почти без изменений.

В §2 («Семантическое членение строки в трехсложных размерах») и §3 («Поэтика Н. А. Некрасова: опровержение постулатов "школы гармонической точности"») второй главы предлагается анализ принципов семантического моделирования стихотворной строки, которые утвердились в результате дифференциации в творчестве современников Некрасова сосуществовавших в его трехсложниках двух противоположных ритмических тенденций: стопочленимости (дактиль) и расподобления словоразделов (амфибрахий, анапест). В результате этой дифференциации в трехсложниках Фета последовательно воплощается первая тенденция, в трехсложниках Никитина — вторая; анапест Полонского представляет собой любопытный пример перехода от одной тенденции к другой.

В некрасовском трехстопном анапесте, при условии выделенности первой стопы мужским словоразделом, подчеркнутым синтаксической границей (паузой), ритмический перебой, создаваемый вторым дактилическим словоразделом, оказывается достаточно значительным для того, чтобы поставить слово на втором сильном месте в особое положение и тем самым как бы подготовить его специфическую смысловую нагрузку. Дактилические слова, расположенные на второй позиции стиха, как правило, служат точкой своеобразного семантико-стилистического сдвига, перелома, который может воплощаться сколь угодно различно, но всегда строится на конфликтном столкновении противоречивых начал: значений слов, точек зрения, сюжетных ходов, реального и символического планов. Принцип расподобления первого и второго словоразделов, таким образом, как нельзя лучше соответствует тому основному поэтическому приему дисгармоничного сцепления лексических групп, который является

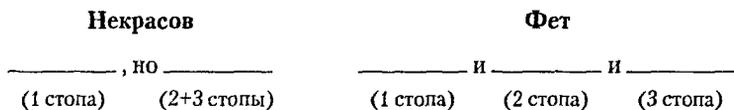
---

к малым лирическим жанрам, трехсложники практически исчезают (см.: Орлова О. А. Стих Я. Полонского и проблемы ритмической эволюции русского стиха XIX в. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Донецк, 1973. С. 5–8).

характерной особенностью анапеста Некрасова и позднего Полонского. Анапестическая строка у Некрасова «разламывается» на две части ритмически (расподобление первого и второго словоразделов), синтаксически (соотнесение слабейшей и сильнейшей связи между словами) и семантически (противопоставление значимых сегментов текста).

Отличия ритмики анапеста Фета от некрасовского анапеста теснейшим образом связаны с базовым конструктивным различием поэтических систем обоих авторов. Равномерное членение стихотворной строки на соизмеримые повторяющиеся сегменты — стопы — уже как бы несет в себе возможность соотнесения и уподобления в читательском восприятии смысловых элементов, заполняющих эти отрезки. Как и у Некрасова, ритмическое строение анапеста Фета служит обоснованию, «формализации» основного принципа изображения мира, однако сам принцип здесь диаметрально противоположный — восприятие бытия во всей его сложной, гармонической совокупности. В отличие от некрасовского анапеста у Фета структура строки трех-, а не двучастна, и сами части эти находятся между собой в отношениях равноправного соединения, а не контрастного противопоставления.

В виде простой схемы это можно представить так:



Подобная форма анапеста Фета служит надежным основанием для смыслового сопоставления заполняющих ее слов, которое может осуществляться как внутри одного стиха, так и в пределах группы соседних стихов.

Анализ принципов семантического моделирования стиха в некрасовском цикле сатир «О погоде» позволяет сделать вывод о том, что именно в поэзии Некрасова, в эпоху, когда перестает восприниматься неизбежность стилистического (а значит — смыслового) разграничения членов единого синонимического ряда, на передний план выходит их фонетическая, звуковая, формальная дифференциация. Отсюда делаются возможными характерные некрасовские каламбуры, основанные именно на обыгрывании формы слова, осознании ее несовпадения со значением, а точнее амбивалентности ему. Здесь важно само ощущение этого разлома, несоответствия, при котором мощный негативный заряд маркированной в экспрессивном

отношении части достигает и части изначально нейтральной, внося в нее заразные, разрушительные смысловые компоненты.

Ритмическая тенденция расподобления первого и второго слово-разделов в трехсложных размерах, действующая параллельно с принципом соотнесенности сильной синтаксической связи на позиции I–II и слабой связи на позиции II–III в дактиле (и наоборот — в анапесте), в творчестве Никитина уже начинает восприниматься как нечто довлеющее стиху, оторванное от семантического членения строки, которая разбивается на две части ритмически и синтаксически, но в смысловом отношении, как правило, представляет собой целостную, единую структуру. Это позволяет утверждать, что современники и последователи Некрасова хорошо усвоили дисгармоничный, основанный на расподоблении словоразделов ритм трехсложников, но связывали его, очевидно, не с конкретным смысловым членением отдельных стихов, а вообще с сатирико-публицистической или крестьянской тематикой.

**§4 («Трехстопный амфибрахий современников Н. А. Некрасова»)** второй главы посвящен истории трехстопного амфибрахия — единственного из трехсложных размеров, совершившего к 1840-м годам пусть незначительный, но весьма отчетливый путь развития.

На основании принципиального отличия ритма трехстопного амфибрахия Некрасова, Полонского и Фета мы выделяем три группы стихотворений:

**Некрасов.** На первом месте чаще, чем на втором, встречаются дактилические словоразделы; на втором — мужские (предпочтительные комбинации ЖМ, ДМ).

**Полонский.** На первом месте мужские словоразделы употребляются чаще, чем у других поэтов; по частоте второго женского словораздела его амфибрахий опережает амфибрахий Некрасова и Фета (предпочтительная комбинация МЖ).

**Фет.** На первом месте чаще, чем у других авторов, встречаются женские словоразделы, на втором — уровень дактилических словоразделов превышает уровень мужских (предпочтительные комбинации ЖЖ и ЖД).

Амфибрахий Толстого вообще ближе к Фету, но высокая частота встречаемости первого мужского словораздела позволяет сопоставить его с амфибрахией Полонского. Ритм оригинальных стихов Михайлова также напоминает ритм амфибрахия Фета, однако можно отметить и близость его некрасовскому амфибрахию, за счет несколь-

ко усиленного второго мужского словораздела. Наконец, ритм переводов Михайлова из Гейне схож с ритмом амфибрахия Полонского.

Данные наблюдения позволяют нам сделать следующие выводы. В амфибрахии наиболее резко звучащим, экспрессивным является мужской словораздел, который отсекает от стопы амфибрахия ее заударную часть. Он противостоит женскому и дактилическому словоразделам, эту часть сохраняющим и обеспечивающим стопораздельное строение размера. Ритмическая «стопочленимость» амфибрахия изначально придавала ему то мерное, ровное звучание, которое предопределило его связь с жанрами, имеющими отношение к музыке, и стихотворениями напевного строя. Таким образом, эта линия развития ритма трехстопного амфибрахия от зазданных песен Дельвига и медитативных стихотворений Жуковского и Лермонтова («лирическая» разновидность) приводит к произведениям Фета. Первый и второй словоразделы стремятся совпасть со стопой (возможны и вариации с дактилическими словоразделами) и уподобиться клаузуле.

На преодоление этой тенденции уже в 1810–40-е годы начинает формироваться ритм «балладного» трехстопного амфибрахия с усиленным вторым мужским словоразделом, который, очевидно, и находит свое яркое воплощение в творчестве Некрасова. Влияние этой тенденции заметно также в оригинальных стихах Михайлова, написанных трехстопным амфибрахией.

Наконец, третья линия ритмической эволюции трехстопного амфибрахия, характеризующаяся, прежде всего, ярко выделенным первым мужским словоразделом, связана с его «гейневской» традицией. Зачатки этого ритма видны в михайловских переводах лирики Гейне, а свое полное воплощение он обретает в стихотворениях Полонского.

Несколько сложнее обстоит дело с трехстопным амфибрахией Толстого. Картина здесь не такая отчетливая из-за того, что в его творчестве пересекаются две выделенные линии ритмической эволюции. С одной стороны, у Толстого мы найдем отчетливые «гейневские» мотивы, с другой стороны, у него много стихотворений, родственных поэтике Фета.

Подводя итог, следует сказать, что хотя рассмотренные нами ритмические тенденции примерно совпадают с традиционно выделяемыми линиями исторического развития трехстопного амфибрахия, однако собственно по механизму ритмообразования «балладная» и «гейневская» традиции сближаются друг с другом и противостоят традиции «лирической». Как и в трехстопном анапесте, здесь,

в одном случае, расподобление словоразделов, создание асимметричной, конфликтной структуры стиха, а в другом случае — внутренняя связанность строки, членение ее на тождественные отрезки.

В §5 («Ритмико-синтаксическая структура трехсложных размеров в поэзии начала XX века») второй главы исследуются те трансформации, которым подвергся словораздельный ритм трехсложных размеров (в первую очередь, наиболее популярного анапеста) в творчестве Блока, Пастернака и других поэтов начала XX века.

В научной литературе принято считать, что ритм словоразделов в трехсложных размерах окончательно сформировался уже во времена Некрасова и впоследствии не претерпевал сколько-нибудь значимых изменений<sup>20</sup>, а эксперименты поэтов XX века с трехсложниками шли в двух направлениях: путем отягощения строки сверхсхемными ударениями и нагнетания трибрахий. Между тем, как показывают наши наблюдения, такая точка зрения не вполне справедлива. Именно словораздельный ритм трехсложных размеров, в первую очередь наиболее популярного анапеста, в 1900–1930 годы существеннейшим образом изменяется.

Отметим некоторые любопытные особенности. Во-первых, сразу у нескольких авторов начала XX века мы наблюдаем картину, принципиально невозможную в творчестве поэтов предшествующего столетия (за исключением Полонского, в поэзии которого ритм трехсложников, как мы писали выше, переживает значительную эволюцию): на первой позиции стиха и мужской, и дактилический словоразделы встречаются чаще, чем на второй (в анапесте и амфибрахии Г. Иванова, амфибрахии Сологуба). И наоборот: на второй позиции стиха и мужской, и дактилический словоразделы встречаются чаще, чем на первой (в анапесте и амфибрахии Есенина, амфибрахии Северянина).

Во-вторых, у трех из пяти авторов, для которых мы располагаем данными по обоим размерам, в анапесте и амфибрахии выявляются

---

<sup>20</sup> Так, Гаспаров утверждал: «Ранние образцы трехсложных размеров еще могут быть интересны для исследователя, но окончательный ритм словоразделов в трехсложниках можно считать сложившимся при Некрасове» (*Гаспаров М. Л. Современный русский стих. С. 161*). Ср. в другой работе ученого: «Трехсложные размеры с их устойчивым ритмом представляли [в начале XX века. — С. М.] сравнительно мало возможностей для ритмических экспериментов. Те поэты, которые не чуждались трехсложников, держались в них тех же норм и тенденций, которые установились в XIX в.» (*Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 241*).

одинаковые предпочтения в выборе словоразделов на первой и второй позициях стиха (у Есенина женский словораздел в обоих размерах чаще встречается на первой позиции, а мужской и дактилический — на второй; у Г. Иванова в обоих размерах женский словораздел чаще встречается на второй позиции, мужской и дактилический — на первой; у В. Иванова в обоих размерах мужской словораздел чаще встречается на первой позиции, женский и дактилический — на второй). У Северянина и Сологуба анапест и амфибрахий различаются предпочтительной позицией дактилического словораздела (первая — в анапесте Северянина и амфибрахиях Сологуба; вторая — в амфибрахиях Северянина и анапесте Сологуба).

В-третьих, именно предпочтения в употреблении мужского типа словораздела в анапесте и дактилического — в амфибрахиях оказываются важнейшим показателем индивидуального ритма поэта.

Применительно к поэзии новой эпохи мы не можем уже говорить об одной или двух авторитетных ритмических моделях; видимо, количество этих моделей будет равняться количеству авторов, обращавшихся к трехсложным размерам. Тем не менее правомерно отметить некоторые надындивидуальные, базовые тенденции, которые в это время и предопределяли магистральное направление ритмической эволюции трехсложников: 1) снижение удельного веса слов с женским окончанием за счет выдвигания слов с мужским или дактилическим окончанием — и сближение на этой основе трехстопного анапеста и амфибрахия (при том, что амфибрахий начала XX века представляет для поэтов гораздо более устойчивую и менее интересную с экспериментальной точки зрения структуру, нежели анапест); 2) возвращение мужскому типу словораздела в анапесте экспрессивной (а не механической стопораздельной) функции, освоенной на материале амфибрахия. И эти тенденции, в общем, оказываются одинаковыми и для Блока, и для В. Иванова — при всем очевидном несходстве их ритмических предпочтений.

Неизбежные последствия данных процессов отчетливее всего проявляются в поэзии Пастернака. И в амфибрахиях, и в анапесте Пастернака прослеживаются одни и те же ритмические закономерности: частота второго мужского словораздела всегда выше частоты первого, а частота второго женского или дактилического словораздела — ниже. В поздний период творчества разрыв в частоте встречаемости мужских словоразделов на первом и втором сильных местах стиха заметно увеличивается, в то время как соотношение женских и дактилических словоразделов остается примерно тем же. Здесь уже

окончательно утверждается тот ритмический вариант трехстопного анапеста, который вопреки своему стопораздельному строению словно усваивает от амфибрахия нисходяще-восходящее движение, образуемое комбинацией словоразделов Ж(Д)—М.

В некоторых стихотворениях Пастернака, написанных трехстопным амфибрахией или анапестом, изредка попадаются вкрапления «дольниковых» строк, в которых соседствуют односложный и двухсложный безударные интервалы. В анапесте таких случаев только 4, из них три стиха схемы (2)—2—1. В амфибрахии — 23 стиха; из них 22 схемы (1)—2—1. Из всех строк с односложным вторым безударным интервалом только в трех амфибрахических строках первый словораздел не проходит после пятого слога («Молящихся вышине», «Душе твоей мрака, плотвой» и «Пятнистые пятаки»). В остальных примерах имеем либо второе схемноударное слово с мужским окончанием — если в стихе нет трибрахий, либо первое схемноударное слово с гипердактилическим окончанием, если в стихе трибрахий на второй стопе.

Практически во всех полноударных строках после второго метрического ударения проходит синтаксическая граница. Кажется вполне вероятным, что все три фактора — мужской словораздел, граница синтагм, пропуск безударного слога — действуют параллельно и служат «разламыванию» стиха на две неравные части. Из этого можно сделать один важный вывод: для Пастернака второй мужской словораздел и в амфибрахии, и в анапесте звучал сильным ритмическим перебоем, нарушающим заданную изначально инерцию стиха, настолько сильным, что как бы оправдывал и спорадическое укорочение длины следующего за ним безударного интервала.

Предпочтения в организации этих немногочисленных «дольниковых» вкраплений в трехстопном амфибрахии и — гораздо реже — анапесте Пастернака совершенно соответствуют тем базовым ритмическим тенденциям, которые Гаспаров выделил в русском трехударном дольнике XX века: во-первых, постепенное усиление и уже к 1930–40-м годам абсолютное преобладание III формы (анакруза 2/0, интервал 2—1; «Я помню ступени трона») и V формы (анакруза 2/0, интервал 4; «Неожиданный аквилон») над другими; во-вторых, стремление к повышению мужского словораздела в последнем односложном интервале<sup>21</sup>. Таким образом, можно считать

---

<sup>21</sup> См.: Гаспаров М. Л. Русский трехударный дольник XX века // Теория стиха. Л., 1968. С. 71–72, 83–84.

допустимым, что ритмические предпочтения трехсложников Блока (в меньшей степени), Пастернака и — вероятно — некоторых других поэтов XX века<sup>22</sup> сыграли определенную роль в формировании характерного ритма русского трехударного дольника. Во всяком случае очевидно, что механизм ритмообразования в обеих системах одинаков: создание ритмической инерции строки и ее последующее разрушение — только приводится в действие он различными средствами: противопоставлением нисходящего и восходящего слово-раздела в трехсложниках и «укорочением» второго безударного интервала в дольниках.

Вообще говоря, разнообразные случаи пропусков метрических ударений, «выпадения» безударных слогов, смешения строк с неравносложными анакрузами свидетельствуют о том, что уже в трехсложных размерах Пастернака начинает отчетливо проступать именно «тоническая» составляющая их ритма. Иными словами, к 1910–30-м годам в определенном смысле возрождается то ощущение акцентной природы трехсложников, которое было свойственно авторам XVIII столетия. Однако если у Державина и живших после него поэтов логаэды и дольники как бы «выравниваются» в правильные трехсложные размеры, то в поэзии XX века трехсложные размеры начинают вытесняться порожденными ими же дольниками.

Завершает работу **Заключение**, сопоставляющее результаты первой и второй глав диссертации и подводящее итоги исследования.

Основные положения диссертации нашли отражение в следующих публикациях, в том числе в рецензируемых изданиях:

1. К проблеме семантизации ритма русских трехсложников (трехстопный анапест и дактиль) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология, востоковедение, журналистика. Вып. 4. 2005. С. 3–18. 1,5 п.л.
2. Жанрово-стилевые модели в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» // Русская литература. 2007. № 1. С. 24–46. 1,6 п.л.

---

<sup>22</sup> Ср., например, близкие к выявленным нами ритмические тенденции, которые Орлова обнаруживает в амфибрахиях А. Твардовского (Орлова О. А. Своеобразие ритмического движения в трехсложных размерах А. Твардовского (на примере трехстопного амфибрахия) // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 301–306).

3. Трехсложники Н. А. Некрасова: соотношение ритмообразующих факторов // Вестник молодых ученых. Серия: Филологические науки. Вып. 11. 2002. С. 52–57. 0,5 п.л.
4. Статьи «Баллада», «Мадригал», «Эпиграмма» // Три века Санкт-Петербурга: В 3 тт. Т. 1. Осьмнадцатое столетие. СПб., 2002. Кн. 1. С. 105, 569; кн. 2. С. 556. 0,2 п.л.
5. Трехстопный амфибрахий М. Л. Михайлова: оригинальные стихи и переводы // VI межвузовская научная конференция студентов-филологов. Тезисы докладов. СПб., 2003. С. 142–144. 0,1 п.л.
6. Ритм трехстопных трехсложных размеров в русской поэзии XVIII–XIX веков // Восьмая Санкт-Петербургская Ассамблея молодых ученых и специалистов. Аннотации работ по грантам Санкт-Петербургского конкурса 2003 года для студентов, аспирантов и молодых специалистов. СПб., 2003. С. 12.
7. *Томашевский Б. В.* Избранные статьи о стихе / Комментарии С. И. Монахова (совм. с К. Ю. Тверьянович и Е. В. Хворостьяновой). М.; СПб., 2008. 448 с. 2 п.л.

\* \* \*

Отпечатано в Секторе цифровой оперативной печати Института искусств  
Факультета филологии и искусств  
Санкт-Петербургского государственного университета  
199178, Санкт-Петербург, 10-я линия В. О., д. 49  
Тел.: 323-71-75

Тираж 100 экземпляров