

## У ИСТОКОВ МЕТРИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИИ: ОТ МЕТРОТОНИКИ К ТАКТОМЕТРИКЕ

*К. М. Корчагин*

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН,  
Россия, 119019, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2

Поступила в редакцию 01.04.2024 г.

Принята к публикации 15.06.2024 г.

doi: 10.5922/2225-5346-2024-4-12

Одной из первых русскоязычных работ, направленных на создание общей теории стиха, стала небольшая книга М.П. Малишевского «Метротоника» (1925), где предлагался единый взгляд на устройство метрики. Позднее ряд идей Малишевского был разработан А.П. Квятковским, предложившим единую трактовку для классического и неклассического стиха. Стихovedение гаспаровской школы считало эти теории ненаучными, однако более пристальный их анализ позволяет показать, что они были закономерными предшественниками современной метрической типологии. В статье разбираются теоретические взгляды Малишевского – как в контексте стихovedения 1920-х годов, так и в более широком контексте тактометрической теории, до Малишевского представленной прежде всего работами А.М. Кубарева. Показывается эволюция тактометрической теории от Кубарева до Малишевского и то, каким образом она вписывается в развивающуюся чуть позднее метрическую типологию – субдисциплину, программа которой впервые предложена в работах Р. Якобсона и Дж. Лотца. Завершает статью стихovedческий анализ поэтического наследия Малишевского, который был активен не только как теоретик, но и как практик стиха. Поэтические произведения Малишевского рассматриваются на фоне изложенных в «Метротонике» взглядов на метрику, которые, как будет показано, с трудом могут быть применены к анализу его же собственных поэтических текстов, куда более традиционных по структуре.

**Ключевые слова:** Малишевский, Кубарев, Квятковский, Гаспаров, метрическая типология, метротоника, тактометрическая теория стиха, стихovedение, русский метод

### 1. Метротоника и тактометрика<sup>1</sup>

В «Современном русском стихе» М.Л. Гаспарова (1974) в разделах о неклассических размерах довольно много внимания уделено критике так называемой «тактометрической» теории стиха и выросшего из нее представления о тактовике как об отдельном неклассическом метре. Одним из наиболее активных апологетов этой теории был А.П. Квятковский, некогда участник Литературного центра конструктивистов, а впоследствии автор «Поэтического словаря» (1966) – влиятельного среди поэтов и литературных критиков и многократно переиздававшего

---

© Корчагин К.М., 2024

<sup>1</sup> В этом разделе в переработанном виде использованы отдельные фрагменты работы (Корчагин, 2021).



гося с многочисленными исправлениями и дополнениями<sup>2</sup>. Обсуждая истоки метротонической теории Квятковского, Гаспаров указывает на две параллели ей среди стиховедческих трудов 1920-х годов — на многолетний труд Андреаса Хейслера *Deutsche Versgeschichte* (1925–1929), до сих пор влиятельный среди германистов, несмотря на неочевидность некоторых теоретических положений, и на забытую к тому времени небольшую книгу М. П. Малишевского «Метроника» (1925). При этом изложенную в последней работе теорию стиха он называет «фантастически странной и сложной» (Гаспаров, 1974, с. 296), замечая, однако, что «Квятковский в своей теории упрощает Малишевского так же, как Сельвинский в своей теории упрощает Квятковского» (Гам же); указывает он и на второй источник, из которого поэты узнавали о тактовой теории помимо «Поэтического словаря», — на «Студию стиха» И. Л. Сельвинского, бывшего вождя конструктивистов (1962)<sup>3</sup>.

Обстоятельства жизни создателя «Метроники», о котором после лаконичной обмолвки Гаспарова не вспоминали еще полвека, теперь достаточно хорошо известны благодаря К. Ю. Лаппо-Данилевскому (2011) и в особенности А. Л. Соболеву (2020)<sup>4</sup>. Малишевский (1896–1955) окончил Елецкую гимназию, где водил дружбу с впоследствии известным советским писателем М. М. Пришвиным, и несколько лет проучился на

---

<sup>2</sup> Первое и одно из последних изданий — (Квятковский, 1966; 2013). Несмотря на то что эти два издания разделяет полвека, прошедших после смерти автора, они довольно значительно отличаются друг от друга — в том числе в тех аспектах, которые касаются изложения аспектов тактометрической теории. Эти изменения связаны с попыткой И. Б. Роднянской приводить каждое новое издание словаря в соответствие с современным состоянием науки о стихе. Выражение тактометрической теории в том виде, в каком ее хотел видеть сам Квятковский можно найти в неопубликованной при жизни «Ритмологии» (Квятковский, 2008).

<sup>3</sup> Первая половина «Студии стиха» состоит из переработанного материала лекций, которые Сельвинский читал в Литературном институте, а вторая — из ответов на письма студентам-заочникам, среди которых встречается только два имени, оставивших более или заметный след в литературе — Валентин Португалов и Татьяна Глушкова. Говоря о тактовике, Сельвинский критикует А. П. Квятковского и Г. А. Шенгели и на примерах из собственной же ранней поэзии доказывает, что тактовик — это не особый тип метра, а своего рода особая система стихосложения, построенная по принципу музыкального размера, куда могут укладываться и строки классических ямбов и хореев, и строки, не похожие ни на один привычный размер (Сельвинский, 1962, с. 93–111). И хотя теоретический базис этих идей не вполне устраивал стиховедов, для поэтов-практиков и особенно выпускников Литературного института книга, по всей видимости, была полезна и наглядно показывала, как писать неклассическими размерами, так что следы такого понимания тактовика можно встретить до сих пор — например, в поэзии Марии Степановой, много позаимствовавшей из тактовиков Сельвинского.

<sup>4</sup> Материалом для статьи К. Ю. Лаппо-Данилевского послужили в том числе конспекты, сделанные Малишевским во время слушания лекций Вячеслава Иванова в Литературной студии при Академическом подотделе Литературного отдела Наркомпроса в Москве в 1920 году.



юридическом факультете Московского университета. Как и некоторые другие стиховеды, начинал он скорее как поэт и в первое появление в Москве, в 1916 году, по рекомендации своего товарища Пришвина предпринял усилия, чтобы встретиться с одним из заметных символистов старшего поколения, Юргисом Балтрушайтисом, от которого получил наставления в поэтической технике, вполне обычные для начинающего поэта (Соболев, 2020, с. 471–472). Затем, так и не завязав прочных знакомств в литературном мире Москвы, он возвращается в Елец, но ненадолго: в 1920 году он уже снова в Москве, где практически сразу поступает в Литературную студию Академического подотдела Лито Наркомпроса под руководством Вячеслава Иванова, Валерия Брюсова и Михаила Гершензона (Там же, с. 478). В следующем, 1921 году он поступает в только что открывшийся Высший литературно-художественный институт им. В. Я. Брюсова и около года спустя на недолгое время становится его ученым секретарем. Именно в этот момент начинается его карьера уже не только как стихотворца, но и как стиховеда — стремительная и короткая: оставаясь студентом, он читает лекции по теории стиха, которые к началу 1924 года складываются в будущую «Метротонику» — рукопись будет отправлена на рецензию Брюсову, который в целом активно участвовал в судьбе Малишевского, хотя и не принимал вполне его стиховедческую теорию.

После издания «Метротоники» (малым тиражом, за счет собственных средств автора) и закрытия Литературного института Малишевский поступает в аспирантуру ГАХНа одновременно по литературной и музыкальной секции, где работает над масштабно задуманной диссертацией «Материал поэзии как искусства. Введение в элементарную теорию поэзии», которую защищает в 1929 году. В отзыве на эту работу со стороны музыкальной секции, приводимом А. Л. Соболевым, подчеркивается характерная особенность всех теоретических трудов Малишевского: «В общем плане этой работы... уделено значительное место исследованию всех точек соприкосновения формообразующих элементов поэзии и музыки» (Там же, с. 495), — пожалуй теми же словами можно охарактеризовать и более раннюю «Метротонику».

Тем не менее после всех этих успехов в следующие годы Малишевский существует на периферии тогдашней литературной жизни: он еще работает как поэт и даже получает положительные отзывы на свои стихи от Бориса Пастернака и Эдуарда Багрицкого, но издать их отдельной книгой ему так и не удается. В эти годы он сближается с отколовшимися от ЛЦК младоконструктивистами Георгием Оболдуевым и Иваном Пулькиным, к тому же кругу, известному под названием «Союз приблизительно равных», был близок, с одной стороны, старший поэт Иван Аксенов, а с другой — младший Ян Сатуновский (Адаскина, 2006). Однако новые друзья становятся жертвами одной из первых волн репрессий — на рубеже 1933–1934 годов, а сам Малишевский в начале тридцатых неудачно выступает в «Новом мире» с критикой поэмы Семена Кирсанова «Товарищ Маркс», которая вызвала жесткую ответную реакцию со стороны писательского истеблишмента. После этих неудач



Малишевский уже не возвращается к стиховедению: он немного переводит советских поэтов (грузинских и немного поэтов коми), пишет еще одну диссертацию, которая оформится в так и не опубликованный труд «Биология мышления».

Стиховедческие взгляды Малишевского, несмотря на их ограниченное признание в 1920-е годы, были поняты довольно плохо: причинами тому послужило отсутствие дальнейшей академической карьеры и публикаций, но также и трудность самой «Метротоники» — книги, в наиболее существенных моментах чрезмерно конспективной, а в моментах менее существенных, наоборот, избыточно многословной. Наиболее заметный интерес к этому труду в довоенное время проявлял разве что Владимир Пяст; Квятковский же, который лично знал Малишевского и периодически виделся с ним, избегал упоминать о нем в печати. Напротив, Пяст в «Современном стиховедении» периодически ссылается на Малишевского, однако не в основном тексте работы, а во «Введении», где упоминает ГАХНовскую диссертацию (1931, с. 6), и в «Полемическом приложении», где критикует Малишевского за неточность в определении цезуры (Там же, с. 316—318), но солидаризируется с ним в главном: «Мы, — совместно с Малишевским, подобно как Белый совместно с Гёте, — утверждаем *приоритет* музыки над смыслом» (Там же, с. 356), — не вдаваясь, однако, слишком глубоко в тактометрическую теорию.

В теории стиха Малишевский сначала был учеником Брюсова, однако впоследствии достаточно далеко отошел от него, увлекшись идеей родства музыкального и стихового ритма. При этом «Метротоника» на самом деле представляет собой *первую* часть планировавшегося многотомного труда, который так и не был осуществлен: она носит подзаголовок «Метрика», а остальные части должны были быть посвящены, соответственно, «ритмике», «эвфонии» и «гармонии». Очевидно, что метрика не только открывает этот ряд, но и остается в нем самым важным элементом, тем более что уже в предисловии к книге автор сообщает о своей главной цели — «найти общую меру в оценке разноязыких произведений поэзии через единство формально-художественных данных» (Малишевский, 1925, с. 3). Так в чем же особенность метротонической теории и почему ее автора не устраивает имеющееся учение о стихе, которое он даже называет «силлабо-тонической путаницей», относя к апологетам последней не только архаичного Н. Н. Шульговского, но и В. Я. Брюсова, Г. А. Шенгели, Б. В. Томашевского, С. П. Боброва и даже футуриста Божидара с его энигматическим «Распевочным единством» (Там же, с. 9)?

Согласно метрологической доктрине, в каждом стихотворении — независимо от языка и системы стихосложения! — существует некая абстрактная схема, называемая «основой метра», или «ритмическим ключом»: «Подобно тому, как в музыке имеется *мелодический ключ*, без которого немислимо сыграть пьесу» (Там же). Поэтические произведения, у которых такой метрический ключ совпадает, «соизмеримы» друг с другом, а значит «должны звучать как родственные» (Там же). Прин-



ципиальным и действительно новаторским моментом здесь оказывается то, что метрические ключи могут быть одинаковы у стихотворений, написанных на разных языках и принадлежащих к разным литературным традициям, — здесь «открывается возможность *сравнивать между собой произведения*, написанные всевозможными приемами, на каком бы то ни было языке» (Там же). В основном, правда, эти принципы иллюстрируются на материале наиболее знакомого автору стихосложения, русского, но в последней главе книги, планировавшейся как отдельная работа, сделана попытка приложить метротоническую теорию к другим стихосложениям — «латинскому», немецкому, английскому, итальянскому, французскому, латышскому, «еврейскому» (то есть идишскому), чувашскому, грузинскому, армянскому, осетинскому и японскому. Вся «Метротоника» отличается чрезмерной лаконичностью и скупостью объяснений, почему при анализе тех или иных текстов применены те или иные приемы, но последняя глава удивляет краткостью даже на этом фоне: анализ здесь сводится почти исключительно к построению схемы распределения тактов. Тем не менее, несмотря на подобную лаконичность, можно попытаться определить ключевые принципы метротонической теории, и существенную помощь в этом может оказать тот контекст, в котором она возникла, тем более что интересы Малишевского, как покажет его дальнейшая карьера как аспиранта ГАХНа, вовсе не ограничивались теорией стиха.

Ключевой принцип метротоники напоминает ту трактовку понятия внутренней формы у Вильгельма фон Гумбольдта, которая в европейской науке распространилась со времен Хаймана Штейнталь и против которой Густав Шпет, коллега Малишевского по ГАХНу, полемически выступал во «Внутренней форме слова» (Шпет, 1927). То, что под внутренней формой имел в виду сам Гумбольдт, до сих пор во многом остается предметом спекуляций и споров: ряд исследователей предпочитает видеть в этом понятии предвестие гипотезы лингвистической относительности Сепира — Уорфа, другие — генеративной грамматики, хотя основатель генеративной грамматики Ноам Хомский среди своих предшественников числит скорее грамматистов Пор-Рояля, а не Гумбольдта. Шпет, в свою очередь, пытался порвать с утилитаристским пониманием внутренней формы, видя в ней своего рода концентрированное выражение категории субъекта (Там же, с. 196 и далее). Тем не менее уже в 1855 году последователь и впоследствии издатель Гумбольдта Штейнталь интерпретирует внутреннюю форму предельно близко к тому, как впоследствии глубинные формы будут пониматься в лингвистическом структурализме и генеративной грамматике: «Во всех трех частях грамматики — в абстрактном учении о технике языка, в учении о слове и формах слова и в синтаксисе — в каждой присутствует учение о значении или представлении о внутренней форме, существующей наряду с внешней, или звуковой формой» (Steinthal, 1855, S. XXIII)<sup>5</sup>. Для

<sup>5</sup> "In aller drei Theilen der Grammatik aber, in der abstracten Lehre von der Technik der Sprache, in der Lehre vom Wort und den Wortformen, und in der Syntax, in jedem ist die Bedeutungslehre oder die Darstellung der innern Form neben der äußern oder Lautform zu geben".



русскоязычной аудитории основным проводником учения о внутренней форме был А. А. Потебня, и в литературе часто можно встретить мнение, что именно он был ответственен за осмысление гумбольдтианского понятия в ключе будущей генеративной грамматики (Зализняк, 2006, с. 46; Пильщиков, 2014, с. 55), хотя, скорее всего, он тоже воспринял учение о внутренней форме через работы Штейнталя.

Хотя книга Шпета была издана в 1927 году, спустя два года после «Метротоники», изложенные в ней идеи разрабатывались еще в первой половине 1920-х: в 1923–1924 годах в ГАХНе, где впоследствии Малишевский обучался в аспирантуре, была представлена серия докладов о внутренней форме, авторами которых помимо Шпета были близкие ему феноменологи А. А. Буслаев и М. М. Кенигсберг (Пильщиков, 2014, с. 62). Таким образом, полемика вокруг Гумбольдта могла быть известна Малишевскому, который отчасти абсорбировал это учение в свою теорию стиха, дополнив его крайне сложной и специфичной системой нотации, частично позаимствованной из музыки, а частично — из более ранних вариантов тактометрической теории.

Наиболее близкими к тактометрической теории 1920-х годов были работы А. М. Кубарева (1796–1881) и, в первую очередь, его небольшая книга «Теория русского стихосложения» (1837), изданная почти за столетие до работ Малишевского. В ее основе лежит похожая интуиция: стихотворения, написанные с точки зрения школьной теории стиха одними и теми же размерами, ритмически могут сильно отличаться друг от друга, а, следовательно, нужно предположить, что в их основе лежат разные метры. Вместо неадекватных русскому стиху *стоп* Кубарев предлагает говорить о *тактах*: «У древних стопа, у нас такт, понятия тождественные; разница только в названии от того, что они били меру ногою, а мы рукою (*tactus* от *tangere*)» (1837, с. 17). Разница, однако, в том, что строительными материалами стоп выступают долгие и краткие слоги, а тактов — слоги ударные и безударные. В силу того, что в начале такта всегда имеется ударение, а со следующим ударением начинается следующий такт, нет необходимости вводить сложные правила соответствия между стопами и реальным стихотворным ритмом: любое стихотворение может быть описано как последовательность тактов трех типов — дву-, трех- и четырехсложных. Малишевский использует иную, более разветвленную нотацию, но — упрощая «стихологические» тонкости, изложение которых составляет большую часть «Метротоники», — можно сказать, что он все же следует интуиции Кубарева.

«Метротоника» различает стопы двусложные (хореи), трехсложные (дактили), четырехсложные (пеоны), пятисложные (квинтоны) и т. д. Отмечено, что ямбы и хореи школьной метрики отличаются друг от друга лишь длиной «затакта» («анакрусы» у Кубарева), а потому должны быть рассмотрены как принадлежащие к одному и тому же метру. То же касается и трехсложных размеров. Напротив, пеоны, которые в традиционном стиховедении считаются производными ямбов и хореев, должны трактоваться как отдельные метры. Можно сказать, что именно выделение пеонов в отдельную группу метров — тот признак, по которой можно узнать тактометрическую теорию стиха: эту идею можно



найти и у Кубарева, и у Малишевского, и у Квятковского — в то время как противостоят им теоретики, не придающие существенного значения пеонам или считающие их всего лишь ритмической вариацией обычных двусложных метров (кстати говоря, «Студия стиха» Сельвинского в этом отношении отделяется от тактометрической теории Квятковского).

Одно из принципиальных терминологических отличий Малишевского от других представителей тактометрической теории, роднящее его с современной генеративной метрикой (Корчагин, 2011), — использование понятие *моры* для обозначения наиболее элементарной единицы метра; она определяется как «наиболее обычная для данного языка долгота слога» (Малишевский, 1925, с. 13). Это понятие, в свою очередь, позволяет ввести «систему метротонических мор», «подобную системе музыкальных нот» (Там же), которые складываются в стопы и над которыми производятся различные преобразования, составляющие, собственно, основное содержание метротонической теории. При этом в выборе терминологии Малишевский опирается в большей мере на стиховедческие работы Брюсова, прежде всего на учение об «ипостасах», под которыми понимается «замена одного элемента (или его части) равноценным другим» (Там же, с. 46). При помощи теории ипостас — как и у Брюсова — рассматриваются ритмические вариации в классической силлабо-тонике, в то время как довольно большой корпус тоники, существовавший к тому времени в русской поэзии, остается за кадром. Единственное исключение — два отрывка из «Левого марша» и «Флейты-позвоночника» Маяковского, рассмотренных в разделе «Склад свободных стихов», где подчеркивается непериодичность строения этих текстов и отсутствие в них повторяющихся метрических структур: «Все внимание (в этих стихотворениях. — К.К.) обращено на внутреннее строение стопы», здесь «перекидывается мост в “прозу”» (Там же, с. 84). Справедливости ради надо признать, что метрика именно этих произведений Маяковского действительно избегает регулярности.

Теория Малишевского в полной мере наследует и сильные, и слабые стороны прежней тактометрической теории: ее слабость в том, что анализы зачастую произвольны и то, что было призвано упростить картину русской метрики, на деле ее усложняет. Более того, Малишевский, по всей видимости, полагал, что множество возможных вариантов разбора одного и того же стихотворения составляет принципиальную и сильную черту его теории, в то время как позднейшая наука о стихе, прежде всего в лице М.Л. Гаспарова, стремилась, скорее, к обратному — к по возможности наиболее однозначным трактовкам. Тем не менее внимания заслуживает другая ключевая идея «метротоники» — что неклассические метры могут интерпретироваться так же, как классические, при помощи учения о «паузе» и других преобразованиях стиха, благодаря которым в реальном стихотворении могут отсутствовать слоги, предписанные схемой. Однако, несмотря на то что эта идея намечает заманчивую перспективу для исследования неклассической метрики, сам Малишевский остается по большей части в пределах классического стиха. Редкие исключения — анализ народной песни «Уж как пал ту-



ман на сине море...», где он выделяет 4-стопную структуру на основе хорей (современный стиховед сказал бы, что это 4-иктный тактовик), и 4-стопного дактиля с цезурными усечениями «Долгая ночь. Гаснет лампада...», который интерпретируется как паузированный дактиль. Характерно, что Кубарев, главный предшественник Малишевского в тактометрической теории, также не уходил дальше народного стиха и производных от дактиля, но в его время это могло объясняться небольшим количеством образцов неклассических метров в тогдашней русской поэзии.

При этом общие принципы работы Малишевского позволяют не только связать ее с тактометрической теорией XIX века или с конкурирующими теориями Квятковского и Шенгели, но и с более поздней метрической типологией, которая в качестве отдельного направления оформляется уже в послевоенные годы и не в последнюю очередь благодаря прямому влиянию русского стиховедения. Метрическая типология как новая дисциплина развивалась под влиянием послевоенных англоязычных работ Р.О. Якобсона и Дж. Лотца (Jakobson, Lotz, 1951; Jakobson, 1952), которые во многом вдохновлялись работами В.М. Жирмунского, до поры игнорируя тактометрическую теорию.

Эти статьи носили скорее конспективный характер и в более простом виде представленные в них идеи были изложены Дж. Лотцем в позднейших публикациях (Lotz, 1960; 1972a; 1972b). Лотц был специалистом по венгерскому языку, и, возможно, именно изучение венгерского стиха стало импульсом для обращения к метрической типологии. Фонологическая система венгерского языка с точки зрения супrasegmentных средств сильно отличается от систем германских языков: в нем существуют фиксированное ударение на первом слоге и противопоставления по долготе и краткости, и это потенциально позволяет венгерским поэтам писать стихи в любой из классических систем стихосложения, включая силлабо-тоническую (Abondolo, 2001). Такое изобилие языковых средств подталкивает к мысли, что связь системы стихосложения с языком устроена несколько более сложным образом языком, чем предполагала предшествующая наука: так, в венгерском стихосложении (и близком к нему в этом отношении чешском) совершались попытки создавать стихи во всех системах стихосложения, притом что народный и литературный стих до XVIII века были силлабическими. Все эти формы в том или ином виде сохранялись в венгерской поэзии вплоть до середины XX столетия, до того момента, когда Лотц опубликовал свои первые работы по метрической типологии (Гаспаров, 2003, с. 203–204; Lotz, 1972b, p. 101).

Однако ближе всего к теории Малишевского подходит так называемая теория пар и троек, которая в 2000-е годы была сформулирована Морисом Халле и Найджелом Фаббом (Halle, Fabb, 2008). В этой теории, о которой нам уже приходилось подробно писать (Корчагин, 2011), все многообразие метрических типов в мировой поэзии сводится к двум простым элементам — двусложным и трехсложным; такие пары и тройки так же, как в тактометрической теории, отличаются друг от





друга только анакрусой (или «затактом»), а все реальное многообразие поэтических размеров получается из них путем применения нескольких несложных преобразований к абстрактной схеме распределения таких элементов.

## 2. Малишевский-стиховед и Малишевский-стихотворец

Относительно недавно вышедшее собрание стихотворений Малишевского позволяет закончить настоящую работу в жанре, во многом традиционном для русского стиховедения: «Малишевский — стиховед и стихотворец». Как упоминалось выше, Малишевский был близок к «Союзу приблизительно равных», все участники которого активно работали с неклассическим стихом, — часто к такому стиху обращался и он, причем его доля растет с годами, так что к середине 1930-х годов (когда, если судить по опубликованному корпусу, Малишевский практически перестает писать стихи) неклассический стих начинает уверенно лидировать. Причем используется он в наиболее радикальном варианте — это верлибр, где часто избегается даже намек на традиционные силлабо-тонические формы. Таковы и самые поздние из датированных стихов Малишевского, составляющие цикл в память о дрессированной свинье Чанге, напоминающие, скорее, о переходящем в прозу верлибре Сергея Нельдихена:

После огромного перерыва в мыслях о тебе,  
Я видел тебя во сне, Чанг,  
И ходил как именник.  
Сила, энергия, гордость наполнили мое существо.  
Я улыбался себе, миру, тебе (с. 368)<sup>6</sup>.

Также существуют сведения, что в какой-то момент Малишевский пытался писать стихи, следуя собственным теоретическим разработкам, но попытки публикации таких стихов были неудачны: наиболее показательна в этом отношении «Баллада о sic transit gloria mundi» (1929), которую автор предложил издательству «Федерация», но получил предсказуемый отказ. Одну из издательских рецензий, резко негативную, написал другой теоретик стиха — Леонид Тимофеев: «...в формалистическом плане книга неудовлетворительна: в основу ее положена несостоятельная научно теория о долготных закономерностях русск. стиха» (цит. по: с. 603). Подобные попытки проиллюстрировать графикой собственные стиховедческие принципы не были редкостью в поэзии 1920-х годов: например, тексты Алексея Чичерина из сборника «Мена всех» (1924) или некоторые поэтические произведения Алексея Квятковского, но в конце 1920-х годов они уже явно казались не ко времени.

Баллада Малишевского состоит из шести частей, каждая из которых написана в несколько разной манере; для него в целом было характер-

<sup>6</sup> В этом разделе ссылки на стихи даются по изданию (Малишевский, 2020) с указанием страницы в скобках.



но строить так произведения, которые он обозначал как баллады. Кроме того, сохранилась версия баллады, размеченная при помощи особых декламационных знаков с широко разнесенными по странице строками, — чем-то напоминающая графико-декламационные произведения Чичерина. Тем не менее в большей части «баллады» узнаются вполне традиционные двусложные размеры — ямб и хорей, от которых автор периодически отступает в сторону менее урегулированного стиха. Подобные перебои несколько напоминают неклассический стих Сельвинского — так же часто приближающийся к двусложнику, разве что у Малишевского такие отступления от силлабо-тоники встречаются относительно нередко вызывают вопросы о том, насколько они мотивированы (ниже отмечены астерисками):

Дымя сигарой в паровозный дым,  
 Рассматривая сломанные ногти,  
 Под стук колес, в тамбуре напевал: \*  
 Как хорошо ты, о дневное море.  
 Дневное море, как хорошо ты. \*  
 Но моря не было. Невзрачные холмы  
 Напоминали о жилище человека (с. 438).

Характерно, что именно в «балладах» Малишевский наиболее смело обращался со стихом. Отчасти этому способствовал и литературный контекст: общеизвестно, что в германской балладе использовался дольник-овый стих и в 1920-е годы такие баллады уже нередко переводили размером оригинала, не выправляя его в регулярную силлабо-тонику. Таким же стихом — и часто очень раскованным — переводили и новые баллады — например, Киплинга и Брехта, им писал свои баллады Николай Тихонов. Малишевский обращается к жанру баллады в начале 1920-х годов, а последнюю известную нам балладу пишет в 1932 году. При этом далеко не всегда его баллады оказываются нарративными стихотворениями, как ожидается от этого жанра, — иногда это просто лирические циклы, где нарративный элемент представлен в зачаточном виде или вовсе отсутствует. Тем не менее свобода в обращении с метрикой характерна и для таких текстов.

Уже в одном из первых (шутливых) произведений в таком духе, датированном 1921 годом, Малишевский свободно пользуется дольником на основе ямба, достаточно точно следуя прихотливому ритму классической баллады, то используя цезурные наращения в 4-стопном ямбе, то еще более радикально нарушая двусложную ритмическую структуру:

Был стол, был стул, был чемодан,	Я4м
Похожий на софу,	Я3ж
Кровати не было и спал	Я4м
Чудак всегда в шкапу.	Я3ж

Когда ж бранили его слегка,	1*1*2*1*0
Сознав себя подлецом,	1*1*2*0
Углом засаленного воротника	1*1*6(2*3/3*2)*0
Скрывал свое лицо (с. 385).	Я3м



При этом в поздних балладах, написанных после скандальной «Баллады о sic transit gloria mundi» Малишевский все больше стремится к свободному стиху — сначала перемежая его с ямбами и более регулярной тоникой, а затем и вовсе отказываясь от какого-либо намека на регулярность, как и от нарратива: его последняя баллада «Город» (1932) — своеобразная, почти заумная описательная лирика:

Лодырничество,  
 Таинственную неопределенность планов  
 Смаживает умелый хозяйственник с производства.  
 Ночь вынимает из сердца предприятия.  
 Ночь спускается на новостройку.  
 Лает под окном паровоз.  
 Пробегает в переулках в мостках.  
 Рассыпает семафоры и огни.  
 Разделяет переходы буферами (с. 459).

Корпус ранних стихов Малишевского (до середины 1920-х годов, когда вышла «Метротоника»), напротив, напоминает дайджест пост-символистской поэзии: здесь можно найти множество силлабо-тонических размеров, среди которых особое внимание обращают на себя короткие дактили в духе Юргиса Балтрушайтиса, к которому автор, напомним, обращался за литературными советами («Этой весны мне не жаль — / Новая будет весна...» (с. 60), 1919) и длинные хорееи, цезурные («Чохнет тусклая лампада — на моем столе...» (с. 93), 1920) и бесцезурные, в духе поэмы «Конь блед» Брюсова («Улицы столичные, затертые ногами...» (с. 28), 1917). Изредка появляются и размеры с цезурными эффектами («Я все покрою громовым словом...» (с. 30), 1918): в это время, спустя несколько лет после того, как поэзия Игоря Северянина проходит пик своей славы, они уже начинают постепенно выходить из моды. Также можно отметить весьма умеренное использование строфических форм, редко выходящих за пределы рутинного катрена, но это тоже общая черта эпохи: новаторство в это время направлено скорее на метрику, а не на строфику.

Набор неклассических метров у Малишевского до середины 1920-х годов также во многом типичен для поэтов, дебютировавших во второй половине 1910-х: от силлабо-тоники такие авторы переходят сразу к распатанной тонике, к акцентному стиху; может быть, потому, что эта форма наиболее заметно отличается от поэтической классики. Подобный скачок можно хорошо видеть на примере младшего поколения авангардистов, активно обращавшихся к акцентному стиху и ритмически близким к нему формам тактовика, — например, у Вадима Шершеневича, о котором тематически и ритмически напоминают многие стихи Малишевского конца 1910-х — первой половины 1920-х годов:

Ты сказала: «Я боюсь твоего скелета».  
 Было несколько странно услышать подобную фразу,  
 Так как миг подходил более для оценок эстета  
 Чем для врача, открывшего рядом заразу (с. 114).



На этом фоне встречаются и более урегулированные формы неклассического стиха — например, классический трех- и четырехиктный дольник, но то, насколько редко они появляются на фоне, с одной стороны, силлабо-тоники, а с другой — более свободной метрики, позволяет предполагать, что эта форма не особо интересовала Малишевского. Однако другие, более редкие тексты, напротив, как будто находятся в фарватере поисков эпохи: так, в собрании можно найти пример цезурного дольника — стихотворение «Сюрприз» (1925), написанное примерно в то же время, когда Малишевский работал над «Метротоникой»: оно может быть хорошей иллюстрацией структурной связи между дольником и цезурным стихом, напоминая более поздние опыты в этом жанре вроде «Прощания с Политехническим» Андрея Вознесенского:

На площади, битком набитой народом,	1*3*1*2*1 или 1*1*1*1*2*1
Ребенок шар воздушный упустил.	1*1*1*1*1*0 Я5м
И сквозь рыданья движеньем твердым	1*1*1   1*1*1 Я2ж   Я2ж
Летящий шар в снегу — перекрестил (с. 217).	1*1*1*1*1*0 Я5м

Завершая, можно сказать, что если теория Малишевского во многом опередила свое время, хотя и не была воспринята позднейшими исследователями-стиховедами, его поэзия во многом оставалась типичной для эпохи — по крайней мере до середины 1920-х годов. Наиболее любопытные изменения в ней намечаются в начале 1930-х, когда он сближается с «Союзом приблизительно равных», но резкая реакция на «Балладу о sic transit gloria mundi» вместе со все более сгущавшейся атмосферой тех лет во многом лишает его стимула для дальнейших экспериментов. Далее он все чаще обращается к свободному стиху — форме, которая, казалось бы, максимально далека от его изысканий в области метрики, и нередко она служит для него чем-то вроде лирического дневника, не рассчитанного, по всей видимости, на внешнего читателя. В свою очередь в истории русского стиховедения метротоническая теория остается курьезом, тем более что она действительно изложена на чрезмерно сложном и схематичном формальном языке, однако главная интуиция труда Малишевского, кажется, не утратила своей важности: идея о том, что системы стихосложения разных национальных традиций, несмотря на возможное внешнее несходство, могут быть уподоблены друг другу на структурном уровне. Уже это позволяет герою нашей статьи занять причитающееся ему место в истории как русского стиха, так и русского стиховедения.

### Список литературы

- Адашкина Н.Л. Из наследия И.А. Аксенова // Тыняновский сборник. Вып. 12: X—XI—XII Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М., 2006. С. 275—317.
- Гаспаров М.Л. Современный русский стих. М., 1974.
- Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. 2-е изд. (доп.). М., 2003.
- Зализняк А.А. Многозначность в языке и способы ее представления. М., 2006.
- Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966.



- Квятковский А. П. Ритмология. СПб., 2008.
- Квятковский А. П. Поэтический словарь. Изд. 3-е, испр. и доп. М., 2013.
- Корчагин К. М. Современные зарубежные исследования метрики // Вопросы языкознания. 2011. №4. С. 90–115.
- Корчагин К. М. Русский стих: цезура. СПб., 2021.
- Кубарев А. М. Теория русского стихосложения. М., 1837.
- Лаппо-Данилевский К. Ю. Труды А. Н. Веселовского и бакинские лекции Вяч. Иванова по поэтике // Александр Веселовский. Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы. СПб., 2011. С. 96–110.
- Малишевский М. Метроtonика. Краткое изложение основ метроtonической междуязыковой стихологии. М., 1925. Ч. 1: Метрика.
- Малишевский М. Полнолуние осени. М., 2020.
- Пильщиков И. А. «Внутренняя форма слова» в теориях поэтического языка // Критика и семиотика. 2014. №2. С. 54–76.
- Пяст Вл. Современное стиховедение. Ритмика. Л., 1931.
- Сельвинский И. Студия стиха. М., 1962.
- Соболев А. Л. Биографический очерк // Малишевский М. Полнолуние осени. М., 2020. С. 464–515.
- Шпет Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольдта. М., 1927.
- Abondolo D. Hungarian: the poetics of grammar // Abondolo D. A poetics handbook: verbal art in the European tradition. Richmond, 2001. P. 166–180.
- Halle M., Fabb N. Meter in poetry. A new theory. N. Y., 2008.
- Jakobson R. Studies in comparative Slavic metrics // Oxford Slavonic Papers. 1952. №3. P. 21–66.
- Jakobson R., Lotz J. Axioms of a versification system exemplified by the Mordvinian song // Acta instituti hungarici univesitatis Holmiensis. 1951. Ser. B. 1. P. 5–13.
- Lotz J. Metric typology // Style and language / Ed. T. A. Sebeok. Cambridge (Mass.), 1960. P. 135–148.
- Lotz J. Elements of Versification // Versification. Major language types / ed. by W. K. Wimsatt. N. Y., 1972a. P. 1–21.
- Lotz J. Uralic [versification] // Versification. Major language types / ed. by W. K. Wimsatt. N. Y., 1972b. P. 100–121.
- Steinthal H. Grammatik, Logik, und Psychologie, ihre Principien und ihr Verhältniss zu einander. Berlin, 1855.

### Об авторе

Кирилл Михайлович Корчагин, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела корпусной лингвистики и лингвистической поэтики, Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, Россия.

E-mail: stivendedal@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3778-7252

### Для цитирования:

Корчагин К. М. У истоков метрической типологии: от метроtonики к тактометрии // Слово.ру: балтийский акцент. 2024. Т. 15, №4. С. 169–183. doi: 10.5922/2225-5346-2024-4-12.



THE ORIGINS OF METRIC TYPOLOGY:  
FROM 'METROTONICS' TO 'TACTOMETRICS'

Kirill M. Korchagin

V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences,  
18/2 Volkhonka St., Moscow, 119019, Russia

Submitted on 01.04.2024

Accepted on 15.06.2024

doi: 10.5922/2225-5346-2024-4-12

One of the first Russian-language works aimed at creating a general theory of verse was Mikhail Malishevskii's short book "Metrotonics" (1925), which offered a common theoretical frame for the whole structure of metrics. Later, some of Malishevskii's ideas were developed by Aleksei Koiatkovskii, who proposed a unified treatment of classical and non-classical verse. Theoretics of the 'Russian method' in the theory of verse considered these theories unverifiable, although a closer analysis of them allows us to show that they were precursors of modern metric typology. The present article explores Malishevskii's theoretical views both in the context of the theory of verse of the Russian 1920s and in the broader context of 'tactometric' theory, which before Malishevskii was represented primarily by the works of Aleksei Kubarev. It shows the development of 'tactometric' theory from Kubarev to Malishevskii and how it fits into metric typology, a subdiscipline that developed later and whose program was first proposed in the works of Roman Jakobson and John Lotz. The article concludes with a formal analysis of the poetic legacy of Malishevskii, who was active not only as a theorist but also as a poet. His oeuvres in poetry are examined against the background of his views on metrics, which, in fact, are hardly applicable to the structures of his own poems, which are much more traditional than his theoretical frame.

**Keywords:** Mikhail Malishevskii, Aleksei Kubarev, Aleksei Koiatkovskii, Mikhail Gasparov, metric typology, metrotonics, tactometrics, theory of verse, Russian method

## References

- Abondolo, D., 2001. Hungarian: The Poetics of Grammar. In: D. Abondolo, ed. *A Poetics Handbook: Verbal Art in the European Tradition*. Richmond, pp. 166–180.
- Veselovskii. Aktual'nye aspekty naslediya. Issledovaniya i materialy [Aleksandr Adaskina, N.L., 2006. From Ivan Aksenov's legacy. In: *Tynyanovskii sbornik. Vypusk 12* [Papers and materials in honor of Tynianov. Issue 12]. Moscow, pp. 275–317 (in Russ.).
- Gasparov, M.L., 1974. *Sovremennyi russkii stikh* [Modern Russian verse]. Moscow (in Russ.).
- Gasparov, M.L., 2003. *Ocherk istorii evropeiskogo stikha* [A history of European versification]. 2nd ed. Moscow, pp. 203–204 (in Russ.).
- Halle, M. and Fabb, N., 2008. *Meter in poetry. A new theory*. New York.
- Jakobson, R. and Lotz, J., 1951. Axioms of a Versification System Exemplified by the Mordvinian Song. *Acta instituti hungarici universitatis Holmiensis*, 1, pp. 5–13.
- Jakobson, R., 1952. Studies in Comparative Slavic Metrics. *Oxford Slavonic Papers*, 3, pp. 21–66.
- Korchagin, K.M., 2011. Contemporary studies in metrics abroad. *Voprosy Jazykoznanija* [Topics in the study of language], 4, pp. 90–115 (in Russ.).
- Korchagin, K.M., 2021. *Russkii stikh: tsezura* [Russian verse: caesura]. St. Petersburg (in Russ.).



Kubarev, A. M., 1837. *Teoriya russkogo stikhoslozheniya* [Theory of Russian versification]. Moscow (in Russ.).

Kviatkovski, A. P., 1966. *Poeticheskii slovar'* [Dictionary of poetry]. Moscow (in Russ.).

Kviatkovski, A. P., 2008. *Ritmologiya* [Rhythmology]. St. Petersburg (in Russ.).

Kviatkovski, A. P., 2013. *Poeticheskii slovar'* [Dictionary of poetry]. 3d ed. Moscow (in Russ.).

Lappo-Danilevskii, K. Yu., 2011. Aleksandr Veselovskii's works and Viacheslav Ivanov's Baku lectures on poetics. In: *Aleksandr Veselovskii. Actual aspects of his legacy*. St. Petersburg, pp. 96–110 (in Russ.).

Lotz, J., 1960. Metric Typology. In: T. A. Sebeok, ed. *Style and Language*. Cambridge (Mass.), pp. 135–148.

Lotz, J., 1972a. Elements of Versification. In: W. K. Wimsatt, ed. *Versification. Major Language Types*. New York, pp. 1–21.

Lotz, J., 1972b. Uralic [versification]. In: W. K. Wimsatt, ed. *Versification. Major Language Types*. New York, pp. 100–121.

Malishevskii, M., 1925. *Metrotonika. Kratkoe izlozhenie osnov metrotonicheskoi mezhdudyazykovoi stikhologii* [Metrotonics. Summary of the basics of metrotonic inter-language poetry]. Part 1. Moscow (in Russ.).

Malishevskii, M., 2020. *Polnolunie oseni* [Full moon of autumn]. Moscow (in Russ.).

Piast, V., 1931. *Sovremennoe stikhovedenie. Ritnika* [Contemporary theory of verse. Rhythmics]. Leningrad (in Russ.).

Pilshchikov, I. A., 2014. "The Inner Form of the Word" in the Theories of Poetic Language. *Kritika i semiotika* [Critique and Semiotics], 2, pp. 54–76 (in Russ.).

Selvinsky, I., 1962. *Studiya stikha* [Studio of the verse]. Moscow (in Russ.).

Shpet, G., 1927. *Vnutrennyaya forma slova. Etyudy i variatsii na temy Gumbol'dta* [The inner form of the word. Sketches and variations on Humboldt's themes]. Moscow (in Russ.).

Sobolev, A. L., 2020. Sketch of biography. In: M. Malishevskii, ed. *Polnolunie oseni* [Fool moon of autumn]. Moscow, pp. 464–515 (in Russ.).

Steinthal, H., 1855. *Grammatik, Logik, und Psychologie, ihre Principien und ihr Verhältniss zu einander*. Berlin.

Zaliznyak, A. A., 2006. *Mnogoznachnost' v yazyke i sposoby ee predstavleniya* [Multiple of meanings in language and methods of its representation]. Moscow (in Russ.).

### The author

*Dr. Kirill M. Korchagin*, Leading Researcher, the Department of Corpus Linguistics and Linguistic Poetics, V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, Russia.

E-mail: stivendedal@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3778-7252

### To cite this article:

Korchagin, K. M., 2024, The origins of metric typology: from 'metrotonics' to 'tactometrics', *Slovo. ru: Baltic accent*, Vol. 15, no. 4, pp. 169–183. doi: 10.5922/2225-5346-2024-4-12.

