

К. М. Корчагин
Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
stivendedal@gmail.com

ЦЕЗУРА В РУССКОМ 5-СТОПНОМ ЯМБЕ И ЕЕ РОЛЬ В РИТМИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ ЭТОГО РАЗМЕРА*

Русский 5-стопный ямб — один из самых распространенных и один из самых хорошо исследованных размеров. Исчерпывающе подробное описание его ритмики на материале XVIII—XIX вв. было сделано К. Тарановским еще в середине XX в. (Тарановский 2010), а затем дополнено М. Л. Гаспаровым (Гаспаров 1974; 2002). Тем не менее, в истории этого размера остаются «слепые зоны», связанные как с тем, что за время, прошедшее с упомянутых классических работ, были опубликованы важные тексты, проясняющие некоторые детали его эволюции, так и с тем, что подход классиков русского стиховедения предполагал детальное исследование профилей ударности, но почти игнорировал другие ритмические факты стиха, прежде всего цезуру. Отчасти это было связано с тем, что русское стиховедение 1960–1970-х гг. стремилось создать теорию метрики с чистого листа, подвергнуть ревизии все то, что составляло предмет старых руководств по поэтике и стихосложению. В этом оно было близко лингвистическому структурализму, хотя последний воспринимался скептически М. Л. Гаспаровым и его последователями.

Для того чтобы показать влияние этих несвоевременно отброшенных ритмических фактов на эволюцию 5-стопного ямба, я произведу частичную ревизию истории этого размера в том виде, в каком она изложена у К. Тарановского и М. Л. Гаспарова. Это позволит показать, что граница между классическими размерами (такими как 5-стопный ямб) и неклассическими (такими как дольник и тактовик) не должна восприниматься как непреодолимая: последние являются прямыми следствиями эволюции ритма первых. Однако это невозможно показать, если руководствоваться принятыми в русском стиховедении способами анализа ритмики стиха, стремящимися изолировать различные типы размеров, избегая вопроса

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 17-29-09154 «Динамика языковой системы: корпусное исследование синхронной вариативности и диахронических изменений в текстах разных типов».

о том, как они могут быть связаны друг с другом. Для того чтобы сделать эту связь ясной, я вернусь к понятию цезуры как к ключевому для анализа стиха и попытаюсь показать, каким образом оно позволяет уточнить эволюцию русского 5-стопного ямба.

Ключевые слова: метрика, стиховедение, 5-стопный ямба, цезура, эволюция русского стиха, поэтический корпус, НКРЯ

У русского 5-стопного ямба было, как минимум, три зарубежных источника: французский *vers commun* (10-сложник 4 + 6), немецкий 5-стопный ямба и затем английский 5-стопный ямба¹. Наиболее влиятельными эти образцы (особенно первый из них) были на ранних стадиях развития размера — начиная с определенного момента русский 5-стопный ямба начинает развиваться независимо, что непосредственно сказывается на интерпретации как цезуры, так и других элементов стиха. Во многом это связано с тем, что к XIX в. 10-сложник во французской поэзии практически выходит из употребления (Гаспаров 2003: 110), а немецкий и английский виды этого размера уже мало отличаются от русского в трактовке цезуры.

Для 5-стопного ямба важно различать два вида цезур, впервые в таком виде выделенных В. М. Жирмунским [Жирмунский 1975], а затем подробно проанализированных Дж. Бейли [Бейли 2004: 220–251]. Это *слабая* и *сильная* цезуры. В случае *слабой* цезуры речь идет только о регулярном словоразделе, который не сопровождается дополнительной метрической (ударной) константой. Напротив, *сильная* цезура — это регулярный словораздел, который таковой сопровождается. В истории русского стиха эти два типа цезур сменяют друг друга: если классическая силлабо-тоника XVIII—XIX вв. предпочитает слабую цезуру, то в XX в. в тех же размерах начинает использоваться сильная. По всей видимости, это было связано с тем, что стих с цезурой воспринимается как экзотика, и поэтам требуется дополнительное средство, чтобы привлечь внимание читателя к тому, что они не просто соблюдают классический размер, но используют его в наиболее строгом варианте — с цезурой.

В истории 5-стопного ямба цезура закрепляется отнюдь не сразу и держится очень недолго, хотя и оставляет после себя достаточно долгую память: до сих пор в практических руководствах по стихосложению 5-стопный ямба упоминается как

¹ Немецкий вариант существовал как в цезурном, так и в бесцезурном виде: первый воспринимался как аналог французского 10-сложника, второй — итальянского 11-сложника (Wagenknecht 2007: 86–87). Английский вариант в лучшем случае обладает лишь колометрической цезурой₁. Русский пятистопный ямба почти всегда бесцезурен. Однако тот факт, что бесцезурный 5-стопный ямба генетически восходит к 5-стопному ямбу с цезурой после второй стопы и часто сохраняет словораздел в этой позиции, заставляет некоторых исследователей говорить о *свободной* цезуре, если стихотворение содержит 80–95% строк со словоразделом в обычной цезурной позиции (Тарановский 2010: 153; Бейли 2004: 182). Используемая в настоящей статье классификация цезур обходится без этого понятия, и стих такого типа в общем случае будет считаться либо бесцезурным, либо цезурным с отдельными отклонениями.

цезурный размер, хотя количество его бесцезурных образцов в сотни и тысячи раз больше. На материале поэзии XVIII в. видно, что 5-стопный ямб не сразу закрепляется в метрическом репертуаре русской поэзии. В поэтическом подкорпусе НКРЯ обнаруживается всего девять образцов этого размера: они принадлежат В. Тредиаковскому (один образец, если не считать иллюстраций к стиховедческим работам), М. Ломоносову (переводы Горация и Марциала), А. Сумарокову, Я. Княжнину, П. Словцову и М. Муравьеву (последнему — целых шесть текстов, больше, чем у любого другого поэта эпохи). Все эти образцы в известном смысле маргинальны — они не формируют заметной традиции даже в рамках индивидуальных поэтик; только Муравьев писал этим размером более или менее систематически.

Тредиаковский определял 5-стопный ямб следующим образом: «Стих пентаметр ямбический имеет два полстишия, то есть он пресекается. В первом полстишии мужеского стиха содержит он две стопы, из сих последняя есть пресечение, а во втором три стопы ровно» (Тредиаковский 2009: 80). За этим следует утверждение, что полустишие «никогда не долженствует пресекаемо быть пиррихием, но всегда и непременно ямбом» (Там же: 81). Впрочем, далее он говорит о допустимости 5-стопного ямба без цезуры («в самых малых шутках: сему я не советую в важном Сочинении подражать»). Другими словами, Тредиаковский использовал в 5-стопном ямбе сильную цезуру, хотя не настаивал на ее обязательности:

Приятный брѣг! || Любезная страна!
Где свой Невá || поток стремится к пучине.
О! прежде дѣбрь, || се коль населена!
Мы град в тебѣ || престольный видим ныне...

В. Тредиаковский, «Похвала Ижерской земле...», 1752

Следующий опыт сильной цезуры в этом размере обнаруживается у Сумарокова в VI идиллии, что может показаться неожиданным на фоне того, как по-разному понимали Тредиаковский и Сумароков цезуру в 6-стопном ямбе: первый настаивал на том, что она должна быть всегда сильной, второй же — что всегда слабой. Но в трактовке 5-стопного ямба эти непримиримые соперники совпали. Причина этого, по-видимому, в том, что 5-стопный ямб в то время воспринимался как размер периферийный, не требующий особо тщательной «русификации» и сохранявший некоторые особенности французского прототипа, 10-сложника 4 + 6, где цезура могла быть только сильной.

Действительно, 5-стопный ямб XVIII в. в основном ведет себя непоследовательно с точки зрения цезуры, хотя о каких-либо общих тенденциях трудно говорить в силу бедности материала. Так, в переводе небольшой эпиграммы Марциала, выполненном Ломоносовым для «Риторики» (1759), цезура не соблюдается:

О имя, купно с рѣ||³зами рожденно!
Тобой зовется лѣ||³та часть прекрасна.

Ты сладко, как цветы́ || и мед Иблейский
И как пресладкий нѣк||²тар на Олимпе.
Тобою бы желáл || назваться отрок,
Зевесов виночерпец.

Еще более интересный случай — перевод Ломоносова знаменитой оды Горация (III, 30) «*Exegi monumentum aere perennius...*» <1747>:

Я знак бессмѣртя || себе воздвигнул
Превыше пирамíд || и крепче меди,
Что бурный аквилóн || сотреть не может,
Ни множество векóв, || ни едка древность...

Здесь слабая цезура занимает позицию не после второй, а после *третьей* стопы (Тарановский 2010: 153). Эксперимент, однако, остался единичным в этой эпохе: разработка неклассических цезурных вариаций 5-стопного ямба возобновится лишь в XX в.

В 1770–1780-е гг. 5-стопный ямб периодически использует М. Муравьев (напомним, что образцов этого размера у него больше, чем у какого-либо другого поэта XVIII в.). У Муравьева употребляется цезура после второй стопы, но, в отличие от Третьяковского и Сумарокова, она всегда слабая, что можно воспринимать как признак «русификации» размера, сближения его с русским александрийским стихом:

Товáрищи, наставники, друзья,	д.ц.
О книги! к вáм украдываюсь я	м.ц.
Мгновенье скрýть оставшейся прохлады,	м.ц.
Вкушая в вáс полезные отрады.	м.ц.
И время тѣчь скоряе обяжу...	м.ц.

«Товарищи, наставники, друзья...», 1779

Среди 5-стопных ямбов Муравьева обнаруживается лишь одна строка (из 141-й, написанных этим размером), где позиция цезуры нарушается: *Вошедша гóс||²тя зрят. Они мне святы* («Итак, опять убежище готово...», 1780). В этих стихах Муравьева употребляется 26% дактилических полустиший и 74% мужских. Речевая модель цезурного варианта этого размера, предложенная М. Л. Гаспаровым для поэзии XIX в., дает 35,9% дактилических полустиший и 64,1% мужских (Гаспаров 1974: 103), что заметно отличается от данных по Муравьеву. По всей видимости, для этого поэта было важно подчеркивать цезуру мужским окончанием именно в силу того, что размер еще не казался ему привычным и естественным.

За опытами Муравьева следует 5-стопный ямб Княжнина («Послание трем грациям», <1790>), где также используется слабая цезура:

О нежные сестрицы неразлучны!	д.ц.
Сопутницы прекрасного всего!	д.ц.
Сама красá не стоит ничего,	м.ц.
Черты её бездушны, вялы, скучны,	м.ц.
Коль, вáшего знакомства лишена,	д.ц.
Жемáнится без прелестей она...	д.ц.

В этом послании дактилический цезурный словораздел встречается почти так же часто, как мужской, — 43,5% дактилических полустуший и 56,5% мужских (всего в стихотворении 139 строк, причем одна из них — 4-стопная).

Первые бесцезурные 5-стопники появляются в то же десятилетие — у П. Словоцова в двух довольно длинных натурфилософских одах, опубликованных в 1796 г.: «К Сибири» и «Материя», почти на два десятилетия раньше, чем переводы Жуковского из Гебеля (1816), упоминаемые К. Тарановским в качестве первых образцов этого размера. Словоцов происходил из семьи священника, он родился в горно-заводской части Сибири (ныне Свердловская область), учился в Тобольской духовной семинарии, а затем за успехи в обучении был отправлен в Петербург в Александро-Невскую семинарию, где его соучеником был М. М. Сперанский. Еще в ранние годы он был увлечен идеей «научной» поэзии и вдохновлен естественнонаучными опытами Ломоносова и его же «Письмом о пользе стекла». Авторское примечание к оде «Материя», сочиненной еще в семинарии, гласит: «Сочинитель сей пиесы хотел только испытать, можно ли физические истины предлагать в стихах» [Поэты 1790–1810-х гг. 1971: 212]. Два упомянутых стихотворения стилистически близки к торжественной оде XVIII в., но тематика их далека от тематики таких од. Возможно, именно это расхождение подтолкнуло поэта использовать необычный для оды и редкий в то время размер — бесцезурный 5-стопный ямб:

Дщерь Азии, богато наделенна!
По статным и дородным раменам
Бобровою порфирой облеченна,
С собольими хвостами по грудям,
Царевна! сребряный венец носяща
И пестрой насыпью камней блестяща!
Славян наперсница, орд грозных мать,
Сибирь — тебя мне любо вспоминать...

П. Словоцов, «К Сибири», 1796

Словораздел после второй стопы встречается здесь всего в 36,8% строк (из 136), то есть отсутствует даже минимальная тенденция к тому, чтобы сосредоточивать словоразделы после второй стопы².

² Сходные показатели дает другой ранний пример бесцезурного 5-стопного ямба — драма В. Т. Нарезного «Кровавая ночь, или Конечное падение дому Кадмова» (1799). Строго говоря, эта

Таким образом, можно считать, что в этот период 5-стопный ямб уже разделился на два варианта — цезурный и бесцезурный. Второй вариант быстро стал широко употребительным размером и сохранял эти позиции до самого последнего времени, превратившись, по сути, в наиболее популярный классический размер [Гаспаров 2002: 306–314]. История же цезурного 5-стопного ямба более прерывистая — в некоторые эпохи, особенно когда возрождается интерес к поэтической классике, он мог ненадолго входить в моду, в другие — почти совсем пропадать.

В первые десятилетия XIX в. цезурный 5-стопный ямб переживает кратковременный расцвет. В основном в поэзии этого периода употреблялся 5-стопный ямб со слабой цезурой (как у Муравьева и Княжнина); отступления от этой закономерности были очень редкими и нуждались в специальной мотивировке. Согласно данным К. Тарановского³, стремление к мужскому окончанию первого полустишия в 5-стопном ямбе у поэтов до 1840 г. выражено достаточно четко: больше всего мужских полустиший у Полежаева в 1834 г. (95,5% — это почти ударная константа), меньше всего — у Батюшкова в 1817 г. (58,9%; впрочем, сразу за ним, хотя и с большим разрывом, следует Баратынский с 67,3%, близкий к речевой модели). Таким образом, количество мужских полустиший не опускается ниже речевой модели: дактилическое окончание ни у кого, кроме Батюшкова, сознательно не выводится на первый план. Если усреднить все показатели, предварительно изъяв из списка Батюшкова с его резко индивидуальной ритмикой, то для всего периода получится 22,4% дактилических полустиший и 78,6% мужских. Другими словами, тенденции, обнаруживаемые в стихах Муравьева, становятся в первой половине XIX в. еще более заметными: предцезурное полустишие гораздо чаще несет мужское, а не дактилическое окончание — в случае, когда используется цезурный вариант размера, требуется дополнительно подчеркнуть это ритмическими средствами.

Сильную цезуру в 5-стопном ямбе использует, например, Жуковский в переводе песни Миньоны из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (под названием «Мина», 1817) и в «Верности до гроба» (переложение Теодора Кернера, 1818) [Тарановский 2010: 170–174]:

Я знаю край! || там негой дышит лес,
Златой лимон || горит во мгле древес,
И ветерок || жар неба холодит,
И тихо мёрт || и гордо лавр стоит...
Там счастье, друг! туда! туда
Мечта зовёт! || Там сердцем я всегда!
«Мина», 1817

драма написана вольным ямбом, но 5-стопные строки в ней преобладают (88,4%). О стихе этой драмы см. подробнее в: [Бейли 2004: 104–108].

³ В этих расчетах были учтены: И. Крылов, В. Жуковский, П. Вяземский, К. Батюшков, А. Пушкин, А. Дельвиг, П. Плетнев, И. Козлов, Н. Языков, Е. Баратынский, С. Шевырев, А. Подлинский, А. Полежаев, В. Одоевский. Данные по ударности 5-стопного ямба для всех этих поэтов почти не отличаются с точки зрения предцезурной позиции.

Младой Рогёр || свой острый меч берет,
За веру, чéсть || и родину сразиться.
Готов он в бóй... || но к милой он идет,
В последний рáз || с прекрасною проститься...
«Верность до гроба», 1818

В «Мине» пятая строка каждой строфы 4-стопная и сохраняется словораздел после второй стопы. В немецком оригинале песни Миньоны также использует 5-стопный ямб с сильной цезурой, но с единичным смещением словораздела на слог вправо. Стихотворение же Кернера устроено несколько иначе: в нем катрены 5-стопного ямба чередуются с катренами 4-стопного ямба, причем позиция цезуры иногда нарушается:

Kennst du das Háus? || Auf Säulen ruht sein Dach.
Es glänzt der Sáal, || es schimmert das Gemach,
Und Marmorbíll||²der stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?—
Kennst du es wohl?

Dahin, dahin

Möcht ich mit dír, || o mein Beschützer, ziehn!
J. W. Goethe, «Mignon», 1795

Der Ritter múß || zum blut‘gen Kampf hinaus,
Für Freiheit, Rúhm || und Vaterland zu streiten;
Da zieht er nóch || vor seines Liebchens Haus,
Nicht ohne Ab||³schied will er von ihr scheiden.
T. Kerner, «Treuer Tod», <1813>

Важно, что цезурный вариант 5-стопного ямба в немецком стихе почти не употреблялся, так что приведенные стихотворения Гёте и Кернера в известном смысле исключения, демонстрирующие встречное влияние французского десятистопника, всегда содержащего цезуру [Тарановский 2010: 174]. Связанный с этим фактом эпизод в истории размера — полемический обмен колкостями между Жуковским и Пушкиным:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Приходит в мысль, что, если это проза,
Да и дурная?.....

<1818>

Эти строки Пушкина пародируют начало длинного драматического стихотворения Жуковского «Гленность» (1816), перевода стихотворения Гебеля «Die

Vergänglichkeit». Обычно считается, что Пушкин в этой эпиграмме метит в использованный старшим товарищем белый стих, однако такое прочтение может показаться странным на фоне того, что сам Пушкин впоследствии неоднократно писал белым стихом. Можно предположить, что предмет полемики иной — отсутствие цезуры в размере, избранном Жуковским. Действительно, все 5-стопные ямбы молодого Пушкина содержат цезуру, в том числе и белые ямбы драмы «Борис Годунов» (1825), что отнюдь не тривиально для драматического белого стиха, который в дальнейшей истории русской поэзии избегает цезуры так же, как и его английский прототип. Так, драматическая трилогия А. К. Толстого (1866–1870), непосредственно ориентировавшегося на «Бориса Годунова», уже бесцезурна⁴. В черновике предисловия к драме Пушкин писал: «Я сохранил цезурку французского пентаметра на второй стопе — и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия» (цит. по: [Тарановский 2010: 216]).

5-стопный ямб с цезурой утрачивает популярность в 1840–1850-е гг., когда его окончательно вытесняет бесцезурный стих. Это также связано с Пушкиным, который начинает активно пользоваться бесцезурным ямбом в 1830-е гг. — когда его практика уже становится знаковой для большинства поэтов. И первое же вступление на поле бесцезурного ямба, поэма «Домик в Коломне» (1830), может быть названа образцом для всех дальнейших опытов в этом роде — как и у самого Пушкина, который далее пишет этим размером и лирику, и «Маленькие трагедии», так и у его современников. Пример оказался настолько заразителен, что среди заметных поэтов послепушкинского времени цезурный вариант используют только немногочисленные одиночки — А. Майков, К. Павлова и И. Никитин: их средние показатели — 23,9% дактилических полустушии и 76,1% мужских. Таким образом, уже в это время 5-стопный ямб с цезурой становится размером, который любят одни поэты и игнорируют другие, причем первых, как правило, немного.

В цезурном 5-стопном ямбе единичные нарушения цезурного словораздела встречаются чаще, чем в александрийском стихе: такие строки присутствуют у В. Жуковского, А. Пушкина, И. Козлова, А. Полежаева, А. Подолинского, В. Одоевского, А. Майкова и К. Павловой, хотя их никогда не бывает больше 3%. Отклонения, так же как и в 6-стопном ямбе, бывают двух типов: смещение цезурного словораздела на один слог вправо (строки типа *Устало солнце, || жегшее спокойно*)⁵ и исчезновение словораздела в окрестности цезуры (*Нет муки сла||?доистрастней и больней*). У Жуковского, Пушкина, Подолинского и Козлова встречается только первый тип, в то время как у остальных поэтов — оба.

Начиная со второй половины XIX в. цезурный 5-стопный ямб выходит из употребления; по данным Дж. Бейли у поэтов 1880–1922 гг. словораздел в позиции цезуры встречается лишь в 60–80% строк [Бейли 2004: 211–219], по данным М. Л. Гаспарова у советских поэтов — не чаще чем в 50% строк [Гаспаров 1974:

⁴ Автор благодарит Александра Мурашова за сообщение об этом сюжете и последующее его обсуждение.

⁵ Дж. Бейли называл такое явление передвижной цезурой.

карьеры, — почти всегда у него наблюдается либо цезура «бальмонтовского» типа, с тяготением к мужской, либо слабая цезура в духе XIX в. Исключительно слабой цезурой пользуется Брюсов, у которого, впрочем, гораздо больше бесцезурного стиха.

В отдельных стихотворениях Бунин, чье скептическое отношение к модернистской поэзии хорошо известно, идет даже дальше модернистов и использует сильную мужскую цезуру, причем последовательное ее соблюдение воспринимается, по всей видимости, как способ придать привычному размеру привкус экзотики:

В шелках пескóв || лишь сизые полыни
Растит Аллáх || для кочевых отар,
И небесá || здесь несказанно сини,
И солнце в нíх — || как адский огонь, Сакар.
«Ковсерь», <1905>

Несколько дальше идет И. Анненский, воспринимающий мужскую цезуру как характерную черту обновленного Бальмонтом пятистопника. У Анненского систематическое использование сильной мужской цезуры дополнительно подчеркивается синтаксисом — так же, как в 6-стопном ямбе (таких стихотворений у него порядка 25, то есть это отнюдь не случайность):

Среди мирóв, || в мерцании светил
Одной Звездý || я повторяю имя...
Не потому́, || чтоб я Ее любил,
А потому́, || что я томлюсь с другими.
1909

Я — слабый сы́н || большого поколения
И не пойду́ || искать альпийских роз,
Ни ропот вóлн, || ни рокот ранних гроз
Мне не дадут || отрадного волнения.
«Ego», 1909

Строго говоря, почти все 5-стопные ямбы Анненского написаны таким образом, в том числе и пародия на Бальмонта «Моя душа эбеновый гобой...». Вдохновившее эту пародию стихотворение «Моя душа оазис голубой...» было построено несколько иначе: начало стихотворения выдерживает мужскую цезуру, которая затем ослабляется, а в последних строках вовсе исчезает. Анненский усиливает тенденцию оригинала: цезурный словораздел выдерживается везде, и почти везде он мужской⁷:

Моя душá || оазис голубой,

⁷ Эхом этого стихотворения Бальмонта можно считать текст раннего Н. Тихонова «Моя душа в бездумности озер...» (1913–1919?), где происходит возвращение к цезурной стратегии старшего

Средь бледных ду́ш || других людей, бессильных.
Роскошный со́н || ниспослан мне судьбой,
Среди пусты́нь, || томительных и пыльных.

Везде пески́. || Свистя, бежит самум.
Лазурь небес́ || укрылася в туманы.
Но слышу я́ || желанный звон и шум,
Ко мне сквозь мглу́ || подходят караваны.

Веселые, || раскинулись на миг,
Пришли, ушли́, || до нового свиданья,
В своей душе́ || лелеют мой двойник,
Моей мечты || воздушной очертанья.

И вновь оди́н, || я вновь живу собой,
Мне снится ра||?дось вечно молодая.
Моя душа́ || оазис голубой,
Мои мечты || цветут, не отцветая.

1899

Моя душа́ || эбеновый гобой,
И пусть я ни́ц || упал перед кумиром,
С тобой, дитя́, || как с медною трубой,
Мы всё ж, пойми́, || разъяты целым миром.

О будем же || скорей одним вампиром,
Ты мною бу́дь, || я сделаюсь тобой,
Чтоб демонов || у Яра тешить пиром,
Будь ложкой мне́, || а я тебе губой...

Пусть демоны || измаялись в холере,
Твоя коза́ || с тобою, мой Валерий,
А Пантео́н || открыл над нами зонт,

Душистый зо́нт || из шапок волькамерий.
Постой... Но ло́жь — || гобой, и призрак — горизонт.
Нет ничего́ || нигде — один Бальмонт.

поэта: мужская цезура в начале, затем ее ослабление и частичное устранение в конце. Тем самым, можно говорить о том, что эксперименты с цезурой у Бальмонта не остались незамеченными.

В тех случаях, когда у Анненского сильная мужская цезура все-таки не соблюдается, имеет место слабая цезура, причем в некоторых строках она дополнительно ослабляется за счет более плотных синтаксических связей между второй и третьей стопой или, напротив, усиливается, чтобы создать впечатление ритмического курсива. Особенно показательны в этом отношении стихотворение «Кошмары», построенное на тонкой игре с различными типами цезуры:

«Вы ждете? || Вы в волненьи? Это бред.
Вы отворять || ему идете? Нет!
Поймите: к вам || стучится сумасшедший,
Бог знает где || и с кем всю ночь проведший,
Оборванный, || и речь его дика,
И камешков || полна его рука;
<...>
Послушайте!.. || Я только вас пугал:
Тот далеко, || он умер... Я солгал.
И жалобы, || и шепоты, и стуки, —
Все это «ше||лест крови», голос муки...
<1900-е годы>

В этом отрывке мужское предцезурное окончание используется в случаях, когда нужно передать аффектацию, овладевающую персонажем: *Поймите: к вам...*, *Бог знает где...* и т. п. При этом эти строки могут быть прочитаны и без подчеркнутой цезуры: синтаксическая связь между полуступищами в них довольно сильная, заставляющая читать их слитно. И все же то, что словораздел удерживается на протяжении всего стихотворения, заставляет внимательнее к ним приглядеться. Строку, где цезурное членение нарушается (*Все это «шелест крови»...*), стоит читать как ритмический курсив — она содержит скрытую отсылку к повести «После смерти (Клара Милич)» Тургенева.

Такой же тип стиха предпочитают и М. Кузмин и М. Волошин, представители младшего по сравнению с Анненским и Бальмонтом поколения. Они довольно часто прибегают к цезурному пятистопнику (у М. Кузмина 14 из 104 всех 5-стопных ямбов, у Волошина — 25 из 54), хотя у них использование этого размера ограничено рубежом 1900–1910-х гг.

У Кузмина граница между размерами с сильной цезурой и слабой выражена более отчетливо: если у Бальмонта и его современников можно говорить о тенденции к сильной мужской цезуре, то в его случае нужно говорить о двух группах текстов — с сильной мужской цезурой и с традиционной слабой:

О тихий край, || опять стремлюсь мечтою сильная м.ц.
К твоим лугам || и дремлющим лесам,
Где я бродил, || ласкаемый тоскою,
Внимал лесным || и смутным голосам...
М. Кузмин, «О тихий край, опять стремлюсь мечтою...», 1908–1909

И, думаю, туманится их взгляд:	д.ц.
«Ах, юноши, когда б пришел к вам опыт.	д.ц.
Ты, молодость, вернешься ль к нам назад?»	д.ц.
Навѣки уж утрачен резвый топот	д.ц.
Веселых ног, не заблестает глаз,	м.ц.
Любовью полн, и тщетен грустный ропот...	м.ц.

М. Кузмин, «Стрелы», <1909>

В 85 строках последнего текста 28% дактилических словоразделов и 72% мужских, что довольно близко к показателям XIX в. Однако на этом фоне можно заметить разного рода вольности — отсечение проклитики цезурным словоразделом (*Которой, без || любви, бежал я сам?*) и смещение позиции словораздела на слог вправо (*Где спят признаны||я, девичий испуг!*), которые напоминают ритмический курсив.

У Волошина в целом наблюдается либо тяготение к сильной мужской цезуре с единичными отклонениями (более уверенная тенденция, чем у Бальмонта), либо избегание цезурного словораздела после второй стопы. Причем почти всегда сильная цезура наблюдается в сонетах, которые, в свою очередь, объединены в венки: цезура, по всей видимости, позволяет поэту делать эту предельно твердую форму еще более твердой. В цикле сонетов «Киммерийские сумерки» (1907–1909) и более позднем венке «Lunagia» (1913) мужская цезура присутствует лишь как тенденция, только в некоторых стихотворениях, зато в венке «Corona Astralis» (1909) она употребляется в каждом:

Кому земля — || священный край изгнанья,
Того простор || полей не веселит,
Но каждый шаг, || но каждый миг таит
Иных миров || в себе напоминанья.

В этом же русле движется И. Северянин — великий новатор цезурного стиха, который в 5-стопном ямбе выступает, напротив, почти консерватором. Размеры с подчеркнутой мужской цезурой приобретают у него оттенок стилизации (прежде всего любимого им И. Мятлева) и допускают отдельные отступления в согласии с развитием темы. Наиболее известное стихотворение в этом духе может быть названо манифестом поэтического стилизаторства⁸:

В те времена, || когда роились грезы
В сердцах людей, || прозрачны и ясны,
Как хороши, || как свежи были розы
Моей любви, || и славы, и весны!..

⁸ Интересно, что молодой Г. Иванов, находящийся под сильным впечатлением от творчества Северянина, вслед за ним также пользуется цезурным 5-стопником, всегда исключительно со слабой цезурой.

<...>

Прошли летá, || и всюду льются слёзы...
Нет ни странý, || ни тех, кто жил в стране...
Как хороши́, || как свежи были розы
Вспоминá||'ний о минувшем дне! *

И. Северянин, «Классические розы», 1925

Нужно заметить, что цезурный вариант размера в XX в. часто употребляется в стилизациях (Гаспаров 2002: 239), причем и размеры с сильной цезурой, и размеры со слабой одинаково отсылают к поэтической классике XIX в. В силу этого поэты могут «маскировать» цезурный словораздел — так, что опознать его может только ценитель классического стиха:

Ты белый стíх в обыча́й ввел отныне	м.ц.
Для дру́жеских посланий. В добрый час,	д.ц.
Далекий дру́г, но смутно близкий часто	м.ц.
Моей душе́, как Иппокрены звон	м.ц.
Сквозь голосо́ толпы любимцу Муз	м.ц.
Издалекá ежеминутно внятн...	м.ц.

Вяч. Иванов, «Послание на Кавказ», 1912

Не радуйся возвышенному дару,	д.ц.
Богатая, звучащая душа;	д.ц.
Не верь словам, что просятся, спеша,	м.ц.
Преодолеть немых прозрений мару.	м.ц.

Ю. Верховский, <1917>

В стихотворении Иванова цезура не сопровождается ослаблением синтаксических связей в окрестности словораздела, а распределение полустиший (35 % дактилических, 65 % мужских на 140 строк) практически не отличается от речевой модели: таким образом, позиция цезурного словораздела никак не подчеркивается дополнительно и даже скрывается тем, что слова с левой и с правой ее окрестности синтаксически плотно примыкают друг к другу (строки вроде *Сквозь голоса || толпы любимцу Муз*).

В младшем поэтическом поколении интерес к цезуре в 5-стопном ямбе в целом ослабевает: у акмеистов изредка используется цезура «бальмонтковского» типа — иногда в более, иногда в менее регулярном виде. Явный интерес к цезурному ямбу испытывает только М. Цветаева (18 текстов) и в какой-то мере О. Мандельштам (7 текстов). У них в отдельную группу выделяются стихотворения, где мужская цезура доминирует, но допускает разного рода отступления — такие же, как у И. Северянина, с которым они в этом сходятся:

Андрей Шеньё' || взошел на эшафот,
А я живу́— || и это страшный грех.
Есть временá — || железные — для всех.
И не певéц, || кто в порохе — поет.

И не отéц, || кто с сына у ворот
Дрожа срыва||[?]ет воинский доспех.
Есть временá, || где солнце — смертный грех.
Не человек — || кто в наши дни живет.

М. Цветаева, «Андрей Шеньё», 1918

Огромный пáрк. || Вокзала шар стеклянный.
Железный мíр || опять заморожен.
На звучный пír || в элизиум туманный
Торжéственно || уносится вагон:
Павлиний крíк || и рокот фортепьянный.
Я опозда́л. || Мне страшно. Это — сон.

О. Мандельштам, «Концерт на вокзале», 1921

В поэзии эмиграции интерес к цезуре, напротив, повышается — видимо, в последний раз в русском стихосложении. Причиной этого можно считать ту же ориентацию на классические образцы (пусть даже с привкусом мифологизации), о которой шла речь выше. При этом интерес к цезуре заметен в большей мере у поэтов «второго» ряда: среди «европейских» эмигрантов к ней регулярно прибегает Б. Божнев и В. Набоков, особой популярностью она пользуется у «китайской» части русской эмиграции — у А. Несмелова и В. Перелешина, перед которыми, видимо, более остро стояла задача сохранения классической метрики. У всех этих поэтов преобладает слабая цезура, часто с единичными нарушениями словораздела, а некоторые стихотворения демонстрируют «бальмонтовскую» тенденцию к мужской:

К глубокому || столбу привязан пруд...
Свисает цепь, || своих длиннее звеньев...
И две ступе||[?]ни черные ведут,
Нет, лишь одна — || в чистилище гниенья.

Б. Божнев, <1939>

А горизонт — || он выгоренно-дымчат —
Как ветхих ряс || тепло шуршащий шелк...
Мой взгляд грустнел, || в нем растворялось «нынче»,
К далекому || парящий дух ушел.

А. Несмелов, <1922>

Во второй половине XX в. цезурный 5-стопный ямб фактически исчезает. Им немного пользуется молодой Бродский («Воротишься на родину. Ну что ж...», 1961), тяготеющий к мужской цезуре, и Аронзон («Троллейбусы уходят в темноту...», <1962>), чаще всего предпочитающий слабую цезуру. Но даже у них количество таких стихотворений не доходит до десяти, у других же поэтов (Б. Ахмадуллиной, О. Чухонцева, А. Еременко, М. Айзенберга) редко превышает два-три образца с заметным количеством отступлений.

Совсем другая история у экспериментов с «неканонической» цезурой, которые продолжились спустя почти два столетия после ломоносовского перевода из Горация. Известно одно стихотворение Черубины де Габриаки, в котором вместо привычного цезурного членения 2 + 3 использовано членение 3 + 2 [Гаспаров 2001: 82–83]:

Он долго говорíл, и вдруг умолк.	м.ц.
Мерцали нам со стéн сияньем бледным	м.ц.
Инфант Велáскеса тяжелый шелк	д.ц.
И русый Тициáн с отливом медным...	м.ц.

«Он улыбается», 1910

Заметим, что цезура в этом стихотворении — слабая, что вкупе с самым выбранным членением, по словам М. Л. Гаспарова, может восприниматься как «знак установки на избранный круг мастеров и знатоков стиха, которые только и смогут расслышать и оценить непривычную новацию» (Там же: 83). Среди более поздней поэзии такие примеры хотя и очень редко, но также встречаются, например в «Стрельнинской элегии» (1960) Иосифа Бродского, где неканоническая позиция цезуры подчеркнута регулярным мужским окончанием в согласии со вкусом эпохи:

Как будто бы зимóй || в деревне царской
является мне тéнь || любви напрасной,
и жизнь опять бежít || во мгле январской
замерзшею волнóй || на брег прекрасный.

Существует несколько стихотворений, в которых цезура после третьей стопы стремится быть дактилической — такой размер фактически совпадает с 4-стопным ямбом с дактилическими наращенными на цезуре. Иногда тяготение к этому размеру присутствует как тенденция, например в некоторых стихотворениях Зинаиды Гиппиус возникает стремление удержать дактилическую цезуру, но на этом фоне случаются отдельные отклонения. Лишь в позднем стихотворении «Дни» (1918) эта тенденция выражена настолько последовательно, что 5-стопный ямб превращается в размер с цезурными наращенными:

К стыду и гóрдости — || равнопрезрение...
Всему покрóбственный || привет без битвы...

Тяжеле всех грехов — || Богоубьение,
Жизнь без проклятия — || и без молитвы.
 «Что есть грех?..», 1902

Она шершавая, || она колючая,
Она холодная, || она змея.
Меня изранила || противно-жгучая
Ее колэнчата||[?]я чешуя.
 «Она», 1905

Все дни изломаны, || как преступлением,
Седого Времени || заржавел ход.
И тело скóвано || оцепенением,
И сердце сдавлено, || и кровь — как лед.
 «Дни», 1918

Подобные же «переходные» формы встречаются и у современников Гиппиус, например у Валерия Брюсова, который может более резко нарушать возникшую было дактилическую тенденцию:

В наемной комнате || все ранит сердце:
И рама зёркала, || и стульев стиль,
Зачем-то со стень || глядящий Герцен,
И не сметённая || с комода пыль.
 «В наемной комнате», <1912>

По всей видимости, первые два из этих стихотворений были источниками для того полномасштабного пересмотра репертуара цезурных размеров, который проделал Игорь Северянин. В то же время позднее стихотворение Гиппиус «Дни» отражает уже следующую стадию развития цезуры — когда цезурные эффекты становятся законной частью новой русской метрики.

Наконец, последнее, но едва ли не самое важное — размеры на основе 5-стопного ямба, которые допускают амбивалентную интерпретацию. Такие размеры, по всей видимости, были одним из основных источников для развития неклассической метрики — дольников, некоторые ритмические формы которых совпадают с силлабо-тоническими размерами. Характерный пример — стихотворение Осипа Мандельштама «Дано мне тело...» (1909), которое формально укладывается в 5-стопный ямб. В нем нет канонической цезуры после второй стопы и даже намек на нее — словораздел в этой позиции намеренно избегается: он всегда смещен либо на один, либо на несколько слогов вправо. В то же время словоразделу после третьей стопы часто предшествуют дактилические окончания (как в примерах из Гиппиус), благодаря которым возникает ощущение, что строка должна делиться на две части; они соблюдаются нерегулярно, но достаточно часто, чтобы

остальные строки прочитывались в этом же русле. В итоге 5-стопный ямб начинает звучать как 4-иктный дольник с вариациями в окрестности цезуры:

Данó мне тѣло — что мне дѣлать с нѣм,	ж.ц.
Такѣм едѣйным и такѣм моѣм?	ж.ц.
За радóсть тѣхую дышáть и жѣть	д.ц.
Когó, скажѣте, мне благодарѣть?	ж.ц.
Я и садóвник, я же и цветóк,	ж.ц.
В темнѣце мѣра я не одѣнок.	ж.ц.
На стѣкла вѣчности ужѣ леглó	д.ц.
Моѣ дыхáние, моѣ теплó.	д.ц.
Запечатлѣется на нѣм узóр,	д.ц.
Неузнавáемый с недáвних пóр.	д.ц.
Пускáй мгновѣния стекáет мúть —	д.ц.
Узóра мѣлого не зачеркнúть.	д.ц.

Таким образом, размер этого стихотворения можно считать одновременно и 5-стопным ямбом, и 4-иктным дольником с цезурными эффектами⁹. Подобные «амбивалентные» размеры представляют особый интерес в качестве источников для неклассической метрики, начинающей активно развиваться уже в следующую эпоху — в 1910-е гг.

Литература

Бейли Дж. Избранные статьи по русскому литературному стиху. М.: Языки славянских культур, 2004.

Гаспаров М. Л. Современный русский стих. М.: Наука, 1974.

Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX в. в комментариях. 2-е изд., доп. М.: Фортунa Лимитед, 2001.

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. 2-е изд., доп. М.: Фортунa Лимитед, 2002.

Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. 2-е изд., доп. М.: Фортунa Лимитед, 2003.

⁹ В качестве параллели к этому размеру можно привести стихи Бальмонта, написанные, как обозначал это сам поэт, «прерывистыми строками», — тактовики 1900-х гг., также полученные на основе 5-стопного ямба, но путем прицельного расшатывания исходного ямбического ритма. Подробнее см.: [Полилова 2017].

Жирмунский В. М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975.

Полилова В. О неклассическом стихе Бальмонта: ритмическая структура «прерывистых строк» // Сборник Матице српске за славистику. 2017. Књ. 92. С. 731–746.

Поэты 1790–1810-х гг. / вступ. ст. и сост. Ю. М. Лотмана; под ред. М. Г. Альтшуллера. Л.: Советский писатель, 1971.

Тарановский К. Русские двусложные размеры // *Тарановский К.* Русские двусложные размеры. Статьи о стихе / пер. с серб. В. В. Сонькина. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 13–363.

Тредиаковский В. К. Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году исправленный и дополненный // *Тредиаковский В. К.* Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. Литературные памятники. СПб.: Наука, 2009. С. 69–99.

Шанур М. И. Metrum et rhythmus sub specie semioticae // *Шанур М. И.* Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. М.: Языки славянских культур, 2000. С. 91–130.

Wagenknecht Ch. Deutsche Metrik. Eine historische Einführung. 5. Aufl. München: Verlag C. H. Beck, 2007.

K. M. Korchagin

*Vinogradov Russian Language Institute
of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
stivendedal@gmail.com*

CAESURA IN THE RUSSIAN IAMBIC PENTAMETER AND ITS IMPACT ON THE RHYTHMIC EVOLUTION OF THIS METER

The present paper regards iambic pentameter which is one of the most frequent meters in Russian poetry and one of the best examined. Its rhythmic patterns had been studied by Kirill Taranovsky with Mikhail Gasparov in their notable works on Russian versification. Nevertheless, a number of rhythmic relevant facts had been neglected in these studies, especially an issue of *caesura*. In popular handbooks, iambic pentameter is still regarded as *caesured meter* although most of the examples of this meter definitely demonstrate lack of caesura. Despite that, the history of caesura in Russian iambic pentameter can be a subject of certain investigation because of its connection to the history of non-traditional modernist metrics. In the first iambic pentameters, the caesura after the second foot preceded by fixed accent was applied by Vasilii Trediakovsky and Aleksander Sumarokov. This interpretation of caesura was quite different from such in the iambic hexameter where these poets always implemented caesura without a fixed accent. Quite soon, the iambic pentameter was vanishing from the repertoire of the epoch and returned at the end of the century. In the late 1810s, there was a dispute on caesura in the iambic pentameter

between Vasilii Zhukovskiy and Aleksandr Pushkin: the elder poet in his translation of Johann Jakob Hebel's *Die Vergänglichkeit* showed implementation of un-caesured verse in narrative poetry, and then Pushkin wrote a quite malign epigram on this Zhukovsky's oeuvre in order to return to caesured verse in *Boris Godunov* several years later and, afterwards, to decline this verse in *Domik v Kolomne*. After several decades, at the early *fin-de-siècle* time, Konstatin Balmont partially returned to caesured verse in his attempts to renovate traditional Russian metrics. In his pentameters, there was no constant caesura as in Pushkin's *Boris Godunov*; instead of this, there was a bias to caesura keeping a strong resemblance to the old caesured pentameter. This bias was repeated by many poets from the early 1900s to the late 1910s where attempts to renovate the old metrics were replaced by attempts to invent the new ones. This kind of iambic pentameter was implemented by Vyacheslav Ivanov, Ivan Bunin, Zinaida Gippius, Vladislav Khodasevich, Nikolay Tikhonov and other poets. A significant poem demonstrating how these two different kinds of metrics replace each other is Osip Mandelshtam's "Dano mne telo..." (1909). The verse of this poem can be interpreted both as iambic pentameter and as four-accented *dolnik* (strict stress meter in terms of English versification). This ambiguity is an effect of lacking routine caesura after the second foot followed by the frequent paroxytonal and proparoxytonal accents after the third. All of these make an impression of a symmetric two-segmented and two-accented verse pattern. One can say this poem was a summit in the history of caesured pentameter: in the following 20th century poetry, caesured iambic pentameter was used only by the poets who wanted to stylize 19th century poetry. Unlike the un-caesured iambic pentameter, the caesured iambic pentameter was one of the rarest meters in the 20th century Russian poetry.

Key words: metrics, theory of verse, iambic pentameter, caesura, the evolution of Russian verse, poetic corpus, Russian National Corpus

References

Bailey J. *Izbrannye stat'i po russkomu literaturnomu stikhu* [Collected Works on the Russian Literary Verse]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2004. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Ocherk istorii evropeiskogo stikha* [A History of European Versification]. Moscow, Fortuna Limited Publ., 2003 (In Russ.)

Gasparov M. L. *Ocherk istorii russkogo stikha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika* [History of the Russian Verse Outline]. Moscow, Fortuna Limited Publ., 2002. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Russkii stikh nachala XX v. v kommentariyakh* [Early 20th Century Russian Verse with Notices]. Moscow, Fortuna Limited Publ., 2001. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Sovremennyyi russkii stikh* [Modern Russian Verse]. Moscow, Nauka Publ., 1974. (In Russ.)

Poety 1790–1810-kh gg. [1790s—1810s poets]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1971. (In Russ.)

Polilova V. *O neklassicheskom stikhe Bal'monta: ritmicheskaya struktura «preyvistykh strok»* [On the Balmont's Non-Classic Verse in "preyvistyye stroki"]. *Zbornik Matitse srpske za slavistiku*, 2017, iss. 92, pp. 731–746. (In Russ.)

Shapir M.I. *Metrum et rhythmus sub specie semioticae*. In: Shapir M.I. *Universum versus: Yazyk — stikh — smysl v russkoi poezii XVIII—XX vekov* [Universum versus: Language — Verse — Meaning in 18th—20th century Russian Poetry]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2000, pp. 91–130. (In Russ.)

Taranovskii K. [Russian Binary Meters]. Taranovskii K. *Russkie dvuslozhnye razmery. Stat'i o stikhe* [Russian Binary Meters. Works on Verse]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2010, pp. 13–363. (In Russ.)

Trediakovskii V. K. [A New and Brief Way for Composing of Russian Verses]. Trediakovskii V. K. *Sochineniya i perevody kak stikhami, tak i prozoyu* [Oeuvres and Translations in Verse and Prose]. Saint Petersburg, Nauka Publ., 2009, pp. 69–99. (In Russ.)

Wagenknecht Ch. *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. München, Verlag C. H. Beck, 2007.

Zhirmunskii V. M. *Teoriya stikha* [Verse Theory]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1975. (In Russ.)