

---

---

**М. В. ПАНОВ**

---

---

ТРУДЫ  
ПО ОБЩЕМУ  
ЯЗЫКОЗНАНИЮ  
И РУССКОМУ ЯЗЫКУ

ТОМ 2



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
МОСКВА 2007

## Ритм и метр в русской поэзии\*

1. В русском стихе наиболее распространены два типа организации: стопные метры<sup>1</sup> и тактовик.

Буря мглою небо кроет...  
*А. Пушкин*

Этот хорейский стих создан повторением стопы — сочетания ударного и безударного слогов. Мельчайшая метрическая единица здесь — слог, ударный или безударный; слоги сочетаются в стопу: ' ∪ повтор стопы создает стих — метрическую «строку». Так строится стопный размер.

Иной принцип у тактового стиха:

Огромный синий воздух  
гудел под ударами солнца,  
а под ногами шуршала трава,  
а между землею  
и небом — я  
и кружка моя молока,  
да еще березовый стол  
стоит для моих стихов.  
*К. Некрасова*

В каждом стихе — три такта. Тактом будем называть группу слогов, объединенных одним ударением («фонетическое слово»). В тактовике другие единицы: мельчайшая — такт; в каждом стихе их одинаковое количество, например, три; трехтактовое единство повторяется из стиха в стих.

Будем различать: мельчайшие единицы метра; их сочетание, подлежащее повтору; пределы, в которых осуществляется повтор. В стопном размере эти три единицы такие: слог — стопа — стих. В тактовике — такие: такт — стих — строфа, сочетание стихов.

---

\* Проблемы структурной лингвистики. 1985—1987 / Отв. ред. В. П. Григорьев. М.: Наука, 1989. С. 340—371.

<sup>1</sup> Обычное название — силлабо-тоника является дезориентирующим и поэтому здесь не употребляется.

2. Возможен моностих (стихотворение в одну строку), созданный стопным метром:

Покойся, милый прах, до радостного утра.

*Н. Карамзин*

И никого, и ничего в ответ.

*В. Брюсов*

А тактовый моностих? Возможен ли? Как будто, есть:

Лучше недо-, чем пере-.

*И. Сельвинский*

Остроумно, но это столько же стих, сколько проза. Различие между ними нейтрализовано. Потому что тактовик по своей сути должен разыгрываться на протяжении нескольких стихов; тактовик — это повторение сочетания тактов из строки в строку. У Сельвинского в данном случае — лукавая игра с метрической сутью стиха. Сельвинский свое *недо-* (которое «лучше») демонстрирует с помощью недотактовика. Он неожиданно транспонирует содержание афоризма в его метрику, при этом сама метрика становится иронически-значимой.

3. Итак, стопный моностих возможен. Тактовый, по-видимому, нет. И это потому, что у них, у двух организаций поэтической речи, различные единицы. Один стих — достаточная арена для повторяющейся стопы, но не для повторяющегося сочетания тактов.

Если их организация столь различна, то почему всегда о каждом стихотворении ставится вопрос: оно написано ямбом (хореем, анапестом и т. д.) или тактовиком? «Или», пожалуй, неуместно. Поскольку стихообразующие единицы не совпадают, постольку эти два принципа, может быть, совместимы? Слоги организованы по законам стопного метра, а такты в том же тексте — по законам тактовика, почему бы и не так? Разве не может быть стихотворение, которое одновременно и анапест, и тактовик? Не только может быть, но непременно так и бывает («непременно» — для русского языка):

Украшают тебя добродетели.  
До которых другим далеко,  
И — беру небеса во свидетели —  
Уважаю тебя глубоко...  
Не обидишь ты даром и гадины.  
Ты помочь и злодею готов...

И червонцы твои не украдены  
У сирот беззащитных и вдов...  
Не гнушаешься темной породю:

«Братья нам по Христу мужички!»  
И родню свою длиннородую  
Не гоняешь с порога в толчки.

*Н. Некрасов*

Это — анапест, но в то же время и трехударный тактовик. И любое стихотворение Некрасова, Фета, написанное стихом с трехсложной стопой (анапест, дактиль, амфибрахий), является тактовиком.

Причина как будто лежит на поверхности: длина русского фонетического слова равна примерно трем слога́м; поэтому стопа этих размеров оказывается соразмерной с тактом. Число тактов в стихе равно числу стоп. Это постоянное совпадение двух различных стихий стиха создает большой ритмический напор, он заставляет читать: *братья́ на́м* — в один такт, с ударением на местоимении (в прозаической речи логическое ударение было бы на слове *братья́*), прилагательное *длиннородую́* — с двумя ударениями, в два такта).

Однако не мешает вспомнить, что веление языка в поэзии не абсолютно, что стих создается волей поэта и выбор метрики, дающей равновесие того и другого принципа, тоже определен поэтом. Он может пожелать избавиться от слишком последовательного тактового равенства — избрать, например, дактиль, где нередко первое ударение заменяется безударностью:

В синих венгерках на заячьих лапках,  
В *остроконечных*, неслыханных шапках...  
А за долиной, слегка беловатой,  
Лес, освещенный зарей полосатой.  
Но *равнодушно* встречают псари  
Яркую ленту огнистой зари...  
*Однопомётников* лай музыкальный  
Душу уносит в тот мир идеальный,  
Где ни уплат в Опекунский совет,  
Ни *беспокойных* исправников нет!

*Н. Некрасов*

Анапест — и вместе с тем четырех-, трехударный тактовик. В N-ударном тактовике колебания  $N \pm 1$  не разрушают метра, они только вносят динамику в бег стихов.

4. Итак, есть два принципа, которые строят русский стих: стопный и тактовый. Они могут совмещаться, сотрудничать, создавая звуковую ткань стихотворения. Теперь нам нужно сделать еще шаг: понять, что они всегда совмещаются в русском стихе.

5. Четырехстопный хорей часто бывает трехударным тактовиком:

Плещут волны Флегетона,  
Своды Гартара дрожат:

Кони бледного Плутона  
 Быстро к нимфам Пелиона  
 Из Аида бога мчат.  
 Вдоль пустынного залива  
 Прозерпина вслед за ним,  
 Равнодушна и ревнива,  
 Потекла путем одним.

*А. Пушкин*

Еще чаще четырехстопный хорей бывает двухударным тактовиком. В каждом стихе ударение непременно (или большей частью) падает на третий и седьмой слоги, такое постоянство размещения усиливает два стабильных по ударности слога:

На девичник собираясь,  
 Вот царица, наряжаясь  
 Перед зеркальцем своим,  
 Перемолвилася с ним:  
 «Я ль, скажи мне, всех милее  
 Всех румяней и белее?»  
 Что же зеркальце в ответ?  
 «Ты прекрасна, спору нет,  
 Но царевна всех милее,  
 Всех румяней и белее».  
 Как царица отпрыгнет,  
 Да как ручку замахнет,  
 Да по зеркальцу как хлопнет,  
 Каблучком-то как притопнет!..  
 «Ах ты, мерзкое стекло,  
 Это врешь ты мне назло...»

*А. Пушкин*

Стихи *Я ль, скажи мне, всех милее* и *Это врешь ты мне назло*, вероятно, требуют трехтактового чтения, остальные — двухтактны. Двухтактовость четырехстопного хорей придает ему плясовой, хороводный характер.

**6.** Четырехстопный ямб обычно трехтактен. Это трехударный тактовик с колебаниями в один такт в ту и другую сторону. Так, в стихотворении «Не мысля гордый свет забавить» (посвящение «Евгения Онегина» П. А. Плетневу) двухтактовых стихов — 2, трехтактовых — 11, четырехтактовых — 4. Такое отношение вообще характерно для четырехстопного ямба: трехтактовость преобладает.

Это и понятно: строка четырехстопного ямба равна восьми или девяти слогам; размер русского слова, как сказано, в среднем равен трем слогам; следовательно, одна строка содержит, как правило, три фонетических слова; то есть на четыре стопы приходится три ударения.

7. Поэтому в строке четырехстопного ямба по крайней мере одна ямбическая стопа:  $\cup'$  — заменяется пиррихией:  $\cup\cup$ . Казалось бы, чисто механическая черта, вызванная языковыми причинами. А. Белый показал, что дело не только в диктате языковой данности.

Андрей Белый увидел, что разные поэты по-разному помещают пиррихии в стихе, у каждого свои пристрастия и свои закономерности в их использовании.

Представление о том, что пиррихий — вынужденное отступление от ямбического метра, слепо диктуемое языком, оказалось неверным. Это творческое отступление. Пиррихии нельзя считать негативной силой, мешающей в полной чистоте реализовать ямб; нет, это позитивная сила, которая позволяет строить трехударный тактовик в пределах ямба. И, как всякое творческое начало, предполагает выбор и предпочтение — вот почему законы размещения пиррихий у Пушкина не такие, как у Державина, и иные, чем у Баратынского.

8. Владислав Ходасевич вспоминает: Как-то Андрей Белый позвонил ему и сказал:

— Я сегодня сделал открытие, вроде Ньютона.

Речь шла об открытии метра и ритма как двух основ стиха, двух сил, строящих поэтический текст.

Андрей Белый увидел, что в каждом стихе есть доминирующий принцип, он реализован с большой полнотой, со значительной последовательностью и определенностью. Он очевиден. Это одна стихообразующая сила — метр. Но есть и другая сила, направленная наперекор метру: она лишает метр абсолютного господства, не дает ему достичь строгой геометричности, безысключительной устойчивости — и тем вносит в стих динамическую изменчивость. Это — другая стихообразующая сила, ритм. Он противоположен метру. Он действует подспудно, «потаённо», он — подчиненная сила, но именно ритм создает движение стиха.

Стих есть отношение этих двух сил, их борьба, их связь.

9. Иногда обе силы находятся в равновесии, и трудно определить, какая из них господствует (метр), какая действует неявно и подспудно. Вот пример:

Семь временнообязанных  
 Подтянутой губернии,  
 Уезда Терпигорева,  
 Пустопорожней волости,  
 Из смежных деревень:  
 Заплатова, Дыряева,  
 Разутова, Знобишина,  
 Горелова, Неелова,  
 Неурожайка тож —  
 Сошлись — и заспорили:

Кому живется весело,  
 Вольготно на Руси?  
*Н. Некрасов*

Это трехстопный ямб с дактилическим окончанием — и столь же несомненно двухударный тактовик.

**10.** Посмотрим теперь на тактовик. На те стихотворения, где тактовая организация является метром. Есть ли в таких стихах ритм? Нет сомнения, что есть. Такая единица, как слог, героиня стопных размеров, принимается во внимание и в тактовике.

Например, значительное скопление безударных слогов признается эквивалентным такту. «В акцентном стихосложении иногда ритмическая группа заменяется более или менее длительным периодом неударных слогов», например:

А бледные люди на Генте,  
 Отирая холодные руки,  
 Посылали на горы плотин  
 Бельенький пироксилин  
 'UUUUU'  
*Сергей Бобров*

(Б. В. Томашевский, 1925)<sup>2</sup>.

**11.** Кажется, что для тактовика существенно только число тактов в каждом стихе; но так ли это? Было взято предложение из газетной прозы. Количество слогов между соседними ударениями дает такой ряд: 4—1—3—3—5—1—3—2—2—2—6—3—4—2—2—1—7... Это — хаос.

В ямбе промежутки между ударениями равны или 1 слогу, или 3, или — в редких случаях — 5: *И кланялся непринужденно...*

Можно считать, что такая упорядоченность междударных промежутков и создает стопный размер. А как в тактовике?

Когда мне говорят: «Александрія»,  
 я вижу белые стены дома,  
 небольшой сад с грядкой левкоев,  
 бледное солнце осеннего вечера  
 и слышу звуки далёких флэйт.  
*М. Кузмин*

Четырехударный тактовик. Между ударениями такое количество безударных слогов: 0—2—3; 1—2—1; 0—0—2; 2—2—2; 1—2—1. Не учитываются анакрузы и каталектики, то есть начальные и конечные безударные сло-

<sup>2</sup> Имена филологов в скобках с указанием года — это не библиографическая справка. Это свидетельство о приоритете.

ги в каждом стихе. Хаоса нет. Преобладают промежутки в два безударных слога. Одна строка целиком дактилическая.

И это типично для тактовика. Оказывается, есть тактовики двух типов: первый тип, когда преобладают промежутки в один безударный слог (ритмически назойливо просвечивает двусложная стопа); второй тип, когда большинство промежутков — в два безударных слога; здесь ритмически скрытно действует трехсложная стопа (М. Л. Гаспаров, 1968).

Когда тактовая организация стиха является метром, то в роли ритма выступает стопная организация. В тактовике живет динамически преобразованная, изменчивая, пластически текучая стопа — либо двусложная, либо трехсложная.

**12.** Именно поэтому может быть стихотворение, которое в своем течении склоняется то к берегу тактовика, то к берегу стопной организации:

В серой треуголке, юркий и маленький,  
В синей шинели с продранными локтями, —  
Он надевал зимой теплые валенки  
И укутывал горло шарфами и платками.

В те времена по дорогам скрипели еще дилижансы,  
И кучера сидели на козлах в камзолах и фетровых шляпах,  
По вечерам, в гостиницах, веселые девушки пели романсы,  
И в низких залах струился мятный запах.

Когда вдалеке звучал рожок почтовой кареты,  
На грязных окнах подымались зеленые шторы,  
В темных залах смолкали нежные дуэты,  
И раздавался шепот: «Едет Суворов!»

*Э. Багрицкий*

Это — тактовик, но в начале второй строфы сильно изогнутый в сторону стопного стиха.

**13.** Пора подвести первые итоги. Есть два принципа организации русского стиха: стопный и тактовый. Они взаимосвязаны. Если в стихотворении господствует стопный принцип (он — метр), то его обратная сторона (ритм) — тактовый принцип. Если в качестве метра выступает тактовое построение стиха, то ритмом является стопная организация.

**14.** Прежде чем сделать следующий шаг, надо поспешить с одним разъяснением.

Стих — это то, что звучит. Буквенная передача — лишь косвенное и несовершенное свидетельство о стихе. Даже в том случае, когда мы читаем поэтическое произведение «про себя», не вслух, мы переживаем именно его звучащее воплощение.



И читатель умеет сквозь буквенную преграду прорваться к подлинному звуку стиха. Например, читатель обычно понимает, в каком темпе должен произноситься стих, хотя сама буква об этом молчит.

Сравним попарно такие строфы:

- 1) Играй, Адель,  
Не знай печали.  
Хариты, Лель  
Тебя венчали.

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына  
*А. Пушкин, Н. Гнедич*

- 2) Я пришел к тебе с приветом <...>

Рассказать, что лес проснулся,  
Весь проснулся, веткой каждой,  
Каждой птицей встрепенулся  
И весенней полон жаждой...

Волга, Волга! Весной многоводной  
Ты не так заливаешь поля,  
Как великую скорбью народной  
Переполнилась наша земля...

*А. Фет, Н. Некрасов*

- 3) Не он, не он, не шепот гор,  
Не он, не топ подков,  
Но только то, но только то,  
Что — стянута платком.

Разум изрублен. И  
Скомканы вечностью вежды... Ты  
Не ответишь, возлюбленный,  
прежняя моя надеждо.

*Б. Пастернак, Н. Асеев*

На этих контрастных примерах вы убедились, что темп стиха не произволен; он определен автором — и автор умеет передать свою волю читателю.

Анализируя стих, мы должны обратиться к его живому произношению — тому, которое предопределено автором.

**15.** Сейчас речь пойдет о стиховых компенсациях.

Мы видели, что строгость метра допускает определенные исключения — в пользу ритма. Эти отступления нельзя рассматривать как «недовыполнение» метра, как несовершенство его реализации. Эти отступления эстетически активны.

Ритмические отклонения от метра обычно сигнализированы в стихе; стих особыми произносительными приметами указывает на них, подчеркивает их, привлекает к ним внимание читателя. Ущерб, нанесенный метру, компенсирован. Он обозначен. Так, опасности можно избежать, если получено изве-

щение о ней. Дорожное происшествие предотвращено, когда на дороге есть предупредительный знак.

16. И средства компенсации придают стиху новые выразительные свойства. Они обогащают звуковую сторону поэтического произведения. Приведем примеры.

Метр ямба — такой:  $\cup' \cup' \cup' \cup'$  ( $\cup$ ) Четыре стопы, четыре ударения. Но возможен пиррихий на третьей стопе:  $\cup' \cup' \cup \cup'$  ( $\cup$ ). Сочетание «безударный слог + ударный» заменяется двумя безударными. Такое отклонение от метра сигнализировано: стих с пирриxiем на третьей стопе читается убыстренно (Андрей Белый, 1912):

В томленьях грусти безнадежной,  
В тревогах шумной суеты  
Звучал мне долго голос нежный  
И снились милые черты.

*А. Пушкин*

Напротив, пиррихий на второй стопе замедляет течение стиха (Андрей Белый, 1912).

17. Пиррихии, падая на разные стопы, придают ямбу текучесть, динамику, живость. В других случаях, «поражая» ямб в одной и той же стопе, они придают стихам трагическую неподвижность, мертвенную застылость, превращают живую речь в строгий слепок, в маску отчаяния (возможны и другие истолкования этого ритмического движения):

Кладбищенский убогий сад  
И зеленеющие кочки.  
Над памятниками дрожат,  
Потрескивают огонечки.

⟨...⟩

Серебряные тополя  
Колеблются из-за ограды,  
Разметывая на поля  
Бушующие листопады.

В колеблющемся серебре  
Бесшумное возникновенье  
Взлетающих нетопырей, —  
Их жалобное шелестенье,

О сердце тихое мое,  
Сожженное в полдневном зное, —  
Ты погружаешься в родное,  
В холодное небытие.

*А. Белый*

Почти во всех стихах ударны только стопы 1 и 4; это редкий ритмический рисунок. Его повторение нельзя не заметить; нельзя не заметить двухударность стихов. Здесь метр — ямб, но ритмический рисунок резок и ясен, последователен и упорен; он приближается к тому, чтобы стать господствующей силой стихотворения.

Ритм здесь сильно подтачивает метр, но ямб все же сохраняет свое главенство: отступления от ямба компенсированы, обозначены, подчеркнуты; ударный слог первой стопы произносится замедленно, а ряд из пяти безударных слогов — убыстренно. Это, кстати, и придает такую картинность пушкинскому стиху:

И кланялся непринужденно...

Само звучание стиха передает почтительность и непринужденность поклона.

**18.** А то есть еще спондеи. Вот они:

Идут, как мрачные дубравы, —  
И вторят степи гул глухой;  
Идут... там хан, здесь чада славы, —  
И закипел кровавый бой!..

Швед, русский — колет, рубит, режет,  
Бой барабанный, крики, скрежет.  
Гром пушек, топот, ржанье, стон.  
И смерть, и ад со всех сторон.

*К. Рылеев, А. Пушкин*

Ударные односложные слова приходятся на нечетные слоги. Нарушение ямбического метра? Да, но есть сигнал этого нарушения: эти слова окружены паузами; ударность их выше, чем у других слов.

**19.** В хорее может быть неметрическое ударение, связанное с двусложным словом. Это — «инверсированный ритм» (А. Квятковский 1940):

Свечерело. Дрожь в конях,  
Стужа злее на ночь;  
Заворочался в санях  
Михайло Иваныч...

*Н. Некрасов*

Кукует кукушка  
Раз, другой и третий.  
Считает старушка,  
Скоро ль умереть ей.

*М. Светлов*<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Перевод из Янки Купалы. Так часто воспроизводят по-русски «шевченковский стих».

Жеребец подымет ногу,  
Опустит другую,  
Будто пробует дорогу,  
Дорогу степную.

*Э. Багрицкий*

Шла я нынче заимкой,  
На снега глядела:  
Сколько за ночь заинька  
Вывертов наделал.

У плетня у каждого,  
С умыслом ли, нет ли,  
Елочки обхаживал,  
Затягивал петли.

*А. Яшин*

Ожидались бы в соответствии с метром строки: '⊖'⊖'⊖ или хотя бы: ⊖⊖'⊖'⊖. Вместо ожидаемого является такой стих: ⊖'⊖⊖'⊖.

Тогда на первом слове возникает растяжение:

āпúстит другую...  
дāрòгу степную...  
кūкúет кукушка...  
зāтýгивал петли...

Затяжка первого слога — сигнал переноса ударения, то есть знак компенсации отступления от метра.

Могут быть и другие средства спасти метр, не отменяя, однако, его ритмического преобразования:

Налетели и столкнулись,  
Сдвинулись конями,  
Сабли враз перехлестнулись  
Кривыми ручьями...  
У комбрига боевая  
Душа занялася,  
Он с налета разрубает  
Саблю Опанаса.

*Э. Багрицкий*

Стихи полны яростной энергии. Динамика их неистова. Петь: *дúша занялася...* — здесь вряд ли уместно. Скорее подходит другая компенсация: *душā!.. занялася...*, с резко усиленным ударением.

**20.** Еще компенсация:

Солдату  
 упал  
                   огонь на глаза,  
 на клок  
                   волос  
                   лег.  
 Я узнал,  
                   удивился,  
                   сказал:  
 «Здравствуйте,  
                   Александр Блок».

*В. Маяковский*

Это трехсложный стопный метр с меняющейся анакрузой: (UU)'UU' UU'; наиболее метрично он представлен строкой *Я узнал, удивился, сказал*. В других строках — пропуски слогов, но они компенсированы резкими паузами:

Солдату упал ∨ огонь на глаза,  
 на клок ∨ волос ∨∨ лег...

В то же время это трехударный тактовик. Метрически четкий, без компенсаций. Он выявлен последовательно, поэтому является здесь метрической основной размера.

**21.** Вывод: законы метра часто в стихе реализованы не полностью; однако отступления от метра не скрыты, а подчеркнуты строением стиха, системой компенсаций. Значит, эти отступления — не грех, не порок, а какое-то достоинство — какое? Они свидетельство работы ритма, то есть иного (противоположного) принципа стиховой организации.

Вспомним факты. Инверсированный хорей в три-четыре стопы? Инверсия нарушает стопный метр, он принужден уступить; выиграл тактовый ритм: оказалось, что стихотворение написано строками в два такта; стало очевидным, что не место ударения важно (на нечетном слоге), а само это ударение, как признак такта.

Четырехстопный ямб с пиррихием? Стопный метр в этом случае реализован не в абсолютной степени, есть отступления от него. Но так создается в строках трехтактовость, охватывающая многие строки или даже большинство их. Трехтактовая организация — это «обратная сторона» ямба в четыре стопы, его ритм.

**22.** В чем же суть этих двух противоположных принципов организации стиха — стопного размера и тактового? Какова сердцевина, какой общий смысл этих противопоставленных сил?

Стопный размер — это повтор контраста. Ударный слог и безударный (или безударные) образуют контраст: U' (ямб), 'U (хорей), UU' (анapest) и т. д. Мультиплицирование контраста создает стопную организацию стиха.

Ямб без пиррихий максимально использует возможности создать контраст. В строке из 8 (9) слогов не может быть большего количества перепадов от безударности к ударности. Допустив в стих пиррихий, мы заменяем контраст слогов  $\cup'$  тождеством:  $\cup\cup$ , используем не все возможности слогового противопоставления, отступаем в сторону тождества единиц.

Всякое ритмическое отступление от стопного контрастного метра — это отказ от контраста в пользу тождества.

Тактовый размер — это повтор тождества. В каждом стихе N тактов; они рассматриваются как равные друг другу<sup>4</sup>. Из стиха в стих повторяется это тождество — сочетание равных тактов:

$$\begin{array}{ccc} \frac{\quad}{\quad} & \frac{\quad}{\quad} & \frac{\quad}{\quad} \\ \frac{\quad}{\quad} & \frac{\quad}{\quad} & \frac{\quad}{\quad} \end{array}$$

А если дозволен ритмический отход, отступление от тактового метра — *Беленький тироксилин?* Ударность заменяется длительной безударностью. Вместо тождества — три ударных единства — допущена контрастность: в один ряд поставлены такты, сплочения слогов вокруг ударения, и связка безударностей.

Всякое ритмическое отступление от тактового метра, основанного на тождестве, — это отказ от тождества в пользу контраста.

**23.** Были попытки (при обсуждении данного подхода к строению художественного произведения) связать эти два типа организации поэтического текста с нервно-физиологической основой: с процессом рефлекторного возбуждения и торможения. На этот счет были сделаны разные предположения (на основе теории И. П. Павлова), но доказательной силы они, на наш взгляд, не имеют.

Поэтическое произведение следует своим специфическим законам строения и функционирования.

**24.** Все, о чем мы до сих пор говорили, относится к внутренней организации произведения. Одна часть повторяется в другой части, они воспроизводят контраст и тождество.

Произведение искусства, в том числе поэзия, имеет и внешнюю организацию. Одна часть произведения воспроизводит такое же отношение к материалу, близкое или далекое, как другая часть. Проявляется либо тенденция сблизиться с материалом, даже слиться с ним, подчеркнуть тождество поэтической данности с внешней, внеэстетической данностью, с реальностью, либо

<sup>4</sup> Может быть, последний такт в каждом стихе, когда стих равен интонационно законченному отрезку, то есть фразе, имеет несколько более сильное ударение, чем остальные такты, но поскольку он усилен «по положению», позиционно, то в стихе это усиление не учитывается. Функционально все такты в стихе демонстрируют равенство.

тенденция поэтический текст противопоставить живой повседневности, наблюдаемой действительности.

**25.** Сравним ямб без пиррихий:  $\cup' \cup' \cup' \cup'$  и амфибрахий:  $\cup' \cup \cup' \cup \cup' \cup \cup' \cup$ . Они отличаются внутренней организацией — у них разный «узор» ударностей — безударностей.

И они же отличаются внешней организацией. В русской обыденной речи ударение падает в среднем на один слог из трех. Такова норма. Таково свойство того материала, с которым соотнесен поэтический текст. По отношению к нему ямб — контраст, он противостоит норме обыденной речи: одно ударение приходится — по метрическому заданию — на два слога. Амфибрахий повторяет норму, он ей не противник. Ямб с пиррихиями, обычный у А. Пушкина, Е. Баратынского, Н. Языкова, Д. Веневитинова, имеет такие вариации:

$$\begin{array}{c} \cup \cup \cup' \cup' \cup' \\ \cup' \cup \cup \cup' \cup' \\ \cup' \cup' \cup \cup \cup' \end{array}$$

Как видно, одно ударение приходится здесь именно на три слога. Контраста с материалом, с обыденной речью, нет. Во внешней организации такой ямб и амфибрахий подобны друг другу. Отличие только во внутренней организации, в распределении единиц, образующих ритмическую цепь.

Наконец, ямб беспиррихийный:

$$\cup' \cup' \cup' \cup'$$

и пиррихийный:

$$\cup' \cup' \cup \cup \cup'$$

имеют одну и ту же внутреннюю организацию (у них одна и та же мера — стопа  $\cup'$ ), но разную внешнюю, одна разновидность контрастна с материалом, другая — нет.

**26.** Положим, стихотворение или хотя бы какая-то часть его написано четырехстопным ямбом без отступлений от метра, без пиррихий. Такой ход размера требует волевого преобразования материала поэзии — обыденной речи; материал сопротивляется метрическому заданию ямба и требует одного ударения на три слога.

Чтобы преодолеть сопротивление материала, необходимо искать и особые синтаксические конструкции, и не совсем обычные способы номинации — весь речевой строй стихотворения окажется противопоставленным обыденной речи. Стихотворение запечатлеет волю поэта, преобразующего внеречевую данность.

Следующий шаг: разрешим четырехстопному ямбу обладать пиррихией. Внешняя организация стиха резко изменилась: отношение к материалу пере-

стало быть напряженно-контрастным. Некоторые строки сблизились с нормой обыденной речи. Но осталось метрическое задание — стопа  $\cup'$ . Многие строки в стихотворении будут следовать велению метра, то есть противостоять материалу — повседневной речи.

Дактиль, анапест, амфибрахии полностью снимут это противопоставление материалу: у них одно ударение на три слога. Но остается верность стопной организации. Промежутки меж ударениями всегда равны двум слогам; такая равномерность в распределении ударностей / безударностей — вызов обыденной речи. Он отменяется в паузниках. В стопных размерах являются пропуск метрических слогов, их наращення, инверсии:

О, как на склоне наших лет  
Нежней мы любим и суеверней...  
Сияй, сияй, прощальный свет  
Любви последней, зари вечерней!  
*Ф. Тютчев*

Пока эти ритмические изменения отмечены темпом, паузами (то есть компенсированы), стопный стих остается стопным. Контраст с материалом велик. Но вот компенсации исчезли, их нет — перед нами не видоизмененный стопный размер, а тактовик. Метром, основным принципом организации, стало равное количество тактов в соседних строках. Совсем близко к обычной речи.

Однако сама эта соразмерность тактовых совокупностей показывает, что граница поэтического произведения и непоэтического обыденного говорения по-прежнему существует, и следовательно, они — разные качественные образования.

Наконец, еще шаг: возникает свободный стих, верлибр. Есть такая разновидность верлибра, где в каждой строке выдержан стопный размер, она — или ямба, или хорей, или анапест и т. д., но он меняется от стиха к стиху. Другой тип свободного стиха — нет стопных волн даже и внутри каждой строки, не только в их какой-то совокупности (О. Овчаренко, 1984). И количество тактов все время меняется, непостоянно, подвержено сильным колебаниям.

### 27. Значит, нет различий с проз-речью?

Было: резкий контраст с речевой обыденностью, повторяясь из строфы в строфу, из стиха в стих, объединял произведение и являлся принципом его внешней организации.

Потом: этот контраст изменил свою напряженность. Изменился его «наклон» к непоэтическому фону.

Наконец... что же? Контраст сменился полным тождеством стиха с нестихом? И здесь как раз уместно вспомнить слова, которые были некогда сказа-



ны об искусстве: искусство не требует, чтобы его принимали за действительность. Слияние стиха с повседневным говорением означало бы отказ от стиха.

И свободный стих неожиданно оказывается — как явление диалектического скачка, как качественное преобразование — так же далек от прозаической речевой повседневности... как ямба без пиррихий! Длительно подчеркнутые, не прозаические паузы между стихами, ритмически значимая иерархия ударений, постоянное выдвигание отдельных слов — на ритмико-метрической основе, напряженность артикуляций, внутривстреховая мотивировка изменений количества тактов в соседних стихах — все это говорит, что свободный стих представляет собой коренной контраст с обыденно-повседневной прозаической речью.

Становится ясно, что сближение стиха с будничной прозой — не отказ от особой эстетической функции поэтической речи, а развитие ее возможностей, пробег через ряд диалектических изменений, внутренне обусловленных.

Обратимся к истории русского стиха.

**28.** В поэзии М. Ломоносова господствует ямба. Первый период творчества: ясно видна увлеченность поэта строго метрическим ямбом. Нет отступлений от заданной меры, пиррихий отсутствуют:

Лице свое скрывает день;  
Поля покрыла мрачна ночь;  
Взошла на горы черна тень;  
Лучи от нас склонились прочь;  
Открылась бездна звезд полна;  
Звездам числа нет, бездне дна.

⟨...⟩

Но где ж, натура, твой закон?  
С полночных стран встает заря!  
Не солнце ль ставит там свой трон?  
Не льдисты ль мещут огнь моря?  
Се хладный пламень нас покрыл!  
Се в ночь на землю день вступил!

Это — «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния».

Несколько своих молодых од Ломоносов написал таким беспиррихийным ямбом. Но и в этих стихотворениях, где несомненно стремление поэта дать ямбу полновесно-ударный ход, встречаются изредка пиррихий; например, в том же «Вечернем размышлении»:

Что зыблет ясной ночью луч?  
Что тонкий пламень в твердь разит?  
Как молния без грозных туч  
Стремится от земли в зенит?

Здесь пиррихий возникает как исключение, как нежеланная уступка...  
чему?

**29.** Языку. Уже было сказано: строго выдержанный ямбический метр — это сопротивление языку, это попытка победить его прозаические нормы. Из стиха в стих реализовать ряд  $\cup' \cup' \cup' \cup'$  — значит идти наперекор обыденному говорению (где ударение приходится в среднем на три слога). Иногда сопротивление языка побеждает — в стих врывается пиррихий. Он — неожиданный гость.

«Теоретически говоря», такой ямб должен быть удручающе однообразен. Некий пародист передразнивает равнодушные ремесленные стихи такой равнодушной пародией:

Народ — велик, могуч, суров,  
Всегда, везде идет вперед!  
Для всех времен, для всех веков  
Добро и мир куёт народ.  
И наш девиз: идти вперед,  
Туда, куда зовет народ,  
Где он кует,  
                  могуч, умен,  
Добро и мир  
                  для всех времен.

Та-та́, та-та́, та-та́, та-та́. Настолько однообразно, что даже не смешно. Нет, у Ломоносова стих не похож на эту солончаковую пустыню.

**30.** Его стих требует резких силовых (логических) ударений, вздымающихся над общим ходом речи:

Да движутся светила стройно  
В предписанных себе кругах,  
И реки да текут спокойно  
В тебе послушных берегах;  
Вражда и злость да истребится,  
И огонь и меч да удалится  
От стран твоих и всякий вред;  
Весна да рассмеется нежно  
И земледелец безмятежно  
Сторичный плод да соберет.

⟨...⟩

Тогда во все пределы Света,  
Как молния, достигнул слух,  
Что царствует Елисавета,  
Петров в себе имея дух.  
Тогда нестройные соседы  
Отчаялись своей победы

И в мысли отступили в спять.  
 Монархия! Кто Россов знает  
 И ревность их к Тебе внимают,  
 Помыслит ли противу статью?

Чем обеспечиваются эти логические усиления, протуберанцы ударности, взлетающие над общим уровнем звучащего стиха? Словесными антитезами; резкой смысловой инверсией; отрывом друг от друга синтаксически связанных слов; использованием призывных, повелительных и указующих лексических и грамматических средств. Вот так:

С к р ы в а е т л у ч с в о й в в о л н ы д е н ь  
 О с т а в и в б о й н о ч н ы м п о ж а р а м ;  
 М у р з а у п а л н а д о л г у т е н ь ;  
 В з я т к у п н о с в е т и д у х Т а т а р а м  
 И з л ы в г у с т ы х в ы х о д и т в о л к  
 Н а б л е д н ы й т р у п в Т у р е ц к и й п о л к ;  
 И н о й , в п о с л е д н и в и д я з о р ю ,  
 З а к р о й , к р и ч и т , б а г р я н ы й в и д  
 И к у п н о с н и м М а г м е т о в с т ы д ;  
 С п у с т и с ь п о с п е ш н о с с о л н ц е м к м о р ю .

(Пиррихийев нет!)

Такая метрико-ритмическая напряженность требует напряженности словесного яруса, бурного потока эмблем — эпитетов — сравнений, лексических эмоциональных переключек и схваток.

**31.** Схема ломоносовского ямба не такая:



Рис. 1

а вот какая:

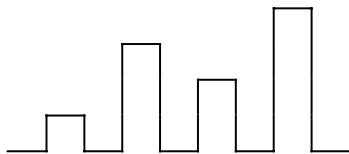


Рис. 2

или:

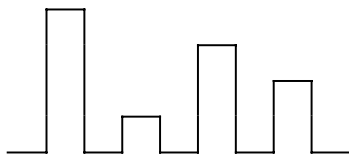


Рис. 3

Противопоставлены друг другу не только безударный — ударный слоги в каждой стопе, но также и во всем стихе — ударения разной силы, но и соседние стихи, по-разному вздымающие свои ударные пики.

Ломоносов осуждал фонетическое однообразие, оно ему казалось невыносимым. Надо стремиться, чтобы звуковые ряды «не наскучили бы одинаким течением», которое несомненно, как на одной струне почти ни в чем не отличающийся звон<sup>5</sup>.

Ода Ломоносова — декламационно-ораторский жанр (Ю. Н. Тынянов, 1922); и это обусловлено ее ритмической основой — напряженностью контрастов, противопоставленностью единиц в стопе, в строке, в строфе. Во внутреннем строении стиха.

**32.** И — во внешнем строении стиха. Он находится в раздоре с бытовой повседневной речью. Он демонстративно разрушает связь с практическим языком (Г. Гуковский, 1928).

Все это создает необычайную мощь, динамику, напряженность звуковой стихии стиха.

Укрошенной стихии: закон метра соблюдается строго, неизбежно явление ' (ударного слога) после ∪ (безударного слога).

Укрошенной — и неукротимой мощи! Потому что протуберанцы ударений взлетают высоко и яростно.

**33.** Это отражается во всем строении произведения: поэзия Ломоносова — это мир рационалистической рассчитанности, мир, выверенный по схемам риторики. Поэзия Ломоносова — это неистовство, восторг, яростный энтузиазм, борьба мощных и грозных сил:

Там кони бурными ногами  
Взвивают к небу прах густой,  
Там смерть меж Готфскими полками  
Бежит, ярься, из строя в строй,  
И алчну челюсть отверзает,  
И хладны руки простирает,  
Их гордый исторгая дух,  
Там тысячи валятся вдруг...

Вскочил, как яр из ложа лев,  
Колелет стран пределы рев.  
[О Стокгольме, о Швеции].

Я духом зрю минувше время;  
Там грозный злится исполин  
Рассыпать земнородных племя

<sup>5</sup> Сказано Ломоносовым о частях периода; но здесь обнаруживаются и общие языковые вкусы Ломоносова.

И разрушить природы чин!  
 Он ревом бездну возмущает,  
 Лесисты с мест бугры хватает  
 И в твердь сквозь облака разит.  
 Как Этна в ярости дымится,  
 Так мгла из челюстей курится  
 И помрачает солнца вид.

Не всегда это неистовство тематически оправдано; часто оно остается в области эстетической самооценности:

Твои щедроты ободряют  
 Наш дух и к бегу устремляют,  
 Как в Понт пловца способный ветер  
 Через яры волны порывает;  
 Он брег с весельем оставляет;  
 Летит корма меж водных недр.

**34.** Таков ямб Ломоносова. Все в нем контраст. Но поэт познал и сладость пиррихия. Они становятся даже частыми в его более поздних произведениях.

Причины, вероятно, две. Во-первых, отход от общепринятой бытовой речи, который представлен ямбом без пиррихия, непомерно велик, метрическое задание чрезмерно тяжело. И в произведениях большого размера (ода — продолжительный восторг и ликование) такой разрыв с речевой обыденностью приводит к запредельной, уже неэстетической перенапряженности поэтического текста. Прекрасно «Вечернее размышление о Божиим величестве», но — если стихотворение в несколько сотен строк? Такой текст, непрестанно рождающий напряжение, может стать невыносимым. Поэтому возникает понятное стремление — снять эту сверхсильную напряженность. Вначале, видимо, под натиском языковой необходимости Ломоносов вводит в стихи пиррихий.

Но действует и другая причина. И постепенно становится главной: Ломоносов почувствовал и оценил выразительность пиррихия.

Великолепными верьхами  
 Восходят храмы к небесам;  
 Из них пресветлыми очами  
 Елисавет сияет нам...  
 .....  
 О вы, недремлющие очи,  
 Стрегущие небесный град!

Иногда по движению стиха поздний Ломоносов близок к Державину:

Там мир в полях и над водами;  
 Там вихрей нет, ни шумных бурь,

Меж бисерными облаками  
Сияет золото и лазурь.

Кристаллы горы окружают,  
Струи прохладны обтекают  
Усыпанный цветами луг.  
Плоды кармином испещренны  
И ветви медом орошенны  
Весну являют с летом вдруг.  
Восторг все чувства восхищает!  
Какая сладость льется в кровь?  
В приятном жаре сердце тает!  
Не там ли царствует любовь?

**35.** Мы поняли, что в поэзии Ломоносова представлена — блистательно и торжествующе — такая система организации стиха, когда полностью господствует контраст. Он — всеильный метр этого стиха. Его оборотная сторона, ритм, должен бы состоять в том, что из стиха в стих повторяется одно и то же количество тактов; и этот повтор тогда был бы эстетически явен и значим, если бы такты оказались сопоставимы друг с другом, одинаковы по силе, тождественны как единицы, участвующие в строительстве стихового размера. Но, как мы видели, они резко различны. В этом случае их тождество подавлено, замаскировано торжествующей контрастностью, тем, что ударения разительно не одинаковы.

Повтор тождества у Ломоносова неявен, отодвинут на далекую окраину среди стихообразующих средств. Но он все же существует. Хотя бы потому, что в каждом стихе не может быть больше 4-х тактов. Хотя бы в этом стихи повторяют друг друга, тождественные между собой.

**36.** Как может идти развитие, внутреннее преобразование этой системы? Контрастность усилена быть не может. Она предельна. Уже в творчестве Ломоносова начался отход «от края»; это было показано выше.

Очевидно, ритм постепенно должен развертывать свою работу, делая более умеренным неистовое властолюбие метра. Пути могли быть разными: усилить роль повтора тождеств во внутренней организации стиха; усилить ее во внешней организации; сразу использовать оба пути.

В русской поэзии после Ломоносова ясно видны две линии. Одна — преобразуется «внешнее» строение стиха, при этом заметно стремление не отходить от ломоносовской основы во внутреннем строении. Эта линия представлена именами Г. Державина, В. Майкова, И. Крылова (басенное творчество Крылова принадлежит XIX веку, но типологически оно относится к XVIII-му; Н. П. Сидоров, 1938), Н. Гнедича, К. Батюшкова.

Другая линия: преобразуется «внутреннее» строение стиха, при этом заметно стремление не отходить далеко от ломоносовской основы во внешнем строении стиха. Эту линию создавали А. Сумароков, М. Херасков, А. Ржевский, М. Муравьев, Н. Карамзин, А. Радищев, К. Батюшков. В творчестве Батюшкова объединяются обе линии.

**37.** У Державина пиррихий не только допущен в стих — у него появляются любимые отклонения от ямбического метра. Известно его пристрастие к пиррихию на второй стопе в четырехстопном ямбе. Приведем подсчеты (Г. П. Шенгели, 1928). Сравниваются стихи четырех поэтов — Г. Державина, В. Жуковского, А. Пушкина, Е. Баратынского; в % указаны стихи четырехстопного ямба: 0 — без пиррихий (все стопы ударны); 2 — с пиррихией на 2-й стопе; 3 — с пиррихией на 3-й стопе; 4 — с пиррихией на 4-й стопе.

	0	2	3	4
Державин	34	21	34	0
Жуковский	22	14	48	0
Пушкин	24	4	50	0
Баратынский		2	50	0

Сравнению подлежат не горизонтальные, а вертикальные ряды. Предположим, какая-то вариация стиха решительно господствует у всех поэтов. Это значит, что выбор ее стимулирован языком, его закономерностями, стихобразующими возможностями русской речи. Язык подталкивает к этой вариации, а не воля поэта. Такой выбор эстетически не актуализирован.

Напротив, если у разных поэтов значительно колеблется склонность к определенной ритмической вариации, это может свидетельствовать об эстетическом предпочтении.

У Державина наибольшее (среди четырех поэтов) предпочтение пиррихию на второй стопе, наименьшее — к пиррихию на третьей. Чем это обусловлено?

**38.** Пиррихий на третьей стопе ведет к усилению ударения на второй стопе (4-й слог) и на последний (8-й слог). Возникают два сильных ударных центра стиха; два симметричных ударения членят стих на две равные части (4 + 4 слога или 4 + 5 слогов). Почти неизбежно и третье ударение (поскольку стихи типа *кланялся непринужденно* — большая редкость, они заблокированы языком: пробел в 5 безударных слогов не может быть особенно частотным). Итак, стих с пиррихией на третьей стопе сильно преобразует четырехстопный ямб, вносит резкие изменения в метр. Это стих, который устремлен к двухтактовому ритму (2 сильных ударения):

\*Когда в задумчивом совете

\*С самим собой, из-за угла

Гляжу на свет, и, видя в свете  
 \*Свободу глупости и зла,  
 \*Добра и разума прижимку,  
 Насильем сверженный закон,  
 Я слабым сердцем возмущен, —  
 \*Проворно шапку-невидимку  
 На шар земной набросит он,  
 \*Или, в мгновение зеницы,  
 \*Чудесный коврик-самолет  
 \*Он подо мною развернет,  
 И коврик тот в сады жар-птицы,  
 В чертоги дивной царь-девицы  
 \*Меня по воздуху несет.

*Е. Баратынский*

Преобладает пиррихий на третьей стопе... Преобладают стихи с двумя сильными ударениями... (они отмечены звездочками). То есть: метр здесь — четырехстопный ямб, но он уже сильно преобразован ритмом, устремлен к двухударному тактовику. Такие стихи характерны для многих лирических произведений Баратынского.

По-иному звучит такое стихотворение, тоже с частыми пиррихиями на третьей стопе:

Она мила — скажу меж нами, —  
 \*Придворных витязей гроза,  
 \*И можно с южными звездами  
 \*Сравнить, особенно стихами,  
 \*Ее черкесские глаза.  
 \*Она владеет ими смело,  
 Они горят огня живей;  
 Но, сам признайся, то ли дело  
 \*Глаза Олениной моей!  
 \*Какой задумчивый в них гений,  
 \*И сколько детской простоты,  
 \*И сколько томных выражений,  
 \*И сколько неги и мечты!..  
 Потупит их с улыбкой Леля —  
 \*В ней скромных граций торжество;  
 \*Поднимет — ангел Рафаэля  
 \*Так созерцает божество.

*А. Пушкин*

Здесь главенствуют трехударные стихи. Это излюбленный ритмический ход у А. Пушкина.

**39.** Как видно, в четырехстопном ямбе, когда 6-й слог безударен, возникает два сильных симметрических ударения (симметрических и поэтому



сильных). Кроме того, обычно есть еще третья, хотя бы и менее сильное. Поэтому такой стих сильно склоняется к двух- или трехударному тактовому, то есть отклоняется от полновластия метра, от ямбической торжествующей четырехударности.

Державин, с его тягой к пиррихию на второй стопе, стремился остаться в границах, позволяющих главенствовать ямбическому метру: его метрический идеал требовал укротить тактовые тенденции в стихе.

То есть: было намерение остаться в пределах внутренней организации стиха, данной Ломоносовым, когда ямб есть только ямб, не тактовик. Поэту Державину и понадобился стих:

У'УУУ'У'(У)

с несимметрическими ударениями, при большом количестве полноударных строк (см. выше таблицу).

40. Есть еще одно свидетельство приверженности Державина именно к такому стиховому идеалу. В строке с пиррихией на второй стопе наиболее часты такие словоразделы:

- |               |                          |
|---------------|--------------------------|
| а) У'У УУ' У' | Милее, по следам Парни   |
| б) У'УУ У' У' | Красавицы, для вас одних |
| в) У'У УУ'У'  | Качает обнаженный лес    |

Первая вариация а) многочисленна у всех поэтов. Очевидно, ее постоянное преобладание подсказано языком, а не предмет эстетического предпочтения. Формы б) и в) дают значительные колебания (в процентах от всех стихов четырехстопного ямба с пиррихией на второй стопе; данные Г. П. Шенгели):

	б)	в)
Державин	25%	15,5%
Пушкин	15%	27,5%

Итак, Державин предпочитает форму б): У'У У|У'У' (указан только первый словораздел). Почему?

В работах фонетистов установлено, что второй заударный слог сильнее первого. Он несет слабое «четверть-ударение». Слабое, но ударение!

Почему Державин отдавал предпочтение этой вариации? Если он любил пиррихий на второй стопе, чтобы держать стих вблизи четырехударного, метрически строгого ямба, то и вариацию б) любил по этой же причине.

Строка: У'У У|У'У' — и допускает отступление от метра (отличие от стиховых пристрастий молодого Ломоносова), и не допускает его (сходство со стихом Ломоносова). Четверть-ударение, хотя оно и слабое, выделяет четвертый слог — сравнительно с полностью безударным предшествующим слогом.

**41. У поэта был выбор:**

1) Сохранить, как в стихе молодого Ломоносова, все четыре ударения. Но его произведения тогда стали бы в резкий раздор с обыденной речью. Ведь у нас на слово приходится три слога, а в полноударном ямбе — всего два. Но поэтическое стремление Державина было сблизить стих с обыденной речью. Полноударных стихов у него много, больше, чем у последующих поэтов (см. таблицу), но кроме них должны были получить признание и другие.

2) Допустить пиррихий на третьей стопе. Тогда на 8—9 слогов было бы три ударения; для державинского стиха хорошо: он стремится к согласию с обыденной речью. Но стих стал бы не только четырехстопным ямбом, но и трех- или двухтактовиком. Такое торжество ритма было не в духе державинской поэтики, склонной к метру.

3) Допустить пиррихий на второй стопе. Опасность двух-, трехтактовости устраняется: ударения несимметричны, поэтому не усилены, власть их не так велика, чтобы дать простор тактовику. И притом остается возможность не удаляться от полноударного ямба — если используется вариация б).

**42.** Приведем примеры, где значительную роль в строении текста играет именно эта вариация.

Изобрази мне мир сей новый  
 В лице младого летня дня;  
 Как рощи, холмы, башни, кровы  
*От горнего* златясь огня,  
 Из мрака восстают, блистают  
*И смотрятся* в зеркало вод;  
 Все новы чувства получают,  
*И движется* всех смертных род.

.....

*Кровавая* луна блистала  
 Чрез покровенный ночью лес,  
 На море мрачном простирала  
 Столбом багровый свет с небес,  
*По огненным* зыбям мелькая.  
 Я видел, в лодке некто плыл;  
 Тут ветер, страшно завывая,  
 Ударил в лес — и лес завыл;  
 Из бездн восстали пенны горы,  
 Брега пустили томный стон:  
*Сквозь бурные* стихиев споры  
 Зияла тьма со всех сторон.

Ко берегу лодка приплывала.  
*Приблизилась* она ко мне;  
*Тень белая* на ней мелькала,

Как образ мраморный во тьме...

.....

... Желает хвал, благодаренья  
*Лишь низкая* себе душа,  
*Живущая* из награжденья —  
 По смерти слава хороша:  
 Заслуги в гробе созревают,  
 Герои в вечности сияют.

Но если дел и не имею,  
 За что б кумир мне посвятить, —  
 В *достоинство* вменить я смею,  
 Что знал достоинства я чтить...

43. Андрей Белый, открывший эволюцию ямба от державинских форм к пушкинским, тонко и верно заметил: стих  $\cup' \cup \cup \cup' \cup'$  произносится замедленно (а с пиррихием на третьей стопе — ускоренно). Закономерность — не общезыковая: слова с исходом  $\dots' \cup \cup$  проговариваются в обыденной речи не медленнее других. Значит, такое произношение вызвано особенностями самого стиха.

Ямб Державина настраивает на полноударность; в стихе  $\cup' \cup \cup | \cup' \cup'$  это настроение заставляет искать возможности усилить четверть-ударение на четвертом слоге (вторая стопа). И это достигается при замедленном произношении: оно позволяет подчеркнуть (длительностью) последний слог в слове, поскольку ударность это сила звука плюс длительность.

Чтобы немного удлинить заударный конечный слог, надо ощутимо удлинить ударный. Сама протяжность произношения ударного слога — компенсация «недоударности» второй стопы.

Замедление совершенно очевидно в таких державинских стихах:

На темно-голубом эфире  
 Златая плавала луна;  
 В *серебряной* своей порфире  
*Блистаючи* с высот, она  
 Сквозь окна дом мой освещала  
*И палевым* своим лучом  
 Златые стекла рисовала  
 На *лаковом* полу моем...

.....

О маскараде:

Бывало, под чужим нарядом  
 С красоткой чернобровой рядом,  
*Иль с беленькой*, сидя со мной,  
 Ты в шашки, то в картеж играешь;

*Прекрасною твоей рукой  
Туза червонного вскрываешь...*

**44.** Склонность Державина к определенным ритмическим вариациям можно показать с помощью статистики (см. выше). Но значительность их статистика полностью раскрыть не способна.

Тех приметных строк, о которых у нас все время шла речь, у Державина больше, чем у других поэтов, но все же их немного. А в ходе стихотворения они очень заметны и составляют цвет произведения. Потому что с этими строками обычно связаны стилистически самые значимые, самые державинские слова-образы (цветные эпитеты, глаголы мерного и плавного движения и т. д.). Замедленные слова, несущие пиррихий, часто подчеркнуты инверсией (*В серебряной своей порфире...*).

Так или иначе, эти строки выделены как строки особого внимания поэта. И, следовательно, их роль в стихотворении подсчитать нельзя. Она выясняется при эстетической оценке всего произведения.

**45.** Полноударные ямбические стихи у Державина определяют характер всего произведения не только потому, что их много (больше, чем у поэтов следующих поколений, см. таблицу), но и потому, что они определяют метрический фон — на нем выступают остальные стихи:

Восстал всевышний бог, да судит  
Земных богов во сонме их;  
Доколе, рек, доколь вам будет  
Щадить неправедных и злых?

Ваш долг есть: сохранять законы,  
На лица сильных не взирать,  
Без помощи, без обороны  
Сирот и вдов не оставлять.

Тон задает первая строфа.

**46.** У Ломоносова был выбор из двух: либо ударный слог, либо безударный. Ударный слог мог быть необыкновенно усилен, подняться над всеми остальными ударными, но при этом всегда представлял ту же метрическую единицу: контраст с безударностью.

У Державина выбор более широк: кроме этих двух единиц, есть еще и четверть-ударность. Это — следование метру: есть задание выделить слог — и вот он выделен. Это и отступление от метра: нужен-то, чтобы удовлетворить метр, полноударный слог, а представлено не то. Это скользящая, обтекаемая единица. И стих Державина обретает пластичность. Он текуч, гибок, изменчив. Не горный пик вознесся к небесам, а водопад льется, ручей бежит, волны колеблют поверхность озера. Такие образы любит Державин, и они как будто непосредственно рождены ритмикой его стиха.

**47.** И во всех других отношениях шкала выбора у Державина имеет больше ступеней, чем у поэтов предыдущей эпохи. Именно это придает его стиху пластичность — качество, которого не знал ломоносовский стих с его метрическими резкостями. (Они были совершенно уместны в ломоносовской поэзии.)

А поэзии Державина нужна пластичность. И поэтому ораторский стих у него постоянно превращается в говорной — и снова возвращается к ораторскому громкоголосию<sup>6</sup>. Говорной стих сглаживает выкрики, умеряет речевое неистовство, он не требует восстания ударений. Он ориентирован на спокойный, хотя и взволнованный, разговор.

**48.** Так Державин смягчает свое противостояние стиха обыденной речи. Начало как будто незаметное: полюбил пиррихии (но только те, которые позволяли во внутреннем строении стиха оставаться верным метрической строгости). Перестал увлекаться ораторскими взревами — хотя логические ударения нередко всхолмляют его строку. Отсюда — близость к ходу обычной речи: одно ударение на 3 слога; это — признание красоты и достоинства обычной бытовой разговорной стихии. Это — умеренность в ораторских отступлениях от повседневной речевой нормы. Во внешней организации стиха изменения: контраст с речевым фоном смягчен. Во внутренней организации стиха пристрастия не изменялись: полнометрический ямб.

**49.** У каждого (или почти каждого) поэта есть в строении стиха прорывы в будущее. Такие прорывы показывают далекую цель, отвергаемую в большинстве произведений поэта.

Стихотворение Державина «На смерть Катерины Яковлевны» — тактовик. В некоторых строках длинный пробег безударностей оказывается равен такту (принцип — «Беленький пироксилин»)...

Это стихотворение раскрывает возможности развития русской метроритмики. Это — полет в неблизкое будущее.

**50.** Перейдем к рассказу о другой, карамзинской линии развития русского стиха.

И здесь движение состоит в том, что набирает силу ритм — повтор тождеств, но не во внешней, а во внутренней организации стиха. Эта поэзия от-

<sup>6</sup> Ораторские стихи у Державина обычно отмечены спондеем:

Я царь — я раб — я червь — я бог!..  
 Чей одр — земля, кров — воздух синь...  
 Рев ветров, скрип дерев дебелих...  
 Здесь персть твоя, а духа нет.  
 Где ж он? — Он там. — Где там? — Не знаем...  
 Краснеет понт, ревет гром ярый...  
 Дрожит земля, дождь искр течет...

мечена духом экспериментаторства: ход стихотворного размера ориентирован на изменение стихотворной же традиции.

**51.** Ямб и хорей здесь разными способами, с разной эмоционально-образной мотивировкой, преобразуются. Уже Сумароков коллекционирует в своих стихотворениях резкие видоизменения стопных размеров.

Так, в шестистопном ямбе первая, предцезуровая часть нередко представлена у него одним шестисложным словом, да еще иногда с ударением на втором слоге!

И представляешься смятенному уму,  
К неизреченному мученью моему...  
.....  
Не вспоминайся мне; довольно знаю муки  
От нестерпимого мне времени разлуки.  
.....  
Обрадовавшись, любовник вопрошает,  
Какой его случай внезапно утешает.  
.....  
И опуская зрак: луч сердца моего,  
Задумывался, не знаю отчего.  
.....  
Волнующаяся стремленьем быстротечным...  
.....  
Умеренностью препровождает век...  
.....

Не было другого русского поэта, который бы так любил насыщать безударностью первую половину александрийского стиха (шестистопного ямба).

**52.** Другое пристрастие Сумарокова — сочетание в одной строфе хорей и ямба, ямба и анапеста и т. д. У таких стихотворений была ритмическая мотивировка: это все подражания русским народным песням. И здесь оказалась нужна ориентация на поэтическую данность, ее воспроизведение и преобразование.

А Успокой смятенный дух  
Б И, крушась, не сгорай!  
А Не тревожь меня пастух.  
Б И в свирель не играй!  
А/В Я и так тебя люблю, / люблю, мой свет;  
А/Б Ничего тебя милей, / ничего лучше нет.

Обозначим: А = ' ∪ ' ∪ ' ∪ ', Б = ∪ ∪ ' ∪ ∪ ', В = ∪ ' ∪ '. Тогда вся строфа должна быть изображена так: А || Б || А || Б || А | В || А | Б.

53. Песня Сумарокова «Благополучны дни» состоит из строф такого строения:

$$\begin{array}{l} ' \cup \cup ' \cup ' \\ ' \cup \cup ' \cup ' \cup \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} ' \cup \cup ' \cup ' \\ ' \cup \cup ' \cup ' \cup \end{array}} \right\} 2$$

$$\begin{array}{l} ' \cup \cup ' \cup ' \cup \\ ' \cup \cup ' \cup ' \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} ' \cup \cup ' \cup ' \cup \\ ' \cup \cup ' \cup ' \end{array}} \right\} 2$$

Каждый стих можно представить как сочетание:

$$' \cup + \cup ' \cup '( \cup ).$$

То есть это ямб с инверсированной (хореической) первой стопой.

Вообще: изменение внутренней организации стиха без изменения внешней всегда, вероятно, должно рассматриваться как необычное сочетание уже известных единиц. Здесь — сочетание хорей и ямба, которое дает два безударных слога подряд, не чередование ударностей и безударностей, а повтор, тождество двух безударных слогов. После  $' \cup$  идет не сильная, а слабая часть стопы, две слабости оказываются рядом — из стиха в стих идет признание эстетического достоинства двух метрически узаконенных тождественных слогов-соседей.

Таких песен, сочетающих разные размеры и дающих простор для стоп типа  $' \cup \cup$ , у Сумарокова много.

54. Поэзии Сумарокова, Карамзина и других поэтов данного направления свойственна строфичность. Одна строка контрастно выступает на фоне других строк той же строфы. Последующая является преобразованием предыдущих.

Итак, суть тех новшеств, которые внесли в строение стиха эти поэты, в преобразовании внутренней организации стиха, а от материала, от повседневной речи отстояние сохраняется: оно очень велико.

55. Мы уже приводили примеры (когда говорили о Ломоносове и Державине) таких поэтических тем и образов, которые как будто непосредственно вырастают из особенностей стиха, из его метрико-ритмической основы. Для Сумарокова и, пожалуй, для других поэтов той же стиховой ориентации показательна такая образная метафора их метро-ритмики: бег по кругу. Постоянный поворот. Перемена ориентации.

Лечу из мысли в мысль, бегу из страсти в страсть,  
 Природа над умом приемлет полную власть —  
 Но тщетен весь мой гнев. Кого я ненавижу?  
 Она невинна в том, что я ее не вижу...

.....

А я в обмане сем мучение терплю,  
 Сержусь, но гневом тем лишь пуще я люблю...

Лишенный всех забав, ничем не улаждаюсь,  
 Стараюсь волен быть и больше побеждаюсь...  
 Брожу по берегам и прехожу леса,  
 Нечувственна земля, не видны небеса...  
 .....  
 Бегу без памяти, везде ее ищу,  
 Бегу во все страны, во всех странах грущу...  
 Часы, которые в утехах пролетали,  
 Вы сделали мне скорбь и вечной мукой стали!  
 Мой дух воспламенен, и вся пылает кровь:  
 Несчастлив человек, кто чувствует любовь.

Кругами сходятся, повторяясь и варьируясь, стиховые конструкции, кругами идет, повторяясь, тема стихотворения.

**56.** Поэты данного направления любили русские аналогии античных размеров. У Сумарокова они малоудачны, но, например, у Радищева художественно полноценны. Вот его «Сафические строфы»:

Ночь была прохладная, светло в небе  
 Звезды блещут; тихо источник льётся,  
 Ветры нежно веют, шумят листьями  
 Тополи белые.  
 Ты клялась верною быть вовеки,  
 Мне богиню нощи дала порукой;  
 Север холодный дунул один раз крепче  
 Клятва исчезла.

Схема:

'У'У'У'У'У'У'У'У'  
 'У'У'У'У'У'У'У'У'  
 'У'У'У'У'У'У'У'У'  
 'У'У'У'У'У'

Это хорей с дактилической стопой в середине стиха; удлинение слогов — знак компенсации отступления от метра.

**57.** И здесь: далеко расстояние до обыденной речи; оно никак не меньше, чем у четырехударного ямба Ломоносова. Но внутри стиха — значительная перестройка: сдвоенные безударные слоги торжественно заявляют, что тождество единиц в стихе желанно и художественно выразительно.

И у Державина могли рядом стоять безударные слоги. В случае пиррихия. Но они не были одобрены метром, они его нарушали. А в сафической строфе два безударных слога не допускаются, а требуются, они не отступление от задания, а его выполнение. Они — упроченный, утвердившийся повтор тождества.



58. Смелость изящества — вот характеристика стиховых опытов Карамзина. Смелость, смиряемая изяществом.

59. Карамзин преобразует метры, усвоенные русским стихом. Его хорей — не столько хорей, сколько преобразованный ямб. Настоящий русский хорей — плясун. У него — полуударения (или безударности) на первой и третьей стопе, если он четырехстопный; остаются два сильных ударения два колена:

◌◌◌◌"◌◌◌◌"(◌)

Проплясать можно все хорейные сказки Пушкина, всего «Конька-горбунка». Вот так:

Три девйцы под окнѡм  
 Пряли пѡздно вечеркѡм.  
 «Кабы я была царйца, —  
 Говорйт одна девйца, —  
 То на вѣсь крещеный мйр  
 Приготѡвила б я пйр».  
 .....  
 Туча пѡ небу идѣт!  
 Бочка пѡ морю плывѣт!

Не такой хорей у Карамзина:

«Дайте мне коня и сбрую,  
 С коей Карлу я служил;  
 Дайте мне копье булатно,  
 Коим я врагов разил.  
 Цель тотчас сшибу на землю,  
 Сколь она ни высока.  
 Если ж я сказал неправду,  
 Жизнь моя у вас в руках».  
 Скоро, скоро спешает  
 Страж темничный к королю;  
 Приближается к инфанту  
 И приносит весть ему:  
 «Знай: Гваринос-христианин,  
 Что в тюрьме семь лет сидит,  
 Хочет цель сшибить на землю,  
 Если дашь ему коня».  
 .....  
 Так, как буря разъяренна,  
 К цели мчится сей герой;

Мечет он копьё булатно —  
На земле вдруг цель лежит.

Все арабы взволновались,  
Мечут копыя все в него;  
Но Гваринос, воин смелый,  
Храбро их мечем сечет...

Размещение ударений показывает, что создавая эти хорей, Карамзин мыслил ямбически. Ударения на первой и третьей стопе у него обычно не слабее, чем на других. Они не поглощаются ритмической инерцией пляса. Стих падает тяжело (ямбово!) на все четыре мощные стопы — не пляшет. На четыре или на три, но не на две!

Отвлечение, отсечение слога у ямба, создание хорезизированного ямба — та же по типу операция, что удвоение безударного слога в сапфической строфе; в обоих случаях преобразуется метр.

**60.** А можно его преобразовать и так:

Вы бы вместе с ним увидели —  
беспримерную красавицу...  
как ее густые волосы  
светло-русые, волнистые,  
осеяли белизну лица...  
как ее рука лилейная,  
где все жилки васильковые  
были с нежностью означены,  
ее голову покоила.

Вот это настоящий хорей! С двумя главными ударениями в каждом стихе. Но и здесь в метр внесены изменения: даны дактилические окончания. И они придали хорей особый ход.

Суть — та же, что и в других опытах поэтов этого круга: удвоена безударность, да еще на самом видном месте — в конце строки!

Разумеется: если удалась операция удаления первого слога в стихе, то не может не удалась и другая: наращение последнего слога.

**61.** Мы говорили о строфичности поэтического мышления у Сумарокова и его стиховых сослуживцев. Строфа дает не только цикличность, повторное круговращение в смене стиха, но и неожиданную изменчивость строк. Строфа — там, где есть отличие одного стиха от другого, так что каждый образует особый поворот в пределах круга — строфы.

Однако постоянная переменчивость стиха на фоне другого стиха может быть художественной нормой и вне строфы. Остается переменчивость без цикличности, то есть чистая переменчивость.

У Карамзина стих становится индивидуален. Каждый стих, конечно, повторяет в чем-то другие стихи, но от него всегда ожидается и неожиданное своеобразие, «отодвинутость» от массы предшествующих. Он — особа, он сам по себе. Он ценится как изменение ранее данного. (Здесь, пожалуй, два смысла: изменение ранее данного традицией и ранее данного этим именно текстом.)

Строфичность, хотя бы и с очень причудливым узором строк, здесь недостаточна. Нужен динамический синтаксис, связывающий стихи и в своем беге по-разному их организующий:

Едва был создан мир огромный, велелепный,  
 Явился человек, прекраснейшая тварь,  
 Предмет любви творца, любовию рожденный;  
 Явился — весь сей мир приветствует его,  
 В восторге и любви, единою улыбкой.  
 Узрев собор красот и *чувствуя себя* [Выделено поэтом.],  
 Сей гордый мира царь почувствовал и бога,

Причину бытия — толь живо ощутил  
 Величие творца, его премудрость, благость,  
 Что сердце у него в гимн нежный излилось,  
 Стремясь лететь к отцу... Поэзия святая!  
 Се ты в устах его, в источнике своем!..

Стих гнется, каждый в отдельности, интонационно и ритмически связанный с другими стихами; и так создается фонетическое движение, пронизывающее все произведение.

Индивидуальность каждого стиха, его отстояние от предыдущего обеспечивает общую динамику текста.

**62.** У Карамзина метр настолько уже преобразован ритмом, так причудливо им изъеден, что возникла возможность индивидуального ритмического построения. Явилась конструкция (стих или сочетание стихов), предназначенная только для этого контекста.

Никто из предшественников Карамзина не мог решиться на такую рифменную дерзость:

В ком дух и совесть без пятна,  
 Тот с тихим чувствием встречает  
 Златую Фебову стрелу,  
 И ангел мира освещает  
 Пред ним густую смерти мглу.  
 Там, там, за синим океаном,  
 Вдали, в мерцании багрянном,  
 Он зрит... но мы еще не зрим.

Оборвано. Рифма утаена. Это мотивировано содержанием? Да, если правильно понимать слова «мотивировано содержанием». Развитие стиха дошло до черты, за которой начинались поиски неповторимости стихотворного построения, а неповторимость требовала (не забудьте: стих — это повтор!) поддержки извне, иначе ее следовало бы считать просто ошибкой. Извне — со стороны других ярусов. Со стороны образной системы.

Строка, неожиданно повисшая над обрывом, без рифменного пологого ската, была желанна как объект эстетического переживания. Она потребовала от образного яруса мотивировки. Образный ярус повиновался.

**63.** Сделаем пробег по сказанному. Поэт экспериментирует над стопными размерами, ямбом и хореем. Он то вводит в середину стиха неожиданный слог (сапфическая строфа : другие строфы, пересоздающие античные размеры), то срезает слог в начале — из ямба получается хорей, но без хорейных плясовых привычек; то добавляет слог в конце — рождается стих с дактилическим исходом.

Это — работа над внутренним строением стиха. В ходе этой работы появляется узаконенное тождество двух, стоящих рядом, безударных слогов.

Читатель Ломоносова ждет осуществления всех возможных контрастов. Его радует эта безотказность: велено — и есть.

Для читателя Карамзина (и поэтов — его ближайших соседей по стиху) любезно и чаятельно уловить неожиданность — вместо контраста является тождество, но это не беззаконие: постепенно становится ясно, что таков закон, таково внутреннее строение текста.

**64.** Державин снизил уровень контраста во внешней организации стиха.

Карамзин и его соседи по стиху — во внутренней. Они экспериментировали с ямбическим и хорейческим метром, усложняя законы их регулярности; они индивидуализировали каждый стих, усиливая межстиховое движение. А это связано с вниманием к их общности—различию, это воспитывает тактовое мышление: тактовый ритм как раз и требует сопоставления стихов, умения видеть их общность (тактовик «разыгрывается» в строфе, в сочетании стихов).

Так в стихах Карамзина и других постепенно строилось новое стиховое мышление: внимание к закономерностям, объединяющим стихи, к тактовым повторам.

**65.** Державин дал текучую, пластическую строку. Но пластика не перешла на другие строки, не объединила их одним движением. Ведь стиховой идеал у Державина — один: полноударный ямб. Все стихи смотрят на него, им дан один образец. Индивидуальность каждого стиха, их разница, создающая движение в ряду стихов, — все это не нужно поэзии Державина.

Карамзин ценил в стихах их несходство (в пределах метра) — и создал движение между стихами. Но пластики внутри строки не было: выбор шел

между двумя четко разделенными единицами — ударностью и безударностью. Надо было насладиться динамикой смены стихов, ничем ее не осложняя.

**66.** Итак, две линии в развитии русского стиха. Они слились (по-разному) в творчестве Батюшкова и Пушкина. Пластичность каждого стиха и изменчивое, динамическое движение, объединяющее ряд стихов, образовали единство. Новую эстетическую целостность.

Об этом хотелось бы рассказать, но бумага, отведенная для этой статьи, кончилась. В другой раз.

## **Ритм и метр в русской поэзии.**

### **Статья вторая: Словесный ярус\***

1. В предыдущей статье<sup>1</sup> мы исходили из простейшего принципа: звуковой ярус поэтического произведения строится на повторе отношения. Может ли это огрубленное (пожалуй, даже примитивное) положение служить исходным средством для анализа поэзии? Именно исходным оно и может быть: в основу должна быть положена некая определенность. Если это на самом деле живой принцип, он в ходе анализа может быть как угодно истончен и отточен. Е. Д. Поливанов, выдвинувший этот принцип, показал, что с ним можно успешно работать над текстами.

2. Повторим главные выводы первой статьи.

а) Единицы поэтического текста, создавая и определяя его поэтическую сущность, входят в повторы двух типов: повторы контрастов и повторы тождеств.

б) Повтор контрастов и повтор тождеств работают в одном и том же (в каждом поэтическом) тексте. Один из них, т. е. либо повтор контрастов, либо повтор тождеств, является метром — господствующим принципом организации; другой, противоположный, — ритмом, т. е. подчиненным принципом организации. Он работает в рамках, данных метром. Термины «метр» и «ритм» используются в том значении, которое придал этим терминам Белый — создатель учения о метре и ритме.

Пример. В 4-стопном ямбе Пушкина господствующий принцип — повтор контраста (стопа ямба есть контраст безударности—ударности), подчиненный — принцип тождества (в каждом стихе — 3 ( $\pm 1$ ) такта; постоянное число тактов в каждом стихе — это принцип тактового стиха, который реализует себя в 4-стопном ямбе постольку, поскольку позволяют условия ямба).

Ритм преобразует метр, унимает категоричность его требований, дополняя одну тенденцию (в строении поэтического текста) другой, противоположной.

---

\* Поэтика и стилистика: 1988—1990. М.: Наука, 1991. С. 3—23.

<sup>1</sup> См.: Панов М. В. Ритм и метр в русской поэзии [Статья первая: Звуковой ярус] // Проблемы структурной лингвистики 1985—1987. М., 1989. С. 340—371.

Сочетание метра и ритма, созидающее поэтический текст, будем называть «кнотром». Термин «кнотр» может использоваться также и для названия каждого из них (метра или ритма) в тех случаях, когда имеется в виду их соотношенность.

в) Кнотр контраста имеет, во-первых, внутреннюю организацию: закономерно следуют одна за другой единицы, образующие контраст (например, ударный слог за безударным); во-вторых, внешнюю организацию: на протяжении поэтического текста сохраняется одно и то же отношение к материалу — контраст с бытовой речью (бытовая речь не имеет ямбической организации).

Также и кнотр тождества имеет, во-первых, внутреннюю организацию: закономерно повторяются единицы, которые приравниваются друг к другу, отождествляются друг с другом (например, такты в каждой стиховой строке); во-вторых, внешнюю организацию: на протяжении текста сохраняется близость с характерными признаками бытовой речи, с ее звуковой организацией (бытовая речь стремится, у хороших говорунов, к равновесию фразовых единств, к относительному единообразию их тактовой наполненности).

г) Развитие внутреннего строения кнотра и его внешнего строения взаимно связаны.

3. Чтобы проверить это, выдернем из истории русского стиха одну нитку: ямб и его превращения.

4. Возьмем самое начало русского ямба в XVIII в., представленное, например, стихотворением М. Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве». Пиррихии подвергаются остракизму; стих обычно имеет вид  $\cup' \cup' \cup' \cup'$  ( $\cup$ ). Внутри каждого стиха максимальное число контрастов: 2 на 8 (9) слогов. Итак, внутренний кнотр являет собою предельное напряжение контрастов.

Во внешнем кнотре — максимальный контраст с бытовой речью. Во-первых, поэтическая речь (тот же 4-стопный ямб) членится на соизмеримые стабильные фонетические отрезки (стихи). В бытовой речи такого стабильного членения нет.

Во-вторых, в ямбе ударение падает на четные слоги; проз-речь не стремится к такой закономерности.

В-третьих, в ямбе без пиррихий, характерном для «детства» русского стиха, одно ударение приходится на 2 слога, в бытовой речи — одно на 3 слога, это создает напряжение при построении ямбического беспиррихийного стиха и резко отграничивает его от прозаически-бытовой речи.

В-четвертых, в бытовой речи выражены самые различные, самые причудливые, хаотически-неожиданные последовательности безударных и ударных слогов. В поэзии середины XVIII в., при полном господстве ямба, модель

одна. Своим единством она — монолит — противостоит бытовому неупорядоченному разнообразию.

Итак, во внешнем кнотре — сильный контраст с материалом стиха, с бытовой речью.

5. Следующий шаг в развитии русского ямба: появился пиррихий; Державин, Батюшков его полюбили. У поэтов-романтиков пиррихии придали ямбу (в первую очередь 4-стопному) необыкновенную динамику, выразительность и художественную остроту.

Пиррихий в чести; это значит: ударение падает не на все четные слоги, не все возможности слогового контраста находят реализацию в стихе; значит, появились сочетания из нескольких безударных слогов в строке. Во внутреннем кнотре, как видно, контраст представлен уже не в своей крайней, категорической форме.

Изменился и внешний кнотр: если есть пиррихий в строке 4-стопного ямба (из 8—9 слогов), то одно ударение падает на три слога, так же, как и в прозаической речи; поэтическая речь получила возможность широкого варьирования. Сама возможность варьировать количество безударных слогов между ударными (то один, то три и изредка — пять) сближает ямб с обычной речью.

6. В поэзии Тютчева, А. Григорьева, Некрасова, Огарева, Фета появляются такие стопные формы стиха (в том числе и ямба), где метрически ожидаемые слоги наращиваются и пропадают:

О, как на склоне наших лет  
Нежней мы любим и суеверней...  
*Тютчев*

За песней куда-то сердце летело,  
И вздох прорывался не раз.  
*Огарев*

Это изменение во внутренней организации: категоричность требований стопного метра смягчилась; но и во внешней: возможности сочетаний безударных слогов между ударениями стали более вариативны, сблизившись с широкой вариативностью их в проз-речи. Контраст стих — бытовая проза стал во всех отношениях менее резок.

В эту же эпоху ямб теряет свою монополию в поэзии. Появляются и находят широкое признание соперники — размеры с трехсложной стопой, широко используется хорей. Типы следования друг за другом ударных — безударных слогов, «фигуры» их сочетаний почти так же многообразны, как в бытовой речи. Все это сближает стих с почти таким же неограниченным движением ударностей — безударностей в непоэтической речи.



7. У символистов и их современников наращенные и «срезы» слогов, вопреки метрическому ожиданию, становятся обычны. Нередко стопная структура стиха уже еле просвечивает сквозь вольности слогобега. То есть: тактовик стал метром. Он главная, явная, господствующая основа стиха (при широком использовании в поэзии и других стиховых организациях: монополии ямба или другого размера нет). Выделяется, как показали исследователи, два типа тактового стиха. Первый тип: между ударениями промежутки обычно в один-два слога, иногда — промежутки в ноль слогов (два ударения подряд). В среднем — на два слога одно ударение. Этот тактовик ориентирован на промежутки между ударениями размером в среднем в один слог. Следовательно, здесь метр — тактовик, но подспудно присутствует и стопник ямбохореического типа (это — ритм). Существует другой тип тактовика: между ударениями в среднем находится два слога; здесь за спиной тактовика (который метр) стоит стопный размер с трехсложной стопой, это — ритм.

И здесь сразу меняется и внутренний, и внешний строй стиха: господствует уже не стопа (атом контраста), а сочетание тактов в стихе (атом тождества); единица организации текста — такт, фонетическое слово, как и в прозе-речи.

8. Из тактовика возникает свободный стих, верлибр (А. Фет, А. Блок, М. Кузмин, В. Хлебников, Е. Гуро). В нем как будто утрачены все отталкивания от обычной бытовой речи.

Но при этом обнаруживается крутой поворот диалектической спирали: развитие стиха поворачивается к усилению контраста с речью непоэзии. Возрастает роль межстиховых пауз, они подчеркнуты, выделены, перестают ориентироваться на естественность, незаметность и деловую мотивировку, характерные для бытовой речи. Без такой выделенности пауз стих превращается в прозаическую невнятицу. Усиливается отталкивание от внепоэтической данности.

Так взаимодействуют друг с другом метр и ритм в истории русского стиха. Отношение «метр — стопная организация, ритм — тактовая», характерное для начала движения (XVIII в.), постепенно, через ряд ступеней превращается в другое отношение: «метр — тактовик, ритм — стопная организация».

Как обстоит дело в словесном ярусе?

9. В словесном строе художественного произведения различают, с одной стороны, «особые слова», вводимые в текст и его преобразующие: архаизмы, варваризмы, неологизмы и т. д. С другой стороны, художественному произведению свойственны «поэтические фигуры»: метафоры, сравнения, метонимии, эпитеты и пр. Будем и мы придерживаться этой традиционной классификации. Вначале речь пойдет об особых словах, о «переименованиях».

**10.** Переименование — там, где поэтическое слово противопоставлено обыденному, бытовому слову и его заменяет. Арготизмы, диалектные слова, лексическая архаика, детские «колотки и копатки», приезжие слова-экзотизмы, слова ласки, вульгаризмы, выдуманные слова, лексические чудачества... все это для поэзии — превращенные слова. В диалекте диалектизмы ни с чем не контрастируют, они — не «иные» слова, они не выбираются (вместо чего-то другого), они единственное средство бытовой речи. В поэзии они — замена. Искусство дорожит возможностью выбора. Эстетическая оценка текста обусловлена тем, что введены слова, свидетельствующие о свободе выбора — именно все эти контрастные, особые слова, «гости».

Глаза названы *очами* — это переименование. И когда вместо *Л. Н. Толстой* сказано *гениальный автор «Анны Карениной»* — это тоже переименование. Но художественного здесь чуть. Да не чуть, а совсем нет! Средство переименования тогда эстетически активно, когда читателю ясен контраст между явленным словом и утаенным, его двойником, привычным в обыденной речи. Этот контраст создает эмоционально значимый текст. *Гениальный автор «Анны Карениной»* не годится для создания контраста, и поэтому такая замена художественно мертва.

Итак, кнотр контраста в словесном ярусе создается переименованиями. Переименование имеет две стороны: заменяющее слово контрастно с заменяемым, нейтральным; заменяющее, «окрашенное» слово контрастно с контекстом, состоящим из нейтральных слов.

**11.** В поэтическом произведении могут быть слова, которые вне поэзии не употребляются:

Под хладом старости угрюмо угасал  
Единый из седых орлов Екатерины.  
В крылах отяжелев, он небо забывал  
И Пинда острые вершины.

*Пушкин*

Но могут быть введены слова, возможные в речи непоэтической. Создавая контраст, они переосмысляются функционально, т. е. меняют свою функцию. Диалектное слово в стихах Некрасова — не то, что в диалекте. Экзотическое слово в стихах — не то, что в научной книге, досконально описывающей эту экзотику. Бранное слово в стихах — не то, что в шайке хулиганов.

**12.** Меняя свою функцию в поэтическом тексте, слово может быть сдвинуто и по значению — сравнительно со своим синонимом в прозе: «Чело — это не часть черепа, а „вместилище мысли“, очи — не орган зрения, а „зеркало души“, уста — это не орган приема пищи, ... а „источник речей премудрых“» (А. А. Реформатский).

13. Синонимичность, соотнесенность окрашенного слова с нейтральным в поэзии надо понимать шире, чем в прозаически-обиходной речи. И здесь тоже важна функциональная точка зрения.

И ты вступила в крепость Агры,  
Светла, как древняя Лилит,  
Твои веселые онагры  
Звенели золотом копыт.

Гумилев

Здесь *онагры* — название экзотических (и, по-видимому, добрых) животных. Точная зоологическая их идентификация, скорее всего, не нужна. Синоним этого слова в нейтральной лексике — название обычного животного, причем точное, словарное его определение невозможно и не нужно. Синоним *онаграм* — некое обобщенно мыслимое название обыденного животного.

Контрасты, которые создает «иная» лексика, безгранично разнообразны. Наш перечень (см. выше) не исчерпывает их, и их нельзя исчерпать.

И в пределах одной «области», откуда взяты слова-контрасты, каждый поэт находит свои пути преобразования этих слов, свои способы их введения в текст, свои соотношения «иных» слов с лексическим фоном. Например, слова античной культуры совершенно различно входят в тексты таких поэтов, как А. Пушкин («Прозерпина»), К. Батюшков («Где слава, где краса, источник зол твоих?»), Н. Гнедич («Сиракузянки»), П. Катенин («Сафо»), А. Майков («Эхо и молчание»), Н. Щербина («Гермес-привратник»), А. Фет («Диана»), В. Брюсов («Орфей и аргонавты»), Вяч. Иванов («Нарцисс»), Н. Гумилев («Возвращение Одиссея»). Это — горсть из россыпей стихотворений, в которых «слова издалека», из античных преданий, заговорили на разные голоса, в каждом произведении по-своему.

14. Нельзя в один и тот же текст в качестве контрастных слов вводить то диалектизм, то славянизм, то детский лепет, то Прозерпину с Плутоном. Какофония получится. Следовательно, соотношение выделенных слов с фоном должно быть единым; это — повтор отношения, это — кнотр.

Однако есть и такие строки:

Думалось:  
в хорах архангелова хорала  
бог, ограбленный, идет карать!

А улица присела и заорала:  
«Идемте жрать!»

Маяковский

Здесь: *архангелов хорал, идет карать* — и рядом *идемте жрать*... Такое возможно только при смене точки зрения: то голос поэта — то голос ули-

цы. Есть сигнал (именно эта смена), что создание контрастов идет уже по новой мерке.

15. Заметно, что степень контрастности может сильно варьироваться. Славянизмы на фоне обычной речи — резко контрастны. *Вежды, единый из...* (= один из...), *крылá* (= крылья)... — все это невозможно в обыденной бытовой речи. Менее контрастны со своим фоном слова «издалека», из иных культурных миров. Они не исключены полностью из непоэтической речи. Еще меньше контрастность у слов из диалектов, из просторечия, разговорно-непритязательных. Они могут в иных случаях сливаться с текстом.

Очевидно, контрастность — основа, суть слов-переименований. В славянизмах представлено метрическое торжество этой основы. В остальных типах — ослабление метрической категоричности.

Если вспомнить, что славянизмы были доминантой классицизма, заимствования из экзотических культурных миров — доминантой романтизма, а диалектизмы, просторечные слова составили главный выбор «натуральной школы», то видно, что эти слова («переименования») постепенно отступают от своей метрической категоричности, предстают все более покладистыми... Они становятся постепенно не перпендикулярны к словесному фону, а наклонны к нему, и наклон, в смене художественных школ, усиливается. В этих словах просыпается противоположное начало (это — усиление ритма): в диалектных, в просторечных словах ценится метафоричность, близость к сравнению. Сквозь кнотр контраста пробивается кнотр тождества: *«Не уежно, да улежно»*, — *Дедушка решил* (Некрасов).

Слова «издалека», заимствованные слова, экзотизмы, тем более славянизмы не обнаруживают тяги к метафоре. А в диалектных словах, в словах просторечия, введенных в художественную речь, она нередко используется: диалектизм в то же время выступает как метафора.

Редкие, т. е. контрастные, слова взаимодействуют с нередкими, нейтральными словами. Стихотворение — контур, в котором все время колеблется напряжение между двумя уровнями. Читатель обладает способностью оценивать эти колебания: то напряжение, то разряд. Он замечает, что это закономерность. Она вызывает эмоцию. Читатель понимает, что перед ним не хаос. Поэзия!

16. Называя глаза *очами*, мы сравниваем. Эти глаза — не глаза, а *очи*: они прекраснее, духовнее (или — роднее...), чем обычный орган зрения, средне-статистический. В центре внимания находится не сходство *очей* — глаз, а различие: это — не то. Разумеется, этот контраст «играет» лишь на основе совпадающих признаков, но переименование совершено, чтобы выделить несовпадающий признак, качественную оценку. Общие признаки — лишь условие для выделения контраста.

Сказано: *Ясны очи соколиные* (Кольцов) — не для того, чтобы свидетельствовать: органы зрения наличествуют; а для того, чтобы отличить их от всего обыденного как особенное и чудесное.

Все это говорит о том, что переименование — средство контраста.

17. Настоящее сравнение (то, которое включает *как* или его эквиваленты) не противопоставляет, а приравнивает, и чем глубже схвачено это сходство, тем ценнее сравнение:

Закованный в бронзу с боков,  
Он плыл в темноте колеи,  
Мигая в лесах тростников  
Копейками чешуи.

*Багрицкий*

Чешуя (одна чешуина) = копейка, вот равенство. Оно выделяет в предмете его отдельные признаки: мелочь, круглая, тонко-плоская, бронзово-металлическая, мерцает.

Сравнение может тончайше градуировать признаки, находя такую степень их сходства, которую трудно было бы описать «дифференциально», подыскивая точные определения:

Орешник тебя отрешает от дня,  
И мшистые солнца ложатся с опушки  
То решкой на плотное тленье пня,  
То мутно-зеленым орлом на лягушку.

*Пастернак*

Необыкновенно верно схвачен (назван, нарисован) цвет. Как назван? Путем наложения, отождествления двух предметов: солнечное пятно на мшистом пне — древняя медная монета. Солнечное пятно может быть и таким и этаким; старинные монеты имеют то одно, то другое сочетание золотисто-медного и зеленого. Именно так: совпадают оттенки. Читатель их видит, потому что поэт нашел способ выделить их и тем самым назвать — обрисовать солнечно-пятнистый лес — с помощью сравнения.

Так сравнение рисует мир вплотную, в абсолютной его воплощенности. Так передает ликующе-напряженную любовь к нему.

18. Обозначим таким знаком: ' — признак, сходный у двух объектов; при этом выраженный словесно (любым образом: в виде существительных, включающих эти признаки, в форме словесного описания, или путем какой-то чреды наименований, образующих семантическую цепь); ∪ — признак, свойственный только одному из сравниваемых объектов. Тогда сравнение Багрицкого («Закованный в бронзу с боков») надо изобразить так: '''∪∪'''∪∪ или '''∪∪ // '''∪∪, т. е. несколько признаков совпадает, несколько — нет.

Поэтическое сравнение не то, что обычное, бытовое, хозяйственно-прозаическое. В стихах не годятся такие сравнения: белая смородина похожа на крыжовник; старые калоши похожи на новые калоши. Нельзя сопоставлять два вида одного рода, т. е. предметы, отличающиеся одним признаком. Поэтическое сравнение — не связь двух рядом лежащих объектов, не сходство двух соседних рубрик в какой-нибудь классификации. Надо сравнивать по крайней мере через ступень, чтобы отличие было многопризнаковым.

Чем больше в двух сопоставляемых предметах этих  $\cup\cup\cup\dots$ , тем сравнение неожиданнее и острее. Чем больше в двух сопоставляемых предметах  $'''\dots$ , тем оно убедительнее, живописнее, достовернее. Но  $\cup\cup\cup\dots$  только тогда придают остроту сравнению, когда есть значительный ряд необщих признаков.

Выше даны сравнения, в полной мере обладающие живописностью и достоверностью. А вот сравнения, в которых на первый план выступает неожиданность: *За этими мыслями Комаровский стал успокаиваться. Ночь прошла. Полосы света стали инырять из комнаты в комнату, заглядывая под столы и диваны, как воры или ломбардные оценщики* (Пастернак); *Равнодушная смерть... подходила к нему осторожно, не шумя, в шлепанцах* (Солженицын); *У нее был хороший, сочный, сильный голос, и пока она пела, мне казалось, что я ем спелую, сладкую, душистую дыню* (Чехов).

В таких сравнениях эстетически активно не только сходство, тождество двух объектов, но также их несходство, контрастность, принадлежность к двум далеким друг от друга рядам. Иначе говоря, будучи явлением кнотра тождества, такие сравнения сближаются с кнотром контраста.

**19.** Вспомним, что мы заметили в строении звукового яруса (см. статью первую). В поэтических текстах сочетается кнотр контраста (он явлен стопной организацией стиха) и кнотр тождества (он дан тактовой организацией).

В 4-стопном ямбе господствует повтор контраста «безударность-ударность»; он представлен строго: ударны только четные слоги<sup>2</sup>; он — метр. Но и такты здесь не представляют собою хаоса: в строке 4-стопного ямба обычно  $3 (\pm 1)$  тактовых единицы. Следовательно, это вольный тактовик. Именно потому что тактовая организация здесь покладиста, колеблется в пределах от—до, готова на уступки, она здесь — ритм.

В стопных размерах, с трехсложной стопой (дактиль и пр.), уравновешены стопность и тактовость: трехстопный дактиль всегда в то же время и трехударный тактовик.

В разных типах тактовика торжествующий принцип — равенство количества тактов в соседних стихах. Метром является именно тактовый принцип,

<sup>2</sup> В односложных словах нейтрализованы ударность и безударность.

кнотр тождества. Но слог не впал в полное ничтожество, заметно внимание к нему: в одних стихотворениях, как установили стиховеды, число безударных слогов между ударениями колеблется от 0 до 2, в среднем — один слог (как в ямбе и хорее), в других стихотворениях оно колеблется от 1 до 3, в среднем — два слога, как в дактиле, анапесте, амфибрахии (см. об этом выше). Стопный принцип, следовательно, ушел в подполье, но не исчез. Он представлен в роли ритма.

Итак, чаши весов колеблются. То в виде метра главенствует контраст (стопный размер), в виде ритма подчиняется тождество (тактовик). То, напротив, верховодит тождество, метр — тактовик, а контраст в подчинении: ритм — стопная организация стиха.

**20.** А как в словесном ярусе? Мы видели, что есть различного типа сравнения: в одних мощно господствует тождество, но требования контраста не утрачены полностью: нельзя сравнивать то, что лежит рядом, что слишком сходно.

Но есть и другого типа сравнения: в них большое значение имеют  $\cup\cup\cup$ , признаки, не совпадающие в двух объектах, контрастные. Примеры были только что даны. В таких сравнениях кнотр тождества, воплощаемый в сравнениях, оказался сближенным с кнотром контраста. Контраст и здесь — ритм, подчиненная сила, но во втором типе сравнений он значителен, он на пути к тому, чтобы сравняться с силой торжествующего тождества.

И еще шаг в том же направлении:

Шины, круглые, как дураки.

*Маяковский*

*Круглые шины, круглые дураки;* эта переключка слов — основание для сравнения. Это любимое Маяковским омонимическое сравнение. Сходство между предметами здесь уже полностью выветрилось, но они сравниваются (отождествляются) на основании совпадения относящихся к ним слов.

Железною дорогою Москва — Владивосток

Гордился на пруту молоденький листок.

*Хлебников*

Железнодорожная ветка и ветка-прут. Значит, то что на ветке — лист. Так сравниваются и отождествляются станция и лист. Конечно, эта близость только омонимическая.

Сравнения — вид кнотра тождества. Метрически это всегда так. Но среди сравнений находим разные типы: в них то сильнее, то слабее просвечивает кнотр контраста, ритм этих сравнений. Есть и такие, где голос контраста громок — это сравнения, основанные на омонимии. Сравнение, кнотр тождества,

может быть сильно сдвинуто в сторону антипода, в сторону кнотра контраста — ритмически преобразовано.

Переименование, как мы видели, может возвышать (глаза — *очи*) и опорочивать, унижать, дискредитировать (глаза — *гляделки*). Сравнение занимается тем же. Оно или хвалит, либо высказывает недовольство объектом сравнения. Посмотрим на примерах:

Облезлый клен  
Своей верхушкой черной  
Гнусавит хрипло  
В небо о былом.  
Какой он клен?  
Он просто столб позорный —  
На нем бы вешать  
Иль отдать на слом.

*Есенин*

*Против его дома, у окна, обращенного к холмам, на руках матери сидела и смешно билась, махая руками и ногами, крошечная, как лепесток, девочка (Грин).*

Эмоциональную оценку содержит и переименование, и сравнение. Разница в том, что переименование преобразует предмет, отраженный в слове (*уста — не орган приема пищи, а источник речей премудрых*), а сравнение оставляет его в пределах общеупотребительного понимания.

**21.** Речь шла о сравнении. Но есть и другие тропы: метафора, метонимия, эпитет... Все они могут рассматриваться как превращенное сравнение. Выше говорилось о метре и ритме. Сравнение — это выявление словесного кнотра тождества в его наиболее ясной, господствующей, абсолютной форме; это метрическая форма кнотра тождества в словесном ярусе (хотя, как говорилось, разные виды сравнения то ближе к этому метрическому полюсу, то дальше от него; сравнительно же с другими тропами все они к нему близки).

Метафора — сравнение с одной опущенной частью: ('''○○)//'''○○. Остается *как*. Банальный пример: *глаза как звезды* — сравнение, если глаза назвать *звездами* — метафора.

Член сравнения опущен в тексте, но осуществлен за текстом. Так бывает и в звуковом ярусе: единица кнотра опускается, но она метрически «засчитывается».

Где / земля / и где / закон, / чтобы землю / выдать к лету?  
Нету!

*Маяковский*



Звуковой кнотр дает параллель к словесному: в метафоре также опущена, сорвана одна ветвь, но чижик-пыжик, усевшись на другой ветви, рассказывает о сорванной все, что знает.

Метафора — ритмически преобразованное сравнение. (Ритмически — т. е. сравнение, отодвинутое от полноты тождества, смещенное в сторону кнотра контраста.)

Во-первых, это выражается в том, что метафора — «сравнение, сокращенное до одного слова» (А. Н. Веселовский). Им утрачена внешне выраженная двухчастность. Назвать глаза *звездами* — почти то же, что назвать их *очами*. Сама однословность метафоры сближает ее с переименованием, а переименование, как уже сказано, — явление кнотра контраста. Метафора требует сплочения двух частей сравнения А и Б, так что А может стоять за Б.

Во-вторых, сравнение, в своих основных разновидностях, скрадывает контрастность сопоставляемых объектов, тушит их противоречивость — а метафора дает ей свободу. «Если метафора кажется рискованной, надо превратить ее в сравнение. Это будет безопаснее. Сравнение — это расширенная метафора. Если прибавить слово *как*, получается сравнение и оборот становится менее смелым; без этого слова он будет метафорой и будет рискованным» (Деметрий). Почему так? Сравнение скрадывает то, что кнотру тождества несвойственно — контрастность единиц, а метафора во всяком случае терпима к ней. Может быть, и больше: не только терпима, но и покровительствует контрастности, хотя основа всякой метафоры, как и всякого сравнения, все-таки сходство объектов.

В-третьих, метафора всегда требует контраста со своим окружением, контекстом. Метафора — «это слово, занявшее, как бы по праву, чужое место» (Цицерон).

Мужик идет по лесу, зеркало за поясом.  
(загадка о топоре)

Только потому мы не приняли *зеркало* всерьез и взаправду, что окружающий контекст не может с таким взаправдашним зеркалом примириться. Будь такая загадка: *в избе тила висит, а рядом зеркало* — никто бы не догадался, что здесь загадано про топор. Контекст не контрастен. Он допускает прямое понимание. А *то*: зеркало — и вдруг в лесу! и за поясом! и у мужика! В таком окружении зеркало — вещь невозможная, в прямом значении этого слова. (В жизни — возможная, в жизни всякое бывает, но в искусстве, раз не мотивирован отскок, отход от обычного, то и невозможное.)

Сравнение, наоборот, не контрастно с окружением. Оно введено в контекст словами *как*, *словно*, *похожий на*, характерными грамматическими формами.

Наконец, четвертый контраст, свойственный метафоре. Надо вспомнить, что в сравнении есть черты, объединяющие два предмета, и черты, их различающие. Если сказано *топор был как зеркало*, то идет переключка признаков: гладкость, блеск, сверкание, плоскость. Остальные признаки зеркала не пригодились. Контраст между «нужными» и «ненужными» признаками не подчеркнут. (Эстетически все они, конечно, нужны.) В метафоре этот контраст резок. Читателю надо самому отделить, что в зеркале — на пользу сопоставлению и что маскирующие («ненужные») признаки. Читатель призван отчленивать, противопоставить то и другое волевым актом.

Как и сравнения, метафоры бывают или светлые, или взятые «из тьмы». *Если желаешь представить что-нибудь в хорошем свете, следует заимствовать метафору от предмета лучшего в этом роде вещей; если хочешь выставить что-нибудь в дурном свете, то следует заимствовать от худших вещей* (Аристотель).

22. Читатель, вероятно, помнит, что в звуковых повторах различались метр и ритм. Так, ямбическая строка  $\cup' \cup' \cup' \cup'$  представляет метрически-строгую форму ямба (*О, как на склоне наших лет ...*), а строка  $\cup' \cup' \cup \cup \cup' \cup$  — его сильное ритмическое преобразование (*Нежней мы любим и суеверней*). Ритмические преобразования рассматривались как вторжение в данный кнотр (например, контраста) противоположного кнотра (например, тождества).

Так же взаимодействуют метр и ритм в словесном ярусе. Сравнение — метрическая форма кнотра тождества, его господство над ритмом. В сравнении полно и неограниченно может проявиться тождественность двух объектов, А и Б. (Правда, и среди сравнений есть такие формы, которые уже отодвигаются от метрического полюса, от полного торжества эстетического равенства.)

23. Метафора — такой вид словесного кнотра тождества, который уже далек от метрического «самодовольства». Здесь кнотр тождества раздрается противоречиями, сомнениями, колебаниями: метафора включает в себя контрастность. Контрастность ворвалась в сравнение и ритмически преобразовала его, превратив в метафору.

Метафора — редуцированное сравнение. Эпитет тоже можно понять как редуцированное сравнение. От члена, который реализует *как*, остался один признак. Он выделен и освещен. (А целиком предмет-«сравнитель» не состоялся.) Пример: *синее небо* =  $'//' \cup \cup$ . Синий цвет — типичный цвет неба, он присутствует уже в объекте *небо*. Но выделен особо, вынесен в виде отдельного слова и в этом слове, в эпитете, повторен.

Б. В. Томашевский сказал об эпитете главные слова: «От логического определения существенно отличается поэтическое, которое не имеет функции выделения явления из группы ему подобных и не вводит признака, не заклю-

чающегося в слове определяемом. Поэтическое определение повторяет признак, заключающийся в самом определяемом слове, и... выражает эмоциональное отношение говорящего к предмету. Так, когда мы говорим *широкая степь*, *синее море*, то этим самым не отделяем широкой степи от какой-нибудь другой (т. е. не мыслим узкой степи) и не противопоставляем синего моря — морю другого цвета, а лишь выделяем эти признаки. Поэтическое определение называется эпитетом». Прекрасно показано, что сущность эпитета заключается в том, что это повтор.

В таких случаях, как *синее море*, *широкая степь* признак, выраженный эпитетом, повторяет признак, заключенный в определяемом слове. Их соотношение можно представить в виде параллельных линий: у них одно и то же направление.

Могут быть эпитеты-оксюмороны, они перпендикулярны тому признаку, который выражен определяемым словом: *Верхний град. Кубически громоздятся тучи. / Их обмотала колючая проволока солнца* (Н. Курганов).

Но часто эпитет только наклонен к тому признаку, который выражен главным словом. То есть: он реализует кнотр тождества, признак «тот» (это — метрическая сторона эпитета), но вместе с тем он проявляет склонность и к контрасту (это ритмическая сторона эпитета): *Колокольчик / И хочет и визжит...* (П. Вяземский). С точки зрения здравого смысла и житейского опыта, колокольчик под дугой не очень-то завизжит. Не таковский. Но в поэзии Вяземского, которая колет, скребет, горчит, все повернуто к этой горькости; и вместо звона появился у колокольчика визг. В мире, который создает поэзия Вяземского, колокольчик визжит.

Приходилось слышать такое толкование: у Вяземского нарисована зимняя дорога, а на морозе, если он сильный, звон колокольчика превращается в визг. Может быть. Скорее всего, сам объяснитель не слышал, как все это бывает на морозе (редко сейчас услышишь колокольчик), но ему хочется, чтобы искусство было прямым свидетельством о жизни. Но действительность Вяземского построена по вяземским законам, и они допускают не только строго «параллельные» эпитеты.

Словно я весенней гулкой ранью  
Проскакал на розовом коне...  
Есенин

— намучились с этими строками любители точной, достоверной поэзии. Доконал их Есенин розовым конем! Наконец, нашли себе успокоенье: оказывается, если встать раненько утром, да выйти в поле, да встать спиной к солнцу, да посмотреть на коня — ну, чисто розовый! Оправдали Есенина. Не нуждается Есенин в таком оправдании... Не нужен ему буднично-усредненный мир.

У каждого поэта — свой угол наклона эпитетов к определяемому слову. Это отношение повторяется от одного объекта изображения к другому — в этом видно авторское воззрение на мир (воззрение, отраженное в слове). Отношение повторяется — иначе говоря, это кнотр.

24. Итак, эпитет вдвойне служит кнотру: он — повторение признака, заключенного в слове, он — повторение угла зрения, выраженного разными сочетаниями эпитета и определяемого слова.

Как роза, кропимая  
В час утра Авророю,  
С главой, отягченную  
Бесценными каплями,  
Румяней становится, —  
Так ты, о прекрасная!  
С главою поникшею  
Сквозь слезы стыдливости,  
Краснея, промолвила  
«Люблю!» тихим шепотом.  
Все мне улыбнулося;  
Тоска и мучения  
И страхи и горести  
Исчезли — как не было!  
Киприда, влекомая  
По воздуху синему  
Меж бисерных облаков  
Цитерскими птицами  
К Кифере иль Пафосу,  
Цветами осыпала  
Меня и красавицу.  
Все мне улыбнулося! —  
И солнце весеннее,  
И рощи кудрявые,  
И воды прозрачные,  
И холмы Парнасские!

Батюшков

*Синий воздух, бисерные облака* были бы неуместны в другом стиле, но для гобелена, сотканного Батюшковым, они — лучше всего. В общую вереницу эпитетов они входят как свои. Вот эта вереница: *слезы стыдливости; бисерные облака; роза, кропимая в час утра Авророю; роза румяней становится; тихий шепот; рощи кудрявые; воды прозрачные*. Сочетание *весеннее солнце* в другом тексте могло бы оказаться чисто деловым указанием. Здесь это эпитет. В мире, здесь нарисованном Батюшковым, было только весеннее солнце. У кого из русских поэтов сочетания *синий воздух, бисерные*

облака, слезы стыдливости были бы уместны и необходимы? Наверное, только у Батюшкова.

Эпитет указывает на поэта. *Волна безумная, хладное сиянье солнца, седая мгла, беззвучны небеса, прах летучий, последнее вихревозвращенье; буйственно несет ураган, тощая земля, нагой меч, ночь безмолвная, возмущенный мрак, таинственный элей, суров и бледен человек, Эол бурнопогодный; язвительный, неотразимый стыд, скорбь животворная, мятежные голоса бытия, утоленное разумье...* Какой это поэт? Конечно, Баратынский.

Итак, та или иная степень оксюморонности, т. е. тот или иной угол наклона между поэтическим определением и определяемым словом — характерная черта эпитета. Следовательно, эпитет, явление кнотра тождества, может сближаться с кнотром контраста (это — ритмическое начало в эпитете).

Но, бесспорно, *широкая степь* тоже существует (чисто метрическая разновидность эпитета, с нулевым проявлением ритма). Тогда в том же поэтическом тексте можно ожидать *синего моря*.

**25.** Как видно, сравнение — полное проявление кнотра тождества в словесном ярусе. Метафора, эпитет, а также метонимия, параллелизм (словесный), эмблема, символ, оксюморон — «превращенные» сравнения, разные виды взаимодействия кнотра тождества (он во всех поэтических фигурах — метр) с кнотром контраста (он — ритм).

Мы говорили о внутренней организации этих фигур, о соотношении их с текстом. Но они имеют и внешнюю организацию, соотношение с материалом, из которого они построены, с языком.

Дремлет Москва, словно самка спящего страуса,  
Грязные крылья по темной почве раскинуты,  
Кругло-тяжелые веки безжизненно сдвинуты,  
Тянется шея — беззвучная, черная Яуза.

*Брюсов*

— неожиданность сравнения создана его внутренним строем: совпадающих признаков немного (и они условны), разных же — большинство. Но важно и внешнее строение, соотношение с материалом: при ориентации на московскую тематику (Москва, Яуза) слова *самка страуса, тонкая шея* (страуса) несут в себе неожиданность, экзотику, контрастны с ожидаемым использованием материала языка.

И это во всех случаях: внутренний и внешний кнотр взаимодействуют, то помогая друг другу, то — взаимно противоборствуя.

**26.** Представляет ли развернутая здесь совокупность понятий некое живое единство, или она остается в пределах схоластического изобретательства?

Это можно проверить простым путем: посмотреть, оправдывает ли она себя при анализе истории русской поэзии.

Русский классицизм — это господство контраста.

В поэзии Ломоносова и его современников мощный контраст создан с помощью славянизмов. Славянская (т. е. церковно-славянская) стихия и русская стихия были в эпоху Ломоносова разными языками, отстояние их друг от друга было велико, поэтому сочетание в одном тексте славянизмов и русизмов понималось как сочетание слов разных языков — контраст был разделен.

В поэзии господствовал принцип: если есть общеизвестное славянское слово, то в оде или трагедии должно быть употреблено именно оно, а не его русский двойник. Использовать русское слово, когда имелась его славянская замена, считалось ошибкой. Отсюда категоричность указаний:

Не голос чтется там [в стихах], но сладостнейший глас,  
Читают око все, хоть говорят все глаз;  
Не лоб там, но чело, не щеки, но ланиты;  
Не губы и не рот — уста там багряниты.

Сумароков

В. К. Третьяковский наставлял Сумарокова: «Помнит ли почтенный автор, что он оду сочинял, то есть самый высокий род стихотворения? Но положим, что он в твердой был памяти; то для чего же не старался в выборе слов? Ода не терпит обыкновенных народных речей: она совсем от тех удаляется и приемлет в себя токмо высокие и великолепные. Посему чего б ради ему не положить *воззри* вместо *взгляни*? *Твоей* державы, вместо *твоя*, неправо и досадно слуху» (речь идет о стихе «Взгляни в концы твоей державы»).

Это прямое соответствие звуковой организации в начальный период новой русской поэзии. Ломоносов начинал с ямба без пиррихий. Если есть метрическое требование ударения, то ударение должно быть реализовано. Контраст ударности — безударности не может быть отменен. Так и здесь, в словесном ярусе: реализация контраста внутри текста обязательна, если язык дает возможность его учинить.

Итак, если есть возможность создать словесный контраст, то необходимо его создать. Это — требование внутренней организации кнотра. Но есть и другое требование: не только непременно использовать славянские слова-заменители, но и вообще всю лексику отделить от бытовой речи. Многие слова, независимо от того, есть ли у них прямой двойник в высоком стиле, оказываются за пределами поэтической речи. В поэтическое произведение не допускаются «нестихотворные слова». Господствует представление, что есть определенный (четко очерченный) корпус слов, достойных явиться в стихо-

творении, и поэзией терпимы только они. Т. е. весь текст стихотворения, слово за словом, сплошь, должен быть противопоставлен неограниченно-свободному лексическому составу бытовой речи.

Показательны замечания А. Ф. Мерзлякова (который прекрасно чувствовал поэтику поэтов-классицистов) на стихотворения Ломоносова. О строках *Сия Тебе единой слава, Монархия, принадлежит* он замечает: «*Принадлежит* — не стихотворно. Хороши, — говорит Мерзляков, — стихи Ломоносова „Науки юношей питают...“, кроме некоторых слов: *случай, берегут, утеха* и *помеха*. Это низкие слова для оды».

Тогда божественны науки  
 Через горы, реки и моря  
 В Россию простирали руки,  
 К сему Монарху говоря:  
 «Мы с крайним тщанием готовы  
 Подать в Российском роде новы  
 Чистейшего ума плоды»...

Мерзляков замечает: «Здесь слушатели сами изволят заметить нестихотворные слова: *говоря, с крайним тщанием...*». Критика в значительной степени сводится к указанию слов, не подходящих поэзии. Контраст выдерживался строго.

27. Как видно, кнотр контраста у Ломоносова имеет две стороны. Во-первых, славянизмы контрастно противопоставлены русизмам и создают лексические напряжения в тексте. Это — внутренняя организация кнотра контраста. Во-вторых, весь текст стихотворения противопоставлен бытовой речи: есть бытовой словарь и не совпадающий с ним, более узкий, более условный словарь стихотворческой речи. Это — внешняя организация кнотра контраста.

28. Теперь о кнотре тождества. В поэзии Ломоносова и его современников господствует эмблема. Эмблема — это метафора, в которой сопоставлены абстрактное понятие и конкретный предмет. Причем не тот, где это понятие (признак) прямо и явно воплощено, а тот, который условно считается вместилищем данного понятия (доблесть — *орел*, мужество — *лев*). Следовательно, тождество (не забудем, что эмблема — это метафора, т. е. вид сравнения) здесь крайне сближено с контрастом: приравниваются друг к другу полярные сущности — духовное (понятие) и вещное; само их приравнивание — условно, и это еще обостряет их несовместность. В поэзии XVIII в., как сказано, господствует контраст: он — метр. Отношения тождества, представленные эмблемой, являют собой ритм, и такой ритм, который готов беззаветно служить метру, поступаясь своими собственными интересами. Эмблема сближается с переименованием. Сумароков писал о свойствах стиха:

Сей стих есть полн претворств, в нем добродетель смело  
 Преходит в божество, приемлет дух и тело.  
 Минерва — мудрость в нем, Диана — чистота,  
 Любовь — то Купидон, Венера — красота.

Эмблема опирается не на реальную, а на воображаемую действительность; она — откол от наблюдаемой данности. Источники эмблемных образов: античные предания, геральдика, общественные торжества и празднества (имеющие свою давнюю традицию), исторические легенды, крылатые слова, многократно переиздаваемые сборники эмблем... Живые наблюдения, вкрапленные в этот ряд, сами приобретают художественное «инобытие»: оцениваются как условность.

Ода Ломоносова строится так (1748):

Европа, утомленна в брани,  
 Из пламени подняв главу,  
 К Тебе свои простерла длани  
 Сквозь дым, курение и мглу.  
 Твоя кротчайшая природа  
 (Чем для блаженства смертных рода  
 Всевышний наш украсил век)  
 Склонилась для ее защиты;  
 И меч Твой, лаврами обвитый,  
 Не обнажен, войну пресек.

Здесь эмблемны такие выражения: *Европа* (олицетворение: *утомленна, подняв главу, простерла длани*), *из пламени, склонилась для ее защиты; меч, лаврами обвитый, не обнажен* (= без объявления войны...).

Оды Ломоносова — это череда эмблем: *Твое прехвально имя пишет Не-ложна слава в вечном льде; С оливой пальмы насаженны Елисаветиной рукой; Орлы на тое не взирают, Что львовы челюсти зияют; Уже народ наш оскорбленный В печальнейшей нощи сидел; Рифейских гор верьхи неплодны, Одейтесь в нежный цвет лилей; Тобой сугубо осиянный Восток и льдистый Океан Свои колена преклоняют; Но, холмы и древа, скачите, Ликуйте, множество озер...* (здесь особая форма эмблемы — олицетворение, понятия представлены в виде людей). И так — строка за строкой: череда эмблем. Немирная череда: эмблемы вступают в спор, семантически контрастны. Ломоносов любил «витиеватые речи», где слова «сопрягаются некоторым странным, необыкновенным или чрезъестественным образом». Скорее не мирное шествие, а драка эмблем. Эмблематика Ломоносова полна неудержимой динамики, яростной энергии:

Мягутся смежны нам брега,  
 Стокгольм, подобным пьянством шумен,



Уязвлен злобой, стал безумен,  
Отмкнуть велит войны врата...  
Вскочил, как яр из ложа лев,  
Колелет стран пределы рев...

.....

Бежит в свой путь с весельем многим  
По холмам грозный исполин,  
Ступает по вершинам строгим,  
Презрев глубоко дно долин,  
Вьет воздух вихрем за собою;  
Под сильною его пятою  
Кремнистые бугры трещат,  
И следом дерева лежат,  
Что множество веков стояли  
И бурей ярость презирали...

Конкретная сторона эмблемы у Ломоносова ярка, дана в яростном движении, в борьбе, в сиянии, в пламени. Она эмоционально перенапряжена. Но все это обращено к абстракции (к другой стороне эмблемы), а ее лед растопить трудно. Лед и пламень — это и есть характеристика эмблемы Ломоносова.

**29.** Итак, начало новой русской поэзии: кнотр контраста полностью господствует, он — метр. Это верно и для звукового, и для словесного яруса. Кнотр тождества в полном подчинении, он — ритм. Дальнейшее движение возможно в одном направлении: метр постепенно уступает, теряет свою абсолютность. Ритм борется за свои права, отвергая всевластие метра.

Эмблема — фигура неравновесная. На одной чаше весов лежит понятие, единый абсолютизированный признак, на другой — предмет, совокупность многих признаков в их естественной связи. Эту контрастность (в пределах кнотра тождества) возможно уменьшить, стремясь уравновесить чаши. К этой цели ведут два пути.

Первый: саму конкретность сделать однопризнаковой, т. е. использовать в эмблеме олицетворение (оно — один из видов эмблемы). Т. е. любовь представить как *Любовь*, справедливость — как *Справедливость*, отвагу — как *Отвагу*, науку — как *Науку*, Сибирь — как *деву Сибирь* и т. д., в виде человеческих фигур, каждая из которых вся целиком — воплощение одного признака и только его. Это путь Сумарокова.

Другой путь: напротив, предметную чашу сделать центром творческого внимания. Живописать жизненную конкретность, упиваться ее бытийной полнотой, усилить ее эстетическую самооценку. Тогда каждая из двух чаш будет по-своему главной: отвлеченность — потому что она задана образным ярусом произведения — отвечает общему его заданию. Конкретность — по-

тому что вышла за рамки той необходимости, которая диктуется понятийной стороной, — заявила о своей самооценности. Это — путь Державина.

**30.** Мерзляков был прав: поэтика Ломоносова не приемлет многих слов («нестихотворческих»): слишком домашних, деловитых и т. д. Если Ломоносов их использует, то это в ущерб его собственной эстетике, которая требует, чтобы вся лексика была поднята на поэтическую высоту. У Державина этот подиум гораздо ниже. Слова *утехи*, *успехи*, действительно, неуместные в произведении Ломоносова (Мерзляков прав), вполне отвечают духу поэзии Державина: *Иль, сидя дома, я прокажу...*

Таким образом, внешняя организация словесного яруса теряет свою контрастность по отношению к непоэтической речи.

**31.** Изменился и внутренний кнотр. У Ломоносова были два непримиримо-контрастных уровня: слово нейтральное — и круто вознесенный над ним славянизм. У Державина этих уровней несколько: торжественный славянизм не поколеблен в своих правах, но есть и уровень бытовой лексики — праздничной, домашней, любезной сердцу поэта. Есть пласт шутливой лексики — доброжелательной или ироничной. У Ломоносова — горные пики над провалами в глубокие долины; он шагает *по вершинам строгим* (т. е. острым). У Державина — горы переходят в холмистые живописные равнины. Вот, например, существительные из оды «На смерть графини Румянцевой»: *дождь — класы (колосья) — облака — море — лед — воды — бури — лист — солнце — бездна — утро — ковры — слезы — кипарис (древо жизни) — брег — струи — тень — ум — порода — красота — душа — слава — жена (своего мужа) — трофеи — золото — невестка — внучата — сад — лира — музы — Ареопаг — очки — щелчки — Аристид — лев...*

Словесный мир у Державина приобретает пластичность. Вспомним, что также и звуковой ярус у Державина обнаружил живую и переменчивую пластичность, которой у поэтов-предшественников не было.

**32.** Это все — о кнотре контраста. Теперь о кнотре тождества.

Образ, входящий в эмблему (ее «как»), у Ломоносова опирается на мощную мировую культурную традицию. В произведениях Ломоносова, в словесном ярусе, создается своя особая действительность, это мифологизированный мир из эмблем, отделенный от реальности.

У Державина эмблемный образ чаще всего — собственное создание поэта, или пересоздание традиции, или он взят из неканонического источника.

Действительность эмблем не отделена от реальности; она вдвинута в быт: *И смерть глядит через забор...* Поэт создает эмблему, наслаждаясь своей изобретательностью и умением живописать. Вот обращение к Музе:

Веселонравная, младая,  
Нелицемерная, простая,

Подруга Флаккова и дочь  
 Природой данного мне смысла!  
 Приди ко мне, приди теперь,  
 О Муза! славить Решемысла.

Приди, иль в облаке спустися,  
 Или хоть в санках прикатися,  
 На легких, резвых, шестерней,  
 Оленях белых, златорогих,  
 Как ездят барыни зимой  
 В странах сибирских, хладом строгих...

Эмблемный образ перерастает те рамки, в которых он нужен понятию; он становится самоценным. Это описание, изобилующее деталями.

Так в недрах эмблемы вызревает другое доминантное средство изображения мира — эпитет, которое станет главным у предромантиков и романтиков.

Итак: метром, господином положения, у Державина по-прежнему является контраст, но он уже не так строг и категоричен: подточен ритмом. Ритм — тождество: он все еще в жестоком подчинении у метра — контраста, хотя и проявляет некоторое своеволие. Дальнейшее саморазвитие этой линии идет от Державина через Крылова и Гнедича к Батюшкову<sup>3</sup>.

Другая линия развития — от Сумарокова к Хераскову — Ржевскому — Карамзину и, наконец, к Батюшкову; в творчестве Батюшкова обе линии объединяются. (Как мы помним, развитие звукового яруса шло тем же путем.)

33. У Н. Карамзина осуществлена «перевернутая» эмблема. Обычный ход в построении эмблемы таков: от понятия (оно задано образным строем произведения) — к его вещному представителю, например, речь идет о вдохновении — и нарисована Муза, Геликон, ручей Ипокрены... У Карамзина по-другому: нарисован ручей, древесная сень, хижина около ручья — и это все — *приют вдохновения*.

Стихотворение «К Мелодору»:

Умолкни, милый друг!.. Кто будет наслаждаться  
 Гармонией твоей? Кто ею восхищаться?..  
 Но нет! играй и пой, любезнейший Орфей:  
 Поет и в страшный гром на миртах соловей!

К этому стихотворению Карамзин дает объяснение: «Сии стихи писаны во время грома — и в самую ту минуту пел соловей». Увидел поэт статую Купидона — и всю ее исписал стихами: стихи истолковывали эмблемные

<sup>3</sup> Басни И. Крылова и поэтические произведения Н. Гнедича (включая перевод Илиады) написаны в XIX в., но типологически они принадлежат непосредственно последержавинской эпохе.

значения повязки на глазах, крыльев и других частей скульптуры. Все это — характерный для Карамзина ход: он создает эмблему-перевертень<sup>4</sup>.

Поскольку исходной частью поэтического построения служит предмет (хотя бы и очищенный от тех подробностей, которые не нужны «перевернутой» эмблеме, т. е. не могут быть подверстаны под всеобщее понятие), постольку сняты запреты с тех категорий слов, которые были «нестихотворными» для предшественников Карамзина. Лексический состав поэтической речи, сравнительно, скажем, с М. Херасковым, обновлен и расширен.

Когда используются обычные эмблемы, то их, одну за другой, «подает» образный ярус, их шествие обусловлено рядом понятий, который нужен произведению. В «перевернутой» эмблеме последовательность эмблем определена рядом конкретных объектов. Они должны проходить перед читателем. Надо организовать их конвейер. Так возникает тяга к определенным жанрам (описанию, путешествию):

Где снежные громады  
Луч солнца погашают,  
Где мрачный, острый Шрекгорн  
Гром, бури отражает  
И страшные лавины  
В долины низвергает, —  
Там в ужасе я славил  
Величие природы.  
В странах, где Эльба, Рейн  
И Сона быстро мчатся  
Между берегов цветущих,  
Я пел Природы щедрость...

Как видно, и этот путь вел к эпитету. От *природы щедрость* до *щедрой природы* — рукой подать. Поэтому-то оба пути и могли слиться в творчестве предромантиков (Батюшков) и романтиков. Об этом можно было бы рассказать подробнее, но бумага снова кончилась.

---

<sup>4</sup> Перевертень часто является формой развития кнотра. Так, в 30-е гг. XIX в. был краткий период, когда внимание поэтов привлек хорей (перевертень эмба): сказки Пушкина, Ершова, Жуковского, лирика Баратынского и Пушкина, лирика Кольцова. 4-стопный хорей, как правило, — двухударный тактовик (*Три девицы под окном Пряли поздно вечерком...*): в каждом стихе только 2 сильных ударения. Другие формы хорей тоже обнаруживают симпатию к тактовому равенству. Таким образом, это была ступень в развитии кнотра, выдвигающая сильнее, чем предшествующая, ямбическая, тактовый принцип организации стиха. Следующая ступень — господство размеров с 3-сложной стопой; здесь тактовик одерживал еще новые победы.