

ПРОГРАММА
ОБНОВЛЕНИЕ
ГУМАНИТАРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В РОССИИ

Верили мы в неверное,
Мерили мир любовью.
Пали в смерть без ропота,
Радо ли сердце Божье?
(З. Гиппиус)



СТИХОТВОРНАЯ
РЕЧЬ

ПРОГРАММА
ОБНОВЛЕНИЕ
ГУМАНИТАРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В РОССИИ

Н.А. БОГОМОЛОВ

СТИХОТВОРНАЯ
РЕЧЬ

Пособие для учащихся старших классов

МОСКВА
ИНТЕРПРАКС
1995

Богомолов Н.А.

Б 73 Стихотворная речь. М.: — Интерпракс, 1995, 264 с.

ISBN 5-85235-213-6

Пособие помогает составить представление о закономерностях существования русского стиха, попробовать научиться лучше понимать и чувствовать стихи. В разделе «Несколько предварительных замечаний» содержатся сведения о терминах стихотворной речи, о соотношении существующих теорий. Основной материал поделен на разделы: «Ритмика», «Рифма», «Строфика», в каждом из которых дается изложение теоретического материала, подкрепляемого заданиями. Рубрика «Для пытливого читателя» содержит дополнительный материал, а примечания расширяют представления читателя о круге проблем, затрагиваемых в пособии. Предлагаемая библиография стимулирует собственные поиски в науке о русском стихе. В книге имеется словарь терминов и понятий.

ББК 83

Данное издание представляет собой авторскую работу, подготовленную в рамках программы "Обновление гуманитарного образования в России".

Эта программа реализуется совместными усилиями Министерства образования России и Международного фонда «Культурная инициатива».

Основная цель программы — гуманизация образования, создание нового поколения вариативных учебников и учебных пособий, ориентированных на ценности отечественной и мировой культуры современного демократического общества.

Спонсором программы является известный американский предприниматель и общественный деятель Джордж Сорос.

Стратегический комитет программы:

ЭДУАРД ДНЕПРОВ }сопредседатели
ТЕОДОР ШАНИН }
ВИКТОР БОЛОТОВ
НИНА БРАГИНСКАЯ
ДЭН ДЭВИДСОН
МИХАИЛ КУЗЬМИН
ЕЛЕНА ЛЕНСКАЯ
ЕЛЕНА СОБОЛЕВА
ЕВГЕНИЙ ТКАЧЕНКО

В С Т У П Л Е Н И Е

Почему нужно изучать стихотворную речь? Что дает это читателю? Неужели простого навыка чтения недостаточно, чтобы понимать стихотворение, а нужно пользоваться еще какими-то средствами, посторонними предмету изучения? И как же читает стихотворение специалист? Разве он раскладывает его первым делом на отдельные элементы, а потом холодным тоном рассуждает об особенностях только что прочитанного?

Ответов на подобные вопросы может быть несколько.

Первый и самый простой: надо просто читать стихи, если придет вдруг такая охота, как читается, а потом рассуждать о них так же, как если бы перед нами была газетная статья, вылавливая смысл из набора странных слов, расставленных зачастую в непривычном порядке, зачем-то скрепленных созвучиями и не очень понятным напевом.

И образцов подобного чтения любой найдет сколько угодно: раз стих ничем принципиальным от прозы не отличается, кроме особой украшенности, так и судить его нужно по тем же самым законам обыденного смысла. И вот «Евгений Онегин» превращается всего лишь в «энциклопедию русской жизни» (говоря это, мы вовсе не хотим опорочить Белинского, давшего эту формулировку: как раз он прекрасно чувствовал всю особость пушкинского романа в стихах и умел дать понять ее; однако бесчисленные невнимательные читатели Пушкина и Белинского сократили сложный

внутренний смысл до нестерпимых банальностей), а стихи многих поэтов XX века объявляются или заведомой заумью, не рассчитанной на понимание, или же перестают читаться. Человек останавливается в недоумении перед не сразу понятным и предпочитает обратиться к прозе, кажущейся более простым видом речи.

Но немногим лучше обстоит дело, когда почитается неперменной задачей всякого обращающегося к стихотворению сугубо головная работа: чтение как можно большего числа критических статей, определение размера, которым стихотворение написано (а в более сложных случаях — еще и соотнесение этого стихотворения с другими, написанными тем же самым размером), принципов рифмовки, строфики, звуковой организации речи, выделение опорных символов и так далее, что делает лежащий перед читателем текст сразу нестерпимо скучным.

Но есть, как нам кажется, один ответ, предполагающий, что читатель становится как бы соавтором стихотворения, проникается теми ощущениями, которые испытывал автор (хотя, конечно, лишь в малой степени и далеко не всегда имея возможность определить, так ли чувствовал сочинитель). Стихотворение начинает резонировать в душе читателя, и мелодия, созвучия, смыслы, переключки с отдаленными воспоминаниями читающего властно наполняют его, заставляют вслушиваться и всматриваться в строфы, строки, слова, наслаждаться «звуков изгибами» (слова О.Мандельштама о К.Батюшкове) и столкновениями смысловых комплексов, твердить вслух и про себя до тех пор, пока что-то не становится ясным, почти прозрачным и кажется уже не нуждающимся в объяснении.

Вот тут-то на помощь читателю, который хочет не просто почувствовать стихотворение, но и как-то высказать свои ощущения, должно прийти литературоведение, а в частности — и стиховедение, которое составит предмет нашего пособия. Только после того как произведение пережито, подсознательно прочувствовано, можно начинать искать то, как оно сделано, каким же образом поэту удалось столь сильно воздействовать на нас.

И прежде всего мы должны понять, что стих и проза — две принципиально различные формы художественной речи, и подходить к нам одинаково — невозможно. Еще в 1924 году Ю.Н. Тынянов в книге «Проблема стихотворного

языка» сформулировал закон, названный им «законом единства и тесноты стихового ряда». Под этим он понимал сложную систему трансформаций смысла в стихе, когда под влиянием собственно стиховых факторов, в прозе отсутствующих (ритма, звуковой организации, рифмы и т.п.), смысл слова меняется, становится не тем же самым, каким он был в деловой речи или даже в художественной прозе. И потому восприятие того главного, что есть в стихе, то есть его семантики, смысла, невозможно без одновременного восприятия собственно стиховых факторов.

Для подтверждения этого достаточно сделать мысленную операцию, к которой часто прибегают ученые-стиховеды: попробуйте взять свое самое любимое стихотворение и попытайтесь изложить его прозой. Даже если вы при этом станете пользоваться теми же самыми словами, только переставляя их, чтобы уничтожить ритмичность и выделенные созвучия вроде рифмы, у вас получится весьма тривиальный прозаический отрывок, не вызывающий и сотой доли того очарования, которое было в стихотворении. При разрушении ритма и прочих сопутствующих факторов мы утрачиваем и смысл, в стихотворении заложенный. Следовательно, этим, казалось бы, чисто формальным элементам стиха присуще смысловое наполнение. Понять, как ритм, рифма, звуковая организация, строфика переходят в смысл, можно только при внимательном, подробном анализе структуры стиха.

Вот почему любому, считающему нужным не просто бездумно проглотить написанное, но внимательно разобраться в своих ощущениях, объективировать их и дать — пусть даже и самому себе — отчет, необходимо понимать хотя бы самые основные закономерности существования, становления и развития русского стиха. Ведь именно используя эти закономерности (используя, конечно, самыми различными способами, то опираясь на них, то отвергая или переосмысляя), поэт строит свои произведения, делает их максимально насыщенными смыслом. Не случайно ведь, как правило, стихотворные произведения значительно короче прозаических. Громадный смысл удается вложить в гораздо меньший объем, чем потребовался бы в прозе. «Формальные» элементы стиха позволяют сконцентрировать смысл в минимальном пространстве, и для того, чтобы его

верно восстановить, нужно понимать, чем именно воспользовался поэт.

Представим себе, что перед нами зашифрованное сообщение, причем в качестве шифра использованы обыкновенные русские слова, но вот связь их между собой нам непонятна, для нас невозстановима. В таком случае мы должны подыскать ключ, позволяющий расставить их в нужном порядке, прочитать за одним словом другое, имеющееся в данном случае в виду, и только так мы поймем сообщение. Очень часто поэтическое произведение выглядит именно таким зашифрованным сообщением, непонятным без ключа. Но для внимательного читателя такой ключ существует, причем существует — и очень часто — в самом тексте. Конечно, может он находиться и за границами произведения (как если бы между строк записки были симпатическими чернилами начертаны еще какие-то слова, читаемые лишь при знании способа их проявления), но по большей части — все же внутри него. Однажды А.Ахматова сказала про свои стихи: «Это тайна без криптограммы», то есть смысл не зашифрован специально, а лишь затемнен, открывается такому читателю, который способен не просто выслушать то, что ему сказано, но пропустить это сказанное через себя и понять тайну не разумом, не подборанием ключей из заранее собранной связки (что не исключает, естественно, и набора определенных элементарных приемов, позволяющих не изобретать велосипед еще раз), а тонким вслушиванием в голос поэта. Разгадывать стихотворение только умом — невозможно, но и оставить его неразгаданным, просто послушать, восхититься «блаженным бессмысленным словом» (выражение О.Мандельштама) — значит ничего в поэте не понять. Читатель поэзии всякий раз живет на тонкой грани между восхищенным вслушиванием и рациональным анализом; исследователю же — пусть и самому начинающему, которому предстоит только написать сочинение, только сказать несколько слов у доски, — приходится ощущать эту грань еще более остро, пытаться так балансировать на ней, чтобы не сорваться ни в ту, ни в другую пропасть.

Хотелось бы, чтобы наша книга помогла именно читателю и начинающему исследователю стиха попробовать научиться лучше чувствовать стихи (это ведь вполне возможно!) и выражать свои впечатления рациональным языком,

для чего надо понять, что уже сделано лучшими филологами всего мира, среди которых А.А. Потебня и Андрей Белый, Ф.И. Буслаев и А. Мейе, Ф. де Соссюр и Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум и Р.О. Якобсон, Б.В. Томашевский и Н.С. Трубецкой, П.М. Бицилли и К.Ф. Тарановский, Б.О. Унбегаун и А.В. Исаченко... Ряд этот можно длить почти бесконечно, вплоть до наших современников, но мы этого делать не будем, отослав внимательного читателя к помещенной в конце книги библиографии.

Но эта библиография (а библиография полная была бы несравненно более обширной) раскрывает и еще одну причину, которая делает нашу книгу имеющей резоны для существования: литература по теории стиха чрезвычайно разнородна и потому для читателя-непрофессионала почти неозрима. При этом бывает очень трудно разобраться в том, какая книга или статья несет в себе действительно значимую информацию, а какая относится к категории псевдонаучных, к какой следует прислушаться, а какую можно вообще не открывать. Те учебники, к которым обычно обращаются читатели, к сожалению, слишком часто страдают противоречивостью изложения, а многие поэтические факты просто не укладываются в рамки излагаемых теорий. Естественно, что судьей над трудами коллег может ставить себя лишь неумный человек, но обобщение накопленного опыта и преломление его через призму собственного взгляда — дело вполне возможное.

Отчасти именно поэтому наша работа поделена на несколько частей, которые легко найти в тексте по разным шрифтам и прочим средствам выделения: для чисто учебных целей достаточно набранного обычным крупным шрифтом; отделы, названные «Для пытливого читателя», дают сведения, дополняющие основные; примечания позволяют найти тот материал, который расширяет представления читателя о круге проблем, которые хотя бы бегло затронуть здесь не представляется возможным; наконец, библиография обозначает путь к собственным поискам в науке о русском стихе, невозможным без знакомства с тем, что уже наработано предшественниками. Помимо этого, в книге есть и специальные задания, и вопросы к читателям по ходу дела, выделенные курсивом. Мы не можем заставить читателя отвечать на них, но скорее обозначаем то место, где стоило бы остановиться и чуть-чуть подумать.

Посвящение книги обозначает одну существенную особенность книги: в значительной мере она основана на идеях курса лекций по теории и истории русского стиха, читанных профессором Сергеем Михайловичем Бонди (1894—1983) на филологическом факультете Московского государственного университета, которые автор пособия слушал в 1969—1972 гг. К сожалению, этот курс, за исключением немногих фрагментов, остается неизданным, а между тем он является едва ли не идеальным в практике преподавания теории стиха, поскольку некоторые методические приемы дают возможность объяснить достаточно сложные случаи самому неподготовленному читателю.

НЕСКОЛЬКО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ ЗАМЕЧАНИЙ

1. О ТЕРМИНАХ

Русское стиховедение, существующее уже два с лишним века и за это время ставшее — что признано буквально всеми — самым совершенным в мире, прошло за это время множество стадий, каждая из которых обростала собственным категориальным аппаратом. Едва ли не каждый стиховед выдумывал какие-то свои слова, чтобы обозначить предметы, кажущиеся ему особенно важными. В свое время поэт и стиховед А.П. Квятковский составил «Словарь стиховедческих терминов», вышедший даже двумя изданиями. Конечно, и в нем есть вещи общеприемлемые, используемые буквально всеми, кто берется говорить о стихах, но очень много пространства занимает то, что было изобретением самого Квятковского. Если бы сегодняшний автор составил исторический словарь стиховедческой терминологии, то он выглядел бы еще более экзотическим.

Мы старались при разговоре о стихах обходиться самыми общими терминами, которые актуальны для любого стиховеда наших дней, то есть являются не плодом сиюминутных изобретений, а выдержали проверку временем и вошли в обиход исследователей.

В то же самое время смысловое наполнение этих терминов, конечно, далеко не всегда будет совпадать с тем, которое они имеют у того или иного автора. Даже самые распространенные слова, вроде «ямба» или «рифмы» будут иметь самое разное значение у основоположников русской теории стиха, у теоретиков начала XIX века или у наших современников (да и здесь не все смогут согласиться между собою). Поэтому каждый раз при употреблении нового термина мы будем его объяснять, стараясь в то же время,

чтобы объяснение не требовало заучивания наизусть, а было осмысленным.

2. О СООТНОШЕНИИ ТЕОРИЙ

Для современного стиховедения характерно существование довольно многочисленных теорий, объясняющих функционирование русского стиха как системы и отдельных его элементов. Даже принципиальные положения нередко вызывают серьезнейшие споры: существует ли стопа как реальность? что такое верлибр? почему классические русские стихи называются силлабо-тоникой? как различаются основные системы стиха?

Но самое существенное, что теории, кажущиеся наиболее рациональными и обладающие разъяснительной силой, далеко не всегда просты в употреблении. Объяснить начинающему читателю стихов, что такое сильное и слабое место в стихе или разница между метром и ритмом, бывает почти невозможно: нужна специальная сильная заинтересованность, чтобы понять даже такие самые начальные для современной науки о стихе сведения. Тем более это относится к понятиям более сложным.

Наша книга рассчитана на тех, кто, желая составить себе представление о закономерностях существования русского стиха, все же далеко не всегда готов проходить серьезную научную школу. Поэтому в ней есть два уровня объяснений: первый основывается на многолетнем опыте преподавания студентам-первокурсникам, обладающим, как правило, нулевыми знаниями о природе стиха и не очень-то расположенными вникать в тонкости научного знания. Для такого читателя бывает достаточно объяснения элементарных понятий на практическом уровне. Поэтому в основание книги положена система, дающая возможность определить основные стихотворные размеры и затем посмотреть на их историческое существование и видоизменения. Этим ограничивается наша задача-минимум: читатель, пройдя первый уровень, оказывается в состоянии решать элементарные стиховедческие задачи, возникающие перед ним в процессе чтения стиха: каким размером написано это стихотворение? можно ли увидеть в его ритме что-нибудь

выделяющее из ряда или нет? связан ли каким-то образом ритм со смыслом? как сказалось время на построении стихотворной речи? какие знаки привязанности к традиции несет в себе стихотворение своим построением? — и пр., и пр., и пр.

Но мы постараемся дать и другой уровень, более глубокий и предназначенный для особо вдумчивого читателя, который попытается осмотреться в мире стихотворения более внимательно и подробно, ответить на вопросы, которые чаще всего даже не приходят в голову при самом элементарном чтении. И время от времени этот уровень потребует от нас внесения корректив в первоначальные представления, в ту теорию, которой вполне хватает для практических решений. Они находятся в разделах, специально обозначенных «Для пытливого читателя» и будут чаще всего усложнять ту схему, которая лежит в основе главной части. УСЛОЖНЯТЬ, но не ОПРОВЕРГАТЬ. Разные задачи стоят перед этими частями, поэтому и разные теории в них будут действовать.

3. О СМЫСЛЕ ЗНАНИЯ ТЕОРИИ СТИХА

Смеем надеяться, что большинство читателей этого пособия когда-то прочитало пушкинский «Домик в Коломне» и даже может пересказать его содержание. Но можно почти стопроцентно быть уверенным, что подавляющее большинство при пересказе ограничится историей Параши и переодетого мужчины, той комической историей, которая составляет внешний сюжет поэмы, и лишь считанные смогут вспомнить, о чем идет речь в первых восьми строфах.

А между тем строфы эти вот о чем:

I

Четырестопный ямб мне надоел:
Им пишет всякой. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву.
А в самом деле: я бы совладел

С тройным созвучием. Пущусь на славу.
Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведут.

II

А чтоб им путь открыть широкий, вольный,
Глаголы тотчас им я разрешу...
Вы знаете, что рифмой наглагольной
Гнушаемся мы. Почему? спрошу.
Так писывал Шихматов богомольный;
По большей части так и я пишу.
К чему? скажите; уж и так мы голы.
Отныне в рифмы буду брать глаголы.

.....

IV

Ну, женские и мужские слоги!
Благословясь, попробуем: слуша́й!
Равняйтесь, вытягивайте ноги
И по три в ряд в октаву заезжай!
Не бойтесь, мы не будем слишком строги;
Держись вольней и только не плошай,
А там уже привыкнем, слава Богу,
И выедем на ровную дорогу.

.....

VI

Немного отдохнем на этой точке.
Что? перестать или *пустить на пе?*..
Признаться вам, я в пятистопной строчке
Люблю цезуру на второй стопе.
Иначе стих то в яме, то на кочке,
И хоть лежу теперь на канаве,
Все кажется мне, будто в тряском беге
По мерзлой пашне мчусь я на телеге.

А если заглянуть в черновик, то увидим, что столь же загадочные для невнимательного читателя строфы там продолжались и далее, чтобы еще усугубить впечатление:

VIII

Но возвратиться всё ж я не хочу
К четырёхстопным ямбам, мере низкой.
С гекзаметром... о, с ним я не шучу:
Он мне не в мочь. А стих александрийской?..
Уж не его ль себе я залучу?
Извивистый, проворный, длинный, склизкой
И с жалом даже — точная змия;
Мне кажется, что с ним управлюсь я.

IX

Он вынянчен был мамкою не душой —
(За ним смотрел степенный Буало),
Шагал он чинно, стянут был цезурой,
Но пудреной пиитике на зло
Растреплен он свободно цензурой —
Учение не впрок ему пошло.
Нуго с товарищи, друзья натуры,
Его гулять пустили без цезуры.

Не продолжаем далее, хотя и там есть сходные рассуждения и описания.

Читателю, не обладающему сведениями о теории стиха, строфы эти покажутся абсолютно загадочными, даже если им сообщить элементарные сведения о том, что такое октава, кто такой Шихматов и почему именно ему приписывается особое внимание к глагольным рифмам, кто такие Буало и Виктор Гюго (то есть упоминаемый в тексте Нуго) и пр. А между тем, первые восемь строф — это пятая часть поэмы, и не понять их — значит на двадцать процентов не понять смысла, который Пушкин передавал своему читателю. Но на самом-то деле эта цифра должна быть увеличена еще больше, потому что любое произведение искусства должно быть понято целиком, иначе оно вообще теряет всякий смысл. Так и здесь: не поняв «стиховедческих», «ремесленных» строф в начале поэмы, мы в принципе не сможем понять, зачем Пушкину вообще понадобилось рассказывать нам странноватый анекдот.

А между тем Пушкин в этой поэме играет с нами в игру, понять смысл которой можно только в том случае, если

полностью войти в ее правила, освоиться в ее мире и почувствовать прелесть шуточной стихии, владеющей всем произведением. Только тогда станут прозрачными и намеки, и шутки, и «домашние» полемики, и обманы читателя (самый откровенный — когда говоря: «Я в пятистопной строчке Люблю цезуру на второй стопе», Пушкин не делает вот этой самой цезуры на второй стопе), и вообще все построение поэмы, основанное на противоречии между торжественным ходом октав и фривольным сюжетом, к тому же еще и заключаемым издевательским финалом:

XI

Вот вам мораль: по мненью моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

Подобных произведений в истории русской словесности совсем не мало: и у Пушкина «Домик в Коломне» не исключителен, и у Маяковского есть «Юбилейное» или «Разговор с фининспектором о поэзии», и Анненский писал «Пэон второй — пэон четвертый», и Сельвинский охотно играл со своим читателем в стихотворческие загадки, и Ходасевич мог полушутя обыграть понятия «пэон» и «цезура»... Но еще больше значения имеет теория стиха, когда надо объяснить самому себе, читателю или слушателю, почему возникают у поэта именно такие ассоциации между размером и стилем, между строфой и ее наполнением, между рифмой определенного типа и эмоциональным настроением стихотворения.

Только искушенный в стиховедческих исканиях человек может по достоинству оценить рецензию В.Набокова на «Собрание стихов» Вл.Ходасевича: «Его любимый ритм — ямбический, мерный и веский. Пусть он местами строг до сухости; неожиданно он захлебывается упоительным пэоном, острая певучесть перебивает холодноватый ход стиха. Трепетность его хорая удивительна <...> Впечатление

трепета нежности и падения достигнуто (с каким мастерством) полуударением на второй стопе первой строки, щекочущим повторением буквы щ и легкостью, многогласностью двух последних строк <...> Каждая из шести строф состоит из пяти трехстопных ямбических строк, причем вторая строка и пятая рифмуют (простенькая мужская рифма), а остальные удлинены дактилическими окончаниями (с легчайшей тенью ассонанса в смежных)...» и так далее. Именно такой разбор позволяет ему подтвердить свою начальную мысль: «Если под поэзией в стихах понимать поэтические красоты, узкое традиционное поэтичество, то проза в стихах значит совершенную свободу поэта в выборе тем, образов и слов. Дерзкая, умная, бесстыдная свобода плюс правильный (т.е. в некотором смысле несвободный) ритм и составляют особое очарование стихов Ходасевича»¹. А от этого уже не очень далек путь и к тому, чтобы по-иному, не так, как обычно, читать и прозу самого Nabokov — прозу, гораздо более похожую на стихи, чем его же собственная поэзия.

Овладевая стиховедческими понятиями, умея применять их к конкретным текстам, мы понимаем литературу значительно глубже, чем без этого.

1. СТИХ И ПРОЗА

Внешне стихи от прозы отличаются достаточно легко, и в обычном сознании именно эта внешность является первым принципом разграничения: проза печатается сплошным текстом, ограничиваясь только размером печатной страницы, тогда как стихи — короткими строчками, каждая из которых представляет собою какое-то единство, ограниченное с обеих сторон.

Русское слово «стих» происходит от греческого, означающего «ряд». В большинстве европейских языков слово, обозначающее стих, восходит к латинскому «versus», что генетически значит «поворот», возвращение к началу. И там, и там речь идет о каком-то членении общего потока речи на меньшие отрезки, причем отрезки сравнительно небольшие, такие, которые мы можем легко удержать в памяти.

Довольно долгое время исследователям казалось, что основным признаком стиха является что-то другое: особый ритм, рифма, специфический характер самой речи — подчеркнуто эмоциональный... Но чем дальше развивалось русское стихосложение и наука о нем, тем яснее становилось то, что членение на стихи является наиболее универсальным способом отделения поэзии от прозы. В нем оказывается обнажен основной принцип всякого стиха, та первоначальность, от которой невозможно отрешиться.

Конечно, написать стихи можно по-разному. Они могут быть записаны так, как мы привыкли в классическом варианте XVIII—XIX веков: каждая строка начинается с большой буквы, а кончается рифмой или большой паузой, ощущаемой в произнесении. Можно написать так, как это делал Маяковский: лесенкой, где единая строчка дробится на не-

сколько маленьких фрагментов в зависимости от интонации, и переход со ступеньки на ступеньку означает смысловую паузу, более сильную, чем самый сильный пунктуационный знак. Бывает, что стихи записываются «столбиком», как у раннего Маяковского или у Андрея Белого, то есть ступеньки лесенки сдвигаются влево, и вместо одной строчки мы получаем сразу несколько, нуждающихся в воссоединении. Самый решительный пример — это прозаическая запись стиха, когда он печатается так же, как и любая проза. Не по заслугам прославленные «Песни» о Соколе и о Буревестнике М. Горького, многие стихи замечательной поэтессы Марии Шкапской (1891—1952), «Проблема перевода» Леонида Мартынова дают нам такие образцы. А вот как играет этой формой записи Семен Кирсанов:

«Пять портних на полу златом вышиту полу сборили. Меж собою спорили — выше ту али ту? Сметывали рюши — поросячьи уши. Искололи пальцы все о парчовое плиссе. Выдернули питочки на груди из вытачки. Пригляделись,— воротник требует поправок, а у них, у портних, полон рот булавок. Скальвают, колот, повернуться молят. Затянули груди в лиф на китовом усе, в веницейском вкусе...

Какова Настя! Вот царям счастье!

Платье вышло — диво див! Юбка в десять ярусов, вся горит стеклярусом, шлейф — парчовая верста, и на плечи два хвоста, жаркие, соболю.

Хороша собой ли?» («Сказание про царя Макса-Емельяна...»).

Примечательно, что прямо следом за этими словами идут традиционно записанные стихи, которые по сути практически ничем не отличаются от представленных в виде прозы. Но эксперименты подобного рода стали возможны уже только там, где за плечами поэтов была обширнейшая традиция, привычка читателя слышать стих независимо от того, как он записан (тем более, что и слышать-то приходилось только там, где эта поэма была напечатана: в спектакле режиссера Марка Розовского по стихам Кирсанова такой проблемы даже не возникало, потому что, когда стихи произносятся, способ их записи не виден, и разнонаписанное звучит одинаково).

Для читателя русской поэзии конца XX века равно важны и написание, и произнесение текста, ибо только они в совокупности дают представление о том, имеем ли мы дело со стихами или с прозой.

Наиболее простой случай — когда написанное и произнесенное совпадают: мы видим перед собою написанную или напечатанную строчку и понимаем, что это и есть тот кратчайший повторяющийся отрезок стиха, который получил, к сожалению, тоже название «стих». В дальнейшем мы будем стараться применять слово «стих» только к этому кратчайшему отрезку стихотворной речи, членение на которые и позволяет нам отличать ее от речи прозаической.

Но иногда нам придется восстанавливать стих из отдельных строчек (при записи «лесенкой» или «столбиком») или делить как бы прозаические отрезки на отдельные стихи.

Как можно это сделать? Наиболее простой путь нужно проделать при обращении к «лесенке»:

Раньше
уважали
исключительно гениев.
Уму
от массы
какой барыш?
Скажем,
такой
Иван Тургенев
приезжает
в этакий Париж.
Изящная жизнь,
обеда,
танцы...
Среди
великосветских нег
писатель,
подогреваемый
«пафосом дистанции»,
обдумывает
прошлогодний снег.

(В.Маяковский)

Тут уже рифма помогает нам собрать строчки в стихи: на 21 строчку приходится 8 стихов. Но и графика помогает в этом: дойдя до конца «марша», стих оканчивается с тем, чтобы в следующей строке начаться с начала. Даже если рифмы в «лесенке» не будет, все равно начертание скажет нам, где кончается и где начинается каждый стих.

Несколько труднее дело обстоит со «столбиком»:

Как-то раз,
Когда шум за стеной,
Как прибой, неослабен,
Омут комнат недвижим
И улица газом жива,—
Раздается звонок,
Голоса приближаются:
— Скрыбин.
О, куда мне бежать
От шагов моего божества!

(Б.Пастернак)

Здесь тоже не дает пропасть рифма: услышав созвучия «неослабен — Скрыбин» и «жива — божества», мы понимаем, что именно они служат границами стихов и, стало быть, десять строчек отливаются в четыре стиха. Но не только рифма служит здесь обозначением границы, а какая-то инерция звучания заставляет нас сделать большие, ощутимые паузы после третьей, пятой, восьмой и десятой строчек. Запомним это интуитивное чувство, объяснение которому найдется несколько позже, и скажем только, что, очевидно, тут есть какая-то еще не до конца понятная нам закономерность, которую мы чувствуем, но объяснить не можем.

«Лесенка» и «столбик» могут объединяться, как у Андрея Белого:

Тот облак,
Что над головой —
— Взлетающим
Зигзагом —
— Душит, —

Свой купол

Нежно снеговой —

— Ха́бсом

Пепельным —

— Обрушит.

Здесь четыре стиха распались на десять строчек, прихотливо разбросанных волей художника по книжной полосе.

А в случае с прозаической записью стихотворений нас снова выручает то ли рифма (как в отрывке из Кирсанова), то ли опять-таки интуитивное чувство, заставляющее понять, что «Песня о Буревестнике» отчетливо членится на небольшие отрывки, которые Горький искусственно соединяет в длинные абзацы.

Для простоты дела в дальнейшем мы не будем обращаться к таким раритетам и экспериментам, как процитированные, а постараемся брать стихотворения, где запись традиционна и строка соответствует стиху (или, в крайнем случае, границы стиха определимы без особых усилий и без нужды в интуиции).

Обо всем этом важно было сказать, потому что понятие СТИХА является краеугольным в той науке, к изучению которой мы приступаем. Именно СТИХ является той основной единицей, которой мы на протяжении ближайших глав будем оперировать. Потом, позже, нам придется обратиться и к составляющим стих элементам: словам, тактам, ритмическим единствам и пр., но пока установим для себя, что, принимаясь за развинчивание поэзии (Виктор Шкловский в молодости говорил: «Мы не развенчиваем литературу, — мы развинчиваем ее для анализа»), мы разбираем ее на отдельные стихи и разбираемся в их сочетаниях.

ЗАДАНИЕ ПЕРВОЕ



Попробуйте поискать в русской поэзии тех авторов, которые особенно охотно ломают стих, разбивая его на ступеньки «лесенки» или «столбика». Не забудьте, что искать надо, конечно, в поэзии XX века.

В нескольких случаях посчитайте, сколько стихов и строк насчитывается в выбранном вами отрывке.

Подумайте, зачем поэту может быть нужно такое несоответствие (ответ здесь может быть не один).

ЛИТЕРАТУРА

М.Л. Гаспаров. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 11—30.

В.В. Маяковский. Как делать стихи // Полн. собр. соч. Т. 13 (или любое другое издание).

Примечание

Для поисков лучше всего пользоваться сборниками «Библиотеки поэта», которые дают, как правило, научно выверенный текст и представляют поэта относительно полно.

Менее удобно пользоваться собраниями сочинений, не такими компактными, как одготомники или двухтомники «Библиотеки поэта». Впрочем, десяти томный или семнадцатитомный Пушкин, шести- или четырех томный Лермонтов, семитомный Брюсов, восьмитомный Блок, пятитомный Пастернак, тринадцатитомный Маяковский, трехтомный Гумилев, двухтомные Ахматова и Мандельштам, — предпочтительнее часто устаревших и не столь полных сборников «Библиотеки поэта».

2. ТРАДИЦИОННЫЕ СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Итак, когда мы открываем поэтическую книгу, перед нами находится ряд стихов, которые мы вольно или невольно начинаем соотносить между собою. Конечно, соотношение делается сперва интуитивно, однако эта интуитивность может в конце концов быть оправдана и какими-то рациональными причинами: втягиваясь в движение текста от стиха к стиху, мы постепенно для себя делаем возможным определение того, что заставляет нас понять этот текст как написанный *стихотворно*, а не *прозаически*. Для этого мы должны увидеть, какой принцип организации является единым для всего текста.

В истории русской поэзии находим три исторически сменявшие друг друга системы стихосложения, то есть три основных принципа, по которым строились стихотворные тексты.

2.1. ТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Книжная поэзия на Руси возникла достаточно поздно — не ранее XVII века. Попытки отдельных исследователей показать, что многие памятники древнерусской литературы (особенно часто называют «Слово о полку Игореве») имеют специфически стиховую природу, пока, на наш взгляд, остаются лишь гипотезами, не подтвержденными фактическим материалом.

Но в то же время в культурном обиходе русского народа с древнейших времен существует одна из форм поэзии — устное народное поэтическое творчество. И именно это творчество дает нам хронологически первую систему русского стихосложения.

О природе этой системы уже достаточно давно ведутся споры среди исследователей. Выдвигались и выдвигаются до сих пор самые разнообразные теории, объясняющие принципы организации русской народной поэзии².

Естественно, что среди многообразнейшей народной поэзии существует множество различных образцов, подчиняющихся различным принципам организации. Есть среди них поздняя поэзия, типа частушек или «жестоких романсов», ориентированная уже на сложившееся городское творчество, есть малые жанры (пословицы, загадки, заговоры), использующие отдельные элементы стиховой речи, но делающие это по совсем особым законам, которые для нас не очень существенны, поскольку ограничиваются только фольклором, не выходя в пространство поэзии.

Для нас сейчас народная поэзия — ряд древнейших ее жанров, дающих тексты сравнительно протяженные, в которых можно почувствовать инерцию ритмического движения. К этим жанрам можно отнести былины, духовные стихи, исторические песни, часть лирических песен древнего происхождения, еще не испытавших на себе влияния литературной поэзии, баллады (тоже наиболее древние).

Не вдаваясь в долгие споры, мы попробуем увидеть тот основной принцип, на котором основывалась народная поэзия, тот костяк, который позволяет говорить о ней не как о словах, подобранных к напеву, не как о ряде индивидуальных вариантов, в которых могут быть какие угодно искажения, а о той *идеальной* народной поэзии, где принцип построения действует в полную силу.

Так вот, для такой поэзии верную, на наш взгляд, объяснительную теорию дал выдающийся русский филолог и незаурядный поэт Александр Христофорович Востоков (1781—1864). Эта теория примечательна еще и тем, что на ее основе был создан и особый тип литературного стиха, к которому прибегали и сам Востоков, и Пушкин, и Лермонтов, и многие другие поэты — вплоть до А.Ахматовой и Н.Клюева.

В своей работе «Опыт о русском стихосложении» Востоков предлагает принять за основную единицу русского народного стиха речевой такт (по его терминологии — «прозодический период»), то есть группу слогов, объединенных одним сильным ударением. Он писал о русском народном стихе так: «В них (то есть в народных стихах — Н.Б.) считаются не стопы, не слоги, а *прозодические периоды*, т.е. ударения, по которым и должно соизмерять стихи старинных русских песен»³. При этом необходимо особо подчеркнуть, что речь идет не о том ударении, которое падает в русском языке на каждое знаменательное слово, а об ударении ТАКТОВОМ, то есть объединяющем группы из нескольких ударных и безударных слогов в единое целое⁴.

В распеве русских народных песен, былин и прочих древних жанров поющего фольклора мы отчетливо ощущаем эту закономерность распада одного стиха на несколько (обычно — три или четыре) тактов. В каждом из них может быть по нескольку слов, индивидуальные ударения которых подчинены главному, тактовому ударению:

Да с начала века животленнова
Сотворил Бог небо со землею,
Сотворил Бог Адама со Еввою,
Наделил питаньем во светлом раю,
Во светлом раю жити во свою волю.
Положил Господь на их заповедь великую:
А и жить Адаму во светлом раю,
Не скушать Адаму с едного древа
Тово сладка плоду виноградова.

(Кирша Данилов)

Прислушиваясь к этому стиху, мы отчетливо чувствуем в первую очередь то, что каждый стих оканчивается ударением на третьем с конца слоге (в стиховедении такое

окончание называется дактилическим). Уже первые три строки задают нам эту ритмическую инерцию, постепенно становящуюся константой, то есть постоянным, структурообразующим элементом. И далее мы уже не замечаем, что за этим ударением может находиться полноценное слово, которое в обычной речи несло бы на себе ударение: в стихе мы его атонируем, лишаем ударения, оставляя лишь главное, ритмообразующее ударение на третьем с конца слоге. В четвертом, пятом, седьмом и восьмом из процитированных стихов мы почти «проглатываем» ударения на знаменательных словах, подчиняя языковой закон закону стихотворному.

Точно так же, по тому же принципу мы воспринимаем и внетактовые ударения внутри стиха. В стихе «Сотворил Бог небо со землею» слово «Бог» атонируется, полностью укладываясь в первый такт этого стиха, который звучит так: «Сотворил Бог».

Именно поэтому неверно часто бытующее название народного стиха стихом чисто тоническим, то есть основанным на счете ударений. Это название можно принять лишь в том случае, если все время помнить, что речь идет о счете не всех ударений в стихе, а лишь ударений ТАКТОВЫХ. Остальные же, вполне реальные ударения, являются дополнительными, разнообразящими стих, придающими ему гибкость и подвижность, но не оказывающими влияния на его природу.

Именно подражая так понимаемому народному стихосложению, Востоков перевел ряд сербских народных песен:

На всем тебе хвала, милый Боже!
Каков бывал, удалых вождь, Марко
И каков он теперь во темнице,
Во темнице Азацкой, в проклятой!
Темница — жилище необычно:
Во темнице вода по колено,
А по пояс кости человечьи.
Туда ходят змеи, скорпионы:
Приползут змеи высосать очи,
Залить ядом лицо скорпионы;
До колен отпадут резвы ноги,
До рамен молодцу белы руки.

Уже в этом небольшом отрывке отчетливо чувствуется ритм «Песен западных славян», где Пушкин использовал тот же принцип подражания народным песням, какой выдвинул в свое время Востоков⁵.

Теория Востокова способна объяснить практически все разновидности поющей русской народной поэзии, оставив необъясненными единичные строки. Относительно этих необъясненных строк надо заметить, что в поэзии (и фольклорная поэзия тут не является исключением) практически всегда есть отступления от правил. Поэзия никак не желает укладываться в рамки законов, определяемых исследователями, она всегда так или иначе нарушает их. И теория может считаться верной в том случае, если она охватывает подавляющее большинство случаев, оставляя прочие «на произвол» поэта. Ведь и все иные теории русского народного стиха⁶ также не могут дать стопроцентного истолкования всех встречающихся вариантов.

Итак, первой системой русского стихосложения была система, основанная на счете тактовых ударений, система **ТОНИЧЕСКАЯ**.

Но наряду с жанрами поющими в русском фольклоре существовали и другие, в которых также чувствовалось какое-то урегулированное начало, но оно основывалось уже на других принципах.

В XVII веке в значительном количестве появляются записи сказок, большие куски которых написаны рифмованной прозой. Записанные, они становились уже не сказками, а повестями. Вот небольшой отрывок из «Повести о Ерше Ершовиче»: «Судьи на месте сидели, правду судили: «Што ты, Ерш, хоробро живеш, благо баеш, лиш судей матаеш? Прав не бываеш, ничего не знаеш, как ты в Ростово озеро вселился, з детми расплодился, по озеру росходился. Есть ли у тебя на то свидетели?»

В этих строках чувствуется отголосок русской рифмованной пословицы и поговорки, занятных скоморошских прибауток или скоромных плясовых, вроде записанной Киршей Даниловым:

А на лавицы ковер, на пече приговор,
На полатех мужик с Ориною лежит.
А не мил мне Семен: не купил мне серег,
Только мил мне Иван: да купил сарафан,

Он, положи на лавку, примеривать стал,
Он красной клин в середку вбил...

Конечно, и здесь можно почувствовать двухударность стиха, но гораздо сильнее для читателя или слушателя оказывается звуковое сходство окончаний, стих членится на части возникающими совпадениями звуков, которые ухо начинает воспринимать именно как регулярные, повторяющиеся; их начинаешь ожидать, а потому и речь разделяется на ожидание — радостно услышанное повторение — и снова ожидание, еще более настойчивое, заставляющее держать в памяти сразу несколько слов, ибо теперь уже не известно, к какому из них будет подобрано следующее рифмующее слово.

Каково бы ни было происхождение этих жанров, они примечательны тем, что в них появляется рифма, то есть внутреннее созвучие, возникающее не от регулярных однотипных повторов, когда к концу строки оказываются постоянные эпитеты, создающие подобие звуковых повторов, а наоборот, — смысл (или иллюзия смысла) создается тем, что рядом ставятся два сходно звучащих слова, и эффект этой схожести сам по себе заражает слушателя или читателя.

ЗАДАНИЕ ВТОРОЕ



Попробуйте найти среди сказок Пушкина написанные тоническим стихом, стихом чисто рифмованным — и каким-то иным, не чисто народным.

Появление рифмы прокладывало путь к возникновению в русской литературе следующей системы стихосложения — силлабической.

2.2. СИЛЛАБИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Уже само слово «силлабический» показывает, что важную роль в этой системе играют слоги, ибо греческий корень «силлаб» и означает «слог». Как в тоническом стихосложении мерой соотносимости стихов между собою является количество ударений (тактовых, как в разбиравшихся нами случаях, или ударений на отдельных словах), так в

стихосложении силлабическом мерой соотношения являлось количество слогов в стихе.

Судя по попыткам реконструкции начального индоевропейского стихосложения (ни одного его памятника не сохранилось и все, что мы о нем знаем,— гипотетично, а не документально зафиксировано), проделанным французским филологом Антуаном Мейе в 1923 году и подтвержденным целым рядом других исследований, оно было именно силлабическим⁷.

Также силлабическими были и ранние славянские стихи, хорошо сохранившиеся в сербских и болгарских памятниках. Однако в силу разных причин, которые мы здесь разбирать не будем, на русской (или, точнее, на восточнославянской) почве этот принцип не смог удержаться, заменившись или тоническим стихосложением народной поэзии, или другими формами, гораздо менее распространенными.

Но под сильным влиянием польского соседства во второй половине XVII века на Руси снова явилось силлабическое стихосложение, теперь уже опиравшееся не на интуитивный опыт, а на практику польской поэзии, ко второй половине XVI века создавшей строгую систему силлабики. То, что было до того расшатанным, нетвердым, выкристаллизовалось в регулируемое точными законами, которые уже было можно изучать как любую другую науку. И именно эти готовые законы принес на русскую почву Симеон Полоцкий (1629—1680), выученик Киево-Могилянской академии, перебравшийся в Москву в 1664 году. Он и его ученики (а силлабическое стихосложение господствовало в русской поэзии до второй половины 1730-х годов, да и позже не пропало совсем) писали восьми-, одиннадцати- и тринадцатисложниками с преобладанием ударений на предпоследнем слоге стиха (явно в подражание польскому, где ударение фиксировано именно на предпоследнем слоге). Вот характерный пример стихов Симеона Полоцкого:

Соль из воды родится, а егда сближится
к воде, абие в воду сама растопится.
Тако муж сый от жены, к жене приближенный,
зело скоро бывает ею растопленный
От крепости во мягкость, мужества забудет,
яко едина от жен во слабости будет.

Достаточно пересчитать количество слогов в каждой из приведенных строк, чтобы увидеть, что это количество неукоснительно равно тринадцати. Перед нами — классический тринадцатисложник Симеона Полоцкого.

А вот одиннадцатисложник в исполнении Кариона Истомина (середина XVII в. — 1717 или 1722):

Возрю на небо — ум не постигает,
 како в не пойду, а Бог призывает.
На землю смотрю — мысль притупляется,
 всяк человек в ту смертью валяется.
По широте ли ум где понесется —
 конца и края нигде доберется.

В этих стихах было уже два регулирующих фактора: неукоснительно соблюдавшаяся равносложность и рифма. Но, видимо, не случайно для нашего слуха подобные стихи звучат весьма странно, и не только потому, что они насыщены словами, ушедшими из нашего обихода, но и потому, что оставлен в небрежении чрезвычайно существенный для русского языка фактор — ударение. Ударения в силлабических стихах разбросаны как попало, и даже попытки крупнейшего поэта начала XVIII века князя Антиоха Кантемира упорядочить их расположение (предпринятые им в трактате «Письмо Харитона Макентина о правилах российского стихосложения») не могли спасти дело. С одной стороны, русский силлабический стих был слишком нерегулирован, а с другой — слишком однообразен. Всего три основных размера, заданность внутристиховой остановки (цезуры), очень сильное тяготение к однотипной рифме делали этот стих громоздким, малоподвижным и оттого монотонным. Вряд ли случайно, что очень часто эту монотонность пытались компенсировать чем-то другим: стихи писались в виде каких-нибудь фигур, очень часто сочинялись акростихи и т.д. Характерные черты русского барокко⁸ могли быть выражены тем яснее, что стихотворчество само по себе было бледным и несвободным.

В русской поэзии с середины XVIII века силлабика пропадает почти совсем, чтобы вернуться только уже в XX веке, да и то как очень осторожное и ограниченное подражание.

В акмеистическом манифесте Н.Гумилева «Наследие

символизма и акмеизм» было продекларировано: «...уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения»⁹. Не очень понятно, что имел он в виду конкретно, но само стремление вернуться к прошлому, чтобы преодолеть традицию,— очень характерно. Но даже такое желание не привело к возрождению силлабики. Время от времени она встречается в переводах, но и там скорее обозначается, чем воспроизводится буквально. Так, скажем, переводя сонеты Петрарки, О. Мандельштам решил создать впечатление силлабических стихов:

Речка, распухшая от слез соленых,
Лесные птахи рассказать могли бы,
Чуткие звери и немые рыбы,
В двух берегах зажатые зеленых...

Но на самом деле впечатление неупорядоченности ударений достигается у него минимальными средствами: в немногих, буквально считанных случаях он в классическом размере сдвигает ударение на то место, где его никак не может быть по законам этого стиха,— и все. Перед нами оказывается пятистопный ямб, стилизованный единичными переборами ударений под силлабику.

В других переводах силлабика носит явно экспериментальный характер, как, например, перевод фрагментов дантовской «Божественной комедии», выполненный в наши дни А.А. Илюшиным, или гораздо более ранняя попытка С.П. Шевырева.

Даже Иосиф Бродский, подражая силлабике, лишь воспроизводит впечатление от нее, никак не пытаясь хотя бы минимально соблюсти ее законы. Так, в стихах с эпиграфом из А.Кантемира и языком, стилизованным под начало восемнадцатого века, он следует принципам не силлабики, а совсем другого стихосложения:

До свидания, стихи. В час добрый.
Не боюсь за вас; есть средство
вам перенести путь долгий:
милые стихи, в вас сердце
я свое вложил. Коль в Лету
канет, то скорбеть мне перву.

Но из двух оправ — я эту
смело предпочел сему перлу.

В этих восьми строках количество слогов безо всяких закономерностей колеблется от восьми до десяти (а в остальном тексте есть несколько случаев и семисложного стиха).

А в другом тексте, означенном как «Подражание сатирам, сочиненным Кантемиром», Бродский вроде бы сохраняет законы силлабики:

Каяться мнишь, схиму принять, лбом да о паперть.
После глядишь, спереди гладь, белая скатерть.
Бога узрел! Сзади одна мелкая сошка.
В этом, пострел, благость видна. Так и спасешься,—

но на самом деле тут не просто по тринадцать слогов в каждом стихе, а гораздо более строгая форма: каждая строка явно (что подчеркнуто и рифмой) делится на три части, в каждой из которых ударения падают на первый и четвертый слоги, причем в первых двух частях этим ударением и кончается дело, а в третьей — добавляется еще один безударный слог. Силлабический принцип подавлен, заглушен другим.

Разные авторы по-разному пытались объяснить, почему же силлабика не привилась на русской почве. Наиболее распространенное прежде объяснение — она противоречит духу русского языка с его свободным расположением ударений¹⁰ — справедливо подвергается сомнению авторами новейших работ, указывающими, что более пристальное рассмотрение судеб силлабики в различных языках показывает отсутствие прямой связи их с фиксированностью или подвижностью ударений в словах¹¹. Если прислушаться к этим аргументам, то главной причиной исчезновения русской силлабики нужно будет признать причины культурного порядка, изложенные М.Л. Гаспаровым так: «Русская силлабика была естественным порождением русской культуры XVII в., контакт которой с Западной Европой осуществлялся прежде всего через Польшу. После петровских реформ культурная ситуация изменилась. Контакт с Западом стал более прямым, ближайшим культурным партнером вместо Польши стала Германия с ее (насчиты-

вающей уже сто лет) силлабо-тонической поэзией. Новое время несло с собой новые темы и идеи <...>, которые избегали ассоциаций с формами старой культуры и побуждали искать новые формы»¹². Вряд ли можно говорить о какой-то единственной причине перехода от силлабики к новым формам построения стиха, но все же скорее следует прислушаться к аргументам «от культуры»: как правило, именно культурные механизмы оказываются более значимы в кризисных ситуациях, одна из которых возникла в России первой половины XVIII века.

2.3. СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Не ямбом ли четырехстопным,
Заветным ямбом, допотопным?
О чем, как не о нем самом —
О благодатном ямбе том?

С высот надзвездной Музикии
К нам ангелами занесен,
Он крепче всех твердынь России,
Славнее всех ее знамен.

Из памяти изгрызли годы,
За что и кто в Хотине пал,
Но первый звук Хотинской оды
Нам первым криком жизни стал.

(Вл.Ходасевич)

Мы уже не раз произносили название той системы, которая пришла на смену силлабической, и внимательные читатели уже могли представить себе, в чем была ее сила: в ней как бы объединены два принципа, относящиеся к системам предшествующим — силлабической и тонической. Так понимается смысл нового принципа стихосложения исходя из его названия. Но на самом деле такое понимание неверно. Название это — лишь дань традиции, вполне оправданному нежеланию придумывать лишний термин. В действительности же основным регулятором русской классической поэзии (а силлабо-тоническая система стала ее основой) стало вовсе не сочетание равенства количества слогов и ударений в каждом стихе, а нечто совсем иное.



Посчитайте, сколько слогов и сколько ударений в процитированных 12 строках стихотворения Вл. Ходасевича.

Воспринимаете ли вы строки с разным количеством слогов или ударений как строки разных размеров?

Попробуйте, не заглядывая в дальнейший текст книги, определить сами, что является основой явственно чувствуемой урегулированности всех 12 строк.

Ответы на последнее из предложенных заданий на протяжении двухсот с лишним лет существования русского стиховедения давались самые разнообразные. Мы предлагаем два: один предназначен для практического удобства работы, второй более сложен и требует интеллектуальных усилий (хотя и более точен), почему и отнесен в главу «Для пытливого читателя».

Итак, вот первый ответ, который будет основным для тех, кто хочет практически научиться разбираться в русском стихе.

СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ ОСНОВАНО НА ЗАКОНОМЕРНОМ ЧЕРЕДОВАНИИ УДАРНЫХ И БЕЗУДАРНЫХ СЛОГОВ В КАЖДОМ ЕДИНИЧНОМ СТИХЕ, ПРИЧЕМ ЭТО ЧЕРЕДОВАНИЕ ВЫДЕРЖИВАЕТСЯ (ИЛИ СТОЛЬ ЖЕ ЗАКОНОМЕРНО СМЕНЯЕТСЯ ДРУГИМ) НА ПРОТЯЖЕНИИ ВСЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

В русской силлабо-тонике насчитывается пять размеров, которые в сочетании охватывают все возможные закономерности этого чередования. Размеры эти встречаются с разной частотой как на протяжении всей истории развития русской поэзии, так и в отдельные периоды ее, но ни один из них не является пренебрегаемым, неупотребительным. Именно совокупность пяти размеров определяет область русского классического стихосложения.

Попробуем сначала описать их, научиться «отличать ямб от хорей», что так и осталось недоступным для Евгения Онегина, а потом перейдем к более сложным вещам.

Первую группу силлабо-тонических размеров составляют ямб и хорей. Возьмем открывающие этот раздел 12 стихов, написанных Вл. Ходасевичем, которые открыто заявляют о себе, что они — ямб, и посмотрим, как и на какие слоги падают в них сильные ударения. И вот что получится:

- 1 стих — ударение на втором и восьмом слогах
- 2 стих — на втором, четвертом и восьмом
- 3 стих — на втором, шестом и восьмом
- 4 стих — на четвертом, шестом и восьмом
- 5 стих — на втором, четвертом и восьмом
- 6 стих — на втором и восьмом
- 7 стих — на втором, четвертом, шестом и восьмом
- 8 стих — на втором, четвертом, шестом и восьмом
- 9 стих — на втором, шестом и восьмом
- 10 стих — на втором, четвертом, шестом и восьмом
- 11 стих — на втором, четвертом, шестом и восьмом
- 12 стих — на втором, четвертом, шестом и восьмом

Обязательно ударение падает на восьмой слог (и чем больше будем мы читать стихи, написанные тем же самым размером — четырехстопным ямбом, тем больше будет у нас возможностей убедиться, что ударение на восьмом слоге — постоянное, КОНСТАНТНОЕ). А дальше начинается разноречие: в 11 стихах из 12 ударение падает на второй слог, в 8 из 12 — на четвертый, в 8 из 12 — на шестой. Но ни разу ударения не падают ни на первый (если не считать 6, 7 и 12 стихов, где есть ударение слабое, явно второстепенное, подчиненное сильному ударению на втором слоге), ни на третий, ни на пятый, ни на седьмой слог. Тот, кто возьмется проверить наши подсчеты дальше, сможет убедиться в справедливости этого вывода без особого труда.

Важное предупреждение: и здесь, и далее подсчеты ведутся до последнего ударного слога в каждом отдельном стихе. Заударные, оканчивающие стих слоги в расчет для нашей теперешней цели не принимаются.

Итак, закономерность обнаружить достаточно легко: В ЯМБЕ УДАРЕНИЯ ПАДАЮТ НА ЧЕТНЫЕ СЛОГИ. И тут же добавим вторую очевидность: **НО НЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО НА ВСЕ.**

Если же мы возьмемся за парный ямбу размер — ХОРЕЙ, то увидим, что ударения в нем падают на НЕЧЕТНЫЕ слоги (и также — **НЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО НА ВСЕ**).

Леди долго руки мыла,
Леди крепко руки терла.

Эта леди не забыла
Окровавленного горла.

Леди, леди! Вы как птица
Бьетесь на бессонном ложе.
Триста лет уж вам не спится —
Мне лет шесть не спится тоже.

(Вл.Хогасевич)

В этом стихотворении (где поэт сравнивает свою судьбу с судьбой шекспировской леди Макбет) ударения падают:

- 1 стих — первый, третий, пятый и седьмой слоги
- 2 стих — так же
- 3 стих — первый, третий и пятый
- 4 стих — третий и седьмой
- 5 стих — первый, третий, пятый и седьмой
- 6 стих — первый, пятый и седьмой
- 7 стих — первый, третий, пятый и седьмой
- 8 стих — так же

Итак, первая группа русских силлабо-тонических размеров — ямб и хорей — отличаются друг от друга тем, что первый из них — четноударный, а второй — нечетноударный. Именно это выделяет «двусложные размеры» русского стихосложения.

Отступление для пытливого читателя (1)

Почему в русском стихосложении встречаются термины, означающие — в нашем понимании — совсем не то, что они должны были бы означать, исходя из словарного смысла слов?

Дело в том, что силлабо-тоническая система, возникавшая в России в 30-е годы XVIII века, базировалась на двух основных источниках: с одной стороны, это были интуитивные эксперименты В.К. Тредиаковского (1703—1769), пытавшегося упорядочить расположение ударений в силлабическом стихе так, чтобы он выглядел более «правильным», более урегулированным¹³; с другой стороны, это была

теория Ломоносова, пожелавшего перенести в русскую поэзию немецкую силлабо-тонику без особых затей¹⁴.

К началу 40-х годов, после различных проб, теория Ломоносова получила явное предпочтение в практической поэзии (хотя в нее и были внесены некоторые коррективы), а в 1752 году Третьяковский в начале собрания своих стихов «Сочинения и переводы как стихами, так и прозой Василья Третьяковского» поместил трактат «Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году исправленный и дополненный», где уже теоретически осмыслил и привел в окончательную систему искания как собственные, так и Ломоносова, и других поэтов того времени¹⁵.

Эта окончательная система исходила из того, что русское стихосложение должно быть максимально урегулированным. Как известно, немецкий язык обладает разветвленной системой вспомогательных ударений, слово в нем может нести не одно ударение, а несколько. Поэтому четноударность (или — соответственно — нечетноударность) в немецком стихе соблюдалась гораздо более строго, и ударения в большинстве случаев приходились на *каждый* четный (или же нечетный) слог¹⁶. Потому там могло быть дано и соответствующее объяснение своему стихосложению: оно основано на строгом чередовании ударных и безударных слогов. Нормальный ямб в немецком языке выглядел так:

u u u u u u u u¹⁷

Подобному очень строго урегулированному размеру было весьма легко найти объяснение в античной стихотворческой и стиховедческой терминологии, согласно которой это было сочетание краткого слога с долгим, называемое ямбической СТОПОЙ. Стих можно было составить из какого-то количества ямбических стоп, и именно стопа была показателем размера.

На первых порах, вслед за немецкими теоретиками и античной классификацией стиха шли и русские поэты. Ломоносов прямо говорил: «Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако, поднимаясь тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах...»¹⁸. Трудность задачи понятна: слова в русском языке построены иначе, чем в немецком или английс-

ком,— на каждый ударный слог здесь приходится не один, как там, а два безударных (в реальности чуть-чуть меньше, что не меняет дела). Но принцип оказывался выше трудностей, и в самом начале существования новой русской поэзии наиболее почтенными оказывались стихотворения, в которых заполнялся ударением каждый четный (когда речь шла о ямбе) слог. Таково, к примеру, начало одного из самых знаменитых стихотворений Ломоносова — «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния»:

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

В этих замечательных стихах правильность ямбических стоп соблюдена безукоризненно. (Заметим кстати, что для читающего это стихотворение важно произнести, как то и делалось в ломоносовские времена, не «звёзд», а именно «звезд»). Однако в том же самом стихотворении эта правильность соблюдена далеко не полностью:

Для общей славы Божества
Там равна сила естества.

Строго научно ориентированный и даже несколько схоластический ум Ломоносова не мог, конечно, не видеть, что такими строчками нарушается правильность ямбических стоп, но поэтический слух говорил ему, что на самом деле причиной правильности является что-то другое.

Еще более свободно обращались с ямбом поэты, ориентировавшиеся не на теоретическую правильность версификации, а исключительно на свой собственный художественный слух, собственное ощущение прекрасного. Таковы великолепные стихи Державина:

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.

В этих восьми стихах нет ни единого полноударного!

Для объяснения реально существовавшего русского ямба, ставшего излюбленным размером русской поэзии (потому-то мы и говорим прежде всего о ямбе), теоретикам, писавшим в XIX веке, необходимо было каким-то образом объяснить его неполноударные формы. И они прибегали к различного рода ухищрениям: то говорили об отступлениях от правила, — но тогда получалось, что исключения встречаются гораздо чаще, чем сами правила; то истолковывали подобные случаи якобы возможным в ямбе сочетанием двух типов стоп: собственно ямбов (то есть стоп из безударного и ударного слога) и ПИРРИХИЕВ (греческое обозначение стопы из двух безударных слогов); то видели в обыкновенном ямбе соединении стоп ямбических и ПЭОНИЧЕСКИХ (в древнегреческом стихосложении ПЭОНОМ называлась стопа из четырех стихов; если перенести этот термин на русскую почву, то получились бы четыре типа пэонов: пэон первый $\cup\cup\cup\cup$, пэон второй $\cup\acute{\cup}\cup\cup$, пэон третий $\cup\cup\acute{\cup}\cup$ и пэон четвертый $\cup\cup\cup\acute{\cup}$; естественно, первый и третий пэоны могли использоваться в хорее, а второй и четвертый — в ямбе). Однако вряд ли можно признать такого рода теории научно состоятельными, поскольку они исходят не из реальной природы стиха, а из некоей предвзятой схемы, и к тому же привлекают для объяснения элементы другой системы: получался уже не ямб, а ямб с пиррихиями или ямб с пэонами, меж тем как любое непредвзятое ухо слышит в первую очередь единство размера, а потом уже определяет его конкретные формы.

Вл.Ходасевич вспоминает, как он сделался однажды свидетелем выдающегося открытия: ему позвонил по телефону замечательный писатель Андрей Белый и сообщил: «Я сделал открытие! Ей-Богу, настоящее открытие, вроде Архимеда! <...> Вот вам четырехстопный ямб. Весь тут, как на ладони. Стихи одного метра разнятся ритмом. Ритм с метром не совпадает и определяется пропуском метри-

ческих ударений. «Мой дядя самых честных правил» — четыре ударения, а «И кланялся непринужденно» — два: ритмы разные, а метр все тот же, четырехстопный ямба». И далее Ходасевич совершенно справедливо заключает: «Закону несовпадения метра и ритма должно быть в поэтике присвоено имя Андрея Белого»¹⁹.

Действительно, Андрей Белый впервые предположил, что МЕТР (то, что дает название размеру) — идеальная схема, полнударный стих, а на его фоне РИТМ — реальное звучание стихотворной речи или, как он сам это определял, «единство в сумме отступлений от данной метрической формы»²⁰. При этом метр понимается им как голая схема, а ритм — как выражение естественной напевности души поэта. Чем больше ритм разнится от метра, тем богаче и внутреннее содержание души поэта, и ее поэтическое выражение.

Однако эта теория не учитывала, что ведь поэты для выражения своего внутреннего мира пользуются всеми без исключения формами стиха, в том числе и метрическими, то есть полнударными. Вспомним стихотворение Ходасевича, с которого начинали разговор о ямбе: в нем из двенадцати стихов пять — полнударны, и никто не скажет, что они хоть в какой-то степени неуместны или плохи. И потому теорию Белого вполне можно перевернуть, сказав, что не ритм есть реальное выявление метра в стихе, а наоборот, — метр есть лишь одна из частных форм ритма. И это фактически отменяет понятие метра, давая возможность говорить лишь о ритмике стиха (что мы и сделали в основной части книги).

И вместе с тем оставались еще возможности каким-то образом учесть то ценное, что действительно таилось в открытии Андрея Белого. Одним из путей к определению сущности стихотворной речи стало понятие сильной и слабой позиции в стихе. Под СИЛЬНОЙ позицией понимается тот слог в стихе, на котором мы ожидаем возможность появления ударения, а СЛАБОЙ — тот слог, где мы ударения не ждем.

В четырехстопном ямбе сильными будут второй, четвертый, шестой и восьмой слоги, а слабыми — первый, третий, пятый и седьмой. Как они будут заполнены реально, мы не знаем до того, как очередной стих прозвучит, но мы ждем, что те ударения, которые появятся, будут падать на

какие-то из четных слогов, а на нечетных появление полноценного, ощутимого слухом ударения очень маловероятно.

Понятие сильной и слабой позиции дает возможность сохранить и казалось бы утратившееся²¹ понятие стопы. Только теперь она понимается как определенное сочетание сильных и слабых слогов внутри стиха. Ямб при таком понимании можно понять как стопу, где слабый слог предшествует сильному, а хорей — наоборот.

Подобного понимания придерживается в настоящее время подавляющее большинство ученых-стиховедов, и, вероятно, для точности научных определений оно более верно, чем все прочие, однако в практической работе, которой будет занято большинство заинтересованных читателей этой книги, все равно, какой гипотезы придерживаться: для определения классических силлабо-тонических размеров столь сложное разграничение представляется излишним. Однако это рассуждение дает возможность понять, откуда в нашу терминологию попали такие слова, как «двусложные размеры» (хотя в реальности никакого двусложия в них нет), «четырёхстопный ямб» (хотя само слово «стопа» мы избегаем употреблять) и пр.

Возвращение к пункту 2.3

Итак, мы дали двум первым размерам ритмическую характеристику, разделив их на четноударный ямб и нечетноударный хорей. Однако этого еще недостаточно, чтобы точно определить их, ибо и в ямбе, и в хорее может быть множество разновидностей.

Прежде всего они различаются по длине.

В соответствии с давней традицией, описанной в «Главе для пытливого читателя», длина определяется стопностью стиха, что в нашей терминологии может быть названо максимально возможным количеством ударений на четных (или в хорее — на нечетных) слогах.

В тех примерах из четырехстопного ямба и четырехстопного хорей, которыми мы оперировали выше, если заполнить все четные слоги ударениями (в реальности это 7—8 и 10—12 стихи ямбического примера, 1—2, 5, 7 и 8 стихи хорейского), то их будет ровно четыре.

Но ведь может быть и большее, и меньшее количество

ударений в каждом стихе, и в зависимости от этого он будет называться одно-, двух-, трех-, пятистопным (и так далее). Разница между этими стихами будет очень заметна для читателя, хотя определить ее на слух в точных терминах не так легко. Если ямб от хоря при небольшой практике отличается легко, то нужно тренированное ухо, чтобы с ходу, без мысленных подсчетов безошибочно сказать: «Вот трехстопный ямб, а вот — пятистопный». Действительно, сравните между собой ямбы разной стопности, ощутите их звучание.

Примечание

Можно сколь угодно долго спорить о том, что является первичной формой существования поэзии, — письменная или устная. Но для традиции классической русской поэзии и поэзии XX века несомненно, что стихи должны звучать, а не просто восприниматься глазом. Именно в звучании они обретают свою истинную природу, становятся стихами. Надо только помнить, что звучание это — не реальное, а идеальное. Каждый актер, берущийся читать стихотворение, наделяет его индивидуальным голосом, интонациями, темпом, громкостью и т.д. Более того, существует давняя актерская традиция читать стихи как прозу, стараясь передать слушателю прежде всего тот внешний смысл, который лежит на поверхности, оставляя остальное в небрежении: мы не слышим богатства рифм и звуковых переключек, концы отдельных стихов сливаются с началами следующих, ритм почти до конца уничтожается интонацией и т.д. Гораздо «правильнее» читают сами поэты, произнося свои стихи «белым», монотонным и маловыразительным голосом, но подчеркивая собственно стиховые элементы конструкции. Но и у них случается чтение актерское. А идеальнее всего стихи должны звучать во внутреннем голосе, в воображении читателя, который мысленно учитывает и ритм, и рифмовку, и паузы, и переключку звуков, и особые интонационные выделения, и многое иное, реально существующее в поэзии. Произнесение стихов «про себя» также задача нелегкая и требующая практики.

Итак, сравните между собою разностопные ямбы одного и того же поэта — Вл.Ходасевича.

Вот ямб двустопный:

Смоленский рынок
Перехожу.
Полет снежинок
Слежу, слежу.

При свете дня
Желтеют свечи;
Все те же встречи
Гнетут меня.

Вот — трехстопный:

Шагает демон маленький,
Как некий исполин,
Расхлябанною валенкой
Над безднами судьбин.

Но в самом безразличии,
В бездушье торгаша —
Какой соблазн величия
Пьет жадная душа!

Четырехстопный мы уже слышали, а вот — пятистопный:

Порок и смерть! Какой соблазн горит
И сколько нег вздыхает в слове малом!
Порок и смерть язвят единым жалом,
И только тот их язвы убежит,
Кто тайное хранит на сердце слово —
Утешный ключ от бытия иного.

Вот — шестистопный:

Вот счастье: пить вино с подругой темноокой
И ночью, пробудясь, увидеть над собой
Глаза звериные с туманной поволокой,
Ревнивый слышать зов: ты мой? ужели мой?

ЗАДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ



Отыщите примеры трех-, пяти- и шестистопных хореев (двустопный неупотребителен) у кого-нибудь из русских поэтов.

Попробуйте определить для себя, что еще оказывает влияние на звучание стиха, помимо ритма и стопности.

А теперь посмотрим, какие еще существуют возможно-

сти для строго равномерного распределения ударений внутри одного стиха.

Как нетрудно догадаться, употребительны будут еще три размера, в которых на один ударный слог приходится два безударных (что, как мы уже говорили, присуще языковой природе русского языка). В соответствии с древнегреческой традицией эти размеры получают название в зависимости от того, в каком порядке расположены слоги ударные и безударные.

Размер, в котором стих начинается с ударного слога, за ним следуют два безударных, снова ударный, снова два безударных и так далее — получил название **ДАКТИЛЬ** (схема его: $\acute{U} \cup \cup \acute{U} \cup \cup \acute{U} \cup \cup \dots$).

Размер, в котором стих начинается с одного безударного слога, за ним следует ударный, два безударных, снова ударный и так далее — получил название **АМФИБРАХИЙ** (схема его: $\cup \acute{U} \cup \cup \acute{U} \cup \cup \acute{U} \cup \dots$).

Если же стих начинают два безударных слога, за ними следует ударный, потом снова два безударных, ударный и так далее, то перед нами **АНАПЕСТ** (схема: $\cup \cup \acute{U} \cup \cup \acute{U} \cup \cup \dots$).

Как и ямб с хореем, эти **ТРЕХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ** (название происходит от того, что в «стопах» дактиля, анапеста и амфибрахия всегда три слога — ударный и два безударных) также различаются по длине (стопности). Приведем примеры четырехстопных трехсложников:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто, как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную.

(М.Ю. Лермонтов)

Перед нами — четырехстопный дактиль.

Однажды, в студеную зимнюю пору
Я из лесу вышел; был сильный мороз.
Гляжу, поднимается медленно в гору
Лошадка, везущая хворосту воз.

(Н.А. Некрасов)

Это — четырехстопный амфибрахий.

У людей-то в дому — чистота, лепота,
А у нас-то в дому — теснота, духота.
А людей-то для щей — с солонинкою чан,
А у нас-то во щях — таракан, таракан!

(Н.А. Некрасов)

Так звучит четырехстопный анапест.

ЗАДАНИЕ ПЯТОЕ



Подберите примеры трехсложников другой стопности (легче всего — двух- и трехстопные стихи).

Подскажем, что легче всего искать примеры трехсложников у поэтов второй половины XIX века.

Практическое руководство

Теперь, когда мы знаем все пять классических размеров, подумаем вместе, как проще всего определить их.

Пока будем исходить из того, что перед нами заведомо стихотворение или его фрагмент, написанные классическим стихом.

Прежде всего надо прочитать стихотворный отрывок (и не пробежать его глазами, пропуская неважное, как мы часто делаем с прозой, а тщательно, заставив его прозвучать внятно и отчетливо) и расставить в нем ударения. Если это ваши первые попытки, — нарисуйте схему распределения ударных и безударных слогов.

Важно не скандировать стихи, навязывая им собственные ударения, а подчиняться их реальному звучанию, той естественной ритмичности, которая чувствуется уже после двух-трех первых строк.

Проверьте лишний раз, правильно ли вы расставили ударения, ибо от этого зависит, правильно ли будет определен размер.

Затем (поскольку у нас выбор невелик) проще всего воспользоваться методом проб и ошибок.

Так как ямб чаще всего встречается в русской поэзии, проверим, не падают ли ударения на четные слоги. Если падают, то первая часть нашей задачи решена — перед нами ямб. Если же нет, то двигаемся дальше: проверяем,

не падают ли ударения на нечетные слоги и не хорей ли перед нами. Если мы твердо убедились (не раз проверив, что не ошиблись), что это не ямб и не хорей, то перейдем к трехсложникам.

Тут есть несколько способов определения, которыми можно пользоваться с равным успехом. Можно посчитать, на какие слоги падают ударения (напоминаем: речь идет о сильных ударениях на знаменательных словах) и сравнить их с образцами: дактиль — 1, 4, 7, 10 слоги; амфибрахий — 2, 5, 8, 11; анапест — 3, 6, 9, 12. Можно посмотреть, сколько безударных слогов предшествует первому ударному: если ни одного, стих с ударного начинается — перед нами дактиль; если один — то амфибрахий; если два — то анапест (не забывайте проверять, чтобы между ударными слогами всегда было по два безударных). Можно условно разделить стих на группы по три слога и посмотреть, как в этих группах расположены ударения.

Затем нужно определить еще одно: «стопность» стиха. Для этого представляем себе, что все слоги, на которых могут быть ударения, действительно их несут, и считаем количество этих слогов. Если их получается три — перед нами трехстопный ямб (хорей, дактиль, амфибрахий, анапест), если четыре — четырехстопный, и так далее.

Напоминаем, что все подсчеты идут до последнего ударения в стихе. Заударные окончания пока что во внимание не принимаются.

2.3.1. Особые случаи, «неправильности» и пр.

То, о чем мы только что говорили, относится к идеальному существованию стихотворной речи, не ко всему богатству ее, а лишь к специально отобраным (хотя совсем и не редкостным) примерам. В реальности же поэты пользуются целым рядом отступлений от основных закономерностей, пользуются освященными традицией «вольностями», варьируют движение общего потока речи, заставляя читателей в тот или иной момент переживать не только подтверждение своих ожиданий, связанных с идеальным представлением о ритме, но и нарушение этих ожиданий, не разрушающее, однако, основных закономерностей.

Вообще искусство всегда строится одновременно и на установлении каких-то правил, канонов, законов, кажущих-

ся незыблемыми, — и на их нарушении. Когда эти нарушения не переходят некоей интуитивно чувствуемой самим поэтом и его читателем границы, — они остаются внутри системы, не разрушают ее. Когда же нарушений становится так много, что за ними уже не чувствуется прежней системы, то надо искать новые законы, каноны и правила.

Об этом новом пойдет речь далее, а пока поговорим о том, что вносит разнообразие в систему силлабо-тонической ритмики, не разрушая при этом ее до основания.

2.3.1.1. Побочные ударения

Время от времени читателю стихов приходится сталкиваться с такими случаями:

Швѣд, рѹсскій — колет, рубит, режет.
Бо́й бараба́нный, клики, скрежет.
Гро́м пу́шек, топот, ржанье, стон...

Не так уж трудно вспомнить, что стихи эти взяты из знаменитого описания боя в пушкинской «Полтаве», и, немного напрягнув память, определить, что поэма написана четырехстопным ямбом. Но вот стихи, лежащие перед нами, не укладываются в ранее данное определение, так как, помимо ударений на «законных» четных слогах, несут еще и дополнительные, на первых слогах каждого из трех стихов: «швед», «бой» и «гром» безусловно являются самостоятельными словами и в этом качестве непременно должны нести на себе сильное ударение.

Природа таких случаев (иногда они называются СПОНДЕЯМИ, как греческая стопа из двух долгих слогов) может объясняться по-разному²², но для нас это не очень важно. Существенно — запомнить, что такие случаи бывают, но они, во-первых, в ямбе и в хорее (пока говорим о них) малочисленны, а во-вторых, появление их подчинено ряду правил. Прежде всего, эти побочные ударения стоят на *огносложных словах*, и если стих: «бой барабанный, клики, скрежет» — вполне возможен, то в классической поэзии вариант: «Клики победы, смертный скрежет» — разрушал бы четырехстопный ямб безвозвратно. Кроме того, ударения эти в подавляющем количестве случаев появляются на первом слоге ямбического стиха (так, по подсчетам Б.В. То-

машевского, в середине ямбических строк «Евгения Онегина» встречается всего 19 бесспорных случаев появления ударений на нечетном слоге²³).

Гораздо чаще встречаются «побочные», «сверхсхемные» ударения в трехсложных размерах, где пространства для игры ударностью/безударностью больше. Однако в них настолько сильна регулярность основных ритмообразующих ударений, что она подчиняет себе все появляющиеся «незаконные».

Возьмем пример:

Содрогаясь от мук, пробежала над миром зарница,
Тень от тучи легла, и слилась, и смешалась с травой.
Все труднее дышать, в небе облачный вал шевелится,
Низко стелется птица, пролетев над моей головой.

(Н.Заболоцкий)

В этих четырех стихах, написанных пятистопным анапестом (*проверьте и убедитесь в этом сами!*), даже не сразу заметишь, что на слове «тень» во втором стихе, на слове «в небе» (имеется в виду слово фонетическое, а не грамматическое) в третьем и на слове «низко» в четвертом стихе находятся ударения, которые не вписываются в схему размера — настолько они подчинены ритмической инерции анапеста.

Побочные ударения в трехсложных размерах, таким образом, являются не исключением, а закономерной разновидностью стихотворной речи, дающей ей возможность разнообразить несколько монотонные трехсложные размеры, где регулярность чередования ударных и безударных слогов по сравнению с ямбом и хореем бывает удручающе однообразной.

В известном смысле аналогом побочных ударений в двухсложных размерах является для трехсложников прямо обратное: пропуск одного ударения, требующегося по схеме.

В стихотворении Б.Пастернака «В больнице» читаем:

И скорая помощь, минуя
Панели, подъезды, зевак,
Сумятицу улиц ночную,
Нырнула огнями во мрак.

Милиция, улицы, лица
Мелькали в свету фонаря.
Покачивалась фельдшерлица
Со склянкою нашатыря.

Первые шесть из приведенных строчек не вызывают никакого недоумения: это трехстопный амфибрахий. Но в двух последних строках читатель сразу ощущает резкий ритмический перебой: на пятом слоге, где по всем правилам должно было бы стоять основное ритмообразующее ударение, его нет. И от этого стихи решительно выделяются, становятся как бы напечатанными особым, ритмическим курсивом, а потому мы получаем возможность каким-то образом (для каждого — своим) осмыслить, почему именно здесь поэту понадобилось такое выделение, как следует воспринимать эти строки.

Сделаем еще одно небольшое отступление. Мы уже не раз говорили о том, что стихотворная речь представляет собою систему, причем систему, всякий раз строящуюся по собственным законам, и в зависимости от этих законов мы воспринимаем версификационную сущность произведения. Прочитированные строки Пастернака дают нам прекрасную возможность еще раз — и очень наглядно! — показать это.

Представим себе, что у нас есть два четверостишия: первое — то, что начинается словами «Милиция, улицы, лица...», а второе (специально нами сконструированное) такое:

Милиция, дома и лица
Мелькали в свете фонаря...
Покачивалась фельдшерлица
Со склянкою нашатыря.

Заметили ли вы, как свободно встроились две пастернаковские строки в искусственно придуманный фрагмент четырехстопного ямба? Стало быть, один и тот же элемент может входить совершенно органичной составной частью по крайней мере в две принципиально разные системы: систему ямба и систему анапеста (а если использовать другие, неклассические ритмы, то этих систем может быть значительно больше). Это еще раз предупреждает читате-

ля книги: не останавливайтесь на одном—двух стихах, анализируйте весь отрывок, представленный вашему вниманию.

2.3.1.2. Вольный стих

Для простоты объяснений мы сперва разбирали стихотворения, написанные только одним каким-нибудь размером. Однако практика показывает, что так обстоит дело далеко не всегда. Очень часто перед нами в одном стихотворении предстают явно силлабо-тонические, но неодинаковые размеры.

Наиболее простой случай — это регулярное чередование строк разной длины (стопности):

Весна, весна! как воздух чист!
Как ясен небосклон!
Своей лазурию живой
Слепит мне очи он.

Весна, весна! как высоко
На крыльях ветерка,
Ласкаясь к солнечным лучам,
Летают облака!

(Е.Баратынский)

На протяжении всего стихотворения перед нами — регулярное, неизменяемое чередование: нечетные строки написаны четырехстопным ямбом, а четные — трехстопным.

Такого рода стихи мы называем РАЗНОСТОПНЫМИ.

Однако вовсе не обязательно чередование должно быть урегулированным. Существует довольно значительный массив поэтических произведений, где стопность отдельных стихов свободно меняется без каких бы то ни было видимых закономерностей.

Такой стих, называемый ВОЛЬНЫМ (не путать со свободным, о котором речь пойдет позже!), в XIX веке был тесно связан с некоторыми поэтическими жанрами.

В наиболее свободной форме он существовал в баснях и стихотворных комедиях, где варьировался в диапазоне от одной до шести стоп. Вот, например, небольшой фрагмент из «Горя от ума»:

Вот то-то-с, моего вы глупого сужденья

Не жалуете никогда:

Ан вот беда.

На что вам лучшего пророка?

Твердила я: в любви не будет в этой прока

Ни во́ веки веков.

Здесь, как видим, совершенно свободно чередуются стихи шести-, четырех-, трех- и двухстопного ямба (*посмотрите, в каком стихе — какой*). Подобные «перебои» ритма, когда строки не совпадают по длине, чередуются без заметного читателю умысла и в больших диапазонах, видимо, помогали создавать комический эффект. Обратим внимание, что в патетических монологах Чацкого строки укладываются в гораздо меньший диапазон: четырех-, пяти- и шестистопный ямб, а строки короткие отсутствуют вовсе.

Для этих стихов в XIX веке была выбрана даже особая графическая форма, сразу помогающая читателю понять, что перед ним — вольный (или разностопный) стих: чем длиннее строка, тем далее сдвигается она влево, а чем короче — тем далее вправо. В XX веке, правда, такое расположение стало уже анахронизмом, и если поэт так размещал свои строки на печатной странице, — это становилось знаком стилизации под классическую поэзию, как, например, в ранних стихах Вл.Ходасевича. Но уже к началу 20-х годов такая графическая помощь даже у него почти прекратилась: читатель был вынужден сам сопоставлять длину различных стихов, без подсказки поэта.

Еще одним поэтическим жанром, где охотно употреблялся вольный стих, были элегии. В них, как в монологах Чацкого, чаще всего употреблялись «длинные» ямбы — от четырех- до шестистопного. Вот, например, как это делал едва ли не лучший русский элегик — Е.А. Баратынский:

Притворной нежности не требуй от меня:

Я сердца моего не скрою хлад печальный.

Ты права, в нем уж нет прекрасного огня

Моей любви первоначальной.

Напрасно я себе на память приводил

И милый образ твой, и прежних лет мечтанья:

Безжизненны мои воспоминанья,

Я клятвы дал, но дал их свыше сил.

Здесь, как видим, чередуются шести- и пятистопные ямбы. А вот — у него же — образец чередования четырех- и шестистопников:

Завыла буря; хлябь морская
Клокочет и ревет, и черные валы
Идут, до неба восставая,
Бьют, гневно пеняся, в прибрежные скалы.

Чья неприязненная сила,
Чья своевольная рука
Сгустила в тучи облака
И на краю небес ненастье зародила?

Для читателя поэзии вольный стих века девятнадцатого, как правило, не вызывает особых трудностей. Но в веке двадцатом время от времени (сравнительно редко) появляющиеся вольные стихи могут оказаться камнем преткновения и вписаться в совсем иную систему.

Как известно, Маяковский с презрением относился ко всяким стиховедческим изысканиям. В замечательной статье «Как делать стихи» он безапелляционно заявлял: «Говорю честно. Я не знаю ни ямбов, ни хореев, никогда не различал их и различать не буду. Не потому, что это трудное дело, а потому, что мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело. А если отрывки таковых метров и встречались, то это просто записанное по слуху, так как эти надоевшие мотивы чересчур часто встречаются — вроде: "Вниз по матушке по Волге"»²⁴. И дальше в той же самой статье он рассказывает о том, как писалось стихотворение (и отличное!) «Сергею Есенину». Уж казалось бы, при таких решительных и воинственных заявлениях в этом-то образцовом для поэта стихотворении мы никаких ямбов и хореев не найдем. Не тут-то было! Все стихотворение, без каких бы то ни было исключений, написано хореем. Но это — вольный хорей, с очень большим диапазоном разброса максимально возможного количества ударений, от одного (сразу две рифмующиеся строки: «Нынче — / иначе») до восьми («Для веселия планета наша мало оборудована»). И в общей системе неклассического стиха Маяковского уху, отвыкшему от звучания классического стиха (в том числе и уху самого по-

эта), кажется, что и этот вольный хорей — тоже неклассический размер.

И «Сергею Есенину» — не единственный пример такого рода. Скажем, стихотворение «Юбилейное» также написано вольным хореем, где есть замечательный пример десятистопного хорей: «Что ж о современниках? Не прощитались бы, за вас полсотни отдав».

Таким образом, необходимо иметь в виду, что вольные стихи могут представлять известного рода трудности для быстрого определения.

2.3.1.3. Цезура

ЦЕЗУРА — это ритмическая пауза внутри стиха на определенном месте. При этом следует отметить, что ритмическая пауза вовсе не означает паузы в произнесении стиха: тогда стихи с постоянной цезурой (каких довольно много) звучали бы слишком механически, да и вообще склонны были бы распадаться на две или несколько частей, разрушая тем самым свое единство. Но об изменении тона стиха произносящий его должен подумать, поскольку цезура очень часто применяется для того, чтобы разнообразить интонационные ходы внутри стиха. Исследователи пишут, что «цезура отмечается то фразовой паузой, то просто границей между двумя синтаксическими и интонационными группами. При этом для ощущения цезуры достаточно, чтобы в соответствующем месте оканчивалось слово, хотя бы интонационная связь его со следующим словом была такова, что никакого перерыва в речи, в интонации не образуются»²⁵.

Нетрудно, поразмыслив, понять, что цезура — принадлежность прежде всего «длинных» стихов. В русской поэзии она может присутствовать в пятистопном ямбе (но может в нем и отсутствовать: например, в «Борисе Годунове» пятистопный ямб имеет регулярную цезуру, а в написанных тем же размером «Маленьких трагедиях» постоянной цезуры нет). Но обязательной она становится для шестистопных и более длинных стихов. У читателя и поэта как бы не хватает воздуха на длинную строку, и он делает посреди нее небольшую паузу, передышку.

Высокие поэтические игры с цезурой и ее отсутствием

нередки в русской поэзии, особенно в XIX веке, когда стиховедческие споры были весьма актуальны для поэтов.

Вспомните процитированное в начале книги рассуждение о цезуре из «Домика в Коломне». Пушкинское «я в пятистопной строчке Люблю цезуру на второй стопе» (то есть, говоря в наших терминах, после четвертого слога) — шутка большого мастера, переходящего от строго цезурованного пятистопника к бесцезурному. Как раз там, где говорится о любви к цезуре, она начисто отсутствует, и заметивший это читатель охотно улыбнется вместе с Пушкиным.

Тем больший эффект будет иметь это заявление на того читателя, который помнит, как Пушкин в свое время, в 1818 году пародировал Жуковского:

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

Нередко говорят о том, что соль этой крошечной пародии в том, что для Пушкина вообще неприемлем нерифмованный пятистопный ямб. Однако на самом деле это не так. Его привела в недоумение первая строчка Жуковского, написанная без цезуры, и, буквально процитировав ее, он противопоставил свой, цезурованный, пятистопник ямбу Жуковского, где цезуры не было (впервые это заметил рано погибший пушкинист и поэт Георгий Маслов). Но, как видим, с начала 1830-х годов и Пушкин все чаще избегает «цезуры на второй стопе».

Но вот цезуру в шестистопном ямбе русские поэты XVIII и XIX веков соблюдали неукоснительно. Опять-таки вспомните цитированные строки из «Домика в Коломне», где говорится про Виктора Гюго «с товарищи», которые уничтожили цезуру в александрийском стихе (то есть шестистопнике). Так вот, для русской поэзии того времени это было совершенно немыслимо, да и для нашего современного слуха бесцезурный шестистопный ямб звучит каким-то неклассическим размером. Сравните, например, два двустишия:

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова.

(Пушкин)

Прошедшего

возвышенный корабль,
о время зацепившийся
и севший на мель.

(Маяковский)

Второй стих в приведенном примере из Маяковского является чистейшей воды шестистопным ямбом, только лишенным цезуры, и хотя ударения там расположены по всем правилам (2, 6, 10 и 12 слоги), отсутствие внутристриховой паузы превращает его из классического в какой-то из неклассических размеров.

А вот пример еще более разительный. В 1912 году поэт Владимир Нарбут (к сожалению, не слишком оцененный как при жизни, так и после гибели в сталинском концлагере) издал книгу «Аллилуиа», тут же конфискованную цензурой. Она была специально сделана так, чтобы эпатировать любую публику, и открывалась стихотворением «Нежить»:

Из вычурных кувшинов труб шуры́ и прашуры
в упругий воздух дым выталкивают густо,
и в гари прóжилках, разбухший, как от ящура,
язык быка, он — словно кочаны капусты.
Кочан, еще кочан — все туже, все лиловее —
не впопыхах, а бережно, как жертва небу,
окутанная испаряющей кровию,
возносится горé: благому на потребу.

Все это стихотворение какое-то нарочито неуклюжее, слова тяжело ворочаются, звуки складываются в какофоническую мелодию, и этой установке на тяжесть и неуклюжесть вполне соответствует ритмическое строение стиха, где поначалу трудно заметить какую-либо упорядоченность в расположении ударений, и кажется, что лишь их равенство в строках (по тринадцать, как в классическом силлабическом тринадцатисложнике Симеона Полоцкого) является регулирующим фактором. И тут даже возникает соблазн объяснить появление подобного стихотворения активно культивировавшимся в творчестве Нарбута украинским влиянием²⁶.

Но если внимательно посчитать, на какие слоги падают ударения в этих стихах, то мы увидим, что распределяются они (*проверьте еще раз!*) так:

второй, шестой, восьмой, десятый, двенадцатый
второй, четвертый, шестой, восьмой, двенадцатый
второй, четвертый, восьмой, двенадцатый
второй, четвертый, (пятый), шестой, десятый, двенадцатый
второй, четвертый, шестой, восьмой, двенадцатый
четвертый, шестой, десятый, двенадцатый
второй, восьмой, двенадцатый
второй, шестой, восьмой, двенадцатый.

Как видим, перед нами вполне точный шестистопный ямб, лишенный, правда, цезуры, которая в классическом шестистопнике должна быть после шестого слога. Ровно в половине стихов никакой паузы после шестого слога нет.

Еще один замечательный пример игры с цезурой нашел С.Мазур в стихотворении Вл.Ходасевича, так и называющемся — «Пэон и цезура»:

Покорствующий всем желаньям
Таинственной владеет силой:
Цезура говорит молчаньем —
Пэон не прекословит милой...

Но ласк нетерпеливо просит
Подруга — и в сознание власти
Он медленно главу возносит,
Растягивая звенья страсти.

Казалось бы, в этих восьми строчках четырехстопного ямба вообще не может идти речь о цезуре. Но Ходасевич, следуя традиции Андрея Белого, считает, что цезура может быть не только постоянной, но и переменной. Внимательно посмотрев на эти строчки, литературовед заметил, что первое слово каждого стиха то удлиняется, то укорачивается на один слог по сравнению с предшествующим. Смотрите: в первой строке первое слово состоит из пяти слогов, во втором — из четырех, в третьем — из трех, в четвертом — из двух.

А как меняется расположение цезуры во втором четверостишии? Посчитайте сами.

И это сперва сокращение, а потом увеличение расстояния между началом стиха и меняющейся цезурой не только соответствует смыслу стихотворения (*прочитайте его внимательно, обращая внимание теперь уже не на формальные элементы, а на буквальный смысл сочетающихся слов*), но и буквально схематически изображает любовный акт между ним — пэоном, и ней — цезурой²⁷.

Здесь же, в разделе о цезуре, имеет смысл упомянуть и о так называемых СВЕРХДЛИННЫХ РАЗМЕРАХ.

Как правило, в русской поэзии общеупотребительны размеры в диапазоне от двух до шести стоп (и то двустопные ямбы и хорей довольно редки). Одностопные размеры поэтому считаются сверхкороткими, а более чем шестистопные — сверхдлинными. И уж в них-то цезура становится, как правило, неизбежной, если поэт хочет создать впечатление нормального стиха, не выпадающего из классических норм:

В шалэ березовом, совсем игрушечном и комфортабельном,
У зеркалозера, в лесу одебренном, в июне севера,
Убила девушка, в смущеньи ревности, ударом сабельным
Слепого юношу, в чье ослепление так слепо верила.

(Игорь Северянин)

Перед нами — восьмистопный ямб, который четко членится цезурами на три части. А если цезура пропадает, то стихотворение становится как бы специально предназначенным для изображения хаоса, как в прославленном в свое время Брюсовском «Коне блед»:

Улица была — как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались омнибусы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертясь, сверкали переменным оком,
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и щелканье бичей.

Цезурованные сверхдлинныe размеры иногда даже могут распадаться на отдельные короткие «стихи». Так, при-

мер из Северянина мы можем трактовать как соединенные в одну строку три стиха двухстопного ямба с дактилическими окончаниями. В бесцезурных стихах такого не происходит, но они и гораздо более редки, и гораздо более своеобразны по звучанию, чтобы их использовать хотя бы относительно часто.

2.3.1.4. Цезурные наращення (усечения)

В тех размерах, где цезура является обязательной (или ее сделал обязательной автор — например, когда у него регулярна цезура в пятистопном ямбе), части стиха до цезуры и после нее (полустишия) становятся до известной степени самостоятельными и могут отчасти восприниматься как ритмически равноправные единицы. Это также дает возможность поэту попробовать использовать такую относительную самостоятельность для того, чтобы разнообразить ритм. Причем это разнообразие бывает чрезвычайно значительным.

Возникают иногда стихи, очень непохожие с первого взгляда на обыкновенную силлабо-тонику, но на самом деле представляющие собою ее варианты, когда полустишия в месте перерыва (то есть около цезуры) то приобретают «лишние» слоги, то лишаются «необходимых» для строгой правильности. Это происходит аналогично тому, как мы воспринимаем безударные слоги, стоящие после последнего ударения в отдельно взятом стихе: они не влияют на ритм стиха, придавая, однако, некоторое своеобразие.

Очень нагляден пример из чрезвычайно популярного в свое время стихотворения К.Бальмонта:

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня,
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

Обратим внимание, что вторые полустишия нечетных стихов дословно повторяются в первых полустишиях четных. Если рассматривать их изолированно, то это будут кусочки двухстопного анапеста, точно так же, как и оставшиеся полустишия. Но в интересующих нас полустишиях стих кончается не с последним ударением, — следом идет

еще один безударный слог. Когда это полустипише оказывается в конце стиха, мы воспринимаем такое окончание как нормальное, но когда этот же самый отрывок становится первой частью следующего стиха, мы чувствуем какой-то ритмический сбой, вызванный тем, что это самый безударный слог, появляясь в середине общего анапестического единства, сбивает его инерцию. Но поскольку этот слог возникает в цезуре — то есть в ритмической паузе — то сбой не приводит к распадению размера, к выводу его за пределы силлабо-тоники. Прибавление или же убавление безударных слогов в цезуре трактуются как одна из форм внесения в силлабо-тонические стихи разнообразия, не переводящего их в неклассические размеры.

Пример из Бальмонта в этом отношении элементарен, как и другие опыты в том же роде, особенно у Игоря Северянина, опробовавшего эти способы во множестве. Вот хотя бы два примера:

О, моя дорогая! ведь теперь еще осень, ведь теперь еще
осень...
А увидеться с вами я мечтаю весною, бирюзовой весною...
Что ответить мне сердцу, безутешному сердцу, если сердце
вдруг спросит,
Если сердце простонет: «Грезишь мраком зеленым?
грезишь глушью лесною?»

Это — шестистопный анапест с тремя цезурами и с наращением одного безударного слога перед каждой цезурой.

Мне хочется тебя услышать, печальная и голубая,
Мне хочется тебя коснуться, любимая и дорогая!

Я чувствую, как угасаю, и близится мое молчанье;
Я чувствую, что скоро-скоро окончится мое страданье...

Здесь перед нами восьмистопный ямб с наращением одного слога в цезуре. *Попробуйте найти в сочинениях Игоря Северянина другие примеры силлабо-тонических размеров с цезурными наращением или усечением!*

Но могут быть и значительно более сложные случаи, где необходимо проявить максимум внимания, чтобы не оши-

биться в верном определении ритмической природы стиха. Так, одно из наиболее совершенных и близких нам, читателям XX века, стихотворений Державина «Снигирь» (не случайно его размером воспользовался Иосиф Бродский в стихах «На смерть Жукова») часто трактуется как редкий в XVIII веке образец неклассического стиха:

Что ты заводишь песню военну,
Флейте подобно, милый снигирь?
С кем мы пойдем войной на Гиену?
Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?
Сильный где, храбрый, быстрый Суворов?
Северны громы в гробе лежат.

Ритмическое строение этого стихотворения представляется не вполне ясным до тех пор, пока мы не доходим до строк:

Нет теперь мужа в свете столь славна:
Полно петь песню военну, снигирь!

Последний приведенный нами стих дает точное определение размера стихотворения: это четырехстопный дактиль с цезурой после пятого слога: $\cup\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup\cup$. Цезура эта необычна — она рассекает пополам группу из двух безударных слогов, и Державин свободно делает усечения, «укорачивая на один безударный слог то первое, то второе полустишие»²⁸.

2.3.1.5. Соединение различных силлабо-тонических размеров

Мы уже говорили о том, что трехсложники можно представить себе в виде регулярного чередования ударного слога с двумя безударными, и тогда различаться они будут лишь количеством начальных безударных слогов: 0 — в дактиле, 1 — в амфибрахии и 2 — в анапесте. Такое близкое их сходство дает возможность смешивать в пределах одного стихотворения разные трехсложные размеры, как это сделано в превосходных стихах Лермонтова:

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной,

И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны.

Здесь свободно чередуются четырехстопный амфибрахий и трехстопный анапест, но смешение не вызывает у читателя никакого чувства ритмического протеста, как и в довольно многочисленных образцах подобного рода у других поэтов, начиная с Державина.

Гораздо более резко воздействует на читателя и слушателя соединение в пределах одного стихотворения двусложников — ямбов и хореев. Существует, правда, один вполне законный образец такого рода, возникший как подражание народному стиху. Это — иногда встречающийся в четырехстопном хорее перенос первого ударения с первого слога на второй:

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

(Некрасов)

Найдите в том же «Генерале Топтыгине» еще один случай такого же переноса ударения!

Особое распространение такая «вольность» получила в чрезвычайно популярных во второй половине XIX века переводах из Т.Г. Шевченко, откуда даже пошел термин «ШЕВЧЕНКОВСКИЙ СТИХ». И когда Эдуард Багрицкий решил сделать свою «Думу про Опанаса» стилизованной под украинский фольклор, он естественно обратился к «шевченковскому стиху» с многочисленными сдвигами ударений. Вот хотя бы самое начало поэмы:

По откосам виноградник
Хлопочет листвою,
Где бежит Панько из Балты
Дорогой степною.

В следующей строфе таких сдвигов уже нет, но для поэта было принципиально важно с самого начала задать возможность именно такого построения своего четырехстопного хореев.

Других случаев традиционного свободного соединения

ямбов и хореев в классическом стихе мы не знаем. Они начинают употребляться лишь в XX веке, и в основном — для двух целей. Первая из них — создание своеобразного ритмического курсива, резкое выделение отдельного стиха из общего, привычного течения ритма.

Так поступает, например, Маяковский в «Необычайном приключении...». Написано это стихотворение традиционным для русской поэзии балладным стихом, где соединяются четырех- и трехстопный ямб (так же написан, скажем, пушкинский «Жених» и целый ряд баллад Жуковского). Но дважды этот ритм оказывается перебит, вместо трехстопного ямба перед нами — трехстопный хорей:

А за деревнею —
дыра,
и в ту дыру, наверно,
спускалось солнце каждый раз,
медленно и верно.

Второй случай такой замены найдите сами и попробуйте объяснить себе, как соотносится ритмический перебой со смысловой структурой стихотворения.

Еще один вариант подобного соединения, только еще более резкого и выделяющего стихи на фоне прочих, находим в творчестве Велимира Хлебникова и тех авторов, которые следовали ему. Здесь уже не отдельные ритмически выделенные места, а целые большие куски написаны противоположными двусложными размерами:

Цирк сияет, словно щит,
Цирк на пальцах верещит,
Цирк на дудке завывает,
Душу в душу ударит!
С нежным личиком испанки
И цветами в волосах
Тут девочка, пресветлый ангел,
Виясь, плясала вальс-казак.
Она среди густого пара
Стоит, как белая гагара,
То с гитарой у плеча
Реет, ноги волоча.

(Н.Заболоцкий)

Приведенный нами отрывок начинается четырехстопным хореем, размером, который читатель привык воспринимать как легкий и праздничный, но резкий переход к четырехстопному ямбу и обратно сбивает эту инерцию: вместо сияющего цирка перед нами оказывается нечто совсем другое, где гротесковость образов лишней раз подчеркивается изломом ритма, его внезапными переменами. К тому же такая смена размеров добавляет в стихотворение впечатление наивной примитивистичности, оно становится как бы написанным от лица версификационно неискушенного автора, не умеющего отличить ямба от хореев, тем самым и без того остраненная картина цирка превращается в аналог картины таможенника Руссо или Нико Пиросмани.

Однако подобного рода стихи слишком несут на себе индивидуальное своеобразие их изобретателя, и поэт понастоящему может пользоваться ими только имея в виду, что такого рода стихотворения его обязательно будут соотнесены читателем со стихотворениями Хлебникова, а это неизбежно повлечет за собой особый подход к ним. Поэтому область такого рода соединений оказывается весьма ограниченной.

3. ЛЕСТНИЦА НЕКЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ СТИХА

Силлабо-тоническая система стихосложения образует основной костяк современной русской поэзии. Добрая половина всех стихотворений из общего версификационного потока написана именно по правилам силлабо-тоники, и даже такие нетрадиционные поэты, как Тимур Кибиров или Дмитрий Александрович Пригов чаще всего работают именно в этих рамках.

Но существует и другая половина, в которой используются другие правила, не укладывающиеся в нормы силлабо-тонической системы. Как нам кажется, логично будет рассмотреть неклассические стихотворные системы по порядку, от более урегулированных к более свободным, позволяющим поэту не ограничиваться рамками традиционных ритмов, а изобретать свои.

При этом нужно помнить, что не правы те, которые говорят, что отказываясь от силлабо-тонического стихосло-

жения поэт делает свою задачу гораздо более легкой, бросает правила и попадает в объятия стихии, несущей его «по воле волн». Едва ли не самый активный защитник такой точки зрения В.В. Кожин писал: «Дольник слишком облегчает задачу поэта. В частности, он не дает самой почвы для тех чудодейственных «побед» над материалом, которые поражают нас в классическом стихе»²⁹. На самом-то деле все обстоит иначе: классическая силлабо-тоника, существующая в России уже более двухсот пятидесяти лет, за это время успела наработать столько штампов, что человек средних способностей в довольно короткое время успевает выучить эти штампы назубок и приобретает умение пользоваться ими как шаблонами, не внося ничего своего, пережитого и выстраданного. В то же время, вступая в область неклассической ритмики, он оказывается перед гораздо более обширным выбором, перед плохо освоенным поэзией материалом и отсутствием готовых стандартов. Ему каждый раз (естественно, речь идет об идеальном случае, а не о конкретном: есть ведь сколько угодно халтурщиков, работающих с неклассическими размерами) приходится выбирать собственными силами ту традицию, которая почти не разработана, и таким образом неизбежно вносить что-то новое; создавать собственные законы построения; изобретать, а не строить по уже давным-давно готовым чертежам.

Вторая причина, заставляющая нас протестовать против пренебрежительного отношения к неклассическим формам стиха, состоит в том, что для поэтов такого противопоставления вообще, судя по всему, не существует. В зависимости от своего внутреннего задания поэт выбирает ту или иную форму стиха, чаще всего не отдавая себе в тот момент отчета, почему именно эту, а не иную. Точно написал об этом Маяковский: «Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию, то помычиваю быстрее в такт шагам. Так обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом»³⁰.

Насколько мы можем судить, в этом отношении метод работы Маяковского не отличается от методов других поэтов: они не живут метром, определенным, заранее заданным и строго урегулированным построением задуманного стиха — они устремляются (если вспомнить разграниче-

ние Андрея Белого) к ритму, к реальному звучанию, реальной энергии поэтической речи. Поэт, как правило (за исключением особых случаев, когда он задумывает создать произведение определенной, строго заданной формы — сонет, октаву и т.п. — или же делает перевод, где ритм задан ритмом оригинала), не выбирает заранее ритма своего стихотворения, а подчиняется этому «гулу», слабо осознанному ощущению ритма, живущему в нем подспудно. И будет ли это ритм классического ямба, или же ритм дольниковый, ритм свободного стиха — принципиально безразлично. Главное — чтобы он совпадал с ритмом внутренним, живущим в поэте.

Стало быть, нельзя сказать, что обращение к неклассическому стиху является неременной гарантией поэтической удачи: поскольку он существует гораздо меньшее время, большинство его форм несут на себе отпечаток конкретных поэтических личностей. Скажем, не случайно, исследуя трехударный дольник, отдельным его формам М.Л. Гаспаров дал имена поэтов, наиболее активно использовавших именно их — «гумилевский», «есенинский», «цветаевский». Мы безошибочно чувствуем тактовик Маяковского, верлибр Кузмина, цветаевские логазды, тогда как пушкинский ямб или хорей — понятия практически несуществующие, они уже растворились для нас в том гигантском количестве русских ямбов и хореев, которые остались на слуху.

3.1. ЛОГАЗДЫ

Эта форма пришла в русское стихосложение из античного, где очень часто долгие слоги (которым в нашем языке соответствуют слоги ударные) упорядочивались не внутри одного стиха, как бы вертикально, то есть в каком-то отрывке (в строфе или в целом стихотворении) в заранее установленной последовательности чередовались строки с различным, непредугадываемым заранее расположением долгих слогов. То есть ударения (мы уже переходим на русскую почву) в каждом стихе располагаются хаотично, не подчиняясь ни одной силлабо-тонической закономерности, но из стиха в стих это расположение ударений повторяется: во втором стихе они расположены так же, как в пер-

вом, в третьем — так же, как в первом и во втором, в четвертом — как в первом, втором и третьем...

Подобное определение выглядит не очень внятным, однако пример позволяет увидеть закономерность расположения совершенно отчетливо:

Майска тиха ночь разливала сумрак.
Голос птиц умолк, ветерок прохладный
Веял, златом звезд испещрялось небо,
Рощи дремали.
Я один бродил, погруженный в мысли
О друзьях моих; вспоминал приятность
Всех счастливых дней, проведенных с ними;
Видел их образ.

(А.Востоков)

Попробуем схематически изобразить, как распределяются ударения в этих восьми стихах:

ú ú ú ú ú | ú ú ú ú ú
ú ú ú ú ú | ú ú ú ú ú
ú ú ú ú ú | ú ú ú ú ú
ú ú ú ú ú

И во втором четверостишии схема построения будет такая же: в первом, втором и третьем стихах ударения падают на первый, третий, пятый, восьмой и десятый слоги, а в четвертом — на первый и четвертый.

Как будто бы начинается похоже на хорей, — однако после цезуры нечетноударность нарушается, а четвертый стих вообще более всего похож на двухстопный дактиль. Возможно, так оно и есть, и перед нами строфа из трех стихов пятистопного хорей с цезурным наращением на один безударный слог, плюс один стих двухстопного дактиля?

Можно было бы представить дело и так, если бы не особенность, которая совершенно не свойственна хорей: абсолютно во всех стихах этого довольно длинного стихотворения нет ни единого случая, чтобы не было ударения хоть на каком-нибудь из других слогов. Всюду соблюдается абсолютная точность, невозможная в хорее.

В таких размерах (а перед нами так называемая «САП-

ФИЧЕСКАЯ СТРОФА», названная по имени древнегреческой поэтессы Сафо или — в другом варианте произношения — Сапфо) руководством для поэта является какая-то заранее данная схема распределения ударений, которую он заполняет собственными словами.

По большей части такие схемы, как уже было сказано, пришли в русское стихосложение из античного, где были широко распространены. Совершенно не претендуя на то, чтобы описать все формы ЛОГАЭДОВ, подражающих античным, приведем несколько примеров из специальной книги Валерия Брюсова «Опыты», где он попытался воспроизвести самые разные формы, присущие разным национальным типам стихосложения, в том числе, конечно, и античности.

Вот его переложение знаменитого «Памятника» Горация (в русской традиции известного по вариациям на его тему Ломоносова, Державина, Пушкина и многих других,— но все они писали свои «Памятники» силлабо-тоническим стихом), написанного, как и античный оригинал, первым асклепиадовым стихом:

Вековечней воздвиг меди я памятник,
Выше он пирамид царских строения,
Ни снедающий дождь, как и бессильный ветр,
Не разрушит его ввек, ни бесчисленных
Ряд идущих годов или бег времени.

А вот отрывок из стихотворения, написанного ионическим диметром:

Суждено всем испытать то же:
Пережить сладкие дни дрожи,
Исчерпать страсть на ночном ложе,

А потом — горечь разлук, вскоре
Наблюдать скорбь в дорогом взоре
И испить, все до конца, горе!

А вот (уже не входящее в «Опыты») подражание стихам великого Катулла:

Ты солгал, о Насон, любимец бога!
Нет науки любви. И, глядя строго,

или:



Но в соответствии с законами античной метрики два кратких слога могли заменяться одним долгим на любой стопе, кроме пятой, предпоследней, и длительность в произнесении стихов оставалась не нарушенной.

Когда поэты придумывали русский аналог античного гекзаметра, они пошли по такому пути: долгий стих стал заменяться ударным, а краткий — безударным. Поэтому стопа, в которой античные поэты употребляли два долгих слога, должна была бы быть передана в русском стихе спондеем, то есть двумя ударными слогами подряд. Однако для нашего стихосложения это выглядело бы неестественным. Первооткрыватель русского гекзаметра В.К. Третьяков предложил заменять спондей — хореем, то есть стопой из одного ударного и одного безударного слога. Не случайно он называл свой гекзаметр дактило-хореическим, за что заслужил прозвище «дактило-хореического витязя». Один из первых больших опытов в русском гекзаметре — поэма Третьякова «Телемахиды». При жизни поэта она не имела решительно никакого успеха, а Екатерина Вторая в своем дружеском кружке даже имела обыкновение для наказания заставлять провинившегося выучивать несколько стихов из «Телемахиды», но этот неуспех конкретного текста только подчеркивает, что изобретенный Третьяковым гекзаметр оказался очень жизнеспособным в русской поэзии. И сам автор «Телемахиды», как заметил С.М. Бонди, дал образцы всех видов гекзаметра от чистого дактиля:

Се расправляются верви, подъемяются парусы разом
до почти чистого (за исключением пятой стопы, которая должна всегда быть дактилической) хорей:

Дыбом поднял лев свою косматую гриву³¹.

Гекзаметром написаны величайшие поэмы античности — «Илиада», «Одиссея», «Энеида» и др. Но гекзаметр мог выступать не только самостоятельно, но и в паре с другим схожим размером — ПЕНТАМЕТРОМ:

Тайна нежна,— вот слово мое,— а жизнь колыбельна;
Смерть — повитуха; в земле — новая нам колыбель.
Тайна нежна: мир от вечности — брак, и творенье —
невеста;
Свадебный света чертог — Божья всезвездная Ночь.
(Вяч.Иванов)

Как видим, пентаметр представляет собою видоизменение гекзаметра. Он также основан на шестистопном дактиле, но с ударением на последнем (а не на предпоследнем, как в гекзаметре) слоге стиха, а также с сильной цезурой, в которой непосредственно сталкиваются два ударения. Сам по себе, без гекзаметра, пентаметр не употребителен, а вместе два этих размера составляют так называемый ЭЛЕГИЧЕСКИЙ ДИСТИХ (то есть двустишия, которыми пишутся элегии).

Есть замечательный мнемонический способ запомнить образец гекзаметра и пентаметра:

Бьет в гекзаметре вверх водяная колонна фонтана,
Чтоб в пентаметре вновь мерно, певуче упасть.

ЗАДАНИЕ ШЕСТОЕ



Попробуйте свои версификационные способности: сочините такие варианты мнемонического двустишия, которые, не нарушая размера, давали бы другие ритмические формы гекзаметра и пентаметра.

А теперь вернемся к логоэдам.

Если вы ответили на вопрос, содержащийся в пятом задании, то, хочется думать, ответ выглядел так: античные логоэды слишком стесняют поэта, заставляют его думать не о смысле стиха, а о том, как бы приспособить слова к заранее заданной схеме. Поэт лишается главного достоинства поэзии — ее свободы, права на естественный ритмический изыск, перебой ритма и т.п., он заранее принимает на себя обязательство слепо следовать кем-то до него придуманной схеме.

Но могут ведь существовать логоэды другие, придуманные специально к случаю, то есть выражающие ритмическое чувство непосредственно, по внутреннему ощущению:

Сегодня дурной день:
Кузнечиков хор спит,
И солнечных скал сень —
Мрачней гробовых плит.

(*О.Мандельштам*)

На протяжении всего этого маленького шедевра раннего Мандельштама под ударением находятся второй, пятый и шестой слоги, то есть по внутреннему, «горизонтальному» строению мы не можем приравнять его размер ни к одному из силлабо-тонических, но зато «вертикально» стихотворение урегулировано очень строго: во всех без исключения строках ударения будут расположены именно так. И такие логазды нового времени, возникающие по собственной воле поэта, не столь уж редки, особенно в поэзии XX века. Об их происхождении мы поговорим несколько позже.

Если логазды представляют собою замену одного вида урегулированности другим («горизонтального» — «вертикальным»), то прочие виды русского неклассического стиха расшатывают закономерности распределения ударений внутри стиха, не компенсируя их другими. Систематически эти формы стали появляться в русской поэзии конца XIX и начала XX века, когда вообще вся поэзия переживала решительную эволюцию, если не сказать резче — революцию. Достигшей холодной гармоничности поэзии эпигонов конца XIX века (будь то эпигон Пушкина и Лермонтова — и при этом понимавший их как некую застывшую форму классического стиха, лишённого подлинной жизни, — А.Голенищев-Кутузов или эпигон Некрасова Надсон) начинает противопоставляться стих дисгармоничный, «выламывающийся» из традиционной стиховой системы. Дисгармоничность эта у разных поэтов достигается различными средствами — например, экзотической лексикой у Брюсова, подчеркнутой напевностью и завораживающими звуковыми переливами у Бальмонта, возрождением традиционного народного стиха у Александра Добролюбова, ориентацией на архаизм у Ивана Коневского или Вячеслава

Иванова и т.д. Но одним из главнейших способов было введение не в качестве отдельных попыток (которые были и у Тютчева, и у Фета, и у Жуковского, и даже у некоторых поэтов XVIII века), а в качестве элементов системы стихосложения новых форм построения.

Изменение системы происходило довольно постепенно, и даже такой решительный экспериментатор, как Брюсов, лишь со значительной долей осторожности использует в своей ранней поэзии неклассические размеры, стараясь в первую очередь поразить читателя то непривычными формами построения (скажем, самым знаменитым своим стихотворением 90-х годов — одностишием «О, закрой свои бледные ноги»), то шокирующими по тем временам предметами поэзии, то экзотизмом (другое прославленное его стихотворение о царе Ассаргадоне)... И только постепенно накапливаясь, неклассические размеры приобретают значительный вес в поэзии к середине девятисотых годов, чтобы к концу десятых и в двадцатые стать едва ли не господствующими.

3.2. ДОЛЬНИК

Споры об этом типе стиха продолжаются в русском стиховедении уже достаточно давно, по крайней мере с 10-х годов нашего века³². В трудах различных авторов он по-разному назывался (дольник, паузник, тактовик, леймический стих, ударник и т.д.), по-разному объяснялись закономерности его возникновения и построения. Поэтому вполне естественно, что изложение материала, относящегося к проблемам дольника, в нашей книге будет не общепринятым, и при обращении к другим работам читателям придется столкнуться с другими объяснениями, не всегда совпадающими с нашими.

Наиболее полно и обстоятельно, с нашей точки зрения, исследовал русский дольник М.Л. Гаспаров, многие выводы которого и положены в основу дальнейшего изложения³³.

Дольник представляет собою размер, в котором так же, как и в размерах силлабо-тонических, закономерно чередуются ударные и безударные слоги, но закономерность этого чередования ослаблена: количество безударных слогов между ударными может свободно колебаться от одного

до двух слогов. И при этом расположение безударных слогов в разных строках неодинаково, то есть нет строгой вертикальной урегулированности логаздов. Существенно учитывать также и количество слогов перед первым ударным, которое в подавляющем большинстве случаев колеблется от одного до трех:

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад.

(А.Блок)

В первой строке ударения падают на второй, четвертый и седьмой слоги, во второй — на третий, пятый и восьмой, в третьей — на второй, пятый и седьмой, а в четвертой — на второй, четвертый и седьмой. Можно описать стих этот и по количеству безударных слогов перед первым ударным и между остальными:

Первый стих: один — один — два
Второй: два — один — два
Третий: один — два — один
Четвертый: один — один — два.

Как видим, интервалы между ударениями колеблются в пределах одного—двух безударных слогов, но количество ударений остается все время равным: по три. Перед нами ТРЕХУДАРНЫЙ ДОЛЬНИК того типа, где интервал между ударениями бывает в один или два безударных слога.

Вот дольник несколько другой по звучанию (и не только потому, что он четырехударный):

Воздух над нами чист и звонок,
В житницу вол отвез зерно,
Отданный повару, пал ягненок,
В медных ковшах играет вино.

(Н.Гумилев)

От блоковского дольника он отличается постоянным (на всем протяжении стихотворения, а не только в нашем чет-

веростишии) ударением на первом слоге. А дальше междуударные интервалы распределяются так:

два — один — один

два — один — один

два — два — один

два — один — два

Первый, блоковский, тип более всего похож на сочетание трехсложных размеров (амфибрахия и анапеста) с периодическими выпадениями безударных слогов между ударениями. Гумилевский же более напоминает четырехстопный хорей, где регулярно вставляется лишний безударный слог после первого ударения и время от времени — в других местах.

Но это, конечно, аналогии чисто внешние. На самом деле и тот и другой размер — в равной степени дольник, а разность в звучании происходит от испытываемого каждым поэтом тяготения к какому-то присущему ему ритму. Ведь нередко и в силлабо-тонических размерах мы постоянно встречаем какис-то характерные именно для этого поэта ритмические формы, а тем сильнее это чувствуется в дольнике.

Конечно, приведенные нами примеры, — идеальные, наиболее ритмически выдержанные строки дольников. Но есть отдельные случаи, которые могут представить при анализе затруднение.

Классический пример трехударного дольника — неоконченная «Поэма начала» Н.Гумилева. Прочитаем ее первые строки:

Из-за свежих волн океана
Красный бык приподнял рога,
И бежали лани тумана
Под скалистые берега.
Под скалистыми берегами
В многошумной сырой тени
Серебристыми жемчугами
Оседали на мох они.
Красный бык изменяет лица:
Вот широко крылья простер
И парит, огромная птица,
Пожирающая простор.

Нетрудно увидеть, что четвертый, пятый, седьмой и двенадцатый стихи этого отрывка (то есть треть всех строк) несут на себе не три, а всего лишь два ударения. Что это — вмешательство двухударного дольника или чего-то вообще иного? Но ритмическое чувство протестует против этого, мы замечаем, конечно, некоторое своеобразие этих строк, но не ощущаем заметного ритмического перебоя.

Наиболее простое объяснение таких форм дольника оказывается параллельным объяснению пропусков основных ударений в трехсложных размерах: ритмическая инерция трехударности столь сильна, что вставляемые время от времени двухударные строки воспринимаются как отступление, не искажающее природы размера (к тому же, насколько можно судить по очень плохо, но все же сохранившимся записям чтения Гумилевым своих стихов, он был склонен свои стихи, написанные неклассическими размерами, скандировать, то есть делать подобие ударения на месте, где ожидается его появление). Если мы продолжим чтение поэмы, то увидим, что процент этих двухударных строк совсем не так уж велик: в первой строфе из двенадцати стихов двухударны четыре, а во второй — только один, да и то в стихе «Умирая и воскрешая», где читающего неодолимо тянет сделать ударение на союзе «и». В третьей — их четыре (вдобавок один стих — с тем же «и» в середине, а второй содержит непривычное сложное слово, которое хочется произнести как двухударное: «Золоточешуйный дракон»), в четвертой — нет вообще, в пятой — один, причем опять в сложном слове: «В одеяньях серебротканых», в шестой — снова один... (Далее посчитайте сами). В просмотренном нами отрывке на 120 стихов приходится всего 11 двухударных, что составляет менее десяти процентов, причем четыре ударения из них приходятся на особо отмеченные (как всегда отмечено самое начало и самый конец) первые 12 стихов. Таким образом, двухударные стихи в трехударном дольнике воспринимаются как подтверждающие правило исключения, разнообразящие движение ритмического потока, но не разрушающие его.

Отступление для пытливого читателя (2)

Вспомнив предыдущее отступление, можно без труда восстановить в памяти понятие сильного и слабого места в

стихе. Так вот, дольник также может трактоваться с этой точки зрения (что, вероятно, даже правильнее для научной законченности концепции): дольник — стих, регулирующийся уравниванием сильных мест (или ИКТОВ, почему часто говорят о двух-, трех-, четырехиктном дольнике), количество слабых мест между которыми варьируется в интервале 1—2 слога.

ЗАДАНИЕ СЕДЬМОЕ



Попробуйте с точки зрения теории дольника объяснить, что такое гекзаметр и пентаметр.

Пытливому читателю стоит иметь в виду, что может существовать не только дольник, где число безударных слогов между ударными может колебаться в интервале 1—2 слога, но и (несравненно реже, но все-таки изредка попадаясь) такой, в котором ударения стоят или подряд, то есть с интервалом в 0 безударных слогов, или через один безударный слог (то есть междуударный интервал — 0—1 слог)³⁴.

Кроме того, следует заметить, что даже на слух в едином как будто бы дольнике мы различаем несхожие оттенки и замечаем, что для разных поэтов предпочтительны разные формы дольника. В общем обзоре всего русского стиха вряд ли уместно говорить об этих подробностях, но заинтересованных отошлем к статье М.Л. Гаспарова о трехударном дольнике, названной в примечании 33.

3.3. ТАКТОВИК

Как и для дольника, для этого типа стиха не существует определенного названия, но мы следуем наиболее установившейся в современном стиховедении традиции.

Под ТАКТОВИКОМ чаще всего понимается размер, который можно было бы назвать расшатанным дольником: там интервал между ударениями был 1—2 слога, а здесь он начинает увеличивать свой диапазон, колеблясь от нуля до трех—четырех, а иногда бывает и еще большим.

По городу бегал черный человек.

Гасил он фонарики, карабкаясь на лестницу.

Медленный, белый подходил рассвет,
Вместе с человеком взбирался на лестницу.

(А.Блок)

При соблюдении регулярной четырехударности этого стиха в этом стихотворении междуударные промежутки колеблются от одного до трех безударных слогов (*попробуйте составить схему расположения ударений так же, как это делалось в случае дольника*).

А если междуударные промежутки увеличить еще? Тогда мы получим то, что современные исследователи называют АКЦЕНТНЫМ СТИХОМ: при равном количестве ударений — любое количество безударных слогов в интервалах.

Впрочем, сами же они, в том числе и наиболее авторитетный М.Л. Гаспаров, вполне справедливо говорят, что даже поэты с трудом отличают на слух тактовик от акцентного стиха. Стало быть, еще труднее это сделать читателю, не желающему заниматься специальными подсчетами, а ориентирующемуся только на собственный слух, далеко не всегда такой изошренный, как у поэта.

Поэтому мы отсылаем желающих самостоятельно разобраться в реально существующих или условных закономерностях существования этих расшатанных неклассических размеров за справками и предварительными наблюдениями к литературе³⁵, а сами хотим отметить еще две существенные формы неклассического стиха.

Первая служит как бы посредующим звеном между логаздами и дольником (или тактовиком).

Логазды, о которых шла речь в соответствующей главе, были ориентированы на заранее заданные схемы распределения ударений. Но уже там мы обмолвились, что возможно и другое построение логазда: когда поэт придумывает какой-то один стих с непривычным, неклассическим расположением ударений в нем, а потом начинает прибавлять к нему другие, где ударения будут стоять на тех же самых местах. (Как пример мы приводили «Сегодня дурной день...» О.Мандельштама). По происхождению такие стихи, безусловно, являются дольниками или тактовиками, но по всем формальным признакам — логаздами, так как ударения в них урегулированы по «вертикальному» при-

знаку. Очень часто пользовалась такими «застывшими» дольниками Цветаева в стихах, собранных в книгу «Версты». Вот два примера, из самых известных стихотворений той поры:

В огромном городе моем — ночь.
Из дома сонного иду — прочь,
И люди думают: жена, дочь.
А я запомнила одно: ночь.

Здесь нет никаких особенных сложностей: ударения падают на второй, четвертый, восьмой и девятый слоги на протяжении всего стихотворения. Внешне это очень похоже на пятистопный ямб, в котором все время свободен от ударения шестой слог, а с десятого ударение передвинулось на девятый. Но это только внешнее подобие, а на самом же деле перед нами — логазд дольникового типа.

Второй пример несколько сложнее:

Не сегодня-завтра растает снег.
Ты лежишь один под огромной шубой.
Пожалеть тебя, у тебя навек
Пересохла губы.

Ритмическая инерция задана ударениями на третьем, пятом, восьмом и десятом слогах в трех первых стихах, на третьем и пятом — в четвертом. Но в нескольких случаях Цветаева убирает ударения с пятого слога в каком-нибудь из трех первых стихов строфы:

А глаза, глаза на лице твоём —
Два обугленных прошлолетних круга!
Видно, отроком в невеселый дом
Завела подруга.

«Пропуская» (ставим слово в кавычки, потому что никто ее не обязывал их ставить) эти ударения, поэтесса как бы компенсирует общее их количество, отчетливо ставя ударения на первых слогах стиха.

Почему же мы не воспринимаем такого рода стихи как уклонение от правил логазда? Очевидно, здесь то же самое объяснение, что и в случаях с пропусками ударений в

трехсложниках или в дольниках: раз заданная ритмическая инерция столь сильна, что минимальное отступление от «правильного» распределения ударений не ощущается слухом как разрушение размера.

Что же касается дополнительных ударений, то их появление легко объясняется хореическим разбегом строки: третий и пятый слоги, находящиеся под ударением, наминают слуху о хорее, и тогда первый слог тоже оказывается сильным, могущим нести на себе акцент.

Еще сложнее случаи, когда поэт не полностью воссоздает логаэд, а как бы намекает на него. В обыкновенных дольниках и тактовиках суть размера в свободе распределения ударных и безударных слогов, в том, что мы не можем предсказать заранее, через один или через два слога услышим ударение. Но иногда (впрочем, не столь уж часто) поэт заставляет нас прислушиваться к повторению подобных, хотя и не в точности совпадающих элементов стиха. Вот, например, знаменитая в 20-е годы баллада Н. Асеева «Черный принц»:

Белые бивни
бьют
в ют.
В шумную пену
бушприт
врыт.
Вы говорите:
шторм —
вздор?
Некогда длить
спор!

Нетрудно понять, что в этом размере главное,— конечно, столкновение двух ударных слогов в каждом стихе, регулярно повторяющееся на протяжении всех фрагментов, написанных таким образом (вообще же баллада написана разными формами стиха). По подсчетам В.Е. Холшевникова, 71% всех строк такого рода имеет ударения на первом, четвертом, седьмом и восьмом слогах, в остальных же они расположены на первом, четвертом, шестом и седьмом (или же с усечением одного ударения в последнем стихе каж-

дой строфы — первый, четвертый и пятый слоги)³⁶. Здесь явно доминирует тенденция к уравниванию (хотя и не достигающему стопроцентной точности) ударений по вертикали, то есть к логаздическому построению.

Нечто похожее есть и у Мандельштама:

Летают Валкирии, поют смычки —
Громоздкая опера к концу идет.
С тяжелыми шубами гайдуки
На мраморных лестницах ждут господ.

Уж занавес наглухо упасть готов,
Еще рукоплещет в райке глупец,
Извозчики пляшут вокруг костров...
«Карету такого-то!» — Разъезд. Конец.

Конечно, здесь безукоризненной урегулированности нет, перед нами четырехударный тактовик. Но в то же время в нем без труда можно разглядеть тяготение к форме с ударениями на втором, пятом, девятом и одиннадцатом слоге (половина стихов), которая, несколько трансформируясь, превращается в форму с ударениями на втором, пятом, восьмом и десятом слогах (еще три стиха), а в еще одном, третьем, тот же случай, что и у Цветаевой: стих второго типа с пропуском ударения на восьмом слоге.

Вторая же форма — одна из наиболее свободных и служит посредующим звеном между тактовиком (или акцентным стихом) и стихом свободным. Если мы снимем из правил построения акцентного стиха требование равноударности, но введем требование обязательной рифмовки, то перед нами будет некая форма, для которой даже нет точного названия, тем более, что существует она в нескольких интонационных разновидностях, столь отличающихся друг от друга, что они часто воспринимаются как нечто совсем разное.

Первая из двух основных разновидностей — так называемый РАЁШНЫЙ СТИХ, восходящий к народному. Вот как, например, в 20-е годы торговцы развлекали покупателей:

Приезжайте к нам,
Мы покажем вам,

уравнивания количества ударений. Читая такого рода стихи, мы не имеем возможности даже приблизительно почувствовать ритмическую инерцию, попробовать предсказать, как будет звучать следующий стих. Ритм меняется от одного стиха к другому, создавая каждый раз особую систему для каждого стиха и соединяя их между собою в группы не по признаку одинаковости ритмических ходов, а по самым различным признакам: то контрастным (как в двух последних стихах: за необыкновенно длинным, в 11 ударений, стихом следует кратчайший, одноударный), то дополняющим друг друга.

Такую форму можно было бы назвать стихом Маяковского, если бы понятие это не было скомпрометировано множеством псевдоисследований, называвших «стихом Маяковского» все, что написано этим поэтом. Меж тем ритмическая система Маяковского представляют совершенно особый случай, нуждающийся в тщательном исследовании, которое проведено лишь частично. Для подавляющего числа его произведений характерна смена ритмов не только от стиха к стиху, но и от строфы к строфе, от одного фрагмента к другому; свободные переходы от классического стиха к неклассическому, а время от времени (чаще в ранней поэзии) — и тем формам, о которых мы только что говорили, иногда (также чаще в ранние годы) включение прозаических строк и пр. Подобное богатство и разнообразие ритмов делает его поэзию уникальной в истории русской литературы кладовой и для поэтов, и для исследователей стиха.

Особое замечание для читателей

В последние годы широкий масштаб приняло свержение Маяковского с пьедестала, куда его в 30-е годы водрузили стараниями сталинской пропаганды. Можно по-разному относиться к основной направленности его послереволюционной поэзии (хотя, как нам представляется, и в ней есть осознанный пафос художественного исследования границ поэзии, но это тема совсем особого разговора), но вряд ли подлежит сомнению, что роль Маяковского как реформатора русского стихосложения необычайно велика, и чувствовалась она не только сторонниками «левых» тенденций в поэзии, но и такими традиционалистами, как,

скажем, Ахматова, очень высоко ценившая роль Маяковского в поэзии.

3.4. СВОБОДНЫЙ СТИХ

Как нетрудно понять из содержания предшествующего раздела, мы уже подошли к последней ступеньке лестницы неклассических размеров. Только что перед нами были стихи, регулируемые лишь присутствием постоянной рифмы. А что будет, если ее убрать? Перед нами окажется СВОБОДНЫЙ СТИХ или ВЕРЛИБР (от французского *vers libre*, что и означает «свободный стих»).

Кажется, короче всего определил сущность свободного стиха в названии одной из своих статей прославленный немецкий драматург и поэт Бертольт Брехт: «стихи без рифмы и регулярного ритма». Верлибр — это стих, освобожденный от закономерного чередования ударения, от уравнивания количества слогов или ударений в стихе, а также от рифмы.

О верлибре написано уже довольно много, но, кажется, так и не удалось создать сколько-нибудь общеприемлемую концепцию его существования. Часто создается впечатление, что в верлибр заносится все то, что не может быть отнесено к какому-либо типу урегулированной поэзии, будучи в то же время записано в виде стиха, а не прозы (в данном случае как раз запись с разбивкой на отдельные строки служит основной приметой того, что это стихотворная, а не прозаическая речь). Хотя русские поэты пользуются верлибром не слишком активно, в отличие от своих западных собратьев, у которых этот тип стиха давно стал господствующим, уже и у них накопилось довольно много материала, расклассифицировать который мы не беремся, да и вряд ли это необходимо в таком пособии. Попробуем выделить лишь самые основные, бросающиеся в глаза типы свободного стиха, обозначающие, по всей видимости, разные принципы подхода поэта к своему материалу.

Более всего похож на стих традиционный тот верлибр, который можно было бы условно назвать синтаксическим:

Как песня матери
над колыбелью ребенка,
как горное эхо,

утром на пастуший рожок отозвавшееся,
как далекий прибой
родного, давно не виденного моря,
звучит мне имя твое
трижды блаженное:
Александрия!

Как прерывистый шепот
любовных под дубами признаний,
как таинственный шум
тенистых роц священнных,
как тамбурин Кибелы великой,
подобный дальнему грому и голубей воркованью,
звучит мне имя твое
трижды мудрое:
Александрия!

Как звук трубы перед боем,
клекот орлов над бездной,
шум крыльев летящей Ники,
звучит мне имя твое
трижды великое:
Александрия!

(М.Кузмин)

Не правда ли, тут очень отчетливо чувствуется ритм? Но это ритм не собственно стихотворный, основанный на чередовании ударных и безударных слогов, а базирующийся на синтаксическом и грамматическом параллелизме.

Первос, на что обращаешь внимание, прочитав или прослушав стихотворение,— это троекратное повторение: «Звучит мне имя твое, трижды <...>: Александрия!» Уже одного этого замыкания каждой строфы дословно повторяющимися окончаниями достаточно для возникновения ритма. Но помимо этого, здесь есть еще и тройные повторы внутри первых двух строф, начинающиеся с «как» и занимающие две строки (в третьей строфе они сжимаются до одной строки и лишаются начального союза, оставленного только в самом начале фразы). Ритм создается и грамматически однородными окончаниями этих сравнений в первых двух строфах с дополнительной инверсией (иногда очень рез-

кой: «Любовных под дубами признаний» вместо «Любовных признаний под дубами»), регулярным окончанием первых строк третьей строфы ударением на предпоследнем слоге (женскими окончаниями) и другими синтаксическими элементами.

В свое время были очень распространены верлибры, где организующую роль играла мысль, переходящая в поэтический образ. Именно на одной заостренной мысли, облеченной в метафорические или метонимические одежды, строятся такие, как правило, очень короткие стихотворения. Отличный пример такого рода — стихотворение Владимира Бурича:

Человечество
непотопляемое судно

Пять миллиардов
отсеков
надежды

На небольшом пространстве ритм как бы не успевает до конца сформироваться, и сама краткость стихотворения уже служит границей, отделяющей его от прозы: невозможно представить себе целостное прозаическое произведение в одну-две фразы, тогда как в поэзии это — нормальное явление, особенно в западной поэзии (например, в творчестве австрийца Эриха Фрида или француза Эжена Гильвика).

На первый взгляд, такого рода верлибры напоминают японские трех- и пятистишия (танки и хокку). Однако там урегулировано не только количество строк, но и количество слогов, чего нет в верлибрах такого типа, о котором мы говорим.

Однако, нам кажется, что наиболее соответствует понятию верлибра или свободного стиха тот его тип, который использовал Давид Самойлов в стихотворении, так и называемом «Свободный стих»:

В третьем тысячелетье
Автор повести
О позднем Предхиросимье
Позволит себе для спрессовки сюжета

Небольшие сдвиги во времени —
Лет на сто или на двести.

В его повести
Пушкин
Поедет во дворец
В серебристом автомобиле
С крепостным шофером Савельичем.

.....

Читатели третьего тысячелетия
Откроют повесть
С тем же отрешенным вниманием,
С каким мы
Рассматриваем евангельские сюжеты
Мастеров Возрождения,
Где за плечами гладковолосых мадонн
В итальянских окнах
Открываются тосканские рощи,
А святой Иосиф
Придерживает стареющей рукой
Вечереющие складки флорентийского плаща.

Наиболее точным определением такого типа стиха можно считать следующее: «Свободный стих, или верлибр,— это стих, характеризующийся нерегламентированной (непредсказуемой) сменой мер повтора»³⁸. В этом определении подчеркивается одновременно и свобода стиха, заключающаяся в непредсказуемости ритмов дальнейших строк,— и в то же время его стиховые признаки: меры повтора, которые могут быть и фонетическими, и ритмическими, и синтаксическими, и другими. Но в любом случае они присутствуют. Верлибры именно такого рода прежде всего и входили в русскую поэзию в начале XX века: «Когда вы стоите на моем пути...» Блока, «Мои читатели» Гумилева, «Нашедший подкову» Мандельштама— все относятся сюда.

В последнее время среди поклонников свободного стиха все более и более популярной становится концепция, согласно которой свобода такого стиха позволяет в равной мере обращаться и к верлибру в собственном, узком смысле слова, и к стиху, каким-либо образом урегулированному

(чисто рифмованному стиху, тактовику, дольнику, силлабо-тонической системе стиха, а теоретически возможны и силлабические попытки). Как поэты эти авторы могут быть правы, поскольку сами пишут себе законы и подчиняются им. Но вряд ли можно считать, что принципы объяснения вполне адекватны материалу: силлабо-тонический стих останется таковым даже если мы назовем его «свободным».

Но вообще русской поэзии еще предстоит серьезное освоение верлибра, ибо пока что не появилось ни одного поэта, который бы сделал построения такого рода истинным явлением поэзии, а не редким исключением из правила, как бывало у Гумилева или Блока, Мандельштама или Кузмина.

Итак, мы прошли вместе с вами по всей лестнице форм современного русского стиха. Попробуем теперь вкратце представить ее себе в целостном виде, чтобы легче было запомнить систему классификации.

ИТАК:

Силлабо-тоническая система (пять классических размеров)

↓
Логзэды

↓
Дольник

↓
Тактовик

↓
Тоническая система

↓
Чисто рифмованный стих

↓
Свободный стих

Как своеобразное, фактически не существующее сейчас ответвление — силлабическая система стихосложения.

4. СТИХ И ЖАНРЫ

Мы уже несколько раз говорили о том, что тот или иной размер в XVIII и XIX веке был более или менее строго привязан к тому или иному жанру — басне, стихотворной комедии, элегии, оде и пр.

Эта связь восходит, конечно, к общей системе литературы русского классицизма, который возникал как следствие рационалистических идей Просвещения, а главными канонизаторами его в русской литературе были ученые Ломоносов и Тредиаковский. На основании традиций античной литературы, уже установившихся правил французской и немецкой поэзии, были выработаны и русские нормы. К середине XVIII века постепенно было сформулировано представление о том, что определенным жанрам подобает не только определенный язык (знаменитая ломоносовская «теория трех штилей»), но и определенные стихотворные формы. И примерно до середины XIX века такие представления держались во всей культурной традиции.

Попробуем в самом кратком очерке представить себе, каковы были жанры классицизма и какие стихотворные формы соответствовали этим жанрам.

В «Предисловии о пользе книг церковных в русском языке» (1758), как известно, Ломоносов говорит в первую очередь о соответствии жанров и языкового стиля, о том, каким быть надлежит языку, употребляемому в разных жанрах. Мы, однако, воспользуемся его классификацией для того, чтобы понять систему жанров, которую он рисовал в своих определениях литературы.

Первым он почитал «высокой штиль», которым «составляться должны героические поэмы, оды, прозаичные речи о важных материях»³⁹. То ли по забывчивости, то ли по недостаточной еще распространенности Ломоносов не включил сюда героическую трагедию. И для всех трех основных жанров существовал определенный формальный канон.

Героическая поэма писалась так называемым АЛЕКСАН-

ДРИЙСКИМ СТИХОМ. С этим словосочетанием мы уже сталкивались в воспроизведенных в начале книги отрывках из «Домика в Коломне». Рассуждая о том, какой размер выбрать для своей поэмы, Пушкин вспоминает и этот, что вполне понятно: он был традиционен, и потому, приступая к труду, поэт пушкинского времени, в том числе и он сам, первым делом вспоминал, что подобное произведение должно писаться александринами. Александрийский стих — это шестистопный ямб, в котором строки рифмуются попарно, причем строго чередуются рифмы женские (то есть с последним ударением на предпоследнем слоге) и мужские (с ударением на последнем). Наш пример — начало первой песни поэмы Ломоносова «Петр Великий»:

Пою премудрого российского Героя,
Что грады новые, полки и флоты строя,
От самых нежных лет со злобой вел войну,
Сквозь страхи проходя, вознес свою страну;
Смирил злодеев внутрь и вне попрал противных,
Рукой и разумом сверг дерзостных и льстивных;
Среди военных бурь науки нам открыл
И мир делами весь и зависть удивил.

Тем же самым размером писались и героические трагедии, а также — впрочем, довольно редкие — дидактические, описательные и других типов поэмы. Потому неудивительно, что в XVIII веке четверть всех произведений написана шестистопным ямбом, а количество строк его достигает сорока процентов.

Еще одна группа высоких жанров — оды, точнее сказать — торжественные оды, посвященные какому-либо знаменательному событию, чаще всего военной победе или торжеству в царском доме (рождение, тезоименитство, восшествие на престол и коронация, бракосочетание и пр.). Эти оды писались четырехстопным ямбом и, как правило, особой строфой, на первых порах обязательной, а потом ставшей видоизменяться (о строфике оды см. ниже в части «Строфика»).

Наряду с торжественными существовали еще и духовные оды, связанные с философскими размышлениями (часто это были переложения псалмов). Они тоже могли писаться четырехстопным ямбом, но могли и четырехстоп-

ным хореем. Завоеванием такой свободы жанр был обязан В.К. Третьякову, который решительно возражал против прокламировавшегося Ломоносовым и Сумароковым абсолютного господства ямба. В 1743 году была напечатана специальная брошюра «Три оды парафрастические псалма 143», где Ломоносов и Сумароков переложили его ямбом, а Третьяковский хореем. Вряд ли можно с уверенностью сказать, что кто-то оказался победителем в художественности оды, но победителем в споре о возможности свободного употребления хорей стал Третьяковский. Победу его признал и Ломоносов, вскоре после спора переложивши псалом 143 именно хореем:

Господи, кто обитает
В светлом доме выше звезд?
Кто с тобою населяет
Верх священный горних мест?

Тот, кто ходит непорочно,
Правду завсегда хранит
И нелестным сердцем точно,
Как языком говорит.

С этого времени в духовной оде размер получил возможность варьироваться.

К сочинениям, долженствовавшим писаться «средним стилем», Ломоносов отнес «театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия», а также «стихотворные дружеские письма, сатиры, эклоги и элегии». Сюда же отнесли и так называемые «анакреонтические оды», трактовавшие вольные сюжеты.

Во времена Ломоносова и Сумарокова, законодателя и канонизатора жанровой системы классицизма, жанры эти также по преимуществу писались александрийским стихом, — послания, сатиры, элегии и эклоги во всяком случае. Лишь легкие анакреонтические оды сочинялись размерами менее торжественными — четырехстопным хореем или трехстопным ямбом, как в ломоносовском «Разговоре с Анакреоном», где переложения анакреоновских од перемежаются ответами самого Ломоносова. И если русский поэт отвечает разными размерами (и трех- и четырех-

шестистопным ямбом), то «реплики» Анакреона выдержаны или в трехстопном ямбе или в четырехстопном хорее:

Мне девушки сказали:
«Ты дожил старых лет»,
И зеркало мне дали:
«Смотри, ты лыс и сед».

А второй вариант —

Мастер в живописстве первой,
Первой в Родской стороне,
Мастер, научен Минервой,
Напиши любезну мне.

Но постепенно и другие жанры, поначалу строго привязанные к александрийскому стиху, стали каким-то образом варьировать возможные формы. Так, если сатиры еще в пушкинское время требовали александрин, то, скажем, элегии ко времени Пушкина уже безоговорочно писались вольным ямбом, а послания, сохраняя возможность существования шестистопника, довольно свободно стали пользоваться и другими размерами. Знаменательно в этом отношении построение раздела «Послания» в единственной прижизненной книге К.Н. Батюшкова «Опыты в стихах и прозе» (1817). В сборнике строго выдержан традиционный для XVIII века принцип жанрового деления, где стихи членятся на три больших раздела: «Элегии», «Послания» и «Смесь». «Послания» открываются прославленными «Моими пенатами», написанными трехстопным ямбом:

И ты, моя Лилета,
В смиренный уголок
Приди под вечерок
Тайком переодета!
Под шляпою мужской
И кудри золотые,
И очи голубые,
Прелестница, сокрой!

Следующие за ними «Послание г<рафу> В<иельгорско>му», «Послание к Т<ургеневу>» и «Ответ Г<неди>чу»

написаны вольным (шести-, четырех- и трехстопным — первое, четырех- и трехстопным — второе) и чистым четырехстопным ямбом. А завершает раздел образцовое по нормам XVIII века «Послание И.М.<уравьеву>-А<постолу>», написанное чистым александрийским стихом. Таким образом, творчество Батюшкова, в котором еще очень активно использовались традиции XVIII века (не случайно стихи в его «Опытах» распределены по жанрам), становится как бы промежуточным звеном между классицизмом и надвигающимся новым временем, когда уже у Пушкина или Баратынского элегии почти всегда будут писаться не александринами, а в посланиях они станут появляться лишь там, где нужно или стилизовать стих прошлого века (как в пушкинском послании «К вельможе»), или создать впечатление особой торжественности, чего шестистопный стих легко добивался.

К «низкому *штилю*» Ломоносов относил «комедии, увеселительные эпиграммы, песни». Сюда же относятся и не упомянутые им «героикокомические поэмы», басни, стихотворные сказки и разные мелкие жанры. Из них комедии первоначально писались или прозой или александрийским стихом (только в начале XIX века на смену ему окончательно пришел вольный ямб), недолго просуществовавшие героикокомические поэмы (пародировавшие героические эпопеи) — александрийским стихом, басни и сказки (типа «Душеньки» И.Богдановича) — вольным ямбом. В остальных жанрах строгой прикрепленности размеров не было.

На первых порах существования новой русской поэзии эта закономерность была столь сильна, что желавший создать зеркальное отражение официального, облеченного ореолом высоты стихотворчества «срамной поэт» Иван Барков свои непристойные стихи сочинял в таком же строгом соответствии с теми жанрами, которые воспроизводил в перевернутом виде: героическая поэма или трагедия писалась шестистопником, оды — четырехстопным ямбом с классической одической строфой, а басни — вольным ямбом⁴⁰.

Однако чем дальше, тем более строгость соотношенности размера и жанра уменьшалась. Одни жанры уходили из литературы, унося с собою и соответственный им стих (скажем, традиционная героическая поэма уже в начале XIX века воспринималась как анахронизм), другие — обретали

новое звучание и новые стихотворные формы. Скажем, после «Орлеанской девы» Шиллера в переводе Жуковского и особенно после драматических опытов Пушкина («Борис Годунов» и «Маленькие трагедии») основным размером для русских трагедий становится безрифменный пятистопный ямб. Но и он автоматизируется довольно скоро, превращаясь под рукой не слишком искусных драматургов в тот размер, которым разговаривает Васисуалий Лоханкин в «Золотом тельце» Ильфа и Петрова: «Волчица ты, тебя и презираю, К любовнику уходишь от меня, к Птибурдукову от меня уходишь. К ничтожному Птибурдукову нынче ты, мерзкая, уходишь от меня...» После такой беспощадной пародии стало уже практически невозможно сочинять стихотворные драмы пятистопным ямбом без рифмы, да и вообще постепенно жанр этот стал пропадать (короткая вспышка интереса к пьесам Виктора Гусева памятью культуры уже практически забыта, так что лишь «Давным-давно» А.Гладкова и поставленное по его мотивам кино «Гусарская баллада» еще слабо поддерживает воспоминания о процветавшем когда-то жанре).

Еще одна сфера применения безрифменного пятистопного ямба — явно ведущий свое происхождение от пушкинских «Он между нами жил...» и «Вновь я посетил...» жанр лирического отрывка, суть которого точнее всего обозначил Блок: «Вольные мысли». Помимо пятистопника и отсутствия рифмы для этого жанра важно большое количество *переносов* (или, по-французски, *enjambements*, то есть несовпадения деления на стихи с синтаксическим строением), оборванных стихов (отрывок очень часто начинается с середины и обрывается посреди полной строки), а в XX веке (у того же Блока или у Вл.Ходасевича) еще и непредсказуемое примешивание ямбов другой длины. Вот как это выглядит в «Вольных мыслях»:

А за листвою кудрявеньких березок,
Так близко от меня — лежал жокей,
Весь в желтом, в зеленях весенних злаков,
Упавший навзничь, обратив лицо
В глубокое ласкающее небо.
Как будто век лежал, раскинув руки
И ногу подогнув. Так хорошо лежал,
К нему уже бежали люди. Издали

Поблескивая медленными спицами, ландо
Катилось мягко. Люди подбежали
И подняли его...

ЗАДАНИЕ ВОСЬМОЕ



Разберите этот отрывок: какой стопности стихи здесь приведены? Прodelайте то же самое со стихотворением Вл. Ходасевича «Эпизод».

К началу XIX века относится бурный расцвет интереса к античности. Естественно, что в литературе классицизма он тоже существовал, но тогда античность воспринималась более всего через призму французской поэзии, переиначившей ее по-своему. В начале же XIX века попытками многих поэтов был создан новый античный стиль, где — в области стихотворной речи — господствовали русские подражания античным размерам. А.Н. Радищев, А.Х. Востоков, А.Ф. Мерзляков опробовали логазды, но гораздо большее значение имел грандиозный замысел Н.И. Гнедича, решившегося перевести на русский гомеровскую «Илиаду». Характерно, что начинал он свое переложение в полном соответствии с канонами XVIII века александрийским стихом. Однако потом бросил уже довольно далеко продвинувшуюся работу и обратился к почти забытому со времен Тредиаковского гекзаметру. Гнедич оказался победителем. Вспомним пушкинское двустишие, которым приветствовался его перевод:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи,
Старца великого тень чую смущенной душой⁴¹.

С тех пор, то есть с 20-х годов, когда стали известны фрагменты «Илиады», гекзаметр стал восприниматься как совершенно обычный в русской поэзии размер, а имитации античного стиха широко распространились. Более всего, конечно, употребителен был в этом роде гекзаметр или элегический дистих. Гекзаметром написаны и переведенная Жуковским «Одиссея», и его же многочисленные сказки и повести в стихах, а элегическим дистихом — бесчисленные «подражания древним», как в лучших образцах, со-

зданных Пушкиным или Дельвигом, так и во многих поделках.

К концу XIX века волна этих подражаний сошла практически на нет, а после краткой вспышки интереса у поэтов-символистов (Брюсов, Вяч.Иванов, С.Соловьев) и некоторых из их наследников (М.Кузмин) вообще практически пропала из поэзии, оставшись только как средство передачи колорита в переводах и переложениях или как сугубо пародийное средство:

С яблоком голубем розами ждал я вчера Афродиту
Пьяная Нинка и чех с польскою водкой пришли

(Г.Сангуп)

На некоторое время внимание поэтов (особенно в связи с обострившейся у романтиков проблемой народности) приковал к себе народный стих.

В XVIII веке он имитировался разными силлабо-тоническими размерами. Чаще всего это был четырехстопный хорей, без рифмы, с дактилическим окончанием (т.е. последнее ударение падало на третий слог с конца). Канон такого подражания установил в неоконченном «Илье Муромце» (1794) Н.М. Карамзин:

Сердце твердое, геройское
твердо в битвах и сражениях
со врагами добродетели —
твердо в бедствиях, опасностях;
но нетвердо против женских стрел...

Пробовались и другие формы, но постепенно в подражаниях возобладал тактовик, о котором мы уже писали, говоря о природе русского народного стиха. Открыл его для литературы Востоков, а канонизировали Пушкин в «Сказке о рыбаке и рыбке», а особенно в ряде стихотворений «Песен западных славян», и Лермонтов в «Песне про купца Калашникова...». В отличие от многих других жанров этот не умер окончательно, и, скажем, мы легко найдем его у Ахматовой даже в 40-е годы нашего века:

Уложила сыночка кудрявого
И пошла на озеро по воду,

Песни пела, была веселая,
Зачерпнула воды и слушаю:
Мне знакомый голос прислышался,
Колокольный звон
Из-под синих волн,
Так у нас звонили в граде Китеже.

Подражание народному стиху мотивировано здесь семантикой (отождествление себя с последней китежанкой и отсюда — мотив фольклорного плача), но сама возможность использовать давно существующую форму свидетельствует о ее продолжающейся жизни, а не о выискивании специфического раритета.

ЗАДАНИЕ ДЕВЯТОЕ



В тех строчках Ахматовой, которые мы привели, не все написаны трехударным тактовиком. Найдите эти строчки и определите их размер.

К своеобразным подражаниям народному стиху следует также отнести одно время очень распространенную имитацию испанского народного стиха. Это — нерифмованный четырехстопный хорей с чередованием мужских и женских окончаний. Его едва не впервые использовал П.А. Катенин в 1822—1823 годах, переводя гердеровские «Романы о Сиде», подражавшие, в свою очередь, испанскому оригиналу:

Слезы тихие катились
По ланитам старика.
Он сидел на стол опершись,
Все забыл вокруг себя.
Думал он: мой дом поруган;
Думал он: мой сын так юн;
Думал он: ему опасно
С сильным меряться врагом.

Потом этот же размер использовали Жуковский (тоже в переводе), Пушкин и многие другие, так что в середине века его спародировал Козьма Прутков:

Девять лет дон Педро Гомец
По прозванию: Лев Кастильи
Осаждает замок Памбу,
Молоком одним питаюсь...

Пародийное завершение можно было бы считать концом «испанского стиля», если бы не довольно неожиданное возобновление его в стихотворной переписке Блока и Ахматовой конца 1913 и начала 1914 года (блоковское «Красота страшна», — Вам скажут...» и ахматовское «Я пришла к поэту в гости...»).

5. ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ РИТМИКИ

Существуют разные подходы к изучению исторического развития ритмики стиха. Один предусматривает как можно более широкое исследование всего доступного ученому массива поэзии, от высших ее достижений до абсолютно забытых. Другой же исходит из представления о том, что существуют авторы и произведения, особо повлиявшие на историческое развитие, и именно о них следует говорить.

В наше время можно выбрать средний путь, который будет опираться на уже сделанные подсчеты, фиксирующие широту распространения процессов, но в то же время и ориентироваться на отмеченные историей события в жизни русской поэзии. Оба этих подхода могут взаимно дополнять друг друга, хотя, конечно, иногда потребуются и определенная коррекция. Прежде всего это касается тех случаев, где статистический метод, опирающийся на изучение больших масс, деформирует реальный процесс восприятия некоторых явлений. Приведем один пример.

Давно уже стала классической статья крупнейшего стиховеда Кирилла Федоровича Тарановского (1912—1991), русского по происхождению, но работавшего в Югославии и США, «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» (место ее публикации обозначено в библиографии). Взяв сравнительно мало распространенный размер — пятистопный хорей, он рассмотрел несколько произведений, им написанных, и сделал вывод, что размер связан с тематикой стихотворений: по большей части они включают мо-

тив дороги, связанный с философскими раздумьями о жизни и смерти. Не будем воспроизводить все оговорки, которыми сопровождаются его рассуждения, но скажем, что вполне понятен основной отправной его пункт: стихотворения, написанные пятистопным хореем, вольно или невольно ориентируются на лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...» (и в меньшей степени его же «Утес»). Сюда относятся тытчевское «Вот бреду я вдоль большой дороги...», есенинское «Не жалею, не зову, не плачу...» и другие. Подход Тарановского совершенно понятен и объясним: он исследует те стихотворения, которые находятся на переднем плане читательского внимания. Забытое и затерянное его интересует в меньшей степени, потому что почти не воздействовало и не воздействует на сознание поэтов и читателей. Можно почти не сомневаться, что будущий поэт, которому придет в голову написать стихотворение пятистопным хореем, автоматически вспомнит лермонтовские, есенинские, тытчевские формулы, и будет строить свое стихотворение на их повторении или отталкивании от них, а не на столкновениях с каким-либо из стихотворений Случевского или Мея.

Другой же исследователь, внимательно просмотрев стихотворный репертуар русской поэзии, выявил чуть меньше ста сорока случаев употребления пятистопного хорей от Третьяковского до А.А. Голенищева-Кутузова и установил, что наблюдения Тарановского подтверждаются лишь сравнительно небольшим процентом этих стихотворений, а всю же массу их невозможно определить каким-либо «смысловым ореолом», нельзя найти темы, к которым был бы исключительно привержен пятистопный хорей⁴². Прав ли К.Д. Вишневский? Вероятно, с какой-то точки зрения прав. Но и Тарановский прав, как нам представляется, безусловно. Просто в большом количестве разнообразных стихотворений истинные шедевры затерялись, перестали ощущаться как особенно выделенные и потому утратили свое «лидерство». В реальном же развитии поэзии, когда ни поэт, ни читатели не держат в оперативной памяти (говорим лишь к примеру) десятка стихотворений Полонского, написанных этим размером, или полутора десятков стихотворений Майкова, связь размера и тематики определяется сравнительно немногими стихотворениями, держащимися в памяти.

Тем более это ощутимо, что и в отношении ритмики поэтическое воображение часто питается какими-то готовыми формулами. Иногда это бывает почти невозможно определить, как, скажем, в случае, описанном Ахматовой. В черновом наброске она говорила: «А не было ли в “Русской мысли” 1914 стихов Блока. Что-то вроде:

С ней уходил я в море,
С ней забывал я берег...

Но я услышала:

Бухты изрезали...
Все паруса убежали в море...

Это было уже в Слепневе (1914) в моей комнате. И это значило, что я простилась с моей херсонесской юностью, с “дикой девочкой” начала века и почуяла железный шаг войны. Так пришла ко мне поэма “У самого моря” [43].

Казалось бы, между тем, что было произнесено Блоком, и тем, что расслышала в этих строках Ахматова, не так уж много общего, но четырехударный ахматовский дольник как-то откликается на трехударный блоковский. Бывают случаи и гораздо более очевидные, о которых у нас прежде всего и пойдет речь.

Выбор размеров и ритмических вариаций может являться делом сугубо индивидуальным, но гораздо чаще он оказывается связан с какой-то традицией: то ли современной модой, то ли отталкиванием от нее и обращением к забытому, то ли мощной инерцией, несомой всей историей стиха... И в этой главе мы будем говорить именно об этой стороне истории ритмики: каким образом она оказывается связана с предшествующей традицией, что и почему поэт выбирает из почти безграничного репертуара русской (а временами и иностранной) поэзии.

5.1. ОБЩИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

При общем взгляде, пытающемся все охватить, естественно, мелкие подробности (иногда чрезвычайно существенные для тех, кто работает с конкретным материалом)

часто пропадают, но в то же время такой общий взгляд и помогает ориентироваться в главных путях всей поэзии.

XVIII век — время максимально строгой регламентации, когда поэзия должна отвоевать свое пространство существования, должна отделиться от прозы (а в значительной степени и вообще выделить литературу из неурегулированной речи). Поэтому более всего в эту эпоху поэты пользуются классическими размерами, строгая правильность которых должна соответствовать основной тенденции всего литературного творчества. Неклассические ритмы вообще практически не существуют (относительно высокий процент строк неклассических ритмов, который можно отыскать в приложенной к книге М.А. Гаспарова таблице, относится прежде всего за счет гигантской «Телемахида» Третьяковского, написанной гекзаметром). Да и классические ритмы стремятся к единообразию: из 1350 произведений, которые Гаспаров ввел в круг своего рассмотрения, всего лишь 34 написаны не ямбом и не хореем. Из больших постов века лишь Державин пытается экспериментировать, да и то его опыты развиваются более в сфере рифмы, строфики и звукописи, чем в ритмике.

Пушкинское время кажется нам наиболее гармонично уравновешенным, что на самом деле не совсем так. На первое десятилетие XIX века приходятся частые ритмические эксперименты (наиболее последовательно — у Востокова), которые во многом определяют взлет ритмического разнообразия у Жуковского. Наше ухо привыкло к системе размеров у Пушкина, где можно найти практически все что угодно, но решительно господствует ямб. Между тем, очень многое, остающееся у Пушкина на периферии, оказывается готовым выплеснуться в творчестве последующих поэтов. Центральная фигура эпохи тем самым оказывается сложно организованной: с одной стороны, пушкинским творчеством оказывается открыт путь для эпигонов, имитирующих легкость и уравновешенность (как определила это Л.Я. Гинзбург, «гармоническую точность») его стиха, а с другой — гораздо более трудный путь развития тех тенденций, что таились внутри стиховых форм.

Вторая половина XIX века проходит под знаком Некрасова — фактически первого поэта, сделавшего трехсложники важнейшей составной частью своей поэзии. Представление это часто абсолютизируется, создается впечат-

ление, что сам Некрасов и вся последующая поэзия до конца века пользовались преимущественно трехсложниками. На деле же, конечно, двусложные размеры своего господства ни у кого из этих поэтов не утеряли, но перестали быть полновластными хозяевами: у Фета, к примеру, в монометрических композициях (то есть в произведениях, написанных одним и тем же метром, не меняющим его: ямбом, хореем или, скажем, свободным стихом; в данном случае подсчеты представительны, ибо такими формами написано у Фета более девяноста процентов стихов) трехсложниками написано 15% строк, а двусложниками — 78%. У Полонского в лирике двусложники занимают семьдесят восемь процентов строк, а трехсложники — семнадцать с половиной. Но по-прежнему доля неклассического стиха остается весьма незначительной и он не оказывает сколько-нибудь заметного влияния на ощущение поэзии. Канонизируется стихотворная речь этого времени в творчестве Надсона (некрасовская тенденция) и Голенищева-Кутузова (возвращение к обобщенно понятой пушкинской).

От Брюсова к 1920-м годам. Только в середине 90-х годов прошлого века, когда в русскую поэзию пришло молодое поколение, началось интенсивное изменение всей структуры стихотворных размеров. Конечно, это делалось постепенно. Хотя уже в первых декларациях Брюсов провозглашал ориентацию на французский свободный стих, фактически для подтверждения единичных опытов русского верлибра (который должен был знать по своему любимому Фету) он не сделал ничего, так же как практически оставил в небрежении и поначалу прокламировавшийся народный стих. Лишь постепенно в его поэзию стал входить дольник, что было подхвачено Блоком, а вслед за ним — и другими авторами. В 10-е годы дольник становится абсолютно употребительным размером, которым могут писаться и поэмы, и драмы, и, конечно, лирические стихотворения любого рода. Появление в начале 10-х годов кубо-футуризма обострило версификационные искания, и тактовик, а позже — и свободный стих сделались достаточно регулярными. Впрочем, наряду с окончательным разрушением господства силлабо-тонического стиха была тенденция и противоположная, когда у целого ряда поэтов силлабо-тоника и прочие традиционные классические формы становятся предметом особого внимания. Но по большей части они

употребляются как ритмические, строфические, композиционные раритеты. Русская поэзия расширяется, с одной стороны, в сторону свободных форм, а с другой — в сторону предельно строгих, часто перенесенных из античной или европейской (реже — из восточной) поэзии с их запасом непривычных русскому читателю построений.

Тридцатые—восьмидесятые годы. Период интенсивного расшатывания сменяется стабилизацией: неклассический стих (на время канонизированный сталинской резолюцией, которая провозгласила Маяковского «лучшим и талантливейшим поэтом»), стал в свою очередь под рукой эпигонов каменеть; попытки поиска новых форм практически прекратились; новое возрождение пережила силлабо-тоника (читавшие переписку А. Твардовского и М. Исаковского, вероятно, помнят, с какой неприязнью два больших поэта говорят о Маяковском), доведенная стараниями так называемых «тихих лириков» до штампованной банальности не только в «содержании», но и в стихотворной форме. Очень показательный пример судьбы истинного поэта в этих обстоятельствах — Б.Л. Пастернак. Начиная среди будущих, а потом оказавшийся среди настоящих футуристов, на первых порах он очень активно экспериментировал, но к эпохе «Второго рождения» (начало 30-х годов) практически вернулся к силлабо-тоническому стиху, закрепив это возвращение в сороковые—пятидесятые. Стоит отметить также, что эта тенденция была характерна не только для советской поэзии, но и для эмигрантской, в которой, судя по всему, новаторство эстетическое (в том числе и в сфере стихосложения) отождествлялось с революционностью. Естественно, что попытки обновления стиха продолжались, но делалось это или в других сферах, чем ритмика (например, широкое употребление так называемой корневого рифмы), или на микроуровне, не заметном нашему нынешнему взгляду с «птичьего полета».

Девяностые, и что же дальше? Изменение российской жизни конца 80-х годов привело, как кажется (будем говорить с осторожностью, ибо речь идет о вещах еще не устоявшихся), к нескольким важным для поэзии последствиям. Во-первых, рассыпавшаяся структура традиционной государственной поддержки писателей значительно уменьшила количество графоманов, получающих доступ на страницы прессы. То же, кстати сказать, относится и к таким

неофициальным видам поэзии, как творчество бардов или рок-версификация: получив возможность самореализовываться в иных сферах и оказавшись вне ореола полузапретности, эти сферы резко поредели, уступив свое место откровенной халтуре «попсы». Во-вторых, в печать хлынула волна поэзии, ранее бывшей на подпольном положении, и экспериментаторство Г. Сапгира, Г. Айги, Д.А. Пригова, целого клана верлибристов, Л. Рубинштейна и многих других, ранее практически не выходивших в печать, оказалось едва ли не в центре внимания если не читателей (ибо аудитория их безоговорочных поклонников, как кажется, не очень увеличилась по сравнению с прежними временами), то издателей, в том числе западных меценатов. Но характерно, что наибольшим успехом у сильно поредевшей аудитории читателей стихов пользуется Тимур Кибиров, чуждающийся явного экспериментаторства и предпочитающий иронико-ностальгически переосмыслять штампы предшествующей поэзии во вполне традиционных стихотворных формах. Третье весьма существенное обстоятельство — присуждение Нобелевской премии по литературе Иосифу Бродскому. Его поэзия, также ранее распространявшаяся подпольно, оказала и продолжает оказывать серьезнейшее воздействие, прежде всего на петербургскую поэзию. Сохраняя традиционный для этой поэзии дух строгости и классичности, Бродский и его последователи ищут интонационных способов воздействия на читателя. И если брать на себя функцию предсказателя дальнейших путей развития поэзии, то можно предвидеть, что, конечно, не перестанет существовать традиция «неискусной» поэзии, пользующейся всеми штампами традиционной силлабо-тоники, но, очевидно, гораздо более перспективно осторожное движение в сторону обновления канонизированных форм как классического, так и неклассического стиха. Для решительного обновления необходимо появление фигуры масштаба Державина, Маяковского или Хлебникова (что всегда непредсказуемо), и скорее можно ожидать нового синтеза, использующего и двухполовиновековую традицию, и новейшие эксперименты, и добавляющего к ним малую, не разрушающую традиции долю новизны.

Теперь перейдем к более подробному рассмотрению судьбы отдельных размеров в истории русской поэзии, ибо при таком пристальном взгляде также можно увидеть не-

мало интересного и важного, помогающего понять суть традиции и перемен в ней.

5.2. ЯМБ

Как уже говорилось, в XVIII веке ямб был господствующим размером, что определялось законами соотношения ритма и жанра (по подсчетам К.Д. Вишневого, на данные которого мы будем опираться и в дальнейшем⁴⁴), всего на долю ямба приходилось 348 тысяч стихов из 420 двадцати тысяч подсчитанных по всей стихотворной продукции века, то есть около 83%). Из них господствовали шестистопный — чуть менее половины всех ямбов, четырехстопный — около трети, и вольный — приблизительно шестая часть⁴⁵.

В дальнейшем развитии поэзии почти неуклонно падает доля шестистопников (четверть всех ямбов в первой трети XIX века, 6% во второй трети, затем вдруг он резко — до 16% возрастает в конце века, а позже вообще перестает играть сколько-нибудь значительную роль), резко возрастает почти неупотребительный в XVIII веке пятистопный ямб (и в современной, начиная с 1950-х годов, поэзии он практически уравнивается с самым частым четырехстопником; был период, когда он даже превосходил его количественно). Наиболее стабильно выглядит четырехстопный ямб, все время занимающий или первое или второе место среди всех ямбов.

Но это — закономерности внутри ямба, а сам он также меняет свое значение среди всех стихотворных размеров. Если в XVIII веке он господствует с подавляющим преимуществом, то в первой трети XIX века доля его опускается до 76%, во второй трети — до 64%, в конце века — до 57%, в XX веке — несколько менее половины. Таким образом, из сухих и мало что говорящих не следящему за стиховедческими проблемами читателю цифр можно сделать довольно существенные выводы:

1) открывая томик поэта XVIII века, мы почти наверняка попадаем в мир ямба, и лишь от пристрастий к определенным жанрам будет зависеть, какой из этих ямбов будет преобладать: предпочитающий басни Хемницер или автор «Душеньки» Богданович скорее окажутся мастерами вольных ямбов, а одописец Петров — четырехстопника. Даже

у главного экспериментатора века Державина ямб будет господствовать.

2) В начале XIX века у читателя также есть серьезная вероятность попасть в царство ямба: у Баратынского ямбы составляют 92,3%, у Батюшкова — 89,5%, у Тютчева — 84,4%, у Пушкина — 83,4% (очень близко к средней пропорции). Но в то же время обнаруживаются и значительные отклонения от этих цифр: у Дельвига доля ямбов опускается до 54%, а у Жуковского составляет 56,6 %⁴⁶.

3) С середины XIX века вероятность появления ямба становится гораздо менее значительной: у образцового для этой эпохи Я.П. Полонского ямбов чуть более половины (51,6 %). Резко упадет доля ямбов (как и вообще всех классических размеров) лишь у поэтов 10—20-х годов, вплоть до практически полного отсутствия у Маяковского. Но с 30-х годов, со времени ориентации всей подверженной указаниям сверху советской поэзии на «простоту», доля ямба снова растет, приближаясь к половине всех случаев.

В связи с этим меняется и отношение к конкретным формам ямба: строго урегулированный шестистопник и не менее строго жанрово привязанный вольный ямб появляются все реже, становясь в наши дни раритетом, короткие (двух- и трехстопные) и сверхдлинные (семистопники, не бывшие сверхредкостью у Бальмонта, и более протяженные) сохраняют ограниченность в использовании, а на первый план выходят четырех- и пятистопный, наиболее универсальные и уже со времени Пушкина чаще всего употреблявшиеся. Сферу применения ямбов разной стопности хорошо иллюстрируют два примера, разделенные почти полутора веками. Как вы помните (мы цитировали эти строки в начале книги) Пушкин начинает «Домик в Коломне» строкой: «Четырехстопный ямб мне надоел», заменяя четырехстопник пятистопником, уже не бывшим такой редкостью к 1830-м годам, но все же еще обладавшим ореолом относительно «нового» размера, лишь недавно ставшего широко употребляться. В 1970-е годы эту строчку буквально повторит Давид Самойлов, только сделает это в рамках совсем другого ямбического размера:

Четырехстопный ямб
Мне надоел. Друзьям

Я подарю трехстопный,
Он много расторопней...

В нем стопы словно стопки —
И не идут колом.
И рифмы словно пробки
В графине удалом.

Настоянный на корках
Лимонных и иных,
Он цвет моих восторгов
Впитал, трехстопный стих.

И для внимательного читателя, наверное, станет понятно, почему Пушкин мог заменить четырехстопный ямб пятистопным, а Самойлов — уже не мог и ему понадобился трехстопный: для Пушкина пятистопный ямб был относительной новинкой, а уж пятистопник без цезуры — особенно (мы уже говорили о том, что прежде Пушкин писал — да и сам в том признавался — цезурованным пятистопным ямбом, а «Домик в Коломне» отметил важный момент перехода). Для Самойлова же пятистопный ямб являлся столь же употребительным, как и четырехстопный, поэтому он должен был выбрать тот, который обладал меньшей распространенностью, — и в соответствии с желанием написать поэму «Последние каникулы», из вступления к которой мы процитировали фрагмент, стихом легким и летящим — выбрал именно трехстопный ямб.

ЗАДАНИЕ ДЕСЯТОЕ



А какой еще из ямбических размеров мог выбрать современный поэт при такой же внутренней установке на отказ от надоевших размеров? И как бы, с вашей точки зрения, повлияло это на смысловую структуру стиха?

О ритмике четырехстопного ямба

Мы уже говорили о том, что этот размер — самый распространенный в русской поэзии и имеющий самую длительную традицию: от «Оды на взятие Хотина» Ломоносо-

ва до наших дней, причем мы не ощущаем каких-то признаков, возвещающих его упадок. Но внутри ямба происходят изменения довольно существенные.

Андрей Белый, открывший «закон несовпадения ритма и метра», первым обнаружил, что в XVIII веке поэты преимущественно пользовались совсем другим ямбом, чем в XIX и только начавшемся XX веке: конечно, константное ударение на восьмом слоге сохранялось и там и там (его отсутствие — в отличие от английского стиха — вообще у нас вещь необыкновенно редкая), но дальше частота падения ударений на четные слоги оказывалась принципиально различной: в XVIII веке (до 1815 года) ударение на втором слоге было не менее, чем в 90 % случаев (а в первые годы после ломоносовского начала вообще поднимается до 98,7 %), зато четвертый слог оказывался ударным не чаще, чем в этих же 90 % случаев (а в промежутке между 1745 и 1760 годами опустился вообще до 77 %). В XIX веке соотношение прямо обратное: второй слог ударен не более, чем в 90% случаев, а четвертый — не менее, чем в 90%. На деле это означает, что поэты XVIII века предпочитали стихи типа: «На бледно-голубом эфире» или «На лаковом полу моем», тогда как в XIX веке — «На берегу пустынных волн» или «Адмиралтейская игла».

Разница между этими вариантами вполне ощутима на слух, но до Белого не подвергалась критической рефлексии. Именно он впервые понял, что поэты XIX века бессознательно стремились создать симметрически организованный ямб, где максимально ударным становился бы (не считая, конечно, последнего) средний из открытых ударению, то есть четвертый.

А почему поэты XVIII века избегали такого варианта? Кажется, наиболее логичным выглядит такое объяснение: мы уже говорили о том, что первоначально Ломоносову единственно правильными казались полноударные ямбы. Постепенно стало понятным, что без пропуска ударений на некоторых четных слогах «невозможно будет, почитай, и одного стиха сложить» (Тредиаковский). Но на каком слоге ударение делать обязательно, а на каком можно и не делать? Логически рассуждая, поэты пришли к выводу, что лучше всего начинать стих с ударения на четном слоге, то есть делать ударным второй слог, с самого начала задавая ямбическую инерцию четноударности⁴⁷.

Когда Андрей Белый понял возможности высокой поэтической игры с ритмом четырехстопного ямба, он сам стал пробовать новые, непривычные варианты сочетаний ударных и безударных слогов и современников своих заразил тягой к экспериментаторству в ямбе (преимущественно четырехстопном, изучению которого Белый отдал немало сил). Не всегда эти попытки были удачными, и Вл.Ходасевич вспоминает, как Белый «вдруг принялся коренным образом перерабатывать многие стихотворения, подгоняя их ритм к недавно открытым формулам. Разумеется, их ритмический узор, взятый в отвлечении, стал весьма замечателен. Но в целом стихи сплошь и рядом оказывались испорчены»⁴⁸. И в этом противоречии, как справедливо говорит далее Ходасевич, сказалась большая неправда представления о том, что форму и содержание можно разорвать, можно для того же содержания подобрать какую-то иную форму.

Но сопряжение ритмики и смысла постепенно пришло в безусловное соответствие и у самого Белого (одна из самых ярких русских поэм, написанных четырехстопным ямбом, «Первое свидание», демонстрирует не только глубину смыслов, но и поразительное мастерство владения ритмическими вариациями), и у его последователей, для которых сенсационное открытие стало уже аксиомой.

Для слуха, привыкшего за двести без малого лет к звучанию четырехстопного ямба, уже не было нужды ни задавать инерцию обязательным ударением на втором слоге, ни симметричным построением стиха, и поэты всячески исхищряются в мастерстве построения самых редкостных ритмических форм.

5.3. ХОРЕЙ

Хорей — размер с почтенной репутацией, ведущей начало еще от опытов Тредиаковского, но, как кажется, не обладающий таким своеобразием, как русский ямб. Для особенно вьедливых читателей, которые захотят проследить судьбу русского хорей, порекомендуем, помимо многократно уже названного «Очерка истории русского стиха» М.Л. Гаспарова, еще замечательное его исследование с антологией текстов о трехстопном хорее 1890—1925 годов⁴⁹.

5.4. ТРЕХСЛОЖНИКИ

Как уже говорилось, роль трехсложников в поэзии XVIII века была ничтожной: по данным М.Л. Гаспарова и К.Д. Вишневского они составляют один процент произведений и полпроцента строк из всего исследованного массива стихотворенных произведений (по данным С.А. Матяш чуть больше — 2 % произведений и 0,7 % строк; в любом случае числа ничтожны и могли бы не учитываться). В первой трети XIX века доля их увеличивается: 7% произведений и 3% строк. Но при этом случилось еще более важное: трехсложники нашли для себя «экологическую нишу», тот жанр, в котором могли естественно существовать. Таким жанром для них стала баллада.

В немецкой поэзии, на которую более всего ориентировались русские баллады, в жанре этом господствовал дольник, где между ударениями были интервалы в 1 или 2 безударных слога. В русской поэзии он был экзотическим гостем, поэтому ему предстояло на первых порах превратиться в какой-нибудь из силлабо-тонических размеров. Если русскому переводчику (или, скорее, перелагателю, ибо понастоящему точных переводов было немного) казалось, что основой стиха является двусложный размер с добавлением время от времени лишнего безударного слога, он и упрощал дольник до ямба или хорей. Если же сильнее ощущалась инерция трехсложника с пропусками положенных безударных слогов, то в русском варианте стих становился трехсложником.

Количественно в первой половине XIX века трехсложники по-прежнему ничтожны, однако качественно происходит решительный скачок. Именно время Пушкина, Лермонтова, Жуковского дает нам «Ночной смотр» (второй вариант; в первом перевод сделан хореем), «Лесного царя», «Иванов вечер», «Кубок», «Суд Божий над епископом», «Рыцарь Роллон», то есть едва ли не самые знаменитые баллады Жуковского; «Черную шаль», «Песнь о вещем Олеге», «Узника» Пушкина; «Три пальмы», «Воздушный корабль», «Тамару» Лермонтова, а кроме них — рылеевского «Ивана Сусанина», «Олега» и «Кудесника» Языкова... Список этот можно продолжать, но главное — что отныне балладный стих накрепко становится связан с трехсложниками и по-

лучает возможность уверенно чувствовать себя в русской поэзии.

ЗАДАНИЕ ОДИННАДЦАТОЕ



Посчитайте, какой процент трехсложных размеров был употреблен А.К. Толстым в разделе «Былины, баллады, притчи» его собрания стихотворений.

К середине же века связь между размерами и жанром начинает разрушаться, трехсложники постепенно начинают ощущаться столь же нейтрально, как и двусложники. Вторгаясь в любые жанры, они все решительнее завоевывают себе жизненное пространство, что дает возможность резко расширяться и количественно: двадцать один (за 1830—1880 годы) и двадцать восемь с половиной (за 1880—1900) процентов произведений, восемнадцать с половиной (в последней трети XIX века) процентов строчек. Даже в этой последней трети, когда о господстве трехсложников так много говорят, они составляют все вместе меньше, чем хореические строки, и в три раза менее строк ямбических, но равноправности они уже добились.

Теперь в начале XX века трехсложники станут разбиваться пропусками безударных ударений, что будет превращать их в дольники. Но и сами трехсложники время от времени дают интересные всплески, чаще всего связанные с удачей какого-нибудь неожиданного размера. Так произошло, скажем, с пятистопным анапестом в середине 20-х годов. Этот размер был вполне употребителен в лирике второй половины XIX века, но по каким-то своим, недостаточно ясным нам соображениям Борис Пастернак применил его в эпосе. «Девятьсот пятый год» имел такой оглушительный успех, что на некоторое время пятистопный анапест (чаще всего с рабски скопированной у Пастернака интонационной разбивкой стихов на отдельные строки) стал навязчивой идеей несамостоятельных стихотворцев⁴⁹.

Но не только для безразличных подражателей он стал штампом, но и для такого незаурядного поэта, как Борис Поплавский, почти единодушно признанного главной (и несостоявшейся из-за ранней трагической смерти) надеждой молодой эмигрантской поэзии. В первой его книге «Флаги» (1931, то есть через шесть лет после появления «Де-

вятьсот пятого года») пятистопный анапест встречается в шести стихотворениях из семидесяти двух, составивших сборник, причем три из них идут подряд («Морелла» I и II, а следом «Серафита» I). И поэт настолько зачарован этим (действительно редкостно напевным!) ритмом, что пытается как-то разнообразить его лишь чередованием мужских и женских рифм:

Где Ты, светлая, где? О, в каком снеговом одеянье
Нас застанет с Тобой Воскресения мертвых труба?
На дворе Рождество. Спит усталая жизнь над гаданьем,
И из зеркала в мир чернокрылая сходит судьба.

Как нетрудно увидеть, в интонации и в смыслах нет никакого пересечения со стихами Пастернака, но выбор размера, да еще столь регулярный не может не поразить. Характерно, что уже во второй своей книге, куда вошли стихи, написанные не ранее 1931 года, Поплавский практически отказывается от излюбленного размера: лишь однажды он использует его в неприкосновенности, а еще дважды, задавая инерцию, тут же обрывает ее. Особенно ясно чувствуется это в стихотворении «Ты устал, отдохни...», где даже стихи разбиты на несколько строк, как у Пастернака, да и интонационно они вполне могли бы вписаться в «Девятьсот пятый год»:

Ты устал, отдохни.
Прочитай сновидений страницу
Иль в окно посмотри,
Провожая на запад века...

Но кончается оно совсем в другом духе:

Мы слишком малы.
Мы слишком слабы.

Птица упала.
Не упасть не могла бы,
Жить не смогла на весу.
Поезд проходит в лесу...

5.5. ЛОГАЭДЫ

Сфера применения логоэдов оставалась всегда ограниченной. В XVIII веке их практически не существует (за исключением песен, не воспринимавшихся, видимо, как собственно стихи, а лишь как тексты к музыке), в начале XIX за счет опытов Востокова и Радищева создается традиция подражания античным логоэдам, постепенно замирающая, чтобы возродиться в начале XX века, сначала снова как имитация античных размеров, а потом уже и по собственному слуху (вспомните примеры из Мандельштама или Цветаевой). Однако после кратковременного укрепления в сознании читателей их роль снова уменьшается. По наблюдениям М.Л. Гаспарова, более или менее самостоятельно логоэды сегодня живут только в песнях (как и в XVIII веке).

5.6. ДОЛЬНИК, ТАКТОВИК, ЧИСТО РИФМОВАННЫЙ СТИХ

Ломая традиционную поэзию, символисты уже в 90-е годы опробовали разные направления пути: с одной стороны, они экспериментировали в классических размерах, с другой — вспоминали забытое или периферийное в предыдущей поэзии (чаще всего это были строфические формы, вроде сонетов гр. Бутурлина), с третьей — старались изобрести нечто новое. Но за пределами классического стиха для них лежала почти неизведанная земля, и потому набег в нее носил довольно случайный характер, пока за разработку первого месторождения — дольника, когда-то опробованного в переводах Фета и других авторов, — не взялся Блок. Оглушительный успех его первой книги, где дольник сразу приобрел права гражданства (из стихов, написанных в 1902 и 1903 г., по данным П.А. Руднева⁵⁰, неклассические размеры, то есть преимущественно дольник, занимают 21% всех строк), сделал возможным существование этого размера как равноправного со всеми прочими. Блок показал, что за пределами силлабо-тоники находится не хаос, а такой же космос, как и в традиционных границах.

Его открытие быстро стало универсальным. Для Ахматовой, Гумилева, Есенина, Цветаевой, Багрицкого и других дольник стал столь же стремительно канонизироваться, как ранее силлабо-тоника. Появились излюбленные формы дольника, легко различимые на слух, им стали писаться не

только мелкие стихотворения, но и большие поэмы («Поэма начала» Гумилева, «У самого моря» и «Поэма без героя» Ахматовой, «Люблю» и «Про это» Маяковского, «Февраль» и «Последняя ночь» Багрицкого — вплоть до «Строгой любви» Я.Смелякова).

И уже у первого поколения, привыкшего к дольнику как к стиху не только что изобретенному, а полученному от предшественников, появлялась время от времени необходимость от автоматизировавшегося дольника перейти к какой-то другой форме:

Словно ветер страны счастливой,
Носятся жалобы влюбленных,
Как колосья созревшей нивы,
Клонятся головы непреклонных.

Запеваает араб в пустыне:
«Душу мне вырвали из тела».
Стонет грек над пучиной синей:
«Чайкою в сердце ты мне влетела».

(Гумилев)

Хочет встать, не может... кремень зубчатый,
Зубчатый кремень, как гортанный крик,
Под бархатной лапой, грозно поднятой,
В его крылатое сердце проник.

Рухнул грудью, путая аксельбанты,
Уже ни пить, ни смотреть нельзя,
Засуетились официанты,
Пьяного гостя унося.

(Гумилев)

Первый случай достаточно определен: это трехударный тактовик, где основу странного звучания создает начало стиха не единообразное, а противоположное в четных и нечетных стихах (далее это несколько усложнится): первое ударение падает то на третий, то на первый слог.

Во втором же стихотворении четырехударный тактовик осложняется дополнительными ударениями (первая из приведенных строк) и вкраплениями трехударного (седьмая и восьмая строки). Но первая и последняя строфы стихотво-

рения «У цыган» дают точный образ четырехударного тактовика. Приведем последнюю строфу:

Что ж, господа, половина шестого?
Счет, Асмодей, нам приготовь!
Девушка, смеясь, с полосы кремневой
Узким язычком слизывает кровь.

От этого тактовика пролегал прямой путь к еще более расшатанным ритмам и, прежде всего, к чисто рифмованному стиху. До этой границы дошел Маяковский в своих ранних (и, вероятно, лучших) произведениях. Однако в послереволюционных (а особенно после 1925 года) его произведениях, как справедливо пишет М.Л. Гаспаров, «свободно соседствуют строфы, написанные классическим хореем, вольным хореем, дольником, акцентным стихом. Даже если отсеять заранее ямбы и хорей, то перед нами окажется трудно дифференцируемая масса дольников с вкраплениями акцентного стиха и акцентного стиха с вкраплениями дольника»⁵¹. Таким образом, даже для самого последовательного экспериментатора в области ритмики стих, урегулированный лишь присутствием рифмы (при том, что она для Маяковского была фактически обязательным элементом поэзии), оказался чрезмерно радикальным и был сведен от главного к «одному из». Если все поэмы дореволюционного Маяковского, а также первая редакция «Мистерии-буфф», «150 000 000», «Пятый интернационал» написаны этим стихом, то в большинстве его поэм, начиная с поэмы «Владимир Ильич Ленин», лишь небольшие отрывки могут быть отнесены к чисто рифмованному (или, как его называет Гаспаров, акцентному) стиху.

5.7. СВОБОДНЫЙ СТИХ

Истоки свободного стиха находят еще в XVIII веке; знамениты фетовские попытки верлибра — «Нептуну Леверрье» и еще несколько стихотворений (которые достаточно едко пародировал Тургенев):

Здравствуй!
На половинном пути
К вечности, здравствуй, Нептун! Над собою
Слышишь ли шумные крылья и ветер,

Спертый нагрудными сизыми перьями? Здравствуй!
Нет мгновенья покою;
Вслед за тобою летящая
Феба стрела, я вижу, стоит
С визгом перья поджавши, в эфире.

Впрочем, «свободность» такого стиха была весьма относительна: на самом деле это нерифмованный разностопный дольник, совершенно явно ориентированный на разностопный дактиль (*посчитайте, сколько в приведенном нами отрывке стихов правильного дактиля и какой они глины/стопности*). Лишь в начале XX века появился истинный верлибр, где всякая урегулированность ударений специально избегалась. У разных поэтов он возникал по-разному: у М. Кузмина в «Александрийских песнях» (писались в 1904—1908 гг., впервые частично опубликованы в 1906 г.) это были тексты к музыкальным произведениям; у Блока знаменитое «Когда вы стоите на моем пути...» воспринимается как осознанная система «МИНУС-ПРИЕМОВ» (термин, введенный Ю. М. Лотманом), то есть отказ от всех форм традиционного поэтического построения: регулярного ритма, даже слабо ощущаемой закономерности чередования ударений, равноударности, рифмы, строфы, ритма каких-то отдельных частей стиха; ранние хлебниковские опыты («Сад») ориентированы на библейскую прозу и т. д. Позднее сказалось влияние зарубежной поэзии, где в XX веке верлибр стал господствующей формой стиха.

Но и до сих пор свободный стих скорее остается изолированным островом в современной поэзии: опыты его есть у подавляющего большинства поэтов, однако истинной системы он не создал. Именно об этом свидетельствуют попытки создания антологий, специально собирающих только русский свободный стих, его фестивалей и т. п. Необходимость искусственно поддерживать интерес к этому явлению демонстрирует его до сих пор не полную включенность в структуру современной стихотворной речи, несмотря на удачи отдельных «чистых» верлибристов (из них наиболее интересными нам представляются Владимир Бурич⁵² и Арво Метс) и тех авторов, для которых эта форма является периферийной и возникает, как у Блока, в виде минус-приема.

Кажется, что явление рифмы настолько общеизвестно и общепонятно, что даже говорить специально о нем не стоит. Однако изучение работ, посвященных рифме, имеющих в русском литературоведении, показывает, что ряд проблем, связанных с этим явлением, только в последнее время стал анализироваться, входить в круг интересов исследователей и, стало быть, приближаться к какому-то решению.

И прежде всего, сказанное относится к роли рифмы в стихе. Если ее формальная классификация более или менее ясна и сомнений не вызывает, то осмысление того, зачем она нужна поэту, что она ему дает и почему русские поэты не спешат от рифмы отказываться, — вопрос, который еще требует ответа, и который в рамках нашей книги мы окончательно решить не можем, но задать его и дать материал для размышления — обязаны.

Как известно, современная западноевропейская и американская поэзия практически отказалась от рифмы (как и от классических размеров). Немногие поэты, все еще обращающиеся к этому чрезвычайно выразительному средству построения стиха, постепенно становятся уникалами, а страницы поэтических книг и многочисленных журналов, посвященных поэзии, все более и более заполняются стихами безрифменными. Что это — насущная необходимость поэзии или же недостаток самих поэтов?

Вспомним, что еще очень давно, более ста пятидесяти лет назад, Пушкин писал: «Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху (безрифменному, — Н.Б.). Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень* неминуемо тащит за собою *камень*. Из-за чувства выглядывает непременно *искусство*. Кому не надоели *любовь и кровь, трудной и чудной, верной и лицемерной, и*

Как видим, здесь подход «по-вашему» (то есть с позиции финансового чиновника) решительно противопоставлен подходу истинному, подходу «по-нашему», то есть поэтическому. Рифма взрывает строку, строфу, стихотворение, делает их наполненными актуальнейшим и, самое главное, *поэтическим*, а не рассудочным смыслом.

Можно возразить, что так бывает, наверное, только у Маяковского, у которого вообще рифма играет особую роль, который делает ее одним из самых главных элементов своей поэзии. Писала ведь Ахматова о своих рифмах: «И легких рифм сигнальные звоночки...»⁵⁴. Но пристальное изучение ее собственных рифм показывает, что и у нее, как и у любого другого поэта, рифма служила мощным ассоциативным оружием. Почти подсознательно рифма диктует поэту определенные смысловые ходы, которые он обязан или подтвердить, или повернуть по-своему, или опровергнуть.

Однако начнем с самого начала.

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЯВЛЕНИЯ

Прежде всего следует осознать, что мы понимаем под словом «рифма».

В классической работе В.М. Жирмунского «Рифма, ее история и теория» говорится о том, что рифмой является *«всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения»*⁵⁵. Это определение вполне можно принять, но очень важно отметить два момента, играющие в нем конструктивную роль.

Прежде всего, запомним утверждение, что рифмой является *всякий звуковой повтор*. Это означает, что для нас важна не буквенная сторона рифмы, а ее произношение, ее фонетика. Именно поэтому мы в дальнейшем будем часто обращаться к фонетической транскрипции рифмующихся слов, не ограничиваясь их написанием. И при этом стоит запомнить, что повтор — *всякий*, то есть не только полностью совпадающие звуки будут образовывать рифму: уже русский фольклор и поэзия XVIII века знают рифму «неточную», где звуки совпадают не полностью, а приблизительно. Следовательно, рифмой будет являться не только

полное совпадение звуков после последнего ударения в стихе, но и совпадение приблизительное, причем степень этой приблизительности может быть весьма различной, ориентироваться то на сходство, то на различие в звучании. Но от этого рифма рифмой быть не перестает, и пара слов «гонг — огонь» (почти наугад выбранная рифма из стихотворения Б. Поплавского), которая для Пушкина рифмой бы не была, для поэта XX века становится совершенно законной, потому что, во-первых, соблюдает приблизительное созвучие (совпадают ударные гласные, предударный согласный «г» и схож звук «н», в первом звучае твердый, а во втором — мягкий), во-вторых, находится на месте рифмы, именно там, где мы ее ожидаем.

Отметим также утверждение, что рифма является рифмой только тогда, когда выполняет *организующую функцию*. Вообще понятие ФУНКЦИИ для главы о рифме чрезвычайно существенно, потому что только пользуясь им можно понять, почему какие-то созвучия для нас оказываются рифмой, а какие-то — нет. Приведем тот же самый пример, которым оперировал в свое время Юрий Николаевич Тынянов, демонстрируя разницу между рифмой и нерифмой в зависимости от функции слова в стихе. Он писал: «Жуковский, отправляясь от законного в XVIII веке приема, рифмует в своих ранних стихах: небес — сердце, погибнет — возникнет, горит — чтить <...>, и эти рифмы полноправны, хотя и «неточны» <...>. А между тем мы отказываемся считать рифмами: составляет — освещает («Благоденствие России», 1797), сооружены — обложены («Добродетель», 1798), рек — брег («Могущество, слава и благоденствие России», 1799), — ибо эти безукоризненные рифмы встречаются в *белых стихах*. Как внеконструктивный факт — это рифма; как факт ритма, то есть конструкции, такая «случайная рифма» есть явление *sui generis*, необычайно далекое по конструктивным заданиям и следствиям от обычной рифмы»⁵⁶.

В первом случае, как и в примере из стихов Б.Поплавского, мы воспринимаем рифму как рифму лишь потому, что она стоит в позиции рифмы и выполняет ее функцию. Мы можем спорить о том, хороша эта рифма или дурна, но то, что она рифма — неоспоримо. Во втором случае идеальные рифмы не воспринимаются нами в этом качестве, по-

тому что лишены функции: нерифмованный стих заставляет нас не слышать звукового совпадения.

ЗАДАНИЕ ДВЕНАДЦАТОЕ



Найдите в пушкинском «Борисе Годунове» те случаи, когда мы не слышим явных рифм. А почему во многих монологах шекспировских трагедий, написанных нерифмованным пятистопным ямбом, для нас ощутима рифма, завершающая монолог:

Мне «кажется» неведомы. Ни этот
Суровый плащ, ни платья чернота,
Ни хрипялая прерывистость дыханья,
Ни даже слез податливый поток,
И впалость черт, и все подразделенья
Тоски не в силах выразить меня.
Вот способы казаться, ибо это
Лишь действия, и их легко сыграть,
Моя же скорбь чуждается прикрас
И их не выставляет напоказ.

(«Гамлет» в пер. Б.Пастернака)

Понятие функции в случае с рифмой помогает понять не только классические ее образцы, но и другие, непривычные виды: не только обычную для классического стиха конечную рифму, но и рифму начальную, открывающую стих, изобретением которой так хвастались футуристы или же современную «корневую» (или, по-другому, «основную») рифму, где совпадение послеударных звуков сведено до минимума, зато высока степень упорядоченности звуков предударных.

Из наших самых предварительных суждений уже становится ясным, что рифма — явление сложное и отнюдь не сводимое к определениям как школьным⁵⁷, так и многим сугубо научным⁵⁸. Одни и те же слова могут быть рифмующимися, а могут и не быть. Обусловлено это как функциями слов внутри стиха, так и исторической изменчивостью: для читателя пушкинского времени вполне уместная у Бориса Поплавского рифма «охлажденья — младенец» ни в коем случае не могла бы быть употреблена в стихах про-

фессионального поэта, а попадись она в стихах безвестного графомана, над нею потешались бы все грамотные читатели. Но существуют все же некоторые закономерности, о которых можно говорить без особого риска.

2. КЛАССИФИКАЦИЯ РИФМ

2.1. «ДЛИНА» РИФМЫ

Первый, самый бросающийся в глаза признак рифмы, — ее ритмическая роль.

В части, посвященной ритмике, мы специально, чтобы не усложнять текст, не говорили о том, что ритм стиха, конечно же, зависит не только от расположения в нем ударений, но и от того, сколько безударных слогов находится в стихе после последнего ударного. А между тем для звучания, интонации стихотворения важно и то, чем заканчивается каждый стих. Вряд ли случайно некоторые стиховеды говорят о том, что для подлинного изучения механизма стиха необходимо учитывать не только размер, но и окончание (КЛАУЗУЛУ). Как представляется нам, ритмическая инерция все же оказывается гораздо сильнее, чем вариации ритма с помощью клаузул, но и разницу они вносят достаточно существенную.

Обычными для русского стиха являются три типа окончаний, получившие соответствующие названия: если последнее ударение падает на последний слог стиха, то такое окончание называется МУЖСКИМ. Ударение на предпоследнем слоге образует окончание ЖЕНСКОЕ. Если же ударение падает на третий с конца слог, оно именуется ДАКТИЛИЧЕСКИМ. Гораздо реже встречаются окончания ГИПЕРДАКТИЛИЧЕСКИЕ, когда ударение падает на четвертый, пятый и далее слог с конца. В узком смысле слова гипердактилическим называют окончание, в котором за последним ударением следует еще три слога. С окончаниями такого типа примеры стихов — особенно в XX веке — еще можно найти, более же «длинные» практически не встречаются, относясь к категории раритетов, а то и просто уникальных примеров. Объяснение здесь найти легко: при всей свободе расположения ударений в русских сло-

вах, не так уж много таких, где за ударением следовало бы еще более трех слогов.

ЗАДАНИЕ ТРИНАДЦАТОЕ



Отыщите у кого-либо из русских поэтов (лучше брать стихи XX века) примеры одногои того же ритма, но с разными окончаниями, рифмованными и нерифмованными: только мужскими, чередованием мужских и женских (а потом — женских и мужских), сплошными женскими, дактилическими и мужскими (а потом — мужскими и дактилическими), дактилическими и женскими (и в обратной последовательности), только дактилическими. Попробуйте для себя определить, чем отличается «разбег» стиха от изменения окончаний.

Так же, как окончания, называются в зависимости от своей длины и рифмы: мужские, женские, дактилические, гипердактилические. В хорошо известном стиховедам экспериментальном стихотворении Брюсова на протяжении всего текста рифмуются пять последних слогов: ударный и четыре заударных, а как отдельные образцы есть и более длинные цепи рифмующихся между собою слогов. Помимо этого, существуют еще два разряда неклассических, не канонизированных XVIII и XIX веком рифм: НЕРАВНОСЛОЖНЫЕ и НЕРАВНОУДАРНЫЕ, где количество заударных слогов — разное. В неравносложных рифмах, широко применявшихся Маяковским и вслед за ним другими поэтами, как бы отсекается один (значительно реже — два) безударный слог: «Ковно — нашинковано», «неровно — бронированного» (Маяковский). Наиболее ясен первый случай, когда в слове «нашинковано» следующий после ударения звук, обозначаемый на письме буквой «а», оказывается очень сильно редуцированным и потому легко «проглатывается», мы произносим (если воспользоваться очень примитивной фонетической транскрипцией) не так, как пишем, а приблизительно так: «нашинковъна» (напомним, что «ъ» в фонетической транскрипции обозначает редуцированный звук), а при беглом произнесении и вообще «нашинковна», что делает рифму почти что точной. Вероятно, подобные случаи были той основой, от которой появилась в русском языке возможность неравносложных рифм, и

даже такой традиционный поэт, как Вл.Ходасевич, вполне мог ими воспользоваться: «почему-то — откуда-то», «только — столика».

Значительно сложнее случай второй, который уже никак нельзя свести к схожести произношения. Здесь поэт явно строит искусственное созвучие, заставляя читателя ощутить лишь очень далекое созвучие, и обманывая его ритмическое ожидание: вместо ожидаемого по всем законам женского окончания, он получает гипердактилическое. Условно можно сказать, что неравносложные рифмы первого типа идут от законов произношения, тогда как вторые — от законов литературной игры. И потому понятно, что один из первых в русской литературе случаев рассчитанной неравносложной рифмы у Брюсова («тополей — алее», «зари — Марии») должен был происходить именно от желания литературно поразить, эпатировать читателя.

Если неравносложная рифма после Маяковского стала достаточно широко употребительной (хотя поэты, ориентирующиеся на традиции силлабо-тоники, ею или не пользуются вообще или пользуются очень осторожно), то рифма недавноударная так и не стала пользоваться сколько-нибудь широкой популярностью. В ней совпадают гласные и согласные звуки, но различается место ударения:

Туманный пригород как ту́рман.

Как поплавки, милиционеры.

Тума́н.

Который век? Которой эры?

Все — по частям, подобно бре́ду.

Людей как будто развинтили...

Бре́ду.

Верней — барахтаюсь в ватине.

(А.Вознесенский)

Искусственность и выисканность таких рифм очевидна, и хотя с ними играли такие вполне классические поэты, как Вяч.Иванов, Брюсов и др., в русской поэзии они не прижились⁵⁸.

В любом случае, неравносложные и неравноударные рифмы образуют особый разряд рифм по их длине, по-

скольку за последним ударением у них находится разное число слогов.

Исторически ритмические характеристики рифмы, ее протяженность, менялись довольно значительно. В силлабике господствовала (в подражание польскому стиху) рифма женская⁵⁹. Со времен Ломоносова утвердилось чередование женских и мужских (причем чаще всего именно в таком порядке) рифм. Отказ от чередования на первых порах вызывал большой ритмический эффект. Ярчайшим примером является «Шильонский узник» (перевод Жуковского из Байрона), где рифмы в четырехстопном ямбе только мужские; явно по следам Жуковского шел и Лермонтов в «Мцыри». И о той, и о другой поэме писали как о перевороте в русской поэзии именно вследствие характера рифмовки. Менее заметны были пробы сплошных женских рифм, где особенно выделяются стихотворения Лермонтова 1840—1841 годов.

Подобным же образом обстояло дело со введением дактилических рифм, хотя к ним слух читателя стихов, казалось бы, должен был привыкнуть быстрее, ибо нерифмованные стихи с дактилическими окончаниями уже давно присутствовали в подражаниях фольклорному стиху. В области их рифмования пионером явился Жуковский, в двух стихотворениях начала 20-х годов («Ах! почто за меч таинственный...» и «Отымают наши радости...») давший образец замечательного сплетения новаторства (ранее не употреблявшиеся рифмы) с традиционностью (четырёхстопный хорей с дактилическими окончаниями был всем знакомой имитацией фольклорного стиха). Но еще довольно долго дактилическая рифма воспринималась как явление экзотическое и лишь ко времени Некрасова превратилась в обыденность.

Тем более это относится к рифме гипердактилической, которая вообще из редкости так и не превратилась в повседневность (и, судя по всему, никогда не сможет превратиться: слишком редкостны гипердактилические окончания слов в русском языке).

2.2. МЕСТО РИФМЫ В СТИХЕ

Обычное место рифмы — в конце стиха. Однако некоторые поэты, чаще всего любящие и умеющие экспери-

ментировать, играть со стихом — не ограничиваются такой концевой рифмой и сознательно переносят рифму в начало стиха, оставляя конец незарифмованным. Футуристы приписывали часть изобретения такой рифмы себе, однако, на самом деле они были использованы еще до них:

Верили
 мы в неверное,
Мерили
 мир любовью.
Падали
 в смерть без ропота,
Радо ли
 сердце Божие?

(З.Гиппиус)

Странность такого обращения с рифмой была подчеркнута и названием стихотворения: «Неуместные рифмы», и специальным рассечением стиха на две строки, первая из которых заканчивается именно рифмующим словом. НАЧАЛЬНЫХ рифм в русской поэзии очень немного, считанное число, но все же и они должны быть учтены.

Несколько чаще встречаются рифмы, которые М.Л. Гаспаров называет «ЦЕПНЫМИ»: когда конец одного стиха рифмуется с началом следующего:

В моей пустыне было бы ОТРАДОЙ
ОГРАДОЙ вам служить на злом ПУТИ.
НАЙТИ звезду так сладостно, так надо,
Что я не смею вам сказать: «Прости».

(М.Кузмин)

Во всех строчках данного стихотворения (точнее, отрывка из поэмы «Новый Ролла») начало второго стиха рифмуется с концом первого, а начало третьего — с концом второго. Но эти рифмы не заменяют, а дополняют традиционную перекрестную рифмовку, потому могут и пропадать, как в других стихотворениях Кузмина:

Зачем луна, поднявшись, РОЗОВЕЕТ
И ветер ВЕЕТ, теплой неги ПОЛН.

Сердце, как чаша НАПОЛНЕННАЯ, точит кровь;
Алой струею неиссякающая течет любовь;
Прежде ИСПОЛНЕННОЕ приходит вновь.

Розы любви расцветающие видит глаз.
Пламень сомненья губительного исчез, погас,
Сердца взывающего горит алмаз.

Звуки призыва томительного ловит слух.
Время свиданья НАЗНАЧЕННОГО пропел петух.
Лёта стремительного исполнен дух.

Слабостью бледной ОХВАЧЕННОГО подниму.
Светом любви враждующую развею тьму.
Силы УТРАЧЕННЫЕ верну ему.

Играет на возникновении и исчезновении внутренней
рифмы Жуковский в «Ивановом вечере»:

До рассвета поднявшись, коня оседлал
Знаменитый Смальгольмский барон;
И без отдыха гнал, меж утесов и скал,
Он коня, торопясь в Бротерстон.

Не с могучим Боклю совокупно спешил
На военное дело барон;
Не в кровавом бою переведаться мнил
За Шотландию с Англией он;

Но в железной броне он сидит на коне:
Наточил он свой меч боевой;
И покрыт он щитом; и топор за седлом
Укреплён двадцати-фунтовой.

Через три дни домой возвратился барон,
Отуманен и бледен лицом;
Через силу и конь, опенен, запылен,
Под тяжелым ступал седоком.

Анкраморския битвы барон не видал,
Где потоками кровь их лилась,
Где на Эверса грозно Боклю напирал,
Где за родину бился Дуглас;

Но железный шолом был иссечен на нем,
Был изрублен и панцирь и щит,
Был недавнею кровью топор за седлом,
Но не английской кровью покрыт.

Внутренняя рифма в первом и третьем стихе каждой строфы то появляется, то исчезает (что может вести также к возникновению и исчезновению рифмы конечной). Между прочим, обратите внимание, как меняется наш слух на рифмы: для привыкшего к современной поэзии переключка во второй строфе «Боклю — бою» воспринимается как несомненная рифма, тогда как для Жуковского и его современников она или вообще не воспринималась рифмой, или же была рифмой плохой (см. далее отступление о мужской рифме).

В качестве эксперимента встречаются и другие типы рифм. Например, можно — и это нередко делалось — рифмовать, разрывая слово на части и получая тем самым РАЗОРВАННУЮ рифму:

Узнаю вас, близкий рампе,
Друг крылатый эпиграмм, Пэ-
— она третьего размер.

Вы играли уж при мер-
— цаньи утра бледной лампе
Танцы нежные Химер.

(И. Анненский)

Чаще такая рифмовка встречается в шуточных стихах (и у Анненского стихотворение «Перебой ритма» входит в «Трилистник шуточный»), но может быть и лишена иронии, как в «Эльдорадо» Эдгара По или в песне В. Высоцкого, балансирующей на грани между шуткой и предельной серьезностью:

Над Шере-
метьево
В ноябре
третьего —
Метеоусловия не те...

(Добавим в скобках, что в авторском исполнении довольно отчетливо звучит еще и вторая разорванная рифма: «Ше-ремельево — третьего — метео-»)

ЗАДАНИЕ ЧЕТЫРНАДАТОЕ



В процитированной нами песне «Случай на таможне» проследите, как Высоцкий пользуется различными способами рифмования: они там очень богаты.

Можно построить рифму так, чтобы она захватывала сразу конец одного стиха и начало другого, например:

Захочет покоя уставший СЛОН —
Царственный ляжет в опожаренном песке.
Кроме любви твоей,
мне
нету СОЛНЦА,
а я и не знаю, где ты и с кем.

(Маяковский)⁶⁰

Можно строить рифму-перевертень (знаменитое «у-лица — лица у» и т.д. Маяковского), можно найти и другие способы построения, но все они уже будут находиться за гранью общеупотребительных и потому не выйдут за рамки эксперимента.

2.3. ЗВУКОВОЙ СОСТАВ РИФМ

Мы уже говорили, что рифмами становятся (в том случае, если они выполняют функцию рифмы, то есть стоят в позиции, где мы рифму ожидаем) не только те слова, в которых полностью совпадают все звуки, стоящие после одинакового ударного гласного, причем совпадают не «вразброс», следуя в том же самом порядке, что и в предыдущих рифмующих словах. Рифмами могут быть весьма приближенные созвучия. И для того, чтобы разобраться в предпочтительных для эпохи или для отдельного автора способах рифмования, надо попробовать проанализировать звуковой состав рифм.

2.3.1. Точные рифмы

Из предыдущего абзаца не так трудно понять, что относится к категории точных рифм: конечно, те, в которых совпадает ударный гласный, а далее все звуки следуют в том же порядке, что и в первом вынесенном в рифму.

Проще всего искать примеры точной рифмы в поэзии XIX века, особенно пушкинского времени, которое канонизировало именно точную рифму, установка на максимальное совпадение звуков оказалась господствующей. Например, в первой строфе «Евгения Онегина» рифмуются: «правил — заставил», «занемог — не мог», «наука — скука», «ночь — прочь», «коварство — лекарство», «забавлять — поправлять», «себя — тебя». Абсолютно во всех случаях звуки, начиная от последнего ударного гласного в стихе, совпадают полностью и в том же самом порядке.

Но вспомним слова Пушкина о том, что «рифм в русском языке слишком мало». Он, конечно, имел в виду те рифмы, которыми преимущественно пользовался сам, то есть точные. Действительно, репертуар их существенно ограничен и довольно скоро может быть исчерпан. С XVIII века на помощь поэтам, стремящимся в своей рифмовке прежде всего к точности, приходили рифмы, названные В.М. Жирмунским «ПРИБЛИЗИТЕЛЬНЫМИ».

Основное в них то, что они по своему заданию направлены на точность. Но в силу каких-то условностей и поэтической традиции в них есть некоторые отклонения от буквальных совпадений в звучании. Эти отклонения, неточности или не осознаются самим поэтом и его читателями, и они искренне считают, что имеют дело с точной рифмой, или же — второй вариант — разрешены поэтической традицией, освящены именами больших поэтов прошлого. То есть речь здесь опять-таки идет о функциональном задании данной рифмы — быть точной.

К приблизительным рифмам относятся:

1) те, в которых под ударением находятся «и» и «ы» («жизни — отчизны»). По всей видимости, это объясняется тем, что разные по звучанию гласные являются позиционными вариантами одной фонемы «и».

2) рифмы с отсечением в женском и дактилическом (не мужском!) окончании конечного «ј», на письме выражаемого буквой «й» («гений — тени», «узнице — кузницей»),

что объясняется природой этого звука, оглушающегося в конце слова почти до неслышимости. В мужской рифме «j» не только слышнее, но и фактически превращает ее из открытой в закрытую («зной — окно»), а мужские рифмы в закрытых и открытых слогах, как будет рассказано далее, подчиняются разным законам;

3) не различаются конечные звуки «г» и «х»: «дух — друг» (очевидно, под влиянием церковнославянского произношения «г» не смычного, как в современном русском языке, а фрикативного, как говорят украинцы и уроженцы Юга России; оглушаясь, фрикативное «г» превращается не в «к», как смычное, а в «х»);

4) свободно рифмуются «н» и «нн» («сонной — иконой»). Эти рифмы употреблялись как замена точных самыми пуристически настроенными поэтами XIX века.

Постепенно в поэтической традиции становится обыкновенным неразличение гласных в ударной части слова, независимо от степени их редуцированности. Осознанно по-дошел к этому А.К. Толстой, писавший своему другу Б.М. Маркевичу: «Гласные, которые оканчивают рифму — когда на них нет ударенья, — по-моему, совершенно безразличны, никакого значения не имеют. Одне согласные считаются и составляют рифму. Безмолвно и волны рифмует, по-моему, гораздо лучше, чем шалость и младость, чем грузно и дружно — где гласные совершенно соблюдены. Мне кажется, что только малоопытное ухо может требовать гласную — и оно требует этого только потому, что делает уступки зрению. Я могу ошибаться, но это у меня интимное чувство — последствие моей эвфонической организации, и вы знаете, насколько у меня требовательно ухо...»⁶¹.

Примеры Толстого говорят здесь не совсем о том, что он имеет в виду: в рифмах «шалость — младость» и «грузно — дружно» — рифма совсем иного типа, чем «безмолвно — волны» (хотя и те и другие — неточные): в первых двух парах согласные меняются — л/д, з/ж, а в последней — один из них усекается, да еще в группе из двух согласных подряд. Несовпадение согласных звуков в первых парах намного слышнее, очевиднее, чем в последней. Несмотря на неточность Толстого, смысл его рассуждений не меняется: по законам русского языка после ударения безударные гласные в слове подвергаются сильной редукции: мы,

конечно, слышим разницу в произношении заударного «а» или «и», «у» или «ы», но она безмерно слабее, чем у тех же гласных под ударением. И постепенно рифмы с *совпадением заударных согласных*, но с *различающимися заударными гласными* стали восприниматься как точные или, точнее, как приблизительные. Тщательно исследовавший проблему М.Л. Гаспаров уверенно утверждает о рифмах такого типа: «В XVIII в., даже у Державина их меньше 1%, в стихах 1800—1830 гг. — около 2%, в стихах 1830—1845 гг. — около 6%, а у таких младших поэтов, как Ростопчина, К.Павлова или Огарев,— даже свыше 10%»⁶². Он же подсчитал, что у А.К. Толстого в женской рифме такие приблизительные встречаются более чем в четверти случаев.

В настоящее время неразличение заударных гласных в рифме стало общепринятым.

Отступление о составных рифмах

СОСТАВНЫМИ, как показывает само название, являются рифмы, где одна (или несколько) частей представляют собой не одно слово, а составлены из двух или более слов.

Чаще всего, конечно, встречаются случаи, когда этот составной элемент рифмы представлен словом полнозначным, несущим на себе сильное ударение, и атонированным, ударения лишенным:

«Что же, что РОГА У НЕЙ, —
Кричал Жираф любовно, —
Нынче в нашей ФАУНЕ
Равны все пороговно!»

.....

Папе АНТИЛОПЬЕМУ
Зачем такого сына:
Все равно — что в ЛОБ ЕМУ,
Что по лбу — все едино!

(В.Высоцкий)

В таких случаях составная рифма ничем не отличается от обычной (будь эта обычная точной, как здесь, или неточной). Но существует еще одна традиция составной риф-

мы, идущая, как и многое, от Маяковского: рифмы, где второе слово столь же полноударно, как и первое:

Я раньше думал —
книги делаются так:
пришел поэт,
легко РАЗЖАЛ УСТА,
и сразу запел вдохновенный простак —
ПОЖАЛУЙСТА!

И таких примеров у него — множество: «хоботом — гроба том», «услыхал стук — галстук», «в хвальбе рта — Альберта» и пр., и пр. По видимости эти рифмы тоже точные, так как в них совпадают все согласные после ударения, но это полное, отчетливо слышное ударение мешает ощущению точности, и рифма превращается во что-то вроде разноударной. Существование такого разряда составных рифм нужно иметь в виду, когда мы говорим о точности или неточности.

Но в общем точные и приблизительные рифмы не представляют особого интереса и сложности для исследователей, даже самых начинающих. Гораздо богаче и разнообразнее —

2.3.2. Неточные рифмы

Если подумать, что может различаться в рифмующихся словах, то наиболее простой ответ будет — всё. Но все звуки одновременно различаться не могут, ибо тогда не будет главного — звукового повтора, переключки как отдельных звуков, так и их сочетаний. Значит, неточность должна непременно сочетаться с точностью других элементов, быть относительной, а не абсолютной.

Наиболее распространенная категория в русской неточной рифме — рифма АССОНАНСНАЯ, то есть та, в которой совпадают ударные гласные, но различаются некоторые (в подавляющем большинстве случаев — не все) заударные согласные. Напомним, что заударные гласные мы (после разъяснений предыдущего раздела) в счет не принимаем.

Наиболее простой и богатый звуковыми возможностями способ создать ассонансную рифму — попробовать поме-

нять согласные местами: «малина — манила», «запонок — закапанный» (первая пара общеупотребительна, вторая — резко индивидуальная, пастернаковская). Рифма не обедняется, звучат все составляющие ее согласные, но в то же самое время достигается значительное разнообразие. По известному психологическому закону наиболее сходные явления одновременно воспринимаются и как наиболее различные, а ведь суть рифмы во многом как раз и состоит в одновременном сходстве и различии составляющих ее звуков.

Второй способ — отсечь или выбросить один или несколько согласных звуков, оставив столько, чтобы созвучие все же ощущалось: «небыль — небо», «верст — мост», пастернаковская пара: «валандавшись — ландыши». В первом случае отсекается конечный «л» мягкий (на письме — «ль»), во втором — из группы в три согласных убирается первый и тем самым она упрощается (для терминологических целей существенно, что уходит не конечный звук, ибо тогда получилось бы отсечение), в третьем — выбрасывается из середины «в» (в произношении, конечно, «ф») и отсекается конечный мягкий «с». Естественно, что в живом течении стиха рифмы могут следовать в обратном порядке, и тогда вместо отсечения или выбрасывания мы получим добавление или пополнение согласных.

Третий способ создания ассонансной рифмы — смена согласных на одном и том же месте стиха: «пепел — петел». Естественно, что могут быть какие угодно вариации всех этих типов построения ассонансной рифмы, она может превращаться то в почти точную, то в чрезвычайно неточную. Например (образцы взяты из позднего, 1937 года, стихотворения О.Мандельштама «Рим»), «пепельный—лепеленый» почти точная: здесь поменялось лишь место мягкого «л» («ил'» — «л'и», где значком апострофа обозначается мягкость), а «расплакавшись — поддакивать» неточна в высшей степени, так как держится лишь на ударном гласном и первом послеударном согласном (и там, и там — «ак», да и то во втором случае он смягчается, тогда как в первом остается твердым, а дальше идет сплошное расподобление: «ѣфшыс' — ивьт'»), хотя в обоих этих случаях перед нами вроде бы одна и та же по типу ассонансная рифма.

Ассонансные рифмы в современной поэзии являются общеупотребительными, и трудно найти поэта, даже само-

го традиционного, который ими не пользовался бы, хотя в истории русской поэзии бывали целые большие периоды, когда такая рифма была совершенно невозможна (так, мы уже говорили, что пушкинское время ориентировалось исключительно на точную рифму, не прибегая к ассонансам).

Другой способ создания неточной рифмы — прибегнуть к несовпадению ударных гласных. Такие рифмы получили название КОНСОНАНСНЫХ (или, иначе — ДИССОНАНСНЫХ). Для того чтобы такая рифма держалась, не превращалась в не-рифму или даже анти-рифму, важно, чтобы заударные согласные или полностью совпадали, или были очень похожи друг на друга. И чем богаче совпадения, тем слышнее разница столь сильного элемента, как ударный гласный. Поскольку рифм такого рода в русской поэзии не так много, они встречаются только у некоторых поэтов, представляясь большинству слишком неточными, процитируем довольно большой фрагмент из стихотворения Б. Окуджавы, где найдем очень богатые консонансные рифмы, использованные с немалым мастерством:

И на утренней заре,
отгуляв до поры
и поротно,
закатились в Анкару
золотые юнкера
безвозвратно.

Там дом, там Крым
шумит кедрами.
Не спят мальчишки
русокудрые.

.....

Выпей на пол-ордена,
мундир залатай...
Где ж твоя родина,
юнкер золотой?

За морем стобалльным,
за синей волной...
С нею больно,
без нее — больней.

Как нетрудно заметить, стремясь сделать рифму как можно более богатой со звуковой стороны, поэт даже перешагивает границу последнего ударного гласного, уходит в предупредную часть стиха, в традиционной рифме почти неважную (об исключениях скажем позднее, а заодно и о том, что облегчило Окуджаве путь к осознанию предупредной части как важной для рифмы). Особенно существенна в этом смысле рифма «залатай — золотой», где максимальное совпадение всех, в том числе и гласных, безударных звуков делает особенно ощутимой разницу ударных.

Примеров таких рифм в русской поэзии не так уж мало, причем иногда они осознаются как особенные, как, например, у З.Гиппиус в стихотворении «Негласные рифмы»:

Хочешь знать, почему я весел?
Я опять среди милых чисел.

Как спокойно меж цифр и мер.
Строг и строен их вечный мир.

А могут они восприниматься и как подражательные. Вл.Ходасевич, написав краткое стихотворение:

Сладко после дождя теплая пахнет ночь.
Быстро месяц бежит в прорезях белых туч.
Где-то в сырой траве часто кричит дергач.

Вот к лукавым губам губы впервые льнут.
Вот, коснувшись тебя, руки мои дрожат...
Минуло с той поры только шестнадцать лет,—

приписал к нему специальное пояснение, предназначенное для своей жены: «В основу метра положено “Ehexēi monumentum”. Диссонансы тоже взяты оттуда: “perennius — innumerabilis”», ссылаясь тем самым на знаменитую оду Горация «Памятник», где, конечно, никаких специальных диссонансов не было, но звучание случайно попавшегося созвучия привлекло изощренный поэтический слух Ходасевича.



Проверьте себя: определите, каким размером написано это стихотворение Ходасевича.

Естественно, что к неточным рифмам неизбежно относятся те **НЕРАВНОСЛОЖНЫЕ** и **НЕРАВНОУДАРНЫЕ**, о которых мы говорили выше.

Но наша классификация, конечно, довольно схематична, поскольку дает лишь основные понятия, тогда как в реальности поэтической речи сколько угодно случаев комплексных, где неравносложность оснащена ассонансностью, разные типы ассонансов переплетаются, и очень часто внимательному к построению рифмы читателю придется ломать голову, чтобы точно определить, как же построена та или другая цепочка рифмующихся слов.

Отступление о мужской рифме

Без оговорок все сказанное выше о точных и неточных рифмах относится к рифмам женским и дактилическим, ибо только в них поэт имеет освященное традицией право не обращать внимания на предупредительную часть слова. В мужской же рифме, где объем звукового совпадения минимален, русская классическая поэзия знала особые правила, неукоснительно соблюдавшиеся.

И прежде всего это связано с тем, что эти рифмы сильно зависят от характера слога: если он открытый, то есть кончается на гласный звук (иначе говоря, ударение падает на последний звук в стихе), то требования к рифме будут одни, а если закрытый (то есть за гласным идет еще один или несколько согласных звуков) — то другие.

Собственно говоря, для второго случая правила точности рифмы, то есть ее пригодности в классическом стихе, те же самые, что и для любой другой: должны совпадать, абсолютно или приблизительно, все заударные звуки. Но вот если речь идет о **МУЖСКОЙ ОТКРЫТОЙ** рифме, то здесь было явно недостаточно совпадения ударных гласных (ведь за ними ничего больше нет!). И тогда было изобретено правило, что в мужской открытой рифме должны совпадать не только ударные гласные, но и непосредствен-

но предшествующие им согласные: «окно — оно» было рифмой правильной, точной и допустимой, а «окно — светло» — явно недостаточной. Вероятно, на первых порах это было чистой условностью, и даже не очень понятно, когда возникшей⁶³, но скорое распространение принципа обязательного совпадения предупредных (или ОПОРНЫХ) согласных в открытой мужской рифме для XIX века оказалось более чем строгим законом.

В ЗАКРЫТОЙ МУЖСКОЙ рифме совпадение опорных согласных было уже далеко не обязательным. По подсчетам Д.Самойлова у Пушкина в лирике тридцатых годов всего 17% совпадающих опорных в закрытых рифмах. Из этого следует, что для русского классического стиха требовалось совпадение минимум двух звуков в рифме, чтобы она казалась достаточно звучной, а «одноголасные» хотя время от времени и встречались, но считались нарушением правил хорошего тона в поэзии.

Как мы уже говорили, именно существенность различия в мужской рифме открытости и закрытости слогов привела к тому, что свободно допускаемое в женских и дактилических рифмах усечение (или, наоборот, добавление) финального «j» было невозможно в мужской: получалось, что поэт рифмует два принципиально несхожих между собою типа слога: открытый и закрытый. Именно здесь, в мужской рифме, различие между ними функционально, потому и слышно, потому и играет разграничительную роль.

Из сказанного должно быть понятно, что особые, более строгие принципы точности для мужской рифмы делали особой и неточность ее. Именно в мужской рифме с особенной силой ощущалось полное усечение завершающих согласных: если даже усечение «j» выводило рифму из разряда точных (вернее, приблизительных) в разряд неточных, то тем более это относилось к рифмам типа «окно — венок» или «окно — бинокль». То, что в женской или дактилической рифме стало допускаться достаточно рано и стало к нашим дням общераспространенным, то в мужской — долго выглядело необычным, да и сейчас время от времени вызывает серьезные протесты. Лет пятнадцать тому назад Е.Евтушенко, сам очень широко пользующийся неточной рифмой, объявил мужские рифмы с усечениями абсолютно не соответствующими духу русского языка и подлежащими скорейшему истреблению (а заодно был подвергнут

резкой критике и Виктор Соснора, который подобными рифмами пользуется очень широко). Нет спора, в современной системе русского стихосложения рифмы с усечениями в мужском окончании несколько не менее законны, чем предпочитаемые самим Евтушенко, но возможность отношения к ним как к чему-то дурному свидетельствует об их странности даже для изоциренного слуха известного поэта.

И еще одно важно заметить в связи с законами мужской рифмы: именно здесь, пускай еще на очень ограниченном материале, было заложено представление о том, что могут учитываться звуки не только ударные и послеударные, но и предударные, уходящие в глубь стиха. Реально это откликнулось позже, но своеобразная бомба с часовым механизмом была заложена в природу стиха и только ждала своего времени, чтобы взорваться и взорвать прежние тенденции и закономерности.

2.3.3. Рифма слева от ударения

Как видно из только что оконченного отступления, в классической поэзии XIX века ни о какой рифме слева от ударения говорить не приходилось: лишь в единственном случае единственный согласный звук «по ту сторону» последнего ударения в стихе приобретал существенное значение: опорный согласный в мужской открытой рифме. Мало того, в стихе пушкинского времени опорные согласные в женских и дактилических рифмах скорее стремились не совпадать. Как подсчитал Д. Самойлов, в лирике Пушкина 30-х годов в женской рифме они совпадают только в 10% случаев, а в третьей главе «Онегина» — в 12%.

Именно на основании этого Самойлов очень убедительно показал, что попытка подделать «десятую главу» «Евгения Онегина» в наши дни может быть, среди прочего, разоблачена и по тому, что в этих виршах чересчур много совпадающих опорных согласных, что было бы невозможно для Пушкина: «Можно поручиться, что нет другой строфы во всем «Онегине», где бы соседствовали три пары рифм с тождественными опорными»⁶⁴.

Такое обращение с рифмами совершенно явно обличает иной навык рифмования, чем был в пушкинскую эпоху,

навык человека нашего времени, когда совершенно явно стало понятно, что для обогащения рифмы должна вовлекаться в нее не только заударная часть слова, но и предударная его часть. Можно по-разному рассматривать историю рифмы и пытаться определить, кто был родоначальником такого именно подхода к стиху, но совершенно очевидно, что 10—20-е годы сформировали особое отношение к рифме в системе стиха вообще. Великий мастер рифмы Маяковский описывал свой процесс поиска нужной, подходящей и богатой рифмы так: «В моем стихе необходимо зарифмовать слово «трезвость».

Первыми пришедшими в голову будут слова вроде «резвость» <...> Можно эту рифму оставить? Нет. Почему? Во-первых,— потому что эта рифма чересчур полная, чересчур прозрачная. Когда вы говорите «резвость», то рифма «трезвость» напрашивается сама собою и, будучи произнесенной, не удивляет, не останавливает вашего внимания <...>

Взяв самые характерные звуки рифмуемого слова «резв», повторяю множество раз про себя, прислушиваясь ко всем ассоциациям: «рез», «резв», «резерв», «влез», «врез», «врезв», «врезываясь». Счастливая рифма найдена. Глагол — да еще торжественный!

Но вот беда, в слове «трезвость», хотя и не так характерно, как «разв», но все же ясно звучит «т», «сть». Что с ними сделать? Надо ввести аналогичные буквы и в предыдущую строку.

Поэтому слово «может быть» заменяется словом «пустота», избыточным и «т» и «ст», а для смягчения «т» оставляется «летите», звучащее отчасти как «лететь»⁶⁵.

Конечно, описание творческого процесса Маяковский несколько упрощает, логизирует. На самом деле все происходит не так осознанно, больше на уровне подсознания, но все же ход поэтической работы примерно таков. Рифма у поэтов XX века как бы вытекает из стиха, а стих, в свою очередь, впадает в рифму. У настоящего поэта они оказываются едины.

Но в примере со стихотворением Маяковского речь идет все же не только о рифме, а о том, как строится инструментовка, звуковая организация стиха вообще. Если верить его свидетельским показаниям, у него рифма впитывает звуки, пронизывающие всю строку, не ограничиваясь толь-

ко рифмующими словами. Настоящая же революция, как кажется, произошла в творчестве молодого Пастернака, где звуковые подоби́я начали концентрироваться не только во всей строке, чтобы дополнить рифмованное созвучие, но прежде всего именно в тех словах, которые непосредственно и образуют рифму. Звук у него перешагнул ранее почти непроницаемую границу ударного гласного и вовлек все слово в процесс звуковых аналогий, сделал его не пассивным слушателем того, что происходит в конце, за последним ударением, а полноправным участником этого действия — создания переключки согласных. И прежде всего это, конечно, совпадение опорных согласных, становящееся почти законом.

Возьмем буквально наугад выбранное стихотворение из «Сестры моей — жизни» — «Mein Liebchen, was willst du noch mehr?», удобное лишь тем, что в нем сплошные женские рифмы. Всего в стихотворении 40 строк, стало быть — 20 рифмующихся между собою пар слов. Из них лишь в пяти (то есть в четверти случаев) опорные согласные не совпадают, да и то в одном случае в качестве опорных выступают «г» и «х», что, как мы помним, не мешало и рифме с их свободной заменой считаться точной. Но в оставшихся 75% (вспомним, что у Пушкина 10—12!) достаточно часты совпадения не только опорных, но и других предупредительных гласных. Выделив совпадающие в предупредительной части звуки для наглядности крупным шрифтом, посмотрим на репертуар рифм этого стихотворения: с**Т**Релки — Та**Р**елки, Тара**К**ана — с**Т**а**К**аны, до**Щ**атой — по**Щ**ады, у**Д**арить — раз**Д**арят, ка**Б**инкой — дро**Б**инкой, Пе**Р**едней — Пе**Р**едник, за е**Л**ью- Печью — Ле**П**ечет, р**В**ется — домо**В**одство, ке**Р**оСине — се**Р**о-Синей, Мошк**С**й — на**М**окшей, Дужк**У** — по**Д**ушка, сост**Р**а**Д**аньем — Ры**Д**анья, шу**Т**ивший — у**Т**ишить, Ре**П**ейник — нете**Р**Пенье, счаст**Л**ивей — Ли**В**ень. Легко посчитать, что в восьми случаях из пятнадцати, то есть более чем в половине, не только опорный согласный совпадает, но и еще один согласный звук тоже. Но, может быть, самый интересный случай — рифма «дощатой — пощады», где звонкий «д» как будто переступает границу ударного гласного, отражаясь в заударной части второго рифмующего слова. А если мы расширим объем рифмы, послушаем чуть более глубоко предупредительную часть, то найдем еще несколько таких случаев. В той же привлеченной наше

внимание паре строк рифма становится еще богаче, если мы услышим ее так: «ДоЩаТой — неТ поЩаДы». Рифма «кабинкой — дробинкой» станет заметно богаче в форме «мокРо<J>ю каБинкой — пробь<J>ет дРоБинкой», а «шутивший — утишить» — в виде «ШуТивший — заглохШую уТишить». Но ведь не только этим определяется сила пастернаковских рифм, а и тем, что накопление созвучий заставляет нас слышать переключку одновременно и очень богатой заударной, и предупредительной части. Попробуем выделить все звуки, которые совпадают в тех же рифмах, и обнаружим картину еще более существенную: сТРЕЛКИ — швыРяТЬ ТаРеЛки, ТараКаНа — биТЬ сТаКаНЫ, ДоЩаТой — неТ поЩаДы, удаРиТЬ — РазДаРяТ, моКРою КаБиНкой — пРобьет дРоБиНкой (и это если не считать не видного на письме, но слышного йота)...

ЗАДАНИЕ ШЕСТНАДЦАТОЕ



Проанализируйте построение остальных глубоких пастернаковских рифм в этом стихотворении самостоятельно.

Максимальный случай такой рифмы — то, что в стиховедении называется ПАНТОРИФМОЙ, где совпадают все звуки рифмующихся стихов (опять-таки, точно или приблизительно). Панторифмы в русской поэзии возможны только искусственные, или шуточные, или почти лишенные смысла⁶⁶. Но существуют очень богато, почти полностью зарифмованные (тоже чаще всего шуточные) строки, как, например, экспромт В.В.Гиппиуса:

Ах, матовый ангел на льду голубом!
Ахматовой Анне пишу я в альбом!

Со времен Маяковского и Пастернака понятие БОГАТОЙ РИФМЫ обретает особую важность и ценность, потому что перешагнув границу ударного гласного, рифма стала все более и более уходить в глубь строки, позволяя тем самым части заударной быть очень неточной. В пределе это привело к созданию так называемой КОРНЕВОЙ или, если быть более точным, ОСНОВНОЙ (от слова «основа», то есть морфологическая основа слова) рифмы. В ней со-

звучия предударной части стремятся к максимальной точности или, в крайнем случае, к большому числу совпадающих звуков, тогда как заударная часть, наоборот, очень бедна звуковыми совпадениями. Иронизируя по этому поводу, Юрий Левитанский писал, обращаясь к себе (но, конечно, расширяя это понятие до современного поэта вообще):

...Вместо, к примеру, весна и сосна
ты нынче рифмуешь весна и весла —
и в этом ты зришь своего ремесла
прогресс несомненный...

Действительно, здесь есть некий «прогресс»: вместо трех совпадающих звуков в точной рифме «весна — сосна» — четыре совпадения в неточной корневой «весна — весла». Но можно ли сказать, что стихотворение с рифмой «весна — весла» лучше, чем то, где рифмуется «весна — сосна», или наоборот? Вероятно, априорно сделать такое умозаключение невозможно (да и вообще понятие прогресса в литературе для нас выглядит сомнительным). Всякая рифма может быть уместна в определенном случае и неуместна в каком-то ином. Соображения точности или неточности, других классификационных принципов не могут здесь играть никакого значения.

Скажем, у Вл. Ходасевича есть стихотворение, выразительно озаглавленное «БЕДНЫЕ РИФМЫ»:

Всю неделю над мелкой поживой
Задыхаться, тощать и дрожать,
По субботам с женой некрасивой
Над бокалом, обнявшись, дремать.

В воскресенье на чахлую траву
Ехать в поезде, плед разложить,
И опять задремать, и забаву
Каждый раз — этот всем находить,

И обратно торопиться на квартиру
Этот плед, и жену, и пиджак,
И ни разу по пледу и миру
Кулаком не ударить вот так, —

О, в таком непреложном законе,
В заповедном смиренье таком
Пузырьки только могут в сифоне —
Вверх и вверх, пузырек с пузырьком.

Все рифмы в этом стихотворении безукоризненно точные, но почти все — действительно бедные, то есть лишенные совпадения предупредных звуков. И вряд ли случайно, что из этого строя выбивается последняя пара рифм, становящихся вдруг, на наших глазах, богатой. Едва ли можно дать однозначный ответ, почему вдруг самое остро ощущаемое, последнее место занимает рифма, противоречащая заглавию, но очевидность умысла поэта начинает от читателя настоятельно требовать объяснения, пусть не во всем верного, но хотя бы нацеленного на истолкование сложного случая.

У читателя может возникнуть естественный вопрос: а зачем тогда нужны эти классификационные признаки? Сами по себе, действительно, они представляют собою лишь чисто теоретический интерес, для обычного, даже самого грамотного читателя не существующий. Но в реальности стиха знание того, как классифицируется рифма (равно как и все прочие стиховедческие штудии), дает возможность понять тот эффект, который имело стихотворение в момент своего появления в свет. Сплошная мужская рифма у Жуковского и Лермонтова, неожиданный взрыв неточной рифмы у Державина, сильная редукция гласных в заударной части, делающая их неразличимыми, — все это объясняет, почему то или иное произведение становилось событием в истории литературы, позволяет нам понять историческую изменчивость самой литературы, без чего грамотному читателю обойтись уже совершенно невозможно.

И, кроме того, без разговора о классификационных признаках рифмы будет невозможен разговор гораздо более важный — о смысловом построении стиха, в котором рифма играет важнейшую роль, связывая строки воедино не только звуком, но и заставляя читателя соотносить их между собой в смысловом отношении. К этому вопросу мы и перейдем.

3. РИФМА И СМЫСЛ

Вероятно, для первых русских стихотворцев нового времени рифма была прежде всего инструментом фонетической связи отдельных стихов между собою. О важности фонетической функции говорит, в частности, и то, что в теории Тредиаковского (Ломоносов об этом вообще молчит) речь идет о стихах только рифмованных, безрифменные (БЕЛЫЕ) для него не существуют. Рифма становится отличительным признаком стихотворной речи, таким же, как ритм. Обсуждаются вопросы точности рифмы и возможных здесь вольностей, но о смысловом наполнении ее теоретические труды и учебники стихотворства, во множестве существовавшие, молчат. Даже в работах XX века, заложивших основы современного стиховедения, первичны все-таки рассуждения о ритмической, фонетической, синтаксической роли рифм, и лишь вкратце говорится об их семантике. Меж тем последняя из солидных работ о теории и истории русской рифмы, написанная к тому же прекрасным поэтом, «Книга о русской рифме» Давида Самойлова, как раз в наибольшей степени рассказывает о том, как рифма порождает смысл стиха у того или иного поэта.

Понять эту особенность не столь уж трудно: на первых порах существования новой русской поэзии, пока шло накопление навыков версификационной техники, пока было относительно немного рифмующих комплексов (да и то очень большую роль среди них играли рифмы грамматически однородные: существительные или прилагательные в одном и том же падеже, глаголы того же времени и лица, то есть рифмовались фактически не слова, а грамматические окончания, данные самим языком), пока не возникли какие-то привычные, общеупотребительные рифмы, всякая рифма еще воспринималась обособленно, вне связи с творчеством других поэтов. А ведь какие-то смысловые закономерности возникают прежде всего там, где мы получаем возможность соотнесения уже привычного, традиционного с новым, только что изобретенным. Лишь с возникновением понятия банальной рифмы (о которой говорил Пушкин в том небольшом отрывке, который мы цитировали в самом начале рассуждений о рифме) поэты получили воз-

возможность осознанно со- и противопоставлять свои собственные рифмы обыденному, частому, привычному и потому не задерживающему внимание читателя.

Замечательный пример именно такого отношения к смысловой стороне рифмы — прославленное уже в среде стиховедов пушкинское четверостишие из «Евгения Онегина»:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;
На, вот возьми ее скорей!).

Здесь традиционная, банальная рифма «морозы — розы» наполнена ироническим содержанием, причем ирония распространяется не только на «проницательного читателя», которого автор делает участником своей небольшой поэтической игры, но и на самого поэта: ведь в конце-то концов Пушкин так и не вышел за пределы той же самой банальной рифмы, оставив ее саму в неприкосновенности и только слегка изменив ее семантический ореол ироническим обращением к читателю.

А вот еще один пример сходной — только осмысленной вовсе не иронически, а драматически или даже трагически — игры с банальной рифмой, уже из современного поэта:

Не пугайся слова «кровь» —
кровь, она всегда прекрасна,
кровь ярка, красна и страстна,
«кровь» рифмуется с «любовь».

Этой рифмы древний лад!
Разве ты не клялся ею,
самой малостью своею,
чем богат и не богат?

Жар ее неотвратим...
Разве ею ты не клялся,
в миг, когда один остался
с вражьей пулей на один?..

(Б.Окуджава)

Здесь традиционная рифма становится символом всей человеческой судьбы, в нее оказывается вписанным все существование человека, она, казавшаяся избитой уже Пушкину, приобретает глобальное значение. И стоит изменить этой банальной рифме, подобрать другую, более оригинальную, как вся глубина стихотворения пропадает, оно сбивается на дешевую иронию:

И не верь ты докторам,
что для улучшения крови
килограмм сырой моркови
нужно кушать по утрам.

Вообще стоит отметить, что разговор о смысловой структуре рифмы невозможно вести, говоря лишь изолированно о двух (или более) сходных по звучанию словах. Рифма втягивает в движение мысли сначала всю строку, а потом и все стихотворение, заставляет нас всматриваться и вслушиваться в то, как построено все оно.

Попробуем посмотреть на еще несколько примеров, чтобы увидеть, как через рифму выражается сущность поэтической речи.

Есть знаменитое в свое время и часто цитировавшееся стихотворение Валерия Брюсова, нынешними читателями, вообще не очень почтительными к этому поэту, основательно забытое:

Неколебимой истине
Не верю я давно,
И все моря, все пристани
Люблю, люблю равно.

Хочу, чтоб всюду плавала
Свободная ладья,
И Господа и Дьявола
Хочу прославить я.

Стихотворение это озаглавлено «З.Н. Гиппиус», а почему — становится ясно из ее воспоминаний, которые процитируем с небольшими сокращениями: «Мы подбирали «одинокие» слова. Их очень много. Ведь нет даже рифмы на «истину». Мы, впрочем, оба решили поискать и поду-

мать. У меня ничего путного не вышло. Какое-то полушутливое стихотворение <...> А Брюсов написал поразительно характерное стихотворение <...> Ну, конечно, не все ли равно, славить Господа или Дьявола, если хочешь — и можешь — славить только Себя? Кто в данную минуту, как средство для конечной цели, более подходит — того и славить»⁶⁷ и так далее. Исходя из этого стихотворения, Гиппиус строит целую концепцию творчества и судьбы Брюсова, с которой можно спорить, но невозможно опровергнуть, что в одной специально выисканной, трудной рифме на «одинокое» слово высказалось очень многое из брюсовских идей.

Но еще интереснее и показательнее, что этот спор, эти поиски рифмы к одинокому слову, стали основанием для еще одного стихотворения, написанного через шестьдесят лет.

У Александра Галича есть в цикле песен о поэзии стихотворение, названное «Винювники найдены», смысл которого слегка затемнен эпиграфом из «Разговора с фининспектором о поэзии»: «Может быть, десяток неизвестных рифм только и остался, что в Венецуэле»:

Установлены сроки и цены,
И в далекий путь между рифмами
Повезли нам из Венецуэлы
Два контейнера с новыми рифмами.

Так, с пшеницей и ананасами
Плыли рубленные и дольные,
Современные, ассонансные, —
Не какие-нибудь глагольные.

Не снимает радист наушники,
А корабль подплывает к пристани,
Но биндюжники есть биндюжники —
Два контейнера с рифмами свистнули.

Хоть всю землю шагами выстели,
Хоть расспрашивай всех и каждого,
С чем рифмуется слово ИСТИНА —
Не узнать ни поэтам, ни гражданам!⁶⁸.

Поэт совершенно явно обыгрывает ту же самую ситуацию, о которой поведала в своих воспоминаниях Гиппиус, и тоже ищет небывалой прежде, редкостной рифмы на трудное слово, но использует ее для выстраивания уже совсем иной смысловой структуры. Вводя эту рифму в «гражданскую поэзию», он осмысляет ее не как «декадентскую», а как символ лживости советского общества. В чрезвычайно обедненном изложении смысл стихотворения выглядит так: из советского обихода исчезло, украдено понятие истины, и только поэту, знающему его (характерно, что знание это, судя по всему, должно осмысляться как неточное, потому что неточна сама рифма к «истине»), теперь может быть доверена ответственность и за поэтическое, и за гражданское отношение к этому слову и всему, что за ним скрывается.

Внимательный читатель стиха уже по одному набору рифм из стихотворения нередко может назвать его автора или, по крайней мере, круг авторов, которые могли быть автором стихотворения, настолько в некоторых случаях принципы рифмования выражают самую суть авторской индивидуальности. Например, рифмы двух строф, приведенные здесь, совершенно очевидно могут принадлежать только Маяковскому или кому-то из поэтов, ему близких: «выковки — Лиговке», «до пупов — Попов», «орлами — парламент», «базис — Азия-с». Мы узнаем его и по характерной неточности, и по свободному выбору слов, взятых из принципиально разных смысловых рядов. А вот рифмы «божественная — девственная», «Ашеры — без меры» скорее всего принадлежат кому-нибудь из поэтов раннего символизма (в данном случае Брюсову).

Для тех поэтов, которые шли вслед за Маяковским, чрезвычайно важным принципом стало его отношение к рифме, стремление именно самое главное для строфы или строки слово поместить так, чтобы оно рифмовалось, а не проглатывалось внутри стиха. Конечно, есть традиция и другая, последователи которой предпочитают рифмы «стертые», не несущие выдвинутого смысла, а как бы подчиненные плавному течению стиха. Но и для них живы (хотя и в меньшей степени) законы, определяющие существование рифмы во времени, и как человек не может совсем выпасть из истории, так и поэт, если он, конечно, настоящий поэт, не может остаться вне определившихся тенденций времени.

Одним словом, современный исследователь не может не присоединиться к мнению Давида Самойлова: «Для определенных литератур, для определенных периодов можно говорить об особом типе поэтического мышления — рифменном мышлении. Не рифма “приискивается к мысли”, не мысль “приискивается” к рифме. Мысль и созвучие возникают в единстве, мысль озвучивается, и осмысливается звук. Мысль свободно располагается в пространстве, пронизанном силовыми лучами рифменных ассоциаций. В рифменном мышлении поэта возникают и порой закрепляются в опыте целой поэзии некие пучки звуко-смысловых ассоциаций, которые порой называют “банальными рифмами”»⁶⁹.

Но ведь, конечно, не только о «банальных рифмах» должна идти тут речь, а о том, что всякая рифма — будь она старая или новая, традиционная или откровенно экспериментальная, точная или неточная, — несет в себе определенные ассоциации, связывающие воедино звук и смысл. Без этого рифма превращается в детскую игрушку, никому не нужную и обреченную на исчезновение, как это фактически уже произошло во многих литературах, обратившихся к свободному стиху.

4. ИЗ ИСТОРИИ РИФМЫ

В истории рифмы, как и во всякой истории, важны и общие процессы, и то, что связано с творчеством отдельных личностей. Потому мы вкратце попробуем сказать и о том, и о другом, за подробностями отсылая читателей к не раз уже упоминавшимся книгам М.Л. Гаспарова, В.М. Жирмунского, Д. Самойлова и другим, названным в примечаниях и в библиографии.

На первых порах, что совершенно естественно, русская силлабо-тоническая поэзия стремилась установить нерушимые правила возможностей рифмования. Точная и приблизительная рифма, господствуя в стихе, довольно быстро автоматизировалась, превратилась в банальную погрешность, повторяющуюся с удручающей регулярностью.

К 70—80-м годам XVIII века исследователи относят пер-

вый кризис русской рифмы, выход из которого искался коллективными усилиями.

С одной стороны, учащаются попытки в области белого стиха, то есть отказа, ухода от рифмы вообще. С другой стороны, появились — и сразу очень решительно — неточные рифмы, которые ввел в русскую поэзию Державин. О его рифменной практике мы скажем подробнее ниже, но важно отметить, что именно с него фактически началась русская неточная рифма. Но вот суть и смысл этой неточности следовало бы определить. В.М. Жирмунский говорил о загадочности неточной рифмы Державина; Д. Самойлов предлагал увидеть в его рифмах то же, что и у Маяковского, стремление выдвинуть в рифму наиболее значимые слова, потому и необходимость неточности: только полным созвучием невозможно было бы найти соответствие любому слову; Ю.И. Минералов видел в них рассчитанное нарушение нормы, создание «новой рифмы»⁷⁰. М.Л. Гаспаров рассматривал их прежде всего как реакцию на автоматизированную точную рифму. Мы склоняемся к последнему варианту, который удачно объясняет не только возникновение интересующих нас рифм, но и их дальнейшую популярность. Конечно, популярность эта могла быть следствием чистого подражания большому поэту, который был для современников примерно тем же, что Пушкин для нас. Но ведь не только бездарные подражатели шли по его стопам, но и сильные, самостоятельные поэты также совершенно очевидно реагировали на новые пути, открытые его поэзией. Отдельные же направления державинской рифмы были продолжены в истории русской поэзии до Лермонтова.

Далее, начиная приблизительно с 1840-х годов и до конца XIX века проходила стабилизация систем рифмовки, когда большее внимание уделялось разработке уже открытого, чем поискам чего-то нового. Разрабатывалась дактилическая рифма, редкая ранее, делались опыты в «макароническом» роде, когда в рифму вводились иностранные слова (многие стихи И.П. Мятлева, «История государства российского...» А.К. Толстого и пр.), получили популярность каламбурные рифмы Д. Минаева и пр.

Но собственно новые поиски начались в первые годы XX века, сначала у Блока, Брюсова и Белого, в затем захватив и большинство поэтов, от самых резких экспериментаторов (Маяковского и иных футуристов, Цветаевой, Есе-

нина имажинистского периода) и до вполне традиционных (у ориентированного на классическую традицию М.Л. Лозинского, по подсчетам Гаспарова, женских неточных рифм втрое больше, чем даже у А.К. Толстого, а уж у зрелого — начиная с «Руслана и Людмилы» — Пушкина их практически нет совсем). Второй кризис русской рифмы продолжался до некоторой стабилизации 30—40-х годов нашего века, после чего открылась новая неуравновешенность: с приходом в поэзию Е.Евтушенко, Б.Ахмадулиной, В.Сосноры и иных поэтов, ориентированных на резко неточную рифму, открылся новый этап кризиса, теперь уже выраженный во все более и более усиливающихся попытках создания поэзии вне традиционных форм и, соответственно, без рифм: стихи на карточках Л.Рубинштейна, все более широкое распространение верлибра, опыты конкретной поэзии и многое другое. Но даже и в поэзии традиционного типа, как у И.Бродского, рифма меняет свою функцию. Постоянные синтаксические разрывы делают рифму Бродского одновременно неожиданной в высшей степени, но в то же время лишают ее глубины смысловых связей.

Конечно, поэзия перечисленных выше типов не исчерпывает всего разнообразия современного стихотворчества, но появление их симптоматично: традиционная рифма снова переживает период «усталости», и необходимы усилия, чтобы каким-либо образом ее преодолеть.

4.1. **Державин.** По подсчетам Гаспарова, в творчестве крупнейших поэтов додержавинской поры, Ломоносова и Сумарокова, после 1745 года вообще нет приблизительных женских рифм, не более одной десятой процента неточных женских, менее одного процента неточных мужских закрытых рифм (и то лишь в ограниченных жанрах — в ломоносовских одах и сумаровских переложениях псалмов). У Державина же, в зависимости от периода и жанра, от 0,4% до 0,9% приблизительных женских (которых у его предшественников нет вообще), от 2% до 13,5% (причем все время нарастая) неточных женских, от 1,5% до 9% (и их количество также год от году увеличивается) мужских закрытых неточных. Скачок колоссальный! Но главное, видимо, не в этом, а в том, что Державин создал целую систему, в которой к рифме было привлечено особое внимание. Он был новатором и в ритмическом строении стиха, и в строфике, и в богатейшей звукописи, и во многом ином, но рифма

выдвигалась едва ли не на передний план для его читателей и для него самого (иначе вряд ли можно было объяснить, что так систематически он наращивает количество неточных рифм, особенно заметных). И при этом смена происходит не в периферийных, проходных жанрах и отдельных произведениях, а в самых центральных («Властиителям и судиям», первая же рифма «Фелицы» — «царевна — несравненна», «Благодарность Фелице», «Видение мурзы», «Бог», «Осень во время осады Очакова», «Изображение Фелицы», «Водопад» — и многие, многие другие). За счет этих рифм не только расширяется репертуар, возможности стиха делаются намного богаче, но и выразительность поэзии выигрывает от возможности появления неожиданной рифмы.

Особенно неожиданно для XVIII века звучит державинская рифма там, где она сочетается с необычными размерами, как в прославленной «Ласточке»:

О домовитая ласточка!
О милосизая птичка!
Грудь красnobела, касаточка,
Летняя гостья, певичка!
Ты часто по кровлям щебечешь,
Над гнездышком сидя, поешь,
Крылышками движешь, трепещешь,
Колокольчиком в горлышке бьешь.

Кажется, что в этих рифмах Державин предвосхитил опыты XX века, когда барьер ударного гласного становится проницаемым: «лаСТОЧКА — каСаТОЧКА», «ЩебечЕШЬ — трепещЕШЬ». Но и сам стих, в котором доминирует трехстопный амфибрахий, перебиваемый то логоэдом (первые четыре строки), то сдвигом ударения на первый слог вместо второго («Крылышками движешь, трепещешь»), то анапестом («Колокольчиком в горлышке бьешь»), то дактилем («Тенью мелькаешь твоей» или «Сизы расправя косяцы»), свободно начинаемый дактилической, в высшей степени редкостной для XVIII века рифмой, как будто поддерживает эксперимент в рифме. И, вероятней всего, делалось это поэтом прежде всего по слуху, без осознанного нарушения канонов. Очевидно, именно это имел в виду Пушкин, когда писал Дельвигу: «...перечел я Державина

всего, и вот мое окончательное мнение. Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка — (вот почему он и ниже Ломоносова). Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо»⁷¹. Действительно, создается впечатление, что для Державина не существовало ломоносовских правил стихосложения. Но то, что для Пушкина, человека иной литературной эпохи, было основой, где можно и нужно было строить тонкие, заметные лишь глазу ценителя новации на фоне гармонической уравновешенности, то у Державина заменялось свободой выражения, иногда действительно оборачивавшейся какофонией, но очень часто дававшей поразительные результаты, более всего понятные уху читателя XX века.

4.2. Пушкин. По сути дела, Пушкин был настоящим канонизатором точной рифмы. Если для поэтов поколения Ломоносова и Сумарокова представление о рифме формировалось на глазах, им не на что было опереться, кроме как на теорию, то перед глазами Пушкина уже находилась довольно долгая история русской поэзии, в которой были и теоретически выведенные законы, и реальная поэтическая практика, и живые тенденции современников. Молодой, только пробующий свои силы Пушкин еще время от времени пользовался (хотя и не очень часто) «державинскими» вольностями в рифме, но уже ко времени окончания Лицея отказался от них, возвратившись к точности, что на фоне уже сделавшейся привычной рифмовки конца XVIII и самого начала XIX века выглядело как острое новаторство. Мы уже приводили цифровые данные, но они, вероятно, и не столь уж необходимы, ибо ориентация зрелого Пушкина на точность видна, что называется, невооруженным глазом (так же, как и у еще более ригористичного в этом отношении Баратынского). Это стремление создать и в рифме школу гармонической точности, если использовать известное определение Л.Я. Гинзбург, привело и Пушкина к представлению о кризисе рифмы (вспомните еще раз цитату, приведенную в самом начале нашего разговора о рифме), и заставило поэтов, начинавших в 30-е годы, снова начать пробовать неточность. И Бенедиктов, которого чуть не единогласно считали идущим Пушкину на смену, и Лермонтов, и Тютчев, в творчестве которого отчетливо выражены традиции XVIII века, отказываются от пушкин-

ской линии в рифме, значительно больше экспериментирова. Сам же Пушкин пытался обойти кризис рифмы то обращением к белому стиху (или подражаниям античному, или белому пятистопнику); то выбором специфических строфических форм, которые как бы поглощали несвободу в рифмах (октава, сонет, терцины), то имитациями народного стиха — и тут не случайно он вспоминал Востокова... По мысли Д. Самойлова, Пушкину вообще осталось сделать один шаг до какого-то реформирования системы русского стихосложения. Правда, при этом Самойлов осторожно замечает: «Он был гений и все бы построил иначе, не так, как мы можем себе представить»⁷². Не вдаваясь в поэтические догадки, мы должны сказать, что, доведя русскую рифму до высших пределов точности, Пушкин сам ощутил и силу, и слабость своего достижения.

4.3. Некрасов. Сами по себе рифмы Некрасова отличаются, пожалуй, только одним резким новаторством: среди них очень возрастает доля дактилических. Как в сфере ритмики он был канонизатором использования трехсложных размеров, так и в сфере рифмования он канонизировал и ранее встречавшийся, но весьма редкий класс рифм. Но при этом он нейтрализовал свою новинку общей тенденцией собственной зрелой поэзии к уравновешенности, отказу от выдвижения на передний план каких-то отдельных элементов. Его дактилическая рифма чаще всего идет от народной традиции, вызванной параллелизмом строк и образов, и потому воспринимается не как нечто новаторское, а как хорошо знакомое, множество раз встречавшееся. Да и вообще, роль *канонизатора* в литературе часто оттесняет на самый задний план новаторство писателя. Кажется, что он только традиционен, тогда как на самом деле новизна для современников может быть ошеломляющей. Но стремление предстать не в обличи гордого одинокого романтика-экспериментатора, а в роли выполняющего самую простую работу, вроде бы и не требующую никакого труда, заставляет относиться к великому писателю как к довольно заурядному пользователю найденного ранее. И если усилиями многих ученых все же удалось добиться того, что Пушкин виден нам как литературная фигура чрезвычайно сложная, то по отношению к Некрасову или, скажем, к Есенину, Твардовскому, раннему Сельвинскому (еще не сломанному критическими погромами и решениями

партийной верхушки), также выполнявшим роль канонизаторов (сейчас мы имеем в виду, конечно, не только рифму), современники и потомки очень часто оказываются несправедливы. После Некрасова в области рифмы открывалось два пути: один, реализованный его эпигонами, — путь пренебрежения поэтической формой, определенный прославленной надсоновской фразой: «Лишь бы хоть как-нибудь было излито, чем многозвучное сердце полно», где рифма приобретала характер простого украшения стиха, функции которого даже не очень ясны (скорее всего — просто традиция, заставляющая подбирать созвучия в конце стиха); вторая традиция открывала обширное поле для новых поисков. Теперь для поэта были равно открыты все пути в рифме и появлялась возможность соединять до тех пор проходившие по отдельности поиски воедино, что и было осуществлено несколькими поколениями, вступавшими в литературу в самом конце XIX и в первые два десятилетия XX века.

4.4. Блок. Он не был самым большим экспериментатором в рифме, но, как представляется, именно его творчество дало образец того, как много может принести поэту «новая рифма». Блок тоже в известном смысле принадлежит к числу канонизаторов, но на фоне предшествующей поэзии его стихи выглядели совершенно революционными: широкое распространение дольников, опыты верлибра, расшатывание традиционной силлабо-тоники в «Вольных мыслях» вполне соответствуют тому, что произошло в его рифме. Теперь же, когда мы смотрим на его рифменную систему взглядом людей, привыкших к неточности Маяковского, Сельвинского или, скажем, Ахмадулиной, рифмы эти кажутся почти что традиционными.

Если обратиться к таблицам М.Л. Гаспарова, то мы увидим, что у Блока почти столько же женских приблизительных рифм, как у Брюсова до начала открыто экспериментального периода 20-х годов или у Андрея Белого, женских неточных — примерно столько же, сколько у Брюсова и значительно больше, чем у Белого, неточных мужских закрытых у Брюсова почти нет (хотя в 20-е годы — громадный взлет, до 25%), в «Пепле» Белого нет совсем, а у Блока хотя и не очень часто, но они все же есть. И в отношении углубления рифмы Блок стоит приблизительно на тех же позициях, что Брюсов и Белый.

Но взрыв разнообразных попыток, характерный для 10—20-х годов его почти что не затронул: ни мужских рифм с усечением конечного согласного, ни значительного количества неравносложных, ни ухода рифмы в глубь стиха у него нет. Это не значит, что нет совсем: в книге Д.Самойлова и других работах о рифме Блока⁷³ мы найдем немало примеров каких угодно попыток, но системой они не стали. Блок не только стоял у истоков русской неточной рифмы, но он же и был ее канонизатором, используя так, что она уравнивалась в правах с рифмой точной, не делаясь выдвинутым элементом стиха.

4.5.Маяковский. И в этом его решительное отличие от Маяковского, который наиболее резко означил новый этап становления и развития русской рифмы. Он дошел до крайних пределов в своих решительных попытках, и особенно важно, что сделал это совершенно осознанно. Для Маяковского именно рифма становилась центральным элементом стиха, в жертву которому приносилось довольно многое. И именно потому его рифма спровоцировала такой взрыв, последствия которого русская поэзия до сих пор ощущает.

Даже те поэты, которые не принимали творчества Маяковского, уже не могли после его опытов рифмовать по-прежнему. Рифма у них ушла в глубь стиха (скажем, у вполне ориентированного на традицию Александра Прокофьева число совпадений опорных согласных почти такое же, как у Маяковского, а у зрелых Твардовского и Исаковского чуть не вдвое больше, чем у Пушкина и большинства поэтов его поры), повсеместно стала употребляться неточная рифма, как женская и дактилическая (что более или менее обычно), так и мужская, и, наконец, что, может быть, и есть самое существенное, для всей поэзии после Маяковского стала принципиальной ориентация на «деграмматизацию» рифмы, то есть на то, чтобы рифма происходила не от грамматического параллелизма отдельных форм (то, что в просторечии называется глагольной рифмой: глаголов в одном и том же времени и лице ведь можно подобрать сколько угодно), а связывала слова разной грамматической природы: существительное с глаголом, прилагательное с местоимением, глагол с причастием и т.д. Хотя вспышки деграмматизации встречались, конечно, и ранее (вспомним ироническую пушкинскую строку: «Так писывал Шихматов безглагольный», то есть не допуская в своих сти-

хах глагольных рифм), но все же только в XX веке, прежде всего после Маяковского она стала главенствовать. Конечно, совсем избежать грамматически однородных рифм не может ни один из поэтов, но ориентация на соединение в рифме разнородных понятий, отказ от убаюкивающего параллелизма — безусловное влияние Маяковского.

Было бы существенным также сказать о рифмах молодого Пастернака конца 10-х и начала 20-х годов, оказавших решительное влияние на последующую поэзию, но мы об их сути говорили ранее.

4.6. Современная поэзия. В ней одновременно существуют несколько тенденций, которые не могут быть сведены к какой-нибудь одной линии.

Для определившейся во второй половине 1950-х годов поэзии тогдашних молодых — Е.Евтушенко, А.Вознесенского, Б.Ахмадулиной, Б.Окуджавы, В.Сосноры и некоторых других, менее известных, была характерна ориентация на искания «левой» поэзии 10-х—20-х годов. Официально можно было говорить о продолжении традиций Маяковского, однако не только он воздействовал на рифмы этих поэтов. Несомненно, они учитывали опыт и Пастернака, и Цветаевой, и Асеева, и менее значительных для истории поэзии Сельвинского или Кирсанова.

Именно эти поэты систематически разрабатывали «корневую» рифму (из наугад раскрытого сборника Ахмадулиной уже конца 80-х годов: «упований — подвальный», «повелела — Вифлеема», «локоть — мимолетность», «сцены — схемы» и пр.), уходящую в глубь строки, оставляя заударную часть почти незарифмованной в классическом смысле этого слова. Это поветрие распространилось настолько широко, что воздействовало на самых, казалось бы, далеких от них по своим устремлениям авторов. Вот, например, рифмы из стихов И.Бродского конца 50-х годов: «равновесие — лестницы», «искусство — Иисуса», «ночлег — хлев», «гасли — просыпались», «сонно — солнца», и еще, и еще; вот — Юнна Мориц середины 60-х: «в гневе — в небе», «страшно — старше», «голубою — любою — любовью»; вот — Александр Галич первой половины 60-х: «под Нарвой — попарно», «в Абакан — облакам», «снега наст — ананас», «разживу — ранжиру», «шало — шара», «сути — судьбы» и мн. др., вот — Владимир Корнилов (из книги 1967 года): «любовь — футбол», «спесь — Чепец», «снега

— смело», «лениво — земляника», и даже у вполне классических поэтов в 60-е совершенно естественно звучат: «термин — потерям», «доверье — деревья», «Державин — держали», «любованья — наковален» (Д.Самойлов) или «наметан — намеком», «кобылка — копыта», «разлюбит — разбудит» (О.Чухонцев). Правда, чем более поэт ориентирован на традиционность стиха, тем более он компенсирует неточные рифмы чем-либо очень простым:

За что ж вы Ваньку-то Морозова?
Ведь он ни в чем не виноват.
Она сама его морочила,
а он ни в чем не виноват.

(Б.Окуджава)

Здесь типичная корневая рифма «Морозова — морочила» (а дальше будет еще «сотни — сохнет») уравновешена тавтологической рифмой «не виноват — не виноват», где несколько даже издевательски отсутствует малейший оттенок иного значения. В ранних стихах Чухонцева уход рифмы в глубь строки не приводит к резкой неточности заударной части, и даже в тех образцах, которые мы демонстрировали, созвучие, хотя и ослабленное, вполне ощутимо, а еще более приемлемы для него рифмы типа «полагаю — попутая» или «городом — гомоном». Однако характерно, что постепенно корневая рифма приобретает все более и более ограниченное употребление. Кажется, что, потешившись счастливо найденной игрушкой, большинство поэтов со взрослением забыло ее вовсе.

Еще более ограниченным распространением пользовалась классическая «левая» рифма 20-х годов с широким распространением неравносложных, с резкими усечениями согласных в мужской рифме, экспериментами в области рифмы разорванной и пр. Единственным поэтом, широко пользовавшимся этим опытом, был В.Высоцкий, оставшийся в этом отношении (как и во многих других) без очевидных наследников.

Гораздо более распространена в современной поэзии рифма, ориентированная на точность. Довольно условно можно разделить ее на два разряда. Один — рифма, возникающая неосознанно, как результат безразличного следо-

вания традиции, которую сам поэт может определять как «пушкинскую», «некрасовскую» или «твардовскую», но на деле она восходит к уже называвшемуся надсоновскому принципу «лишь бы хоть как-нибудь...». Второй разряд возникает как сознательная реакция на искания «шестидесятников» и их «прародителей» (сюда относятся и рифмы многих поэтов, которых мы приводили в пример как находящихся под воздействием «новой» рифмы). Ко второму разряду, единственно интересному, относятся прежде всего стихи, подверженные влиянию классически ориентированной петербургской поэзии. Достаточно взять любую книгу стихов А.Кушнера, чтобы понять, что имеется в виду. Откроем одну из недавних («Живая изгородь», 1988) и в выбранном наугад стихотворении увидим: «серый — лицемеры», «когда — стыда», «литература — шевелюра», «стихи — ольхи», «светом — об этом», «любви — крови». А вот из стихов И.Бродского 1989 года (тоже выбранных наугад и приведенных подряд): «теперь — тетерь», «киловаттах — слеповатых», «сушь — вездесущ», «заложило — старожила», «хвостуну — страну», «черноусу — по вкусу», «латинист — лист», «эллин — беспределен». И далее в этом довольно длинном стихотворении («Памяти Геннадия Шмакова») находим лишь две неточные, но совсем не вызывающе-неточные рифмы: «блюдец — себялюбец» и «хунты — секунды». Здесь о современности рифмы говорят лишь довольно редкие глубокие (как «теперь — тетерь» или «латинист — лист») да лексический состав, то есть слова, выбранные для рифмования. В XIX веке зарифмовать «литературу» с «шевелюрой» не могло прийти в мысль ни одному поэту, разве что заведомому юмористу, рассчитывавшему на комический эффект. У читателя же нашего времени это не вызывает ни малейшей усмешки, поскольку область совпадений расширилась не только за счет снятия многих звуковых ограничений, но и за счет расширения круга слов, которые могли быть вставлены в стих, а тем более выделены рифмой.

У других поэтов столь же классического склада уроки «новой» рифмы оказались более значимы. Обратите внимание, как рифмует Олег Чухонцев в произведениях недавних лет: «ДРеВляНаМ — ДеРеВяННЫМ», «веРоЛоМНа — оРоМНо», «исхоДяТ ЛиЦа — ДЛиТся», «иСКовеРКан — КениГСберГом» и т.д. Насыщение предударной части

стиха совпадающими или сходными звуками стало для него почти непреложным законом. И Б.Окуджава: «июльСКИЙ ЖАР — красНЫЙ ШаР», «оПЛЫВАЕТ — уПЛЫВАЕТ», а то и в целом четверостишии; «ПиСаТЬ — ПРОЗЫ — СПаСаТЬ — выРащиваТЬ РоЗы». Хотелось бы верить, что это направление — наиболее перспективно, поскольку рифма перестает быть, с одной стороны, специально выдвинутым, выкрикнутым, первенствующим по значению элементом стиха, но в то же время осознанно втягивает в себя звуки всей предыдущей строки, становясь тем самым объединяющим ее элементом, одновременно являясь и выводом из звукового построения стиха и наиболее ощутимым его завершением. Однако будет ли это так — нам неизвестно.

И, наконец, последнее направление в развитии современной рифмы связано с выходом в открытую литературу больших групп подпольных и полуподпольных поэтов, осознававших свое творчество как открытое противостояние советской литературе. Мы уже говорили о том, что очень часто у них происходит вообще отказ от рифмы, но не менее часты и обращения к рифме стертой, проходной, не обращающей на себя внимания читателя и самого поэта. Таковы рифмы Д.А. Пригова (конечно, в тех стихах, где он к ней обращается: обо всем творчестве Пригова на основании ничтожной доли опубликованного пока что говорить не приходится) или Тимура Кибирова, едва ли не самого популярного у читателей поэта из круга так называемой концептуальной поэзии. Воспользуемся уже не раз опробованным здесь приемом, открыв его книгу наугад, и посмотрим, как работает в его очень насыщенных смыслами строчках рифма:

На мосту стоит машина,
а машина без колес.
Лев Семеныч! Будь мужчиной —
не отлынивай от слез!

На мосту стоит тачанка,
все четыре колеса.
Нас спасет не сердце Данко,
а пресветлая слеза!

На мосту стоит автобус
с черно-красной полосой.
Умирают люди, чтобы
мы поплакали с тобой!

На мосту стоим мы, Лева.
Плещет сонная вода.
В небе темно-бирюзовом
Загорается звезда.

Какие бы из разрядов рифмы здесь ни употреблялись, они совершенно очевидно равнозначны для поэта, являются лишь служебным средством, связывающим строки. Они нигде не только что не выдвинуты, но даже и вряд ли осознанно употреблены. Вся тяжесть перенесена на смысловую сторону стиха, на игру заранее известными значениями, сталкивающимися с собственным замыслом поэта (обратите внимание хотя бы на то, как один и тот же частушечный зачин в трех следующих друг за другом строфах звучит то буквальным повторением частушки, то вызывает самые прямые ассоциации со знаменитой «Песней о тачанке», то приобретает предельно серьезный смысл при открытом разговоре о смерти). Как и в предыдущем случае, сейчас мы не беремся определить перспективы подобного отношения к рифме, но есть серьезная вероятность, что именно оно возобладает в поэзии ближайших лет.

СТРОФИКА

Строфика является разделом теории стиха, охватывающим далеко не все разнообразие стихотворных произведений. Как бывают стихи белые, написанные без рифмы, так же бывают стихи, не обладающие строфической организацией, астрофические.

Строфа — это определенное ритмико-синтаксическое единство, объединенное также интонационным строем и системой рифмовки (или правильным чередованием нерифмующихся окончаний). Строфа может состоять из двух стихов — а может, как некоторые сложные строфические формы, охватывать очень значительные отрезки стихотворной речи.

Иногда она прочно связана с каким-нибудь стихотворным размером, иногда же такой связи не бывает, и поэт свободно пользуется тем или иным ритмическим построением. Такие случаи также подлежат учету, и когда они будут перед нами, мы неизменно станем отмечать их.

Строфика достойна пристального изучения, поскольку именно в ней нередко бывает сосредоточена весьма интересная информация, не передаваемая другими элементами стиха. Нередки случаи, когда, скажем, ритм поэтического произведения зауряден, все прочие его элементы также отодвинуты на задний план, а необычная строфика сразу поворачивает это произведение к нам какой-то своей новой стороной, заставляет внимательнее приглядеться к нему. Или же мы можем воспринимать строфику этого произведения в ряду какой-то поэтической традиции (например, если перед нами сонет) и тем самым вписывать его в длинный ряд сонетов, созданных мировой поэзией, сопоставляя новое для нас произведение с тем, что уже давно создано литературой, обнаруживая в интересующем нас стихотворении и черты сходства, и черты различия с его аналогами.

В то же самое время строфа дает поэту возможность

экспериментировать с различными интонационными новшествами, предоставляет ему значительную свободу. И остается только сожалеть о том, что в современной русской поэзии строфика разрабатывается слабо, поэты используют, как правило, самое примитивное строфическое построение, даже не пытаясь использовать нестандартные приемы. Можно предположить, что такое пренебрежительное отношение к строфике связано также с опытом Маяковского, который, насыщая свой стих принципиально новыми ритмическими, рифменными, интонационными, звуковыми, лексическими и грамматическими ходами, не давал ничего нового в строфике. Маяковский писал, как правило, стандартными четверостишиями, «кирпичиками», из которых строилось стихотворение. Для его поэтической системы это вовсе не было недостатком. Скорее даже наоборот: новаторство большинства элементов системы до некоторой степени уравнивалось традиционностью строфики, а некоторые рифмы Маяковского вообще было бы трудно понять, если бы мы были вынуждены не ожидать их на заранее предвидимых местах, а ждать, когда же в строфе непривычного типа вдруг появится рифма, и тогда необычную, не похожую на традиционную рифму мы вполне бы могли пропустить, не оценить. В последующей же поэзии, на которую опыт Маяковского, как мы уже говорили, оказал громадное воздействие, его ритмического и рифмотворческого таланта уже не было, но и традиция внимательного отношения к строфике оказалась утраченной.

Описать все без исключения возможности строфического построения, естественно, невозможно. Поэтому мы остановимся лишь на некоторых, наиболее употребительных в поэзии формах, а также на стилистически и интонационно отмеченных строфах, которые несут уже в самом своем построении определенную традицию, заставляют нас соотносить лежащее перед нами стихотворение с целым литературным рядом.

1. ПРОСТЫЕ СТРОФЫ

Наиболее простая строфа — это двустишие, оснащенное парой рифм. Одностишие (хотя есть и знаменитые их

примеры, типа карамзинского «Покойся, милый прах, до радостного утра» или Брюсовского «О, закрой свои бледные ноги») еще не образует строфы, да и вообще не очень понятно, достаточно ли его для образования инерции стихотворной речи. Как правило, современные стиховеды считают одностишие формой, находящейся на границе между прозой и поэзией. Двустиишие же — уже строфическая форма, которая обладает очень большими возможностями соотнесения с рифмами, с ритмом и пр. Но есть две традиционные формы двустиишия, о которых мы уже говорили, но имеет смысл упомянуть их и здесь, в разделе о строфике. Это, во-первых, ЭЛЕГИЧЕСКИЙ ДИСТИХ, то есть двустиишие, состоящее из строки гекзаметра и строки пентаметра. Обратите внимание, что в элегическом дистихе нет рифмы, и это первый из образцов нерифмованной строфы, которые нам еще будут встречаться.

Второй пример двустиишия — АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ СТИХ. Собственно говоря, для понимания законов александрийского стиха необходимо выйти за пределы двустиишия и сказать, что это — целый период, в котором сочетаются два двустиишия шестистопного ямба, первое из которых зарифмовано женской рифмой, второе — мужской, потом опять следует женская, снова мужская и так далее:

Однажды странствуя среди долины дикой,
Незапно был объят я скорбью великой
И тяжким бременем подавлен и согбен,
Как тот, кто на суде в убийстве уличен.

(Пушкин)

В настоящее время ни элегический дистих, ни александрийский стих не существуют как реальные явления стиха. Первый используется лишь для переложения античных текстов (или для пародий, как мы видели в примере из Г. Сапгира, приведенного в главе о логзадах), второй — для подражания поэзии далекого прошлого или также в переводах, хотя его можно было встретить в начале века не только у Брюсова или Вяч. Иванова, ориентированных на поэтику прошлого, но и у Ахматовой, которая была уже далека от стилизационных задач.

Трехстишия образуют строфу довольно редко, поскольку

ку возможные схемы рифмовки оказываются достаточно монотонными. Однако они могут входить в строфические периоды, то есть быть частью шестиший, сонетов, цепных строф.

Приведем, впрочем, прекрасные безрифменные трехстишия О. Мандельштама:

Возьми на радость из моих ладоней
Немного солнца и немного меда,
Как нам велели пчелы Персефоны.

Не отвязать неприкрепленной лодки,
Не услышать в меха обутой тени,
Не превозмочь в дремучей жизни страха.

Нам остаются только поцелуи,
Мохнатые, как маленькие пчелы,
Что умирают, вылетев из улья.

Наибольшее распространение в русской поэзии получили четверостишия. Для определения их строфической формы придумали даже специальные термины, которые на слуху у всех нас еще со школы: перекрестная рифмовка (когда первая строка рифмуется с третьей, а вторая с четвертой)⁷⁴, рифмовка парная (но, обратим внимание, заключенная в рамки четверостишия), когда рифмуется первая строка со второй, а третья — с четвертой, и кольцевая (или охватывающая), где первая строка рифмуется с четвертой, а вторая с третьей. Обычно эти типы рифмованных четверостиший не представляют никакой сложности при определении, и мы можем спокойно миновать их.

Гораздо реже встречаются четверостишия, где рифмуются не все строки, а лишь некоторые, остальные же (одна или две) остаются ХОЛОСТЫМИ, то есть незарифмованными. Из строф такого рода наибольшей популярностью в XIX веке пользовалась строфа «русского Гейне», где рифмовались только второй и четвертый стих, а первый и третий оставались незарифмованными. К середине XIX века этот тип строфики, как правило, соединенный с четырехстопным хореем, стал настолько шаблонным, что его охотно пародировали:

Помню я тебя ребенком, —
Скоро будет сорок лет! —
Твой передничек измятый,
Твой затянутый корсет...

Было так тебе неловко!..
Ты сказала мне тайком:
— Распусти корсет мне сзади, —
Не могу я бегать в нем!

Весь исполненный волнения,
Я корсет твой развязал, —
Ты со смехом убежала,
Я ж задумчиво стоял...

(Козьма Прутков)

В этой пародии, наряду с высмеиванием чисто содержательных особенностей «русского Гейне», высмеивается и его стиховой, строфический шаблон. Правда, необходимо отметить, что к подлинному Гейне это имеет лишь косвенное отношение, — Прутков пародировал не его, а домашние поделки различных «Гейне из Тамбова».

Своеобразны четверостишия, где оставляется холостым один стих (чаще всего третий), а остальные три рифмуются между собою. Такая строфа оставляет впечатление интонационной открытости, незавершенности:

Дремлет избушка на том берегу.
Лошадь белеет на темном лугу.
Криком кричу и стреляю, стреляю,
А разбудить никого не могу.

(Евг. Евтушенко)

Отличные образцы строф такого рода находим в известном стихотворении Д. Самойлова «Сороковые», где в сочетании с четверостишиями перекрестной рифмовки они уже одним своим появлением создают впечатление какой-то пронзительной отчаянности, одиночества, открытости всем ветрам времени (особенно это относится к завершению второй из приводимых нами строф, где применена вдобавок редкая ритмическая форма ямба с ударениями на втором и восьмом слогах):

Гудят накатанные рельсы.
Просторно. Холодно. Высоко.
И погорельцы, погорельцы
Кочуют с запада к востоку...

А это я на полустанке
В своей замурзанной ушанке,
Где звездочка не уставная,
А вырезанная из банки.

Да, это я на белом свете,
Худой, веселый и задорный.
И у меня табак в кисете,
И у меня мундштук наборный.

И я с девчонкой балагурю,
И больше нужного хромаю,
И пайку надвое ломаю,
И все на свете понимаю.

Существуют и традиционные белые четверостишия, примеры которых мы приводили там, где шла речь об имитациях испанского народного стиха: четверостишия нерифмованного четырехстопного хорее, где окончания могут чередоваться ХхХх (как у Катенина или в пушкинском «На Испанию родную...») или же три женских окончания завершаются мужским: ХХХх (как у Блока и имитирующей его Ахматовой).

Пятистишия, как правило, по своей интонации напоминают «расширенные» на одну строку четверостишия. Наиболее употребительная форма их — АbААb или аВаВа:

А я уже стою на подступах к чему-то,
Что достается всем, но разную ценой...
На этом корабле есть для меня каюта
И ветер в парусах — и страшная минута
Прощания с моей родной страной.

(А.Ахматова)

Ты кинешь камешек, и вновь
зыбь круговая гладь встревожит.
О, нет, звезде не прекословь,

растаять в сумраке не может
мой лучший луч, моя любовь...

(В. Набоков)

Однако пятистишия в русской поэзии нечасты, хотя, скажем, Фет пользовался ими довольно часто. Из пятистиший нестандартных стоит отметить опыты Г.Державина с применением холостых, нерифмующихся строк:

Звонкоприятная лира!
В древни златые дни мира,
Сладкою силой твоей
Ты и богов и царей,
Ты и народы пленяла.

Значительно более разработаны шестистишия. Чаще всего встречается форма ААвССб, которая теснее прочих объединяет строфу воедино, не дает ей распасться на отдельные части:

Лес окрылен,
веером — клен.
Дело в том,
что носится стон
в лесу густом
золотом...

(С. Кирсанов)

Также часты стихи, где четверостишие с перекрестной рифмой как бы замыкается двустушием, как в одной из лучших од Державина «Водопад» (вообще Державин отличается богатством строфических построений):

Он слышит: сокрушилась ель,
Станица вранов встрепетала,
Кремнистый холм дал страшну щель,
Гора с богатствами упала;
Грохочет эхо по горам,
Как гром гремящий по громам.

Шестистишие предоставляет поэту довольно обширные возможности для разных интонационных поисков. Попро-

буйте себе представить, как звучала для слушателя Александра Галича шестистишная строфа из его песни:

В матершинном субботнем загуле шалманчика
Обезьянка спала на плече у шарманщика,
А когда просыпалась, глаза ее жуткие
Выражали почти человечесью отчаянность,
А шарманка дудела про сопки манчжурские
И Тамарка-буфетчица очень печалилась...

Ухо современного любителя и знатока поэзии после двух первых срифмованных строк, да еще таких длинных (четырехстопный анапест с дактилическими окончаниями) ожидает снова парной рифмы, но не получает ее. Тогда он начинает ждать шестистишия с рифмовкой ААВСВС, но получает опять какое-то неожиданное окончание, и только с трудом, после некоторых раздумий вспоминает, с чем должна рифмоваться эта строка. Но ведь перебирая строки, слушатель вспоминает и все их содержание, а стало быть и вся строфа приобретает для него особое, более глубокое наполнение.

Гораздо реже шестистишия, написанные не на три, как во всех предыдущих случаях, а на две рифмы. Редкий пример стихотворения, использующего все способы подобной организации, дает Н. Гумилев:

Я помню ночь, как черную наяду,
В морях под знаком Южного Креста.
Я плыл на юг; могучих волн громаду
Взрывали мощно лопасти винта,
И встречные суда, очей отраду,
Брала почти мгновенно темнота.

(АbАbАb)

О, как я их жалел, как было странно
Мне думать, что они идут назад
И не остались в бухте необманной,
Что дон Жуан не встретил донны Анны,
Что гор алмазных не нашел Синдбад
И Вечный Жид несчастней во сто крат.

(АbААbb)

Но проходили месяцы, обратно
Я плыл и увозил клыки слонов,
Картины абиссинских мастеров,
Меха пантер — мне нравились их пятна —
И то, что прежде было непонятно, —
Презренье к миру и усталость снов.

(AbbAAb)

Я молод был, был жаден и уверен,
Но дух земли молчал, высокомерен,
И умерли слепящие мечты,
Как умирают птицы и цветы.
Теперь мой голос медлен и размерен,
Я знаю, жизнь не удалась... и ты,

(AAbbAb)

Ты, для кого исгал я на Леванте
Нетленный пурпур королевских мантий, —
Я проиграл тебя, как Дамаянти
Когда-то проиграл безумный Наль.
Взлетели кости, звонкие, как сталь,
Упали кости — и была печаль.

(AAAbbb)

Сказала ты, задумчивая, строго:
«Я верила, любила слишком много,
А ухожу, не веря, не любя,
И пред лицом Всевидящего Бога,
Быть может, самое себя губя,
Навек я отрекаюсь от тебя».

(AAbAbb)

Твоих волос не смел поцеловать я,
Ни даже сжать холодных, тонких рук.
Я сам себе был гадок, как паук,
Меня пугал и мучил каждый звук,
И ты ушла в простом и темном платье,
Похожая на древнее Распятые.

(AbbbAA)

А далее идет повторение тех же форм, только первая строка всегда оканчивается мужской рифмой. Характерно, что в первоначальном варианте такой строгости не было, и продолжалось стихотворение строфами с первоначальным строфическим рисунком.

Семистишия распространения в русской поэзии не получили, хотя и запомнились строфой лермонтовского «Бородина»:

Прилег вздремнуть я у лафета,
И слышно было до рассвета,
 Как ликовал француз.
Но тих был наш бивак открытый:
Кто кивер чистил весь избитый,
Кто штык точил, ворча сердито,
 Кусая длинный ус.

Здесь совершенно явственна связь с шестиштишием ААвССь, только вторая часть его расширена еще на один стих. А можно было придумать что-нибудь, чтобы создать строфу, напоминающую лермонтовскую, но в то же время и отличную от нее. Вот один такой образец, с лермонтовским же названием «Молитва»:

Пылай, свеча, и трепетные пальцы
жемчужинами воска ороси.
О милых мертвых думают скитальцы,
 о дальней думают Руси.
А я молюсь о нашем дивьем диве,
о русской речи, плавной, как по ниве
 движенье ветра... Воскреси!

(В. Набоков)

ЗАДАНИЕ СЕМНАДЦАТОЕ



Чем отличается строфа Набокова от строфы Лермонтова?
И что мешает нам сразу опознать их родство?

Приведем в качестве примера еще один образец семиштиший, осложненный тем, что обе строфы написаны не только всего на две рифмы, но еще эти рифмы и повторяются в обеих строфах:

Заветные часы уединенья!
Ваш каждый миг лелею, как зерно;
Во тьме души да прорастет оно
Таинственным побегом вдохновенья.
В былые дни страданье и вино
Воспламеняли сердце. Ты одно
Живишь меня теперь — уединенье.

С мечтою — жизнь, с молчаньем — песнопенье
Связало ты, как прочное звено.
Незыблемо с тобой сопряжено
Судьбы моей грядущее решенье.
И если мне погибнуть суждено —
Про моряка, упавшего на дно,
Ты песенку мне спой — уединенье!

(Вл. Хогасевич)

Есть оригинальные семистишия с холостой строкой у Державина (напоминая несколько расширенные его же пятистишия, пример которых мы приводили):

Мое желание: предаться
Всевышнего во всем судьбе,
За счастьем в свете не гоняться,
Искать его в самом себе.
Меня здоровье, совесть права,
Достаток нужный, добра слава
Творят счастливее царей.

Необычность семистишия позволяла поэтам создавать если не уникальные, то весьма редкостные строфические узоры. Приведем несколько попыток в таком роде:

Говорили в древнем Риме,
Что в горах, в пещере темной,
Богоравная Сивилла
Вечно юная живет,
Что ей все открыли боги,
Что в груди чужой сокрыто,
Что таит небесный свод.

(А. Фет)

Вижу вас, божественные дали,
Умбских гор синюющий кристалл!
Ах! там сон мой боги оправдали:
Въяве там он путнику предстал...

«Дочь ли ты земли
Иль небес — внемли:
Твой я! Вечно мне твой лик блистал».

(Вяч.Иванов)

О темная Земля!
Ты любишь Солнце; Солнцем ты любима.
Меч Херувима
Испепелил одежды
Твои, вдова Эдема: дар надежды,
Дух умоля,
Ты сберегла, опальная Земля!

(Вяч.Иванов)

Все эти образцы так и остались скорее уникальными примерами, чем вошли в репертуар русской поэзии. Но они же показывают, как много неиспользованных или мало использованных возможностей таится в русской строфике. Перед поэтами, сознательно относящимися к своему ремеслу, открываются здесь очень большие возможности.

Последняя из простых строф, то есть не распадающихся на отдельные фрагменты, — восьмистишие; впрочем, довольно часто встречаются и мнимые восьмистишия, откровенно состоящие из двух четверостиший. В таком случае вряд ли имеет смысл говорить о строфе, состоящей из восьми стихов: если в ней нет ритмико-синтаксического единства, объединяющего все восемь, то и место ей в репертуаре четверостиший, волею поэта соединенных попарно, но не превратившихся от этого в новую строфу. Довольно часто встречающийся жанр «восьмистиший» (у С. Городецкого есть даже целая книга «Цветущий посох», в подзаголовке которой стоит «вереница восьмистиший») дает мало образцов именно такой строфы. Изредка возникают восьмистишия, объединенные очень тесно, вроде фетовского:

Помнишь тот горячий ключ,
Как он чист был и бегуч,

Как дрожал в нем солнца луч
И качался,
Как пестрел соседний бор,
Как белели выси гор,
Как тепло в нем звездный хор
Повторялся.

Но такие случаи не слишком часты. И все же есть особая строфа, носящая перешедшее из итальянской поэзии наименование ОКТАВА, которая усиленно разрабатывалась в России и споры о которой имели серьезное значение для русской поэзии.

Мы уже немного знакомы с этой строфой по фрагментам из пушкинского «Домика в Коломне». Здесь Пушкин пользуется уже готовой, разработанной русской октавой. Но на эту разработку его предшественники потратили немало сил.

В 10-е годы с гетевского оригинала Жуковский перевел стихотворение «Мечта» (в рукописи — «Воспоминание»), которое потом стало посвящением к «старинной повести в двух балладах» «Двенадцать спящих дев», изданной отдельной книгой в 1817 году:

Опять ты здесь, мой благодатный Гений,
Воздушная подруга юных дней;
Опять с толпой знакомых привидений
Теснишься ты, Мечта, к душе моей...
Приди ж, о друг! дай прежних вдохновений,
Минувшею мне жизнью повеи,
Побудь со мной, продли очарованья,
Дай сладкого вкусить воспоминанья.

Как видим, здесь воссоздана структура, в основном прижившаяся потом на русской почве, основой которой является тройная рифмовка в первых шести стихах и завершение этого шестистишия еще парой строк, срифмованных между собой: AbAbAbCC. Все четыре строфы посвящения Жуковского выдерживают эту форму.

Однако первая ласточка погоды не сделала, тем более, что в итальянской поэзии октава использовалась для больших эпических повествований, переводя или перелагая которые на русский, надо было задумываться о стихе, ко-

торый не был бы однообразен. В 1822 году появилось известие, что А.Ф. Мерзляков закончил перелagать на русский язык «Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо александрийским стихом, как то и полагалось в русской эпической поэме. Узнав об этом, страстный экспериментатор П.А. Катенин написал и опубликовал «Письмо к издателю» журнала «Сын Отечества», в котором настаивал на том, что «у великих авторов форма не есть вещь произвольная, которую можно переменить, не вредя духу сочинения <...> Знаменитейшие из эпиков новых, Ариост, Камюэнс, Тасс писали октавами; <...> лучшие их октавы составляют сами по себе нечто целое, имеют определенное начало и конец. Язык наш гибок и богат: почему бы не испытать его в новом роде <...>?». Правда, несколькими строками далее он противоречит сам себе, говоря: «...затруднительно приискивать беспрестанно по три рифмы: в сем отношении язык русский слишком беден, и никакой размер не стоит того, чтобы ему жертвовать в поэзии смыслом»⁷⁵. Потому строфическую форму октавы он несколько изменяет, делая ее AbAbCCdd. В собственном его переводе нескольких октав из «Освобожденного Иерусалима», приложенных к письму, он дает образец именно такой формы:

Чудесный звук износится из роши,
Как гул, когда земля дрожит испод,
Как бури вой среди осенней ноши,
Как шум со скал свергающихся вод.
Медвежий рев в нем слышен, льва рыканье,
Шипенье змей, и волчье завыванье,
И ржанье труб, и частых громов стук;
И звуки все в единый слиты звук.

У этих октав было, по мнению Катенина, еще одно очень важное преимущество. В своем переводе Жуковский пренебрег так называемым ПРАВИЛОМ АЛЬТЕРНАНСА, характерным для поэзии XVIII века, хотя почти и не замечаемым нашим теперешним слухом: стихи с мужскими и женскими рифмами должны были чередоваться, и если строфа заканчивалась мужской, то следующая должна была начинаться женской, и наоборот. В той октаве, которую предложил Жуковский, неминуемо было нарушение или

этого правила или строгого чередования рифм: первые шесть стихов, образующие неразрывное единство, завершались мужской рифмой; следовательно, завершающее строфу двустопное должно было быть зарифмовано женской (что Жуковский и сделал). Но тогда, следуя правилу альтернанса, следующую строфу надо было бы начать мужской рифмой, а не женской, как у Жуковского! Как выразил это на своем несколько устаревшем, но своей устарелостью очень выразительном языке Катенин, «если первый стих получит женское окончание, третий и пятый должны ему уподобиться; второй, четвертый и шестой сделаются мужскими, а последний, седьмой и восьмой, опять женскими, так, что другую октаву придется начать стихом мужским и продолжать в совершенно противном порядке, отчего каждая будет разнствовать с предыдущею и последующею»⁷⁶. Начался довольно пылкий спор по этому поводу между Катениным с одной стороны, О.М. Сомовым и Н.И. Гречем с другой, но исследовать его — не наша задача. Мы же должны констатировать, что в реальной действительности русской поэзии Катенин проиграл спор о возможности тройной рифмы в октаве: иронически с ним полемизируя, Пушкин доказал, что такие рифмы без труда можно подобрать. Но победил Катенин в другом: правило альтернанса, на которое он указывал (конечно, не зная самого этого названия), было Пушкиным соблюдено, и каждую новую октаву он строил в порядке, обратном предыдущему, то есть за строфой по схеме AbAbAbCC следовала aBaBaVcc, а далее — снова AbAbAbCC.

Следует также отметить, что октавы писались или пяти- (как у Жуковского, Катенина, в «Домике в Коломне») или шестистопным ямбом (как пушкинская «Осень»).

На протяжении всего XIX века октава оставалась излюбленным размером для свободного повествования в стихах, очень часто носившего шуточный характер, то есть две смысловых линии «Домика в Коломне» как бы разделились: с одной стороны, доминировал «рассказ в стихах», где развивалась преимущественно бытовая сторона пушкинской поэмы, а с другой — ее шуточная и ироническая направленность. Естественно, что октавами продолжали писаться и лирические стихотворения. Из итальянской поэзии пришли в русскую и редко встречающиеся варианты октавы: СИЦИЛИАНСКАЯ ОКТАВА (где вместо заверша-

ющей пары рифм идет продолжение того же рифмования: AbAbAbAb) и НОНА, в которой после шестого стиха добавлялся еще один, рифмующийся с первым, третьим и пятым). Возможны и другие варианты октавы, как, например, у Вяч.Иванова:

То был не сон; но мнилось: в чарах сна
Одни меж плит мы бродим погребальных...
Зима легла на высотах печальных:
Дыханьем роз дышала здесь весна.
В гроб снежных гор сошла в цветах венчальных
Краса долин, умильна и ясна...
В суровый храм вели могил ступени:
Уста ж, горя, любви шептали пени...

Но все они единичны. Чуть более известна девятистишная так называемая СПЕНСЕРОВА СТРОФА, название которой дано по имени английского поэта XVI века Эдмунда Спенсера. Внешне она тоже похожа на октаву, хотя происхождение ее — иное. Вот как звучит она у М. Кузмина:

Скорей, скорей! какой румяный холод!
Как звонко купола в Кремле горят!
Кто так любил, как я, и кто был молод,
Тот может вспомнить и Охотный ряд.
Какой-то русский, тепло-сонный яд
Роднит меня с душою старовера.
Вот коридор, лампадка... где-то спят...
Целуют... вздох... угар клубится серо...
За занавеской там... она — моя Венера.

Здесь, как видим, строфа рифмуется по схеме AbAbb-СbСС, причем правило альтернанса не соблюдается. Еще одна характерная особенность спенсеровой строфы — ее завершающая, девятая строка, увеличена на одну стопу: если восемь первых написаны пятистопным ямбом, то она — шестистопным. О связи этой строфы именно с октавой свидетельствует то, что черновой набросок поэмы «Всадник», написанный Кузминым тоже спенсеровой строфой, первоначально был сделан октавой; помимо этого, в «Чужой поэме», которую мы процитировали здесь, одна строфа оказалась «испорченной», превратившись в восьмисти-

шие, с октавой точно не совпадающее, но все-таки свидетельствующее о том, что в создании поэта интересующая нас строфа была расширением восьмистишной.

Все более длинные строфические формы, о которых мы будем говорить, уже не представляют собой неразрушимого единства, а членятся на более мелкие фрагменты. Но в конце этого раздела имеет смысл сказать о нескольких строфических формах, которые могут включать фактически безграничное количество стихов, не членясь при этом на единицы более мелкие. Это **МОНОРИМ** и **ГАЗЕЛЬ** (или **ГАЗЭЛЛА**, как часто писали в начале XX века).

Монорим, как показывает само название, — ряд стихов, объединенных одной рифмой. В поэзии XIX века он редок, в XX веке появляется несколько чаще, но при этом, как правило, несет какое-то внутреннее оправдание. М.Л. Гаспаров в качестве примера монорима приводит стихотворение Ф. Сологуба «Лунная колыбельная», как бы предназначенное для убаюкивания, а мы приведем шуточный монорим Вл. Ходасевича, осложненный еще и тем, что он членится на несколько разделов, в каждом из которых фамилия придворного французского поэта И. де Бенсерада появляется в разном падеже и вокруг этой словоформы строится монорим:

Подумайте! У Бенсерада
Был дом — конечно, не громада.
Но дом, и верно — не без сада.
В хозяйстве было все, что надо.
И потому, когда прохлада
С небес лилась на стогны града,—
Тотчас же звучная рулада
Со струн срывалась Бенсерада.
.....

Как хорошо быть Бенсерадом!
Не одурманен славы чадом,
Пусть не был он родным ей чадом,—
А все ж потомство с гордым взглядом
К нему два века ходит на дом
И в лавках продает номадам
Открытки с честным Бенсерадом.

Естественно, что настоящему поэту, привыкшему жить с рифмой в дружбе, такого рода стихи не могут быть особо обременительны, и в шуточных произведениях они употребляются нередко.

Несколько сложнее по своему построению газель. Она основана на том, что в восточном стихосложении называется РЕДИФНОЙ РИФМОЙ: после рифмующегося слова добавляется еще одно, которое проходит неизменным через все стихотворение. Газель, по сути своей, монорим, однако построенный по особым законам и снабженный еще редифом:

Кто нашел на стебле три — розы,
Небом избран тот в цари — розы.

Три в руках; четвертый дар — счастье —
В лоне дней: кто смел, сberi — розы.

Ты ж, певец, сломай свой жезл царский;
Ты трем нищим подари — розы.

Чье ты солнце, соловей, славишь
От заката до зари? — Розы.

Сердце, нет тебе другой — милой!
Ты в лучах одной сгори — розы!

Царь-заложник! Ей одной, — тайной,
Пой, и с именем умри — Розы.

(Вяч.Иванов)

Как видим, редифная рифма здесь начинается в первом двустишии (в арабском стихосложении оно называется *бейтом*), а потом повторяется через строчку, и продолжаться так может довольно долго. У того же Иванова есть газель в 10 бейтов, у М.Кузмина — в 11 и 13. В русской поэзии они появились в начале XX века и скорее всего через посредство поэзии немецкой, где Ф.Рюккерт и А. фон Платен сделали эту форму привычной.

Отступление для пытливого читателя (3)

Говоря о том, что строфа обладает определенным синтаксическим единством, мы имеем в виду, что этот прин-

цип вовсе не может быть возведен в ранг незыблемого закона, как и все в изучении стиха. Совершенно законным поэтическим приемом является «строфический перенос» (или, как он чаще называется в стиховедческой терминологии, с использованием французского слова, «строфический enjambement»). Словом ПЕРЕНОС или ENJAMBEMENT в стиховедении принято обозначать всякое интонационное несовпадение ритмической и синтаксической единицы: например, когда фраза не укладывается в один стих, она переносится, естественно, в следующую, но в месте обрыва фразы получается ритмический сбой, происходящий от несовпадения ритмического раздела двух строк и синтаксического членения фразы. Этот enjambement может быть едва ощутимым, а может быть очень резким. Вот как, например, звучат они у И. Бродского, сделавшего переносы своим постоянным приемом:

Праздники кончились — я не дам
соврать своим рифмам. Остатки влаги
замерзают. Небо белей бумаги
розовеет на западе, словно там
складывают смятые флаги,
разбирают лозунги по складам.

Или у него же еще более резкий образец, где даже предлог оторван от полнозначного слова:

Мир если гибнет, то гибнет без
грома и лязга; но также не с
робкой, прощающий грех слепой
веры в него, мольбой.

Но подобным же образом может возникнуть и перенос строфический, когда мысль в ее интонационном развитии не заканчивается автором в границах одной строфы, а переносится в другую. Очень часты несовпадения синтаксического строения и строфики в поэзии М.Цветаевой, где, как и в стихах Бродского, становятся осознанным приемом и обычные enjambements:

(Лишь тон мой игрив:
Есть доброе — в старом!)

А впрочем, чтоб рифм
Не стаптывать даром —

Пройдем, пока спит,
В чертог его (строек
Царь!) — прочно стоит
И нашего стоит

Внимания...

На этой полустроке обрывается целый большой кусок поэмы «Крысолов». Здесь обращают на себя внимание и переносы внутри строф (самый резкий — «строек / Царь»), и переносы между строфами, первый из которых не слишком ощутим, зато второй, заключенный обрывающейся строкой, очень резок и неожидан. Временами у Цветаевой такая разорванность стиха доходит даже до невнятицы, требует не нормального восприятия стиха, а подробного грамматико-синтаксического анализа, но иногда сделано это бывает с большим мастерством и составляет неотъемлемую часть поэтического искусства Цветасвой.

2. СЛОЖНЫЕ СТРОФЫ И ТВЕРДЫЕ ФОРМЫ

Разница между сложными строфами и твердыми формами состоит в том, что последние охватывают не части стихотворения, а целые стихотворения (что не мешает им иногда сделаться и частями более обширного единства, — как в венке сонетов, например). Впрочем, и некоторые сложные строфы вполне могут восприниматься как твердые формы. Для нас же более существенным является то, что если в простых строфах отрезки стремятся восприниматься целостно, без членения на более мелкие части, то в сложных строфах и в твердых формах мы без труда можем выделить фрагменты, подчиняющиеся своим законам.

Пожалуй, наиболее краткая из сложных строф — **ОДИЧЕСКАЯ СТРОФА**, выработанная в XVIII веке для использования в торжественных одах. Она писалась исключительно четырехстопным ямбом, и классические образцы ее зарифмованы по схеме **AbAbCCdEEed**:

В вертепе мраморном, прохладном,
В котором льется водоскат,
На ложе роз благоуханном,
Средь лени, неги и отрад,
Любовью распаленный страстной,
С молодой, веселою, прекрасной
И нежной нифмой ты сидишь;
Она поет, ты страстью таешь,
То с ней в весельи утопаешь,
То, утомлен весельем, спишь.

(Державин)

Но внутреннее членение этой строфы может быть различным. Совершенно явно выделяется первое четверостишие, написанное перекрестной рифмой, а затем перед этим оказывались две возможности. Державин в этой строфе и во множестве иных использовал одну из них: для него (что откровенно показывает синтаксическая незавершенность шестого стиха) это было шестистишие ААвССв. Но был возможен и иной вариант, когда выделялось двустишие парной рифмовки и четверостишие охватывающей. Он был подчиненным, но тем не менее встречающимся, и его появление вызывало впечатление разнообразия:

Ты здраво о заслугах мыслишь,
Достойным воздаешь ты честь,
Пророком ты того не числишь,
Кто только рифмы может плесть,
А что сия ума забава
Калифов добрых честь и слава.
Снисходишь ты на лирный лад;
Поэзия тебе любезна,
Приятна, сладостна, полезна,
Как летом вкусный лимонад.

(Державин)

Точка после шестого стиха и решительная перемена мысли символизирует и границу строфического деления.

Одическое десятистишие было, конечно, изобретением высокой поэзии, но постоянное его употребление (и не только в России, а и во всей Европе, где оно существовало еще

со времен Малерба) заставляло строфу автоматизироваться, а поэтов — искать новые средства поэтического воздействия. Уже у Ломоносова в торжественных одах появляется перевернутая строфа ааВссВdEEd («Первые трофеи его величества Иоанна III...»)⁷⁷, меняется структура рифмовки шестистишия AbAbCCdEdE («Ода на прибытие из Голстинии...») или AbAbCCddEE («Ода на прибытие... Елисаветы Петровны из Москвы...»), еще одна, более точная перевернутая строфа AAbCCbDeDe («Ода на день брачного сочетания... Петра Феодоровича и... Екатерины Алексеевны»), перестановка рифм в строфе даже с отказом от правила альтернанса аВаВссDeDe — и следующая строфа опять начинается с мужской рифмы («Ода... Елисавете Петровне... на... праздник ее величества восшествия на престол...»). Впрочем, следует отметить, что в более поздних одах варианты хоть и встречаются, но значительно реже.

С распадением жанра торжественной оды и его сначала преобразованием в одах Державина, а потом и вовсе исчезновением, десятистрочная одическая строфа постепенно прекратила свое естественное существование, но все же именно она стала своеобразным символом поэзии XVIII века, и в тех случаях, когда поэт собирался по тем или иным причинам воспроизводить стиль оды, он чаще всего обращался к такой строфе. Так поступил Пушкин, пародируя в «Оде его сиятельству графу Дмитрию Ивановичу Хвостову» одописцев, как принадлежавших еще прежнему, восемнадцатому веку, так и новых⁷⁸; так поступил на рубеже XIX и XX века рано погибший чрезвычайно талантливым и своеобразным Иван Коневской в совершенно серьезных философических «Набросках оды»; так поступал Ю.Н. Тынянов в шуточных одах, писанных им по различных поводам научной и литературной жизни 20-х годов⁷⁹. Впрочем, не лишено интереса, что иногда одическая строфа появляется и вне связи с XVIII веком:

Любил я странствовать по Крыму...
Бахчисарая тополя
встают навстречу пилигриму,
слегка верхами шевеля;
в кофейне маленькой, туманной,
эстампы английские странно
со стен засаленных глядят,

лет полтора ста им — и боле:
бои бывые — тучи, поле
и куртки красные солдат.

(В. Набоков)

Впрочем, возможно, хотя и маловероятно, что набоковская строфа (у молодого, еще не слишком изошренного поэта) возникла и случайно, потому что фон начала XX века давал немало образцов различных десятистиший. Вот хотя бы два примера из Вяч.Иванова, поэта хотя и не очень, как правило, читаемого, но внимательно изучавшегося собраниями по поэтическому ремеслу:

Прозрачность! колдуешь ты с солнцем,
Сквозной раскаленностью тонкой
Лелея пожар летучий;
Колыша над влагой зыбучей,
Во мгле голубых отдалений,
По мхам малахитным узоры;
Граня светловверхие горы
Над смутностью дольных селений;
Простор раздражая звонкий
Под дальним осенним солнцем.

(ABCCDEEDBA)

Мне грезятся тропы
Молитвенных теорий
И смятые нагорий
Священные луга;
И легкие стопы
Пророческих веселий,
Дыханием свирелей
Возвеянные ноги —
За черные пороги
Летающие снега.

(aBBcaDDEEc)

Еще более обширное и сложное построение представляет собою так называемая «онегинская строфа», придуманная Пушкиным специально для своего романа в стихах.

Надеясь на знания из школьных курсов литературы, мы не будем ее специально анализировать, но скажем несколько слов о ее литературной судьбе. На первых порах ее уникальность, непохожесть ни на что другое ощущалась очень ясно, однако довольно скоро разные поэты (первый, вероятно, анонимный автор романа «Евгений Вельский» в 1828—1829 гг.⁸⁰), преимущественно подражатели Пушкина или стремившиеся к парафразам его, как Лермонтов в «Тамбовской казначейше», сделали строфу едва ли не общепотребительной. Сперва она, как и у Пушкина, употреблялась для больших поэм или довольно искусственных «романов в стихах», но в XX веке оказалась перенесена в иные жанры. Впрочем, и поэма время от времени обращалась к онегинской строфе, как «Младенчество» Вяч. Иванова, написанное в 1913—1918 годах:

Большой Театр! Я в эмпиреи
Твои восхйщен, радость глаз!
Гул, гомон, алые ливреи,
Пылающий и душный газ;
От блесков люстры до партера
Вертящаяся в искрах сфера,
Блаженств воронка, рая круг...
И чар посул — узывный звук
(Как рог пастуший, что улыбкой
Златого дня будил мой сон) —
За тайной лавров и колонн,
Живых на занавеси зыбкой...
Взвилась: я в негах утонул,
Как будто солнца захлебнул.

Были в поэзии и парафразы онегинской строфы: нечто очень близкое, но в то же время и отличающееся. Четырнадцатистишиями, но отличающимися по схеме, написан «Бал» Е. Баратынского, точная онегинская рифмовка, но в пятистопном ямбе есть у позднего Языкова, перевернутой строфой написал «Университетскую поэму» Владимир Набоков... Но все это — перепевы и подражания, слишком очевидные, чтобы быть истинно самостоятельными.

От онегинской строфы естествен переход к другой четырнадцатистрочной форме, чрезвычайно популярной как в мировой, так и в русской традиции. Это — СОНЕТ.

Сонету посвящают целые научные конференции и исследовательские сборники, существуют многостраничные антологии, и, кажется, все основные закономерности построения этой формы изучены, поэтому мы постараемся, не вдаваясь в подробности, вкратце описать их.

Для русской традиции сонета была важна в первую очередь французская поэзия, потому первые сонеты, созданные еще в XVIII веке, ориентировались на ее образцы. В соответствии с законами перемещения ритмических и строфических форм из одного языка в другой, сонет писался пяти- или шестистопным ямбом с достаточно строгой рифмовкой. В наиболее общеприемлемом варианте она выглядела *AbbA AbbA CCd EdE*. В качестве допустимого варианта существовали сонеты, где четверостишия (КАТРЕНЫ) рифмовались перекрестной рифмой, но тоже повторяющейся в обоих катренах. Рифмовка в заключительных трехстишиях (ТЕРЦЕТАХ) была более свободной и существовали разные варианты. Можно было использовать в них как три, так и две рифмы, и порядок их расположения был вполне произвольным. Если мы возьмем цикл «Итальянские сонеты» из книги «Кормчие звезды» такого большого мастера, как Вяч.Иванов, то в них терцеты будут зарифмованы следующим образом: 4 раза встречается рифмовка *aBaBaB*, по 3 раза — *AbAbAb*, *AbAbCC* и *AAbCbC*, дважды — *AAbC-Cb* и *aaBcBc*, и, наконец, единичны для цикла *ABABAB*, *aabCbC*, *aaBccB*, *ABCCBA* и *AAbAAb*. При этом в катренах в подавляющем большинстве случаев выдерживается охватывающая рифмовка (дважды в 23 сонетах она становится перекрестной и четырежды перекрестная смешивается с охватывающей). Чтобы пока не утомляться перечислением схем, приведем пример одного из наиболее классических вариантов, входящего в другой цикл Иванова — «Зимние сонеты» (напомнив, что в индийской мифологии Агни — дух огня, противник духов тьмы):

Худую кровлю треплет ветер, и гулок
Железа лязг и стон из полутьмы.
Пустырь окрест под пеленой зимы,
И кладбище суробов — переулок.

Час неуточный полночь для прогулок
По городу, где, мнится, дух чумы

Прошел, и жизнь пустой своей тюрьмы
В потайный схоронилась закоулок.

До хижины я ноги доволок,
Сквозь утлые чьи стены дует выюга,
Но где укрыт от стужи уголок.

Тепло в черте магического круга;
На очаге клокочет котелок
И светит Агни, как улыбка друга.

Приведем еще один сонет-фокус XVIII века, принадлежащий перу известного в то время и почти забытого ныне экспериментатора А.А. Ржевского. Сущность фокуса определяет само заглавие: «Сонет, заключающий в себе три мысли: читай весь по порядку, одни первые полустихия и другие полустихия»:

Вовеки не пленюсь	красавицей иной;
Ты ведай, я тобой	всегда прельщаться стану,
По смерть не пременюсь;	вовек жар будет мой,
Век буду с мыслью той,	доколе не увяну.

Не лестна для меня	иная красота;
Лишь в свете ты одна	мой дух воспламенила.
Скажу я не маня:	свобода отнята —
Та часть тебе дана	о ты, что дух пленила!

Быть ввек противной мне,	измены не брегись,
В сей ты одной стране	со мною век любись.
Мне горесть и беда,	я мучуся тоскою,

Противен мне тот час,	коль нет тебя со мной;
Как зрю твоих взор глаз,	минутой счастлив той,
Смущаюся всегда	и весел, коль с тобою.

Кстати сказать, у Ржевского, вообще любившего сонет, есть еще один подобный.

ЗАДАНИЕ ВОСЕМНАДЦАТОЕ



Каким размером написан сонет Ржевского? А каким — его части? Какие особенности основного размера дают возможность разбить его на две части?

Многие, в том числе М.А. Гаспаров, полагают, что в реальности существуют два типа такого сонета: ФРАНЦУЗСКИЙ и ИТАЛЬЯНСКИЙ, отличающиеся разными типами рифмовки в терцетах. Кажется, что для поэтов начала XX века (наиболее изощренных в сочинении почти бесчисленных сонетов) этого разделения не существовало. Сонет того типа, как мы продемонстрировали, решительно отличался от второго принципиально важного и более простого — АНГЛИЙСКОГО. Для этого типа было важно не членение на две части (катрены и терцеты), а выделение основной части, состоящей из трех четверостиший также пяти- или шестистопного ямба, и заключительного двустишия. Иногда первые два четверостишия, как и в «итальянском» типе, рифмовались кольцевой и фонетически подобной рифмой, но чаще они оставались просто четверостишиями перекрестной рифмовки, такими же, как и третьи. По такой схеме построены все переводы шекспировских сонетов, но и некоторые русские авторы предпочитали английский тип:

Люблю дома, где вещи — не имущество,
Где вещи легче лодок на причале.
И не люблю вещей без преимущества
Волшебного общения с вещами.

Нет, не в тебе, очаг, твое могущество:
Хоть весь дровами, точно рот словами,
Набейся — я и тут не обожгусь еще,
Не будь огня меж камнем и дровами.

Мне скажут: брось мечты, рисуй действительность,
Пиши, как есть: сапог, подкову, грушу...
Но есть и у действительности видимость.
А я ищу под видимостью — душу.

И повторяю всюду и везде:
Не в соли соль. Гвоздь — тоже не в гвозде.

(Н. Матвеева)

Такие сонеты, конечно, значительно легче по формальным требованиям, чем итальянские, тем более для современного поэта, гораздо менее стесненного правилами, чем даже писавшие в начале века (а какие отступления от

канона допустила Матвеева?), но он обладает одним важным преимуществом, которое заставляет любителей поэтических сентенций обращаться к нему, а не к итальянскому: последнее двустопное гораздо более приспособлено для афористической структуры, чем трехстопное итальянское.

Но в любом случае сонет — определенная форма, со своими весьма строгими законами, и, как всегда бывает в поэзии, знающий и умеющий применять эти законы поэт получает возможность сыграть на одновременном подчинении им и нарушении их. Поскольку именно сонет получил такое широкое развитие в поэзии, то и отступления от правил его построения оказываются наиболее заметными.

Перечислить эти отступления почти невозможно, но хотя бы некоторые закономерности попыток наметить попробуем.

Во-первых, это изменение размера. Вместо канонизированных пяти- и шестистопного ямба охотно применяются другие, но прежде всего — ямбы. Например, И. Анненский написал немало сонетов четырехстопником, как в замечательном «Человеке»:

Я завожусь на тридцать лет,
Чтоб жить, мучительно дробя
Лучи от призрачных планет
На «да» и «нет», на «ах!» и «бя»,

Чтоб жить, волнуясь и скорбя
Над тем, чего, гляди, и нет...
И был бы, верно, я поэт,
Когда бы выдумал себя.

В работе ль там не без прорух,
Иль в механизме есть подвох,
Но был бы мой свободный дух —

Теперь не дух, я был бы Бог...
Когда б не пиль да не тубо
Да не тю-тю после бо-бо!..

Есть у Брюсова сонет, написанный одностопным ямбом («Зигзаги / Волны / Отваги / Полны...»), а Вл. Ходасевич и

И.Сельвинский прибегали к специальному фокусу — односложному сонету. Приведем один из них — недавно обнаруженный А.Е. Парнисом прежде не печатавшийся сонет Ходасевича «Зимняя буря» (второй — напечатанные при жизни «Похороны» — уже достаточно известны):

Ост
Выл.
Гнил
Мост.

Был
Хвост
Прост,
Мил...

Свис
Вниз:
Вот

Врос
Пес
В лед.

Нетрудно убедиться, что все каноны строфической формы здесь выдержаны, за исключением двух — чередования мужских и женских рифм и порядка следования рифм в первых двух четверостишиях, где сначала рифмуется abba, а затем — baab.

Можно себе представить — и они реально существуют — сонеты, написанные с использованием и других размеров, не ямбических.

В гроздьях розово-лиловых
Безуханная сирень
В этот душно-мягкий день
Неподвижна, как в оковах.

Солнца нет, но с тенью тень
В сочетаньях вечно новых,
Нет дождя, а слез готовых
Реки — только литься лень.

Полусон, полусознание,
Грусть, но без воспоминания,
И всему простит душа...

А, доняв ли, холод ранит,
Мягкий дождик не спеша
Так бесшумно барабанит.

(И. Анненский)

Прорвана суровая попона
звездными ежами.
И звенит
холодком щекочущим зенит,
и победным холодком — колонна.
Чуток сон твой, питерский гранит.
Но и ты не слышишь, как влюбленно
совесть-заговорщица Гапона
в мутный омут ручкою манит.
Вот и день купается в тумане.
И на площади — пятно пятна румяней:
лижет кровь гисною зима.
А потом над дачей опустелой,
где удавленник висит, на тело
пялится луна: акелдама.

(В.Нарбут⁸¹)

Зыбким прахом закатных полос
Были свечи давно облиты,
А куренье, виясь, все лилось,
Все, бледнея, сжимались цветы.

И так были безумны мечты
В чадном море молений и слез,
На развившемся нимбе волос
И в дыму ее черной фаты,

Что в ответ замерцал огонек
В аметистах тяжелых серег.
Синий сон благовонных кадил

Разошелся тогда ж без следа...
Отчего ж я фату навсегда,
Светлый нимб навсегда полюбил?

(И. Анненский)



Какими размерами написаны эти сонеты? Есть ли в них еще какие-либо отступления от канона?

Помимо смены размеров, можно попробовать поэкспериментировать собственно со способами рифмовки. Для не очень искусных стихотворцев, конечно, наиболее подкупающим был отказ от сложной системы рифмовки. Но и более искусные авторы вносили свои изменения. Освящен традицией был так называемый «сонет с КОДОЙ» (буквально «кода» значит «хвост»), то есть с добавлением одной или нескольких строк в конец стихотворения, рифмующихся со строками терцетов. Однострочная кода — в сонете Георгия Иванова «Уличный подросток»:

Ломающийся голос. Синева
У глаз, и над губою рыжеватый
Пушок. Вот — он, обычный завсегда
Всех закоулков. Пыльная ль трава

Столичные бульвары украшает,
Иль мутным льдом затянута Нева —
Все в той же куртке он, и голова
В знакомой шляпе. Холод не смущает

И вялая жара не истомит
Его. Под воротами постоит,
Покалечит милостыню. И с цветами

Пристанет дерзко к проходящей даме,
То наглый, то трусливый примет вид,
Но финский нож за голенищем скрыт

И с каждым годом темный взор упрямея.

Сонет этот написан очень еще молодым поэтом. В чем он не совладал с формой?

А вот сонет Вячеслава Иванова с шестистишной кодой — технически безупречен, если помнить, что укороченные строки в коде были также освящены обычаем:

Осенены сторожевою Башней,
Свой хоровод окружный водят Оры:

Вотще ль твой друг до пламенной Авроры
Беседует с Наперсницей всегдашней?

Все радостней, Верховский, все бесстрашней
Меня творят звучащих спутниц хоры.
Их строй залял Гекаты бледной своры.
Мой вождь-Эрот не помнит шалых шашней.

Купается в струящихся напевах
Мой юный дух, преодолевший мрачность.
Пусть этот век не слышит иноверца;

Пусть гимн любви потонет в буйных гневах:
Улыбкою обетною Прозрачность
Ответствует обетам детским сердца.

CODA

Бетховенского скерца
Сейчас Кузмин уронит ливень вешний...
А за окном уж ночи все кромешней.

Будь осени поспешней!
Не заперта на Башне дружбы дверца,
Живой Сонет, а с нами — Rima Terza!⁸²

Можно было, наоборот, попробовать несколько урезать сонет. Отсюда появилась особая форма, называемая просто «Тринадцать строчек» (такие стихотворения есть у Анненского и Ахматовой). В изобретательных «Сонетах на рубашках» Г.Сапгира есть «Неоконченный сонет» (обрывающийся после первого слова двенадцатой строки), есть сонет «Миледи», где отсутствует первый (или второй?) катрен. Там же находим и перевернутый сонет, где терцеты и катрены меняются местами (и с добавочными отступлениями от строгих правил — в чем они?):

Вся в воздухе стеклянная поляна
Лишь тикающий шорох из тумана —
С деревьев тающий и падающий снег

Там — замирающие наши разговоры
И оплывающие кельнские соборы
И осыпающийся псевдочеловек

И если слушать в молоке в лесу ли
И снега шлеп и проблеск как бы хруст
То различишь дыхание косули
И глаз ее армянский полный чувств

А если выше выше — всей поляной —
Всем слухом подниматься в тишину
То станешь белой бабочкой стеклянной
Иль просто каплей слышащей весну

Можно было пробовать дактилические рифмы (как в приведенном сонете Н.Матвеевой), очень смело вводить рифмы неточные, которые прежде были решительно недопустимы⁸³, вообще можно было сломать сонетную форму, оставив лишь количество строк и произвольную рифмовку, но назвав стихотворение, тем не менее, сонетом:

Собор
по камушку разобранный! Орган
по трубочке растасканный! Орда
по косточке разъятая! Свобод
не светит. На лице моем аркан.

И конь
несется в ночь, мерцает красный глаз.
Теперь меня копытом втопчет в грязь.
Так в жизни — жизнь, и никаких икон,
отравленная, как светильный газ!

Что ж. Я готов. Я говорю: прощай,
жизнь обезжизненная, так сказать.
И здравствуй, жизнь желаний! Получай
в избытке долю солнца и свинца.

(В. Соснора)

ЗАДАНИЕ ДВАДЦАТОЕ



Что все-таки сохранил Соснора от сонетной формы?

Еще более поразительны сонеты, лишенные рифмы и размера, где единственным оставшимся признаком его яв-

ляются лишь 14 строчек, как в «Рваном сонете» того же Сапгира:

Да все мы — Я! но лишь на разных этажах
Страдания. Сквозь боль и бред предчувствуем
Себя. Иногда как будто рассветает. Тогда
Истина прозревает себя. Вот-вот

Коснется особенной ясностью. Сейчас —
Какой-нибудь сучок, ветка, намек, счастливое
Воспоминание. Уже соскользнул. Не
Удержаться на этом ослепительном

Острое. Сознание разорвано как
Осеннее дерево. Этот листок —
Улетающее вчера. Этот — зыбкое завтра. А этот

Совсем уже и не ты. Снова ощупью
Жадно шаг за шагом, день за днем, ночь
За ночью. Но придет же Весна наконец? Или Смерть?

Приведенный выше «сонет» Сосноры примечателен еще и тем, что входит в цикл под названием «Венок сонетов», что должно было бы стать показателем еще большей строгости, ибо **ВЕНОК СОНЕТОВ** — труднейшая стихотворная форма. Венок состоит из четырнадцати строго зарифмованных сонетов, каждый из которых начинается последней строкой предыдущего, а первый — последней строкой последнего. Помимо этого, венок включает и пятнадцатый сонет, называемый **МАГИСТРАЛОМ** и состоящий из первых (они же одновременно и последние) строк каждого сонета. Таким образом, поэту не только необходимо найти до 12 фонетически подобных рифм, но еще и подобрать первые строки так, чтобы они могли стать одновременно и последними в другом сонете, а также составили смысловое единство сонета-магистрала.

При этом естественно, что форма здесь должна соблюдаться крайне строго, иначе весь смысл венка сонетов теряется. И если еще можно оправдать, к примеру, «Бар-Кохбу» Ильи Сельвинского, где все время меняется строфический канон и широко используется неточная рифма⁸⁴, попытками перевести форму в другой разряд — не лирических, а эпических стихотворений, — то кажется, что уже

венок Сосноры должен восприниматься отнюдь не на фоне русских сонетов и тем более венков сонетов, а на фоне его собственной поэзии, где сдвинуто все, что только можно.

Венок сонетов — достаточно обширное произведение, потому мы позволим себе не приводить примеров, а вместо этого скажем несколько слов об истории русского венка сонетов. Впервые на русском языке он появился в переводе филолога Ф.Е.Корша из словенского поэта Ф. Прешерна (1889), но гораздо значимее было то, что почти одновременно, в 1909 году, венки сонетов написали Вяч. Иванов и М. Волошин, причем это был тот сравнительно редкий случай, когда Иванов упорно бился за свое первенство, настаивал на том, чтобы его венок был опубликован ранее и, добившись этого, надолго испортил отношения с Волошиным. После этого довольно быстро попытки в области венка сонетов стали распространяться, преимущественно среди поэтов символистской ориентации, которые вообще были пристрастны к сложным строфическим формам: 6 венков К. Бальмонта, 2 — В. Брюсова, еще один — Волошина, еще один — Вяч. Иванова, и далее, вплоть до почти безвестных Н. Шульговского, Ю. Кричевского, Г. Ширмана и будущего пародиста А. Архангельского. Но, кажется, самую большую интенсивность наблюдаем у И. Сельвинского, который в книге 1929 года «Ранний Сельвинский» опубликовал сразу 7 венков сонетов, два из которых составили поэму «Рысь». И уже после этого венок сонетов стал вполне заурядным явлением, создать которое стало возможно для любого, самого безвестного поэта⁸⁵.

Поэты начала XX века активно пробовали писать не только в жанре сонета, но и в других твердых формах: ТРИОЛЕТ (почти целая книга триолетов есть у Федора Сологуба), РОНДО (которое пробовал еще А. Ржевский, но распространение оно получило в XX веке), СЕКСТИНА и пр. Не описывая подробно эти формы, приведем примеры их, дабы читатель сам увидел образцы и попробовал описать их. Итак, триолет:

Там, за стволами, быстрая река
Колелет пятна лунной пуантели.
Мой бедный друг! черна и глубока
Там, за стволами, — быстрая река!

Здесь проведешь, придя издалека,
Две краткие, но горькие недели...
Смотри без слез, как быстрая река
Колелет пятна <лунной пуантели>...

(Вл. Хогасевич)

Рондо:

Ты замечал: осеннюю порою
Какой-то непонятною игрою
Судьба нас иногда теплом дарит,
А россыпь звезд все небо серебрит,
Пчелиному уподобляясь рою.

Тогда плащом себя я не закрою,
Закутавшись, как зябкий сибарит.
Лишь календарь про осень говорит.
Ты замечал?

Пусть вьюги зимние встают горою;
На вешний лад я струны перестрою,
И призову приветливых харит.
Ведь то, что в сердце у меня горит
И что, коль хочешь, я легко утворю,
Ты замечал.

(М. Кузмин)

Секстина:

1

У зыблемых набатом Океана
Утесов, самоцветные пещеры
Таящих за грядями косм пурпурных, —
Мы смуглых долов разлюбили лавры,
Следя валов по гулкой мели руны,
И горьких уст нам разверзались гимны.

2

Как благовест, пылали в духе гимны
Отзывных уз набатам Океана,
Обетные в песках зыбучих руны;

И влажные внимали нам пещеры,
И вещице чело венчали лавры,
По тернам Вакх горел в плющах пурпурных.

3

Но трауром повиты трав пурпурных,
Крестились вы в купелях горьких, гимны!
И на челе не солнечные лавры, —
Сплетался терн с обрывов Океана,
Что заливают жадные пещеры
И темные с песков смывает руны.

4

Любовь и Смерть, судеб немые руны,
Как солнц скрижаль, владыкой тайн пурпурных
Зажженные во мгле земной пещеры!
Любовь и смерть, созвучных вздохов гимны,
Как пьяный плющ над бездной Океана
И лютый терн!.. Святые, встаньте, лавры!

5

Победные, бессмертье славьте, лавры!
Начертаны заклятий верных руны:
Их унесут лобзанья Океана
Туда, где кольца в недрах спят пурпурных.
Вотще Океанид глухие гимны
Чаруют заповедные пещеры.

6

Разверзнутся лазурные пещеры!
Так прорицали, зыблясь нежно, лавры:
Так вдохновенные вещали гимны;
Так роковые повелели руны.
Обетный дар — в гробнице лон пурпурных,
В сокровищнице верной Океана.

*

На мелях Океана наши руны;
Бессмертья лавры, вы в зарях пурпурных!
Жизнь — Смерти гимны; Жизнь — Любви пещеры.

(Вяч.Иванов)

Эти формы пришли в русскую поэзию из романской — итальянской и французской, где строфическое богатство значительно больше, чем в традиционной русской. Почти всегда можно определить, подражанием чему является та или иная строфа, точно так же, как подражания строфам античным (см. выше, в разделе о логаядах) или восточным (помимо газелей, относительное распространение получил еще малайский ПАНТУМ, как у Гумилева в стихах, посвященных художникам Н. Гончаровой и М. Ларионову:

Восток и нежный и блестящий
В себе открыла Гончарова,
Величье жизни настоящей
У Ларионова сурово.

В себе открыла Гончарова
Павлиньих красок бред и пенье,
У Ларионова сурово
Железного огня круженье.

Павлиньих красок бред и пенье
От Индии до Византии,
Железного огня круженье —
Вой покоряемой стихии.

.....

В персидских, милых миньятюрах
Величье жизни настоящей.
Везде, в полях и шахтах хмурых,
Восток и нежный и блестящий).

Из тех же строф, которые более или менее освоились в русской поэзии, следует назвать две, также восходящие к французской и итальянской, но особо отмеченные и в русской. Первая из таких форм — СТАРОФРАНЦУЗСКАЯ БАЛЛАДА. Она связана с поэзией древнего Прованса, писавшейся на провансальском языке, где строфическая организация стиха играла совершенно особую роль: «Поэзия трубадуров обнаруживает поразительное разнообразие метрического и строфического рисунка песни, какое не было достигнуто ни одной последующей литературной школой,— до 500 строфических форм»⁸⁶. Из этого разнообра-

зия постепенно выделилась и перешла во французскую поэзию форма баллады, которую блистательно развивал Франсуа Вийон. За образцами его поэзии мы отсылаем читателей к сборнику переводов Вийона, где особенности его баллад сохранены русскими переводчиками от Н. Гумилева до В. Орла в достаточной степени⁸⁷.

Но в русской поэзии XX века появились и оригинальные произведения в форме старофранцузской баллады. Стимулом к этому, видимо, послужила практика акмеистов, числивших Вийона одним из своих поэтических учителей, и начавших подражать ему еще до окончательного формирования доктрины акмеизма. Известно, что свою «Балладу» («Влюбленные, чья грусть как облака...») Гумилев написал и подарил Ахматовой ко дню их свадьбы, тем самым переводя в разряд особо отмеченных стихотворений. Писали баллады и М. Кузмин, и Г. Иванов, и молодой Вадим Шершеневич, и другие, но едва ли не самый примечательный случай находим в поэзии Б. Пастернака, вообще говоря, стремившегося избегать, в полном соответствии с футуристическими устремлениями своей ранней поэзии, твердых строфических форм. Однако в сборнике «Второе рождение» находим две «Баллады», которые почти полностью соблюдают канон:

На даче спят. В саду, до пят
Подветренном, кипят лохмотья.
Как флот в трехъярусном полете,
Деревьев паруса кипят.
Лопатами, как в листопад,
Гребут березы и осины.
На даче спят, укрывши спину,
Как только в раннем детстве спят.

Ревет фагот, гудит набат.
На даче спят под шум без плоти,
Под ровный шум на ровной ноте,
Под ветра яростный надсад.
Льет дождь, он хлынул с час назад.
Кипит деревьев парусина.
Льет дождь, на даче спят два сына,
Как только в раннем детстве спят.

Я просыпаюсь. Я объят
Открывшимся. Я на учете.
Я на земле, где вы живете,
И ваши тополя кипят.
Льет дождь. Да будет так же свят,
Как их невинная лавина...
Но я уж сплю наполовину,
Как только в раннем детстве спят.

Льет дождь. Я вижу сон: я взят
Обратно в ад, где все в комплоте,
И женщин в детстве мучат тети,
А в браке дети теребят.
Льет дождь. Мне снится: из ребят,
Я взят в науку к исполину,
И сплю под шум, месящий глину,
Как только в раннем детстве спят.

Светает. Мглистый банный чад,
Балкон плывет, как на плашкоте.
Как на плотях,— кустов щепоти
И в каплях потный тес оград.
(Я видел вас пять раз подряд.)

Спи, быль. Спи жизни ночью длинной.
Усни, баллада, спи, былина,
Как только в раннем детстве спят.

Здесь, как видим, каждая строфа построена по схеме аВВааССа, причем последняя строка одинакова во всех строфах и, соответственно, во всех строфах рифмы на одинаковых местах фонетически подобны. Как легко подсчитать, в тексте баллады Пастернака к слову «спят» подобран 14 рифмующихся слов, не считая внутренних рифм, добавленных поэтом «от щедрости». Правда, у Пастернака в этой балладе отсутствует так называемая «посылка» (по-французски — «Envoi»), которая в классических образцах включает балладу и дает как бы сжатый образ строфы с теми же самыми рифмами.

И вторая форма, которая получила в России широкое распространение, относится к категории «цепных строф», когда отдельные рифмы переходят из одной строфы в другую. Наиболее показательный пример таких строф — это,

конечно, ТЕРЦИНЫ, прославленные дантовской «Божественной комедией». Они построены по схеме: аВа ВсВ сDс DeD... (или с обратным чередованием мужских и женских рифм) и завершаются одинокой строкой, рифмующейся с оставшейся холостой строчкой последней терцины. Вот образец пушкинских терцин:

В начале жизни школу помню я;
Там нас, детей беспечных, было много;
Неровная и резвая семья;

Смиренная, одетая убого,
Но видом величаясь жена
Над школою надзор хранила строго.

Толпою нашу окружена,
Приятным, сладким голосом, бывало,
С младенцами беседует она...

Терцины в русской поэзии встречались неоднократно, получив особое распространение в XX веке, где не редкостью было встретить и большое эпическое произведение, написанное ими, и целый раздел в книге стихов «Сонеты и терцины» (у Валерия Брюсова). Другие типы цепных строф, отмеченные исследователями⁸⁸, встречаются как исключение и индивидуальное изобретение.

Тема строфики в русской поэзии, особенно в поэзии начала XX века, наиболее богатой разработками в этой области, конечно, далеко не исчерпана. Внимательному читателю попадутся и канцоны, и глоссы, и ронсаровы шестистишия, и восьмистишия Гюго, и японские танки и хокка, и ригурнель, и вилланель, и рондель, и рубаи, и собственные эксперименты разных поэтов. Но в заключение мы хотели показать еще одну весьма перспективную возможность для современного русского стиха, которую можно было бы назвать **НЕРАВНОМЕРНЫМИ СТРОФАМИ**. Речь идет о стихотворениях, в которых строфическая организация очевидна, причем, как правило, строфы применяются довольно редкие, узнаваемые, но, когда инерция восприятия у читателя уже установилась, поэт начинает варьировать строфу, оставаясь в рамках заявленной с самого начала, не разрушая ее, а лишь дополняя.

Это могут быть вариации внутри одной строфы, как делает Вяч.Иванов в первой и последней частях большого стихотворения «Гелиады»:

Девы Солнца, Гелиады,
Над зеленым Эриданом,
Мы под пологом багряным
Вечереющей зари,
На могильном на кургане
Слезы льем — нам нет отрады!
Будут в чистом Эридане
Наши слезы — янтари.

Наш отец, на колеснице
Рыжеконной, скрылся, злобен,
Там, где океан подобен
Тяжкой крови черных ран.
Вечер, в дымной багрянице
Край закатный застилает;
Мрачным заревом пылает
Светлоструйный Эридан.

В этих строфах рифмы расположены: АВВсDADс, АВВсADDс, то есть во второй половине строфы строка с рифмой А передвинулась на одно место выше. В следующей строфе схема будет: АВAcDDBс, потом ABCdBCAd, далее (уже в заключительной части) — ABCdABCd, АВВс-DADс, ААВсDDBс. И такое передвижение рифм, конечно, могло бы быть продолжено, но при этом для Иванова, несомненно, было принципиально важно, чтобы сохранялось впечатление общей строфы, где всегда четвертая строка рифмуется с восьмой, причем рифмуется мужской рифмой, а женские, варьируясь в расположении, все же сохраняют иллюзию совпадений.

Но чаще применяется другая система неравномерных строф: увеличивается или уменьшается сам объем строфы, что, как и всякое отступление от регулярности, создает впечатление перебоя, вызывает ощущение недостаточности или, наоборот, избыточного богатства стиха. И такое построение без особого труда может оправдываться и содержательно. Вот лишь два примера именно такого, содержательно оправданного применения неравномерных строф.

Один — у Владимира Набокова в стихотворении «Ut pictura poesis» (то есть «Поэзия как живопись»), посвященном художнику М.В. Добужинскому:

Воспоминание, острый луч,
преобрази мое изгнание,
пронзи меня, воспоминание
о баржах петербургских туч
в небесных ветренных просторах,
о закоулочных заборах,
о добрых лицах фонарей...
Я помню, над Невой моей
бывали сумерки, как шорох
тушующих карандашей.

Все это живописец плавный
передо мною развернул,
и, кажется, совсем недавно
в лицо мне этот ветер дул,
изображенный им в летучих
осенних листьях, зыбких тучах,
и плыл по набережной гул,
во мгле колокола гудели —
собора медные качели...

Какой там двор знакомый есть,
какие тумбы! Хорошо бы
туда перешагнуть, пролезть,
там постоять, где спят сугробы
и плотно сложены дрова,
или под аркой, на канале,
где нежно в каменном овале
синюют крепость и Нева.

Это стихотворение, написанное в 1926 году, внешне посвящено описанию воспоминаний, возникающих при взгляде на картины, изображающие прежний Петербург. Но внутренняя тема, конечно, другая и гораздо более серьезная: оскудение этих воспоминаний с годами оторванности от родины, от своего детского рая, вызвать который можно теперь только изображением или усилием памяти — она же поэзия. В скобках следовало бы еще отметить лекси-

ческую и ритмико-интонационную цитату из Гумилева в начале второй строфы:

Все это кистью достохвальной
Андрей Рублев мне начертал...

Ассоциация между художником наших дней и великим иконописцем чрезвычайно существенна, она обнаруживает божественную природу воспоминания. Но как память ослабевает с течением лет, так же уменьшается и строфа за строфой, сжимаясь в пределе до одной точки.

И совсем наоборот построено замечательное стихотворение А. Тарковского «Поэт», написанное поначалу довольно нестандартными пятистишиями:

Эту книгу мне когда-то
В коридоре Госиздата
Подарил один поэт;
Книга порвана, измята,
И в живых поэта нет.

Повествование о судьбе О. Мандельштама (который очень легко угадывается за не названным по имени «поэтом» стихотворения) и его творчестве идет на протяжении нескольких строф, а в последней неожиданно для читателя вдруг возникают еще две строки, срифмованные не между собою, а вписанные в рифменную структуру строфы:

Там в стихах пейзажей мало,
Только бестолочь вокзала
И театра кутерьма,
Только люди как попало,
Рынок, очередь, тюрьма.

Жизнь, должно быть, наболтала,
Наплела судьба сама.

Внешняя беспорядочность и разбросанность пейзажей поэта, о котором идет речь, не подчиняющихся внутренней регламентации («бестолочь», «кутерьма», «как попало»), вызывает и хорошо рассчитанный перебой в строфической организации стиха.

Наконец, последний пример, который хотелось бы здесь разобрать,— строфа «Поэмы без героя» А.Ахматовой.

В одном из своих стихотворений военных лет она обмолвилась:

Теперь меня позабудут,
И книги сгниют в шкафу.
Ахматовской звать не будут
Ни улицу, ни строфу.

Помимо очевидной полемики с мандельштамовским стихотворением об «улице Мандельштама», здесь есть, несомненно, и действительное представление о том, что поэтических приемов, свойственных ей и только ей, очень мало. Однако как раз «ахматовская строфа» безусловно существует, и это — строфа, которой написана большая часть «Поэмы без героя».

Уже довольно давно обнаружено, что эта строфа генетически связана с одной из частей цикла М.Кузмина «Форель разбивает лед». Лидия Чуковская засвидетельствовала, что в конце 1940 года Ахматова читала книгу Кузмина, и совершенно явные отголоски «Второго удара» «Форели» слышны в ахматовской строфе. У Кузмина это звучит так:

Кони бьются, храпят в испуге,
Синей лентой обвиты дуги,
Волки, снег, бубенцы, пальба!
Что до страшной, как ночь, расплаты?
Разве дрогнут твой Карпаты?
В старом роге застынет мед?

В поэме Ахматовой основной вариант строфы отличается от кузминского только зарифмованностью третьей и шестой строк, которые старшим поэтом оставлены холостыми. У Ахматовой же основной вариант строфы звучит так:

Я его приняла случайно
За того, кто дарован тайной,
С кем горчайшее суждено,
Он ко мне во дворец Фонтанный
Опоздает ночью туманной
Новогоднее пить вино.

И в первом варианте поэмы, созданном в начале 40-х годов, почти безукоризненно сохраняется именно это строение. Но постепенно Ахматова начала расширять некоторые строфы, добавляя дополнительные рифмованные строки в группы попарно рифмованных стихов, причем пополнение могло выглядеть очень значительным:

Этот Фаустом, тот Дон Жуаном,
Дапертутто, Иоканааном,
Самый скромный — северным Гланом
Иль убийцею Дорианом,
И все шепчут своим дианам
Твердо выученный урок.
А для них расступились стены,
Вспыхнул свет, завыли сирены
И, как купол, вспух потолок.

Такое явление в «Поэме без героя» встречается не слишком часто (причем только в первой части поэмы), но тем сильнее выделяются «расширенные» строфы.

Подводя итоги этой части книги, можно сказать, что строфика представляет собою одно из довольно сильных средств воздействия на читателя, однако в современной поэзии она разрабатывается явно недостаточно, представляя едва ли не «белое пятно». И если твердые формы и традиционные строфы действительно могут быть признаны не то чтобы устаревшими, но чересчур традиционными и не соответствующими реальности современного стиха, то возможности для разработки новых, индивидуальных строф далеко не исчерпаны.

ВВЕДЕНИЕ В ФОНИКУ

Не случайно эта часть названа «введением»: дело в том, что звуковая организация стиха является наименее изученной областью из всех, которые входят в поле внимания стиховедов. На самом деле настоящее изучение ее возможно только тогда, когда исследователь (или квалифицированный читатель) внимательно следит за тем, как организованы звуки в том или ином стихотворении, и только от этого переходит к более широким обобщениям. Если в разделах о ритмике, рифме и строфике мы могли говорить о каких-то общих закономерностях, то при разговоре о звуке в стихе это пока еще достаточно трудно. Но совершенно очевидно, что без хотя бы некоторых утверждений в этой области и без представления о том, какую роль она играет при восприятии поэзии, обойтись было бы неправильным.

К сожалению, очень часто в сознании читателей бытует представление, что звуковая организация стиха не есть что-то важное, существенное, а представляет собою как бы бесплатное приложение к главному, к смыслу. В то же время многие серьезные ученые говорили и говорят о том, что фонетическая организация стиха является едва ли не главным его признаком, во всяком случае — одним из главных. Так, известный лингвист Б.А. Ларин в ранней своей статье писал: «Неотъемлемые эмоции восприятия лирики <...> — возбуждаемые ею переживания в области эстетики языка (любованье речевым искусством) и эмоции интеллектуальные»⁸⁹. Аналогично этому, другой выдающийся представитель русской лингвистической науки Е.Д. Поливанов говорил: «...можно указать на один главный признак, по которому организуется языковой материал в поэтическом произведении. Это — принцип повтора фонетических представлений»⁹⁰.

Вряд ли можно безоговорочно согласиться с тем, что это

главный признак, но несомненно и то, что звуковая организация стиха не является чем-то посторонним для него, и мы обязаны, исследуя стих или даже просто читая его (но только читая осознанно), обращаться и к его поэтической организации. Это становится особенно важным еще и потому, что многие поэты прямо декларировали личностное отношение к звуковому строению своих произведений.

К сожалению, проблемы звуковой организации стиха изучены крайне неравномерно, если не сказать слабо; многое мы интуитивно воспринимаем слухом (иначе, вообще говоря, какие-либо звуковые построения теряют всякий смысл: если читатель их не слышит, хотя бы подсознательно, они и не существуют), тогда как исследовать те же самые явления научно, сделать их предметом детального анализа пока не удастся. Поэтому и здесь мы ограничимся анализом лишь некоторых моментов в изучении фоники стиха, показывая, как звуковая организация может связываться со смыслом стихотворения. Ведь если мы полагаем, что в любом творении форма и содержание неразрывно связаны (а в нашем представлении это — единственная возможность для любого произведения искусства), то мы должны признавать и то, что значим, существен и каждый элемент формы стиха, что в другой форме это же самое содержание немыслимо, оно будет совершенно иным. Именно исходя из этого положения, мы и будем говорить о звуковой организации в русской поэзии.

Приступая к анализу, необходимо отделить субъективное осознание автором собственных стихов (что нередко встречается у многих) от действительно заложенных в них закономерностях звукового построения. Поэты иногда говорят о том, что для них определенные звуки имеют определенное значение, связывают их с тем или иным семантическим комплексом. Достаточно напомнить в связи с этим прославленный сонет Артюра Рембо «Гласные», где поэт наделяет гласные звуки не только смыслом, но даже и цветом: А — черным, Е — белым, И — красным, У — зеленым, О — синим. Приведем этот сонет в переводе Н.Гумилева:

А — черно, бело — Е, У — зелено, О — сине,
И — красно.... Я хочу открыть рожденье гласных.
А — траурный корсет под стаяй мух ужасных,
Роящихся вокруг как в падали иль в тине,

Мир мрака; Е — покой тумана над пустыней,
Дрожание цветов, взлет ледников опасных.
И — пурпур, сгустком кровь, улыбка губ прекрасных
В их ярости иль в их безумье пред святыней.

У — дивные круги морей зеленоватых,
Луг, пестрый от зверья, покой морщин, измятых
Алхимией на лбах задумчивых людей.

О — звона медного глухое окончанье,
Кометой, ангелом пронзенное молчанье,
Омега, луч Ее сиреневых очей⁹¹.

В русской поэзии аналогичные высказывания можно найти у К.Д. Бальмонта. Однако эти ассоциации, несомненно, являются произвольными, относятся лишь к частному восприятию поэта, тогда как у его читателя те же самые звуки могут вызывать совсем другие мысли, эмоции, ассоциации. Прежде всего, приступая к исследованию фоники стиха, необходимо отбросить представление о том, что звук в поэзии жестко и неразрывно связан со смыслом (например, «р» — с грубостью, «л» — с мягкостью и нежностью и т.п.). Опровержение этого можно встретить во многих научных работах.

Поэт, ориентирующийся на заранее им самим определенное значение тех или иных звуков, чаще всего оказывается в плену неоправданного звукоподражания, нагнетания одного и того же (одних и тех же) звуков, что создает в стихотворении не задуманное им настроение, а бесконечное повторение одинаковых звуков. Во многих стихотворениях Бальмонта мы можем без труда обнаружить эту «вульгаризацию аллитерации» (выражение Маяковского).

Первое, на что мы должны обратить внимание, говоря о звуковой организации стиха, — это стремление поэтов создать известным соположением звуков в нем гармоническую музыкальность (или наоборот — рассчитанную антимузыкальность), которая до известной степени определяет настроение всего стихотворения или какой-либо его части.

Читая «Опыты в стихах и прозе» К. Батюшкова, Пушкин оставлял на полях свои пометы. Они различны — то восторженные, то резко критические, то пояснительные. Но особо следует отметить пометы типа: «Последние стихи

славны своей гармонией», «Прелесть и совершенство — какая гармония!», «Усечение гармоническое». И особо, конечно, следует выделить помету возле строк:

Нрав тихий ангела, дар слова, тонкий вкус,
Любви и очи и ланиты...

Пушкин пишет возле них: «Звуки италианские! Что за чудотворец этот Б<атюшков>». Очарование второй из этих строк составляет длинный перелив гласных звуков, и именно это привлекло Пушкина, заставило его восхититься.

Вообще необходимо сказать, что в XVIII—XIX веках очень большое значение для звучания стиха имели гласные звуки. Для современного же читателя (причины этого остаются пока что непонятными) центр тяжести переместился на согласные. Выше, в части, посвященной рифме, мы уже приводили отрывок из письма А.К. Толстого о том, как он относится к гласным и согласным в рифме. Аналогично происходила перестройка «эвфонического чувства» поэтов и их читателей по отношению к звукам внутри строки. И уже Блок сознательно гармонизировал не гласные, а согласные звуки. К.И. Чуковский записал в своем дневнике: «Ему очень понравилось, когда я сказал, что «в своих гласных он не виноват»; «да, да, я их не замечаю, я думаю только про согласные, отношусь к ним сознательно, в них я виноват. Мои «Двенадцать и начались с согласной ж:

Уж я ножичком
Полосну, полосну!..»⁹²

Теперь мы слышим и непосредственно воспринимаем только активно выделенные гласные звуки — как в приведенных стихах Батюшкова или в известных строчках Пушкина:

И в суму его пустую
Суют грамоту другую,

где из 16 гласных — 11 «у» (напомним, что и здесь, как в главе о рифме, речь идет не о буквах, а о звуках).

Конечно, мы получаем определенное подсознательное впечатление, но для того, чтобы оценить его и осознать,

необходимо отвлечься от непосредственного звучания стихотворения и подвергнуть его достаточно сложному анализу, стараясь выделить какую-либо закономерность в расположении гласных (причем отдавая себе отчет, что этой закономерности может и не быть — ведь «чувство гласных» в значительной степени утрачено и самими поэтами). Вот один из сравнительно немногих примеров из творчества современников:

Ты течешь, как река. Странное название!
И прозрачен асфальт, как в реке вода.
Ах, Арбат, мой Арбат,
ты — мое призвание.
Ты — и радость моя, и моя беда.

Один из критиков заметил, что в этой первой строфе «Песенки об Арбате» Булата Окуджавы из 16 ударных гласных — 13 «а», и тем самым она, а за нею и все стихотворение приобретает особое качество, связанное со специфическими особенностями московского произношения, ориентированного на «аканье» (не случайно раньше москвичей дразнили: «С Масквы, с пасаду, с калашнава ряду»). Это наблюдение о распеке московского «а» в стихотворении (которое к тому же первоначально подавляющим большинством воспринималось как песня, то есть заведомо звучащее произведение) очень верно, но можно быть уверенным, что для того, чтобы его сделать, критику наверняка пришлось долго вслушиваться и вчитываться, несмотря даже на то, что подсознательная информация внимательным читателем и слушателем оказывается воспринята сразу же, без какого бы то ни было предварительного анализа. Фонетическая особенность оказывается очень сложна для выявления.

Естественно, что поэты XIX века вовсе не ограничивались гармонизированием гласных звуков в стихотворении, а постоянно обращались и к согласным. Достаточно вспомнить некоторые строки Пушкина, чтобы увидеть, как он в них предвосхищает самые радикальные искания «звуколюбив» XX века:

И путь по нем широкий шел:
И конь скакал, и влекся вол,

И своего верблюда вел
Степной купец,
Где ныне мчится лишь Эол,
Небес жилец.

Но следует обратить внимание на то, как Пушкин разрешает напряжение, создаваемое нагнетением одинаковых или близких по артикуляции звуков («широкий шел», «конь скакал», «влекся вол», «своего верблюда вел») с помощью строк, тоже исполненных звукового символизма, но уже основанного на сопряжении гласных звуков: в пятой строке следует три подряд ударения на «и», а следом за этим близкое к вышеприведенному батюшковскому сочетание слов «лишь Эол», что можно было бы на язык элементарной фонетики перевести как напряженное повторение гласной переднего ряда верхнего подъема, разрешаемое сначала снижением подъема (э), а затем перемещением в задний ряд (о). Не лишне будет заметить и то, что подавляющее большинство ударных гласных в предшествующих строках — «о» (3 раза в первой строке, 3 раза во второй и 2 раза в третьей), а в строках укороченных из четырех ударных гласных три — «е». Достигая величайшей степени организованного расположения согласных, Пушкин нигде специально не подчеркивает этого, а наоборот — вуалирует, убирает в глубь строки или в глубь стихотворения, уравнивает гармонизацией гласных.

Для поэзии же XX века характерным становится явление обратное: звукопись принимает характер выдвинутой, становится элементом стиха, на котором поэт намеренно задерживает внимание читателя, который он ставит в центр, который откровенно семантизируется, становится не только звучащим, но и значащим элементом стихотворной речи. Для некоторых индивидуальных поэтических систем XX века звук становится не менее, если не более важным элементом, чем смысл. В одном из стихотворений О.Мандельштама есть примечательное двустишие:

Значенье — суета и слово — только шум,
Когда фонетика — служанка серафима.

В точном и буквальном смысле этих строк, выхваченных из контекста, как раз и говорится о том, что звук наиболее

точно выполняет главную творческую задачу стихотворения. Правда, в стихотворении это осложнено разными оговорками: повествование начинается с появления «чтеца» (по единогласному утверждению комментаторов, речь идет о страстном поклоннике Эдгара По, вдохновенном декламаторе и, кстати, теоретике стиха Владимире Пясте), проносящего балладу По «Улялюм», где звук действительно становится самодовлеющим, и тем самым утверждение как бы переносится с законов поэзии вообще на частный случай: не всегда значение становится «суею», а лишь в декламации Пяста, специально подчеркивавшего звуковое построение стиха в особо выделенном стихотворении По. Но, как кажется, на этом Мандельштам не останавливается, говоря в заключительной строке:

О доме Эшеров Эдгара пела арфа.
Безумный воду пил, очнулся и умолк.
Я был на улице. Свистел осенний шелк...
И горло греет шелк щекочущего шарфа...

В первом варианте стихотворения последняя строка, однако, звучала: «Чтоб горло повязать, я не имею шарфа!» И для нас текстология, проблема выбора варианта при разговоре о звучании весьма существенна: первый вариант не только грамматически неуклюж («не имею шарфа» кажется калькой с какого-то иностранного языка), но и вполне нейтрален в фонетическом отношении, тогда как окончательный, найденный в 1937 году, насыщен самыми разными звуковыми повторами: ГоРло ГРееет, Шелк Шарфа, ЩекочуЩего, помноженное на перелив Р и Л: РЛ — Р — Л — Р... Поэта не остановило даже то, что новый вариант не слишком сочетается с предыдущей строкой и с прямым смыслом: «осенний шелк» и «шелк шарфа», оказываясь в соседних строках, противоречат друг другу, а всякий, знающий ощущение шелкового шарфа согласится, что он, во-первых, не греет, а во-вторых — не щекочет шею. Совершенно очевидно, что для поэта в данной строке звук был гораздо важнее смысла, он больше говорил и ему самому и читателю, чем реальные ощущения и словарные значения.

Более того, стоит вспомнить замечательный мемуарный фрагмент, рассказывающий о Мандельштаме в петроградском Доме искусств: «По холодной лестнице, по уцелев-

шей бархатной елисеевской дорожке, полузакрыв глаза, спускается Мандельштам и бормочет: “Зиянье аонид... зиянье аонид...” Сталкивается со мной: “Надежда Александровна, а что такое аониды?”⁹³.

Эти слова, конечно, переданы мемуаристкой не вполне точно. В стихотворении Мандельштама «Ласточка» («Я слово позабыл, что я хотел сказать...») есть двестише:

Я так боюсь рыдания Аонид,
Тумана, звона и зиянья.

Но для нас важна не буквальная точность запомненных слов, а то, что Мандельштам искал в первую очередь не смысл, а звук. Почти не приходится сомневаться, что он не хуже автора мемуаров знал, что значит слово «Аониды», но в момент сочинения стихотворения, когда все чувства устремлены к главному, для него предметное значение отступало на второй план, а на первом было звучание, «зияние» гласных, три из которых шли подряд, причем вдобавок не подвергаясь редукции. Творческое сознание Мандельштама в тот момент было занято в первую очередь фонетикой, а уж потом всем прочим.

Напряженная звуковая организация стиха была характерна для таких поэтов, как Хлебников, Пастернак (особенно в ранние годы его творчества), Мандельштам (прежде всего в период 1916—1925 гг.), Цветаева, отчасти ранние Маяковский и Асеев. И вряд ли случайно, что высшим, предельным развитием стиха такого типа была хлебниковская «заумь» или «блаженное бессмысленное слово» Мандельштама.

Внимательный анализ показывает, как правило, в заумном, вроде бы ничего напрямую не значащем слове Хлебникова, в слове, находящемся по ту сторону смысла, реализацию звуковых представлений, выполненных с большим поэтическим мастерством. Можно сослаться на проделанный Ю.Н. Тыняновым анализ одного из таких «заумных» стихотворений Хлебникова:

Бобзоби пелись губы,
Вззоми пелись взоры,
Пиэзо пелись брови,
Лизээй — пелся облик,

Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Тынянов писал: «Переводя лицо в план звуков, Хлебников достиг замечательной конкретности:

Бобэоби пелись губы,
Вэзоми пелись взоры...

Губы — здесь прямо осязательны — в прямом смысле. Здесь — в чередовании губных б, лабиализованных о с нейтральными э и и — дана движущаяся реальная картина губ; здесь орган языка назван, вызван к языковой жизни через воспроизведение работы этого органа.

Напряженная артикуляция вэзо во втором стихе — звуковая метафора, точно так же ощутимая до иллюзии.

Но тут же Хлебников добавил:

Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Все дело здесь в этом «каких-то» — эта широта, неопределенность метафоры и позволяет ей быть конкретной «вне протяжений»⁹⁴.

Подобные стихотворения в наибольшей степени проясняют проблему взаимодействия звука и смысла, когда смысл слова, к которому мы привыкли, заменяется чисто звуковым его осмыслением, создается особое поле значений, поиск решения в границах которого обостряет восприятие человеком малейших звуковых особенностей стиха.

Еще раз повторимся, что сам поэт может истолковывать собственное стихотворение иначе, чем это кажется нужным и справедливым нам. Так, подобно Артюру Рембо, Хлебников был склонен считать, что определенному звуку может быть присущ тот или иной цвет: «Б или ярко красный цвет, а потому губы бобэоби, вэзоми синий и потому глаза синие, пиэзо — черное»⁹⁵. Однако, как и в случае с Рембо, вовсе не так ясно, почему «б» — именно ярко-красное, а не какое-либо иное, и мало того: по справедливому рассуждению М.И. Шапира, «из того, что звук [б] —

(в обыденной речи 50%: 50%)»⁹⁸, то есть при объяснении впечатления, производимого стихотворением (действительно напоминающем мучительное мычание глухонемого), пользуется теми категориями фонетики или даже, скорее, фонологии, которые наверняка не были известны поэту.

Но аналогичным образом могут быть осознаны и «звуковые конструкции» в стихах Пастернака или Мандельштама, когда речь строится не только на основных, главных признаках слова, его прямом значении (имея в виду, конечно, не только главное значение, но и всю совокупность менее очевидных), но в ход вступают звуковые ассоциации, когда слово приобретает еще ряд значений из-за звуковых уподоблений, становится более сложным и позволяющим давать больше простора читательскому воображению, погруженному в мир не только смыслов, но и звуков.

И здесь опять-таки возможны случаи, когда звуковые столкновения осмыслялись как индивидуально осмысленные. Таково, например, было строение слова у Хлебникова, введшего в свою поэзию принцип «внутреннего склонения», когда слова из одних и тех же согласных, но с разными гласными (например, «вал» и «вол», «бок» и «бык») воспринимались как падежные формы одного и того же слова: «Если родительный падеж отвечает на вопрос «откуда», а винительный и дательный на вопрос «куда» и «где», то склонение по этим падежам основы должно придавать возникшим словам обратные по смыслу значения. Таким образом слова-родичи должны иметь далекие значения. Это оправдывается. <...> *Бег* бывает вызван боязнью, а *Бог* — существо, к которому должна быть обращена боязнь. Также слова *лес* и *лысый* или еще более одинаковые слова *лысина* и *лесина*, означая присутствие и отсутствие какой-либо растительности (Ты знаешь, что значит *лысая гора*? Ведь лысыми горами зовутся лишенные леса горы или головы), возникли через изменение направления простого слова *ла* склонением его в родительном (*лысый*) и дательном (*лес*) падежах. *Лес* есть дательный падеж, *лысый* — родительный. Как и в других случаях, *е* и *ы* суть доказательства разных падежей одной и той же основы»⁹⁹. Конечно, с научной точки зрения, такой принцип истолкования представляется совершенно абсурдным, но в поэтическом сознании Хлебникова дело обстояло именно так, что давало ему возможность усиливать звуковую насыщен-

ность своих произведений за счет встречающихся только в данном тексте соположений сходно звучащих слов, таких соположений, которые становились основой для сопоставления этих слов и появления у них (еще раз напомним — только в хлебниковском тексте) общих значений.

Предельный случай такого звукового символизма — поэма «Разин в обоюдотолкуемом смысле», каждая строка которой читается слева направо и справа налево (такое явление в поэзии называется ПАЛИНДРОМОН или, в хлебниковском варианте, ПЕРЕВЕРТЕНЬ). Именно через эти «обоюдотолкуемые» строки глядели на Хлебникова «живые глаза тайны»¹⁰⁰.

Но внимательный анализ поэзии Хлебникова позволяет увидеть в ней не только живое стремление к развитию поэзии путем большего осмысления звуковых ассоциаций, но и заранее обреченную на провал попытку в рамках собственной «воображаемой филологии» представить звук единственным смыслом стиха. Без внимательного изучения хлебниковского творчества и ряда работ о нем та же поэма «Разин в обоюдотолкуемом смысле» или другие «перевертени» представляются читателю совершенно непонятными и невнятными, каким-то голым трюкачеством, за которым не стоит решительно никакого реального содержания, которого человек прежде всего и ищет в поэзии. Это содержание, бесспорно, было, но оно было рассчитано на одного человека — самого Хлебникова — или же на сочувствующего, который проникается духом его поэзии целиком и полностью. И только путем долгой и сложной умственной работы нам теперь удастся постепенно приблизиться к пониманию системы его поэтического языка, а, следовательно, и его звуковой организации.

То, что в целостной системе идей Хлебникова выглядит как присвоение значения ранее не значившему, вне этого мира становится разрозненными отрывками, которые можно с большей или меньшей степенью уверенности соотнести с какими-то реальными явлениями, а остальное представляется обломками некогда рухнувшего здания, которые сейчас лежат грудой, и восстановить облик этого здания можно только почти нечеловеческим усилием как непосредственного переживания, так и интеллекта.

Характерно в этом отношении то, как другие поэты пользуются хлебниковскими открытиями. Если для него

соотношение слов «Бог» и «бег» было отношением двух падежей одного и того же слова, то решительно сблизивший, поставивший их рядом Маяковский («Наш бог — бег») был совершенно очевидно привлечен просто звучанием и ритмической сущностью (в данном случае — односложностью), а отнюдь не значением слов.

В поэтике Б. Пастернака и О. Мандельштама звук приобретает значение гораздо менее осмысленное, понимается не как важнейший элемент языкового сознания всего человечества, а лишь как дополнительное средство воздействия на читателя, но воздействия, которым ни в коей степени нельзя пренебрегать. Место хлебниковского звукового символизма или бальмонтовского специального подбора звуков занимает в их творчестве растворение звука в строке, и от этого возникает новая, ранее недостижимая слитность звучания отдельного стиха, всей строфы, целого стихотворения, где фонетика и семантика становятся нераздельны. Позволим себе проиллюстрировать это лишь немногими примерами из числа возможных.

Так, в сборнике Б. Пастернака «Сестра моя — жизнь» одно из стихотворений начинается следующей строфой:

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины — о погоди,
Это ведь может со всяким случиться!

С первого взгляда заметно столкновение целого ряда сходно звучащих слов: «ключицы», «локти», «уключины», «целуют», «колотится», где особенно заметно чуть ли не буквальное повторение «ключицы» — «уключины». Звуковое родство как будто бы свидетельствует о родстве смысловом. В пределах пастернаковского стихотворения «уключины» и «ключицы» оказываются едины, а, следовательно, человек и лодка тоже становятся едиными, не могут быть отделены друг от друга.

Но мало этого, в строфе оказываются и другие дополнительные средства ее «укрепления». Обратим внимание, как в первой строфе слова отражаются друг в друге: [лот-ка] — [ка-лот' (ица)]. Между словами словно вставлено зеркальце — то ли настоящее зеркало, то ли поверхность воды, отражающая не только предметы, но и слова друг в друге.

И почти то же самое происходит во втором стихе, где друг в друге отражаются «ивы» и «нависли», и в третьем, где — уже с большей степенью свободы — «локти» и «уключины»¹⁰¹.

Это заставляет нас вслушиваться не только в переключку звуков, но и в переключку смыслов. Мы понимаем, что ключицы и уключины, лодка и грудь, человек и природа у Пастернака переходят, перетекают друг в друга, как перетекают, переходят друг в друга звуки отдельных слов стиха, образуя новое звуковое поле.

На этом сравнительно простом примере мы отчетливо ощущаем то, о чем писал Ю.М. Лотман, характеризуя поэтику Пастернака в целом и, конкретнее, его отношение к слову (чтобы было понятнее, скажем, что поводом для этого разбора послужили ранние наброски пастернаковских стихотворений, опубликованные рядом со статьей): «...картина должна была, очевидно, определить текст такого рода: «Мне трудно читать: свеча оплыла и ветер разгоняет страницы». Однако, с точки зрения Пастернака, такой текст менее всего будет отвечать реальности. Для того чтобы к ней прорваться, следует разрушить рутину привычных представлений и господствующих в стихе семантических связей <...> Действительность слитна, и то, что в языке выступает как отгороженная от других предметов вещь, на самом деле представляет собой одно из определений единого мира <...> Стихи «Оплавает зажженная книга» или «Оплавляют, сторают слова» — полностью преодолевают разделенность «книги» и «свечи». Из отдельных «вещей» они превращаются в грани единого мира. Одновременно сливается «я» поэта и ветер»¹⁰².

Иначе организована заключительная строфа стихотворения О. Мандельштама «Декабрист»:

Все перепуталось, и некому сказать,
Что, постепенно холодея,
Все перепуталась, и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея.

Здесь важно уже то, что полностью меняется предметный мир стихотворения. Место соотносящихся человека и природы в нем занимают историко-культурные реалии, заключающие в себе громадный объем информации сами по

себе, независимо от поэтического текста. «Россия» и «декабризм» получили уже в предшествующих строфах свою, индивидуально мандельштамовскую конкретизацию: Россия то оборачивалась Сибирью, куда были сосланы декабристы, то сближалась с древним Римом и Германией эпохи романтизма (то есть конца XVIII и начала XIX веков); декабризм выявлял свою вневременную сущность в сопоставлениях с «языческим сенатом» древнего Рима, с немецким романтизмом и его «вольнолюбивой гитарой». Связь эта, могущая показаться чисто произвольной, намеченной лишь отдельными штрихами, предстающая в полете ассоциаций, свободно захватывающих эпохи от «языческого сената» до времени поэта, до 1917 года, постепенно приобретает все большую и большую поэтическую убедительность, чтобы найти свое полное и окончательное разрешение в последнем стихе, где Россия впервые оказывается соединена с отчетливо несущей античный колорит «Летой» и с «Лорелеей», включающей представление и о древней Германии, и о временах романтизма (через отчетливо подразумеваемое имя автора стихотворения «Лорелея» Г. Гейне), и о революционности русского XIX века.

И эта смысловая связь, возможно, не сразу и не полностью осознаваемая читателем, становится неотразимо убедительной за счет звуковой переключки «р — л — лрл», поддержанной движением фонетики всей строфы, где «р» и «л» постепенно нарастают в количестве, становятся все более и более выдвинутыми, привлекают наше внимание и наш слух, чтобы в конце концов вылиться в звуковой афоризм последнего стиха, непонятный и необъяснимый без всего предшествующего стихотворения. И скорее всего именно от него, от этой заключительной строки читатель начнет разворачивать сложную смысловую структуру всего стихотворения, начнет понимать логику развития поэзии, определенную логикой истории, какой она представляется поэту.

Одним из наиболее явных в русской поэзии случаев гармонизирования стиха является замечательная поэма Андрея Белого «Первое свидание», в которой не только разрабатываются всевозможные ритмические формы четырехстопного ямба, но и есть попытки за звуковыми совпадениями увидеть нечто более значимое, чем просто сложную музыкальность. Вот хотя бы маленький фрагмент из нее:

Бывало: белый переулок
В снегу — дымит; и снег — летит.
И Богоматерь в переулок
Слезой перловою глядит.
Бегу Пречистенкою... Мимо...
Куда? Мета — заметена,
Но чистотой необъяснимой
Пустая улица ясна.

Кажется, самое неопытное ухо услышит в этих звуках переключку не только напева, но и понятий (если, конечно, посчитать эпитет «перловою» происходящим от «перла», то есть жемчуга, а не от перловой крупы). Здесь есть и почти хлебниковское объединение слов, начинающихся с одной буквы (бывало — белый — Богоматерь — бегу), и чисто смысловая ассоциация между Богоматерью и Пречистенкой, и внутренние рифмы (не только «дымит — летит», но и гораздо менее заметная «снегу — бегу»), и насыщенность звуком «л», и сложная переключка созвучий «сл», «рл», «гл», и выявление звуковой связи разных слов («мета — заметена»), и как будто бы зародышевая рифма: «...чиС-Тотой необъяСНимой / ПуСТая улица яСНа»... Одним словом, ни один звуковой элемент поэмы не может быть оставлен в пренебрежении, всегда есть потенциальная возможность, что он откликнется соседнему слову, а если не соседнему, то отделенному несколькими строками, а то и запрятанному где-нибудь вдалеке.

В наших предыдущих примерах мы чаще обращались к рассчитанно гармоническим сочетаниям звуков, вызывающим мысль о прекрасном. Но не лишне будет сказать, что столь же оправданны в поэзии бывают построения антигармонические, свидетельствующие о разрушении прежней соразмерности в стихе, да и в самой жизни. Не случайно Маяковский, ориентировавшийся на то, чтобы услышать и передать в своих стихах голос «улицы безъязыкой», утверждал: «Есть еще хорошие буквы: Эр, Ша, Ща» (обратим внимание, что он не просто называет эти буквы — точнее, звуки — но и заключает их в предшествующие слова). И очень часто он строит свои стихотворения именно на этих резких, непривычных для предшествующих эпох поэзии звуках. Вспомним уже цитировавшееся:

СКРипка издеРГалась, уПРаШивая, и вДруг
РаЗРевелась так по-детски,
Что баРабан не выдеРЖал: «ХоРоШо, хоРоШо,
хоРоШо»...

Из той же серии и стихотворение, называющееся «Хо-
РоШее отноШение к лоШадям» и начинающееся строка-
ми:

Били копыта.
Пели будто:
— Гриб.
Грабь.
Гроб.
Груб. —

Ветром опита,
льдом обута,
улица скользила.
Лошадь на круп
грохнулась,
и сразу
за зевакой зевака,
штаны пришедшие Кузнецким клешить,
сгрудились,
смех зазвенел и зазвякал:
— Лошадь упала! —
— Упала лошадь! —

Маяковский насыщает начало стихотворения не просто отдельными «р», но и грозно прогремывающими сочетаниями его с прочими смычными согласными: «гр», «тр», «кр», «пр»; необычно активную роль начинают играть и одинокие взрывные согласные: «Били КоПыТа, Пели Буд-То», регулярные «п» и «пъ» следующих односложных слов, и далее снова «п», «т», «б», «д», «к»... Вдобавок к этому отрывок насыщен также «грубыми» гласными «у» и «ы», что в окончательном итоге и создает впечатление действительно прорезавшегося голоса, до сих пор не получавшего пропуска в поэзию.

Но если читатель решит, что такое отношение к звуковой организации было свойственно прежде всего футури-

там и Маяковскому как их представителю, он ошибется. Трудно вообразить себе более непримиримого оппонента Маяковского и футуризма, чем был Владислав Ходасевич, однако и у него можно найти не менее значимые примеры подобного же отношения к звуковой организации стиха, о чем он даже и прямо заявлял:

Весенний лепет не разнежит
Сурово стиснутых стихов.
Я полюбил железный скрежет
Какофонических миров.

В зиянии разверстых гласных
Дышу легко и вольно я.
Мне чудится в толпе согласных —
Льдин взгроможденных толчя.

Мне мил — из оловянной тучи
Удар изломанной стрелы,
Люблю певучий и визгучий
Лязг электрической пилы.

И эта традиция восходит к давним временам, когда еще в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев, комментируя свой собственный стих из «Вольности»: «Во свет рабства тьму претвори», — возражал на мнение о том, что «он очень туг и труден на изречение ради частого повторения буквы Т и ради соития частого согласных букв, «бства тьму претв» — на десять согласных три гласных...», говоря так: «...иные почитали сей стих удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия».

Таким образом, взаимодействие звука и смысла в стихе должно быть наполнено глубоким значением, в нем должны проявляться основные закономерности стиха, которые позволят читателю, внимательно относящемуся к творчеству поэта, воспринять художественный мир во всем его богатстве и красочности.

На протяжении книги мы неоднократно вводили различные термины, могущие показаться непривычными читателю, только вступающему в мир стиховедческой науки. Вероятно, будет не лишним сказать о том, на каких страницах он может найти объяснение того или иного понятия, если ему таковое объяснение понадобится.

Акцентный стих	77	Катрен	187
Александрийский стих	165	Клаузула	121
Амфибрахий	44	Кода к сонету	193
Анапест	44	Консонансная рифма	135
Английский сонет	189	Константное ударение	35
Ассонансная рифма	133	Корневая рифма	142
Бедная рифма	143	Магистрал	196
Белый стих 1	145	Метр и ритм	40
Богатая рифма	142	Минус-прием	115
Венок сонетов	196	Монорим	129
Верлибр	83	Мужское окончание	121
Внутренние рифмы	126	Начальная рифма	125
Газель	179	Неравномерные строфы	203
Газэла—см. газель		Неравносложная рифма	122
Гекзаметр	68	Неравноударная рифма	122
Гипердактилическое окончание	121	Нона	178
Дактилическое окончание	121	Одическая строфа	182
Дактиль	44	Октава	175
Диссонансная рифма — см. консонансная		Онегинская строфа	185
Женское окончание	121	Опорный согласный	138
Закрыва́тая рифма	138	Основная рифма — см. корневая	
ИКТ	76	Открытая рифма	137
Итальянский сонет	189	Перевертень — см. палиндромон	
		Палиндромон	220

Панторифма	142	Составная рифма	132
Пантум	200	Спенсера строфа	178
Пентаметр	69	Сpondeй	47
Перенос	181	Старофранцузская	
Пиррихий	39	баллада	200
Правило альтернанса	176	Стих	18
Приблизительная рифма	130	Стопа	37
Пэон	39	Тактовое ударение	25
Раёшный стих	80	Терцет	187
Разностопные стихи	50	Терцины	203
Разорванная рифма	128	Трехсложные размеры	44
Редиф	180	Триолет	197
Рондо	197	Французский сонет	189
Сапфическая строфа	66	Холостой стих	166
Сверхдлинные размеры	57	Хорей	35
Секстина	197	Цепная рифмовка	125
Сильный слог	40	Шевченковский стих	61
Сицилианская октава	177	Элегический дистих	70
Слабый слог	40	Ямб	34
Сонет	186	ENJAMBEMENT — см. пере- нос	

Но помимо этих терминов, есть еще несколько, которым не находится определенного места на страницах книги, а между тем они вполне могут попасться читателю и вызвать у него затруднение. Потому поясним те из них, которые кажется нам здесь вполне уместным растолковать. Итак:

АКРОСТИХ. В стихе этого рода первые буквы всех строчек складываются в какой-то текст. Чаще всего это бывает посвящение. Его можно поставить над стихотворением, но гораздо эффектнее, если оно будет введено в сами строчки, и читатель получит возможность не просто прочитать стихотворение, но и выяснить, кому оно посвящено. Часто это посвящение открыто любому, что подчеркивается заглавием или подзаголовком: «Акrostих». Поскольку стихи такого рода существуют в русской поэзии по крайней мере с XVII века, приведем лишь один маленький пример из четырех строчек:

Сходня... Старая дорога...
А в душе как будто ново.
Фон осенний. Как немного
Остается от былого!

(Вл. Соловьев)

Имя древнегреческой поэтессы Сафо становится своеобразным шифром Софии Михайловны Мартыновой, которой Соловьев был одно время увлечен.

Значительно интереснее, однако, не простые и явные акrostихи, которых в русской поэзии множество, а акrostихи скрытые на долгое время или же как-то необычно построенные. К первому роду относятся два случая, сейчас уже прославленных, но долгое время никем не замечавшихся. Один из них представляет стихотворение А.Ахматовой «Песенка»:

Бывало, я с утра молчу
О том, что сон мне пел.
Румяной розе и лучу
И мне — один удел.
С покатых гор ползут снега,
А я белей, чем снег,
Но сладко снятся берега
Разливных мутных рек.
Еловой рощи свежий шум
Покойнее рассветных дум.

Кажется, до пояснения самого автора собеседнице того, что это — акrostих, обращенный к поэту и художнику Б.В. Анрепу, подобное предположение никому не приходило в голову.

Второй случай более спорен и может относиться к категории чистых случайностей. Известное предсмертное стихотворение Державина, написанное слабеющей рукой на грифельной доске, дает при чтении сверху вниз по первым буквам слова «руина чти», где второе может восприниматься как «написанное под титлом», сокращенное слово «чести»:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей

И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

Из случаев сложных приведем тоже два. Первый из них — шуточное стихотворение И. Анненского «Из участковых монологов», обращенное к молодому тогда поэту, только что выпустившему первую книгу, Петру Петровичу Потемкину:

Перо нашло мозоль... К покою нет возврата:
ТРУдись, как А-малю, ломая А-кростих,
«ПО ТЕМным вышкам»... Вон! «По темпу пиччикато»...
КИдаю мутный взор, как припертый жених...

НУ что же, что в окно? Свобода краше злата.
НАчало есть... Ура!.. Курнуть бы... Чирк — и пых!
«ПАРнас. Шато»? Зайдем! Пст... кельнер! Отбивных
МЯсистей, и флакон!.. Вальдшлесхен? В честь соб-брата!

ТЬфу... Вот не ожидал, как я... чертовски — ввысь
К НИзинам невзначай отсюда разлетишь
ГАЗелью легкою... И где ты, прах поэта!!

Эге... Уж в ялике... Крестовский? О це бис...
ТАбань, табань, не спи! О «Поплавке» сонета

.....

Последней строчкой, конечно, должна быть здесь собранная из выделенных начальных букв стихов: «Петру Потемкину на память книга эта». Обратите внимание, что перед вами — сонет, который очень часто использовался для акростихов, как бы многократно затрудняя и без того сложную форму.

Второй из примеров сложного акростиха (даже более сложной формы: акро-димесостих) обнаружил и опубликовал М.Л. Гаспаров, извлекая его из переписки двух мастеров перевода — М.Л. Лозинского (который и написал печатаемый нами сонет) и К.А. (или Констабра, Константина Абрамовича) Липскерова. В этом сонете читается фраза не

только из первых букв, но и из третьих, и из пятых каждой строки (потому он еще и димесостих: две буквы из середины стиха тоже важны):

МнОгОлюбезный друг, волшебник и поэт!
Ах, ТоТ велик в веках, чья лира грянет храбро
ГиМн, Воспевающий акrostихи Констабра,
УзЛы Его «К.Л.» и мудрый кабинет!

ЛаЛ и Топаз камней. Пуссен — автопортрет.
ИзОгНутая «пси» тройного канделябра.
По ЗвОнкому клинку — резьба: «Абракадабра».
С тИБЕтским Буддою бок о бок Тинторет.

КаНоПской лирницы уста, как ночь, спокойны.
Ей СнИтся древний плеск, ей снится берег знойный
РеКи, Струящейся, как вечность, где-то там.

ОгОнЬ чуть теплится на самом дне печурки.
В еГо Мерцании загадочным цветам
УпОдОбляются картофельные шкурки.

Искусность автора — вне сомнения, но чем дальше, тем больше у читателя появляются сомнения: стоят ли грандиозные усилия, затраченные на сочинение подобных фокусов, того, чтобы быть потраченными? И потому не часто подобные трюки выходят за пределы мастерской для оттачивания ремесленных (конечно, в самом высоком смысле слова) навыков поэта.

АЛЛИТЕРАЦИЯ. Это слово несколько раз встречалось нам по ходу повествования, но там мы его не поясняли, полагаясь на приблизительное понимание того, о чем идет речь. А меж тем для стиховедения термин имеет важное значение, и те, кому приходится заниматься древней западной поэзией, знают даже широко употребительный термин «аллитерационный стих», которым пользовались древнегерманские и древнескандинавские системы стихосложения. В нем отличительным признаком являлось стремление начинать слова с одного и того же звука. Почему так получилось — прочитайте в книге М.Л. Гаспарова «Очерк истории европейского стиха». В русском стихосложении аллитерация занимает гораздо более скромное место, явля-

ясь одним из приемов организации звукового строя. Чаще всего аллитерацией поэт пользуется на сравнительно небольшом пространстве, чтобы не утомлять своего читателя, да и то для современного слуха это выглядит слишком назойливым, как в прославленных для своего времени стихах К. Бальмонта:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.

Чуждый чистым чарам счастья,
Челн томленья, челн тревог
Бросил берег, бьется с бурей,
Ищет светлых снов чертог.

Или:

Ландыши, лютики. Ласки любовные.
Ласточки лепет. Лобзанье лучей...

В современной поэзии аллитерация редка и скорее встречается как заведомый фокус:

Питер парится. Пора парочкам пускаться в поиск
по проспектам полуночным за прохладой. Может быть,
им пора поторопиться в петергофский первый поезд,
пекло потное покинуть, на перроне позабыть.

Петухи проголосили, песни поздние погасли.
Прямо перед паровозом проплывают и парят
Павловска перрон пустынный,
Петергофа плен прекрасный,
плеть Петра,
причуды Павла,
Пушкина пресветлый взгляд.

(Б. Окуджава)

АНАГРАММА. В обычном словоупотреблении под анаграммой понимается перестановка звуков в словах таким образом, чтобы из одного слова получилось совсем другое, а первое осталось зашифрованным. В нашей книге уже

говорилось о том, что свое «Письмо о правилах российско-го стихосложения» Антиох Кантемир подписал именем Харитон Макентин, что является полной анаграммой настоящего имени. В теории стиха, однако, под анаграммой понимается несколько другое.

Впервые об анаграммах в стихе заговорил прославленный швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр, попытавшийся найти в звуках различных стихотворений скрытые, зашифрованные слова, получающиеся при перестановке их звуков (причем не обязательно полно шифруемые). Он не довел своих исследований до конца, и они стали известны только после его смерти, произведя на исследователей стиха очень сильное впечатление. В русской науке, как кажется, впервые Вяч.Вс.Иванов продемонстрировал полную анаграмму в четверостишии Мандельштама:

Пусти меня, отдай меня, Воронеж:
Уронишь ты меня иль проворонишь,
Ты выронишь меня или вернешь, —
Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож...

Здесь название города не только названо впрямую, но и проговорено звуками остальных слов: уронишь, проворонишь, выронишь, вернешь, ворон + нож. Но еще ранее, в 20-е годы, ученик Вяч. Иванова по Бакинскому университету М.С. Альтман, впоследствии ставший замечательным филологом, пристально вслушивавшимся в ткань художественной речи, подверг специальному анализу цикл сонетов Иванова «Золотые Завесы» и обнаружил в нем девятый сонет:

Есть мощный звук: немолчною волной
В нем море Воли мается, вздымая
Из мутной мглы все, что — Мара и Майя
И в маревах мерцает нам — Женой.

Уст матерних в нем музыка немая,
Обманнный мир, мечтаний мир ночной...
Есть звук иной: в нем вир над глубиной
Клокочет, волн гортани разжимая.

Два звука: «мощный звук» и «звук иной» сочетаются

здесь в сочетании МАР (вдобавок еще и МА, и простое М) и ГАР, поддержанные многочисленными «т» и ударными «и», из чего внимательный читатель получает зашифрованное и не произнесенное в катренах имя МАРГАРИТА. И уже как подтверждение разгадки звучит сначала строка «Два звука в Имя сочетать умей», подсказывающая, что нужно сделать читателю, а затем слова «жемчужный», «жемчужина» (что является переводом слова «маргарит») и наконец, последним словом стиха — само имя: «Сирена Маргарита».

Надо сказать, что далеко не всегда попытки найти анаграммы в стихах являются убедительными (см. об этом статью, содержащую и библиографию: *Баевский В.С., Кошелев А.Д. Поэтика Блока: анаграммы // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1979. Вып. 459*).

АНАКРУСА. Место этого термина там, где речь идет о трехсложных размерах и о том, что они могут время от времени меняться, соединяя в пределах одного стихотворения анапест и амфибрахий, дактиль и амфибрахий и т.п. Первые, начальные слоги в стихе находятся на особом положении, в них действуют (до известной степени) особые законы, и в трехсложных размерах они могут легко меняться. Поэтому и придумали для них особое название — анакруса (ударение на втором «а»). Значит, когда мы сталкиваемся с переменной трехсложника внутри одного стихотворения, мы можем говорить о том, что перед нами соединение, к примеру, анапеста с амфибрахией, а можем говорить о том, что это — трехсложник с переменной анакрусой: то в два слога (анапест), то в один (амфибрахий). Ведь остальные элементы размера остаются на своих местах, и так же после ударения следуют два безударных слога.

ГРАФИКА. Помните, в самом начале, обсуждая термин «стих», мы говорили о «лесенке» и «столбике» как способе интонационной выразительности? Несомненно, это так. Но не менее значимо и то, что таким расположением строчек на белом поле страницы поэт не только придавал особую выразительность их произнесенной интонации, но и стремился соединить воздействие стиха с воздействием рисунка.

По-настоящему книжное дело стало частью поэзии в

начале XX века. Поэты XVIII и XIX веков при печатании своих стихов не очень заботились о чем-либо, кроме опрятности и четкости печати, подбора виньеток из существующего уже набора да иногда еще — качества бумаги. Для поэтов же русского символизма была существенной игра и на внешности книг: красочная (или, наоборот, только шрифтовая, но продуманная художником специально) обложка, необычный (увеличенный или, напротив, уменьшенный; почти квадратный или вытянутый в ту или другую сторону) формат, особая бумага, иллюстрации или их отсутствие — все это обдумывалось, обсуждалось и особо отмечалось в отзывах. Еще более радикальны стали в этом отношении футуристы, которые ввели в свое определение поэзии и способ ее воспроизведения. Поскольку они не были богаты, то пользовались преимущественно «домашними» способами разнообразить единство книжного оформления и смысла стихов. Специальное значение придавалось «самописью», то есть или буквальному переписыванию книжек от руки (или под копирку), или литографскому воспроизведению, сохраняющему внешность почерка. Книги могли печататься на специальной шокирующей бумаге (например, на обратной стороне дешевых обоев или на бумаге оберточной), иллюстрироваться шокирующими рисунками (и потому они время от времени конфисковывались не из-за содержания, а из-за внешности). И естественно, все это не могло не сказаться на внешности самих стихов. «Самописание» должно было восприниматься именно так, как оно было изображено, то есть со всеми особенностями почерка, орфографии и пунктуации поэта (А. Крученых, более всего занимавшийся распространением рукописных книг, даже специально цитировал рассуждение З. Фрейда об оговорках и описках, чтобы продемонстрировать важность нестандартности написания), книги Ильи Зданевича или Игоря Терентьева использовали специальные типографские ухищрения, а Василий Каменский создал специальный жанр «железобетонных поэм», где слова были расположены в особом порядке и должны были читаться по-особому (подробно об этом см. в книге: *Каменский Василий. Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль веснянки. Путь энтузиаста*. М., 1990. Специально о книжном искусстве футуристов написана замечательная книга: *Ковтун Е.* . Русская футуристическая книга. М., 1990, а о графике

русского стиха и прозы написал книгу американский филолог Дж. Янечек: *Janecek G. The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments 1900-1930.* — Princeton, 1984).

В редуцированной, ослабленной форме такое стремление к специальному, умышленному расположению строчек на листе книги и дало лесенку Маяковского и Андрея Белого. См. также объяснение термина «фигурные стихи».

ОМОНИМИЧЕСКАЯ И ТАВТОЛОГИЧЕСКАЯ РИФМА. Высшим пределом точной рифмы является та, в которой совпадают все звуки рифмующихся слов. А это возможно только тогда, когда слова одинаковы. Легко догадаться, что это бывает там, где перед нами или омонимы (то есть слова, одинаково звучащие, но обозначающие разные предметы) или же простое повторение слова. Первая рифма называется омонимической, а вторая — тавтологической (термин тавтология и обозначает повторение одинаковых или однокоренных слов, не разошедшихся еще по значению; то, что в просторечии обозначается «масло масляное»). И омонимическая, и тавтологическая рифма сравнительно редки в поэзии: первая потому, что омонимов в языке, как правило, не так уж много, а вторая — потому что ее запрещают правила «поэтического приличия». Соблазну опробовать одинаково звучащие рифмы чаще подвержены или молодые поэты, пробующие различные приемы для создания собственного стиля, или же заведомые экспериментаторы, играющие редкостными созвучиями.

На поприще омонимических рифм прославился поэт и переводчик Яков Козловский, выпустивший несколько книг, занятых стихотворениями с такими рифмами. Прочитурем два из сборника «Созвездие близнецов»:

Стремясь с прилежностью отличной
Себя не скупо отличить,
Мошны общественной от личной
Никак не мог он отличить.
И, рухнув словно от копья,
Не взял в могилу ни копья.

(«Эпитафия на могиле казнокрада»)

Когда Господь занялся отделением
Зерна от плевел, глас надменный стих,

И пережил вольнолюбивый стих
Того, кто ведал Третьим отделением.

(«Эпитафия на могиле Бенкендорфа»)

Изобретательность здесь несомненна, но временами она переходит границы реального звучания речи и выливается в натяжки, как в его же «Эпитафии на могиле судьи»:

Дело вел и приговаривал:
«От беды спаси нас, рок!»
И при этом приговаривал
Подсудимого на срок.

Различие словоразделов в сочетаниях «нас, рок» и «на срок» столь силен, что они почти уже и не воспринимаются как одинаково звучащие. А вот пример из ранних стихов Олега Чухонцева, где речь идет о человеке, пьющем из ведра, только что набранного в колодце:

Ходит в горле кадык, льет за ворот.
Рукавом — не подумайте: плачу я —
утираюсь и снова за ворот,
жму на ручку — а ручка горячая.

Для появления же тавтологической рифмы поэту необходимо какое-то оправдание. Это может быть специальная игра (как в приведенной выше строфе из «Ваньки Морозова» Б.Окуджавы), или расчет на столь высокую насыщенность звуком, что за ней не будет слышна тавтология (вспомните строфу из «Первого свидания», где рифмуется «переулок — переулок»), или рассчитанная неловкость (как в процитированных стихах Вл. Ходасевича, где рифмуется «гласных — согласных»); или что-то еще.

ФИГУРНЫЕ СТИХИ. В старой традиции, идущей от барокко, в качестве одного из дополнительных средств воздействия на читателя было изображение стихотворения не в обычной, традиционной форме, а в виде какой-либо фигуры. Это могло быть сердце, веер, ромб, чаша, и так далее. Пока поэзия была рукописной, сделать стихотворение в виде рисунка было не столь уж сложно, — нужен был лишь опытный переписчик с навыками рисовальщика. Ког-

да книги стали печататься, заставить наборщиков исполнить фигурный текст стало не так просто, поэтому XVIII и XIX век дали значительно меньше фигурных стихов. Некоторое оживление наступило, когда книгопечатание стало более совершенным и появилась возможность уже и типографски воспроизводить рисованную, фигурную поэзию. Но и тогда она оставалась достоянием экспериментаторов, причем, как правило, не самых высококвалифицированных (видимо, такая графика казалась слишком очевидной и имеющей слишком давние традиции, чтобы восприниматься в качестве подлинного новаторства). В современной поэзии «изопами» занимался Андрей Вознесенский, позднее он перешел к еще более сложной форме рисованной поэзии, от которой уже всего лишь шаг до поэзии внесловесной (об этом — подробный разговор двух поклонников различных форм авангардистской поэзии С. Бирюкова и Ры Никоновой и журнале «Новое литературное обозрение», 1993, № 3). См. также пояснение слова «графика» в нашем словарице. В качестве примера мы приведем лишь единственное фигурное стихотворение «Кочерга», написанное не всерьез, а являющееся пародией на попытки в таком роде Ивана Рукавишника: «Этой штукой, гремя и звеня, бьет частенько супруга меня» (Евг. Венский).

Этой штукой, гремя и звеня, бьет частенько супруга меня

1. *Набоков Владимир*. Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 355.
2. Наиболее подробное изложение этих теорий см. в кн.: *Штокмар М.П.* Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.
3. *Востоков А.* Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е. СПб., 1817. С. 106.
4. О тактах и тактовом ударении см.: *Панов М.В.* Современный русский язык: Фонетика. М., 1979. С. 78—83.
5. О подражаниях народному стихосложению у Пушкина см. подробнее: *Бонди С.М.* Народный стих у Пушкина // *Бонди С.М.* О Пушкине. М., 1983.
6. Из них следует отметить теорию крупнейшего современного стиховеда М.Л. Гаспарова (См.: *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974. С. 352—371).
7. Подробнее об истории европейских систем стихосложения, начиная с общеиндоевропейского, см.: *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989.
8. Подробнее о нем см.: *Сазонова Л.И.* Поэзия русского барокко. М., 1991. О русской силлабике см.: Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Л., 1970 («Библиотека поэта», большая серия); *Панченко А.М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.
9. *Гумилев Николай*. Соч. в 3 томах. Т. 3. М., 1991. С. 17.
10. См.: *Холшевников В.Е.* Основы стиховедения: Русское стихосложение / Изд. 2-е. Л., 1972. С. 10—13. Основным аргументом автора является то, что для языков с фиксированным местом ударения (испанского, итальянского, польского, французского) само понятие ударения не обладает тем смыслом, что в русском языке. Потому и чередование ударений для этих языков не может быть существенным фактором.
11. Кратко и вполне убедительно сделано это в кн.: *Sherr Barry P.*

Russian Poetry: Meter, Rhythm, and Rhyme. Berkeley e.a., 1986. P. 38—39.

12. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. С. 209—210.

13. См. в первом трактате Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» (1735): «...за благо рассудилось, много прежде положив труда к изобретению прямых наших стихов, сей новый и краткий способ к сложению российских стихов издать, которые и число слогов свойственное языку нашему иметь будут, и меру стоп с падением, приятным слуху, от чего стих стихом называется, содержать в себе имеют» (*Тредиаковский В.К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 366—367).

14. Начиная «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739) с гордого утверждения: «...российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству», он тут же продолжает: «...а того, что ему несвойственно, из других языков не вносить» (*Ломоносов М.В.* Избранные произведения. Л., 1986. С. 465). И далее он выстраивает такую иерархию систем стихосложения: «Неосновательное оное употребление, которое в Московские школы из Польши принесено, никакого нашему стихосложению закона и правил дать не может. <...> Французы, которые во всем хотят натурально поступать, однако почти всегда противно своему намерению чинят, нам в том, что до стоп надлежит, примером быть не могут: понеже, надеясь на свою фантазию, а не на правила, толь криво и косо в своих стихах слова склеивают, что ни прозой, ни стихами назвать нельзя. <...> Российский наш язык не токмо бодростию и героическим звоном греческому, латинскому и немецкому не уступает, но и подобную оным, а себе купно природную и свойственную версификацию иметь может» (*Там же.* С. 468—469). Как видим, не только польский, но и французский способ сложения стихов (*силлабический!*) Ломоносовым отвергается в весьма резких словах, чтобы поставить на их место немецкий (*силлаботонический*).

15. О возникновении русской силлабо-тоники и ее теорий существует обширная литература, из которой назовем лишь одну статью: *Бонди С.М.* Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков // *Тредиаковский В.* Стихотворения. Л., 1935. С. 82—113.

16. То же самое относится и к английскому языку, где немного

вспомогательных ударений, но зато слова значительно короче, чем в русском.

17. Здесь и далее знаком \cup мы обозначаем безударный слог, а знаком \cup ударный.

18. Ломоносов М.В. Цит. соч. С. 470.

19. Ходасевич Владислав. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 302.

20. Белый Андрей. Символизм. М., 1910. С. 286.

21. См., например, главу «Есть ли стопа в русской силлаботонике?» в кн.: Холшевников В.Е. Стихovedение и поэзия. Л., 1991. С. 58—67.

22. См.: Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. С. 43—45.

23. См.: Томашевский Б. О стихе: Статьи. Л., 1929. С. 125.

24. Маяковский Владимир. Полн. собр. соч. в 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 86. Правда, ироничные стиховеды заметили, что страницей ранее он совершенно точно определяет размер одного из стихотворений Владимира Кириллова — четырехстопный амфибрахий.

25. Бонди С.М. О Пушкине. М., 1983. С. 326.

26. Не лишено вероятия, что говоря о «вновь продуманной силлабической системе стихосложения», о чем мы уже писали ранее, Н.Гумилев имел в виду именно это стихотворение.

27. См.: Мазур С. Эротика стиха: Герменевтический этюд // *Quinquagenario Alexandri Il'usini oblata*. М., 1990. То же // Даугава. 1990. № 10. С. 88—94. Не можем согласиться с заключением автора о том, что в этом стихотворении перед нами не ямб, а логоэд.

28. Жирмунский В.М. Теория стиха. С. 137—138.

29. Кожин В. Стихи и поэзия. М., 1980. С. 167.

30. Маяковский Владимир. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 100.

31. См.: Бонди С.М. Третьяков, Ломоносов, Сумароков. С. 79—81; Ср. также: Бонди С.М. Пушкин и русский гекзаметр // Бонди С.М. О Пушкине. Об античном гекзаметре см. весьма компетентный и краткий очерк: Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. С. 70—73.

32. Одна из первых подробных разработок, к тому же связанная с футуристической практикой: Божидар [Б.П. Гордеев]. Распевочное единство. М., 1916 (см. в той же книге предисловие С.П. Боброва).

33. См.: Гаспаров М.Л. Русский трехударный дольник XX века // Теория стиха. Л., 1968; Он же. Современный русский стих. С. 220—371.

34. Примеры такого рода и их истолкование см.: *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 137—139.

35. См.: *Руднев П.А.* Введение в науку о русском стихе. Тарту, 1989. Вып. I. С. 95—98; *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. С. 229—351, 398—468.

36. *Холшевников В.Е.* Стихovedение и поэзия. Л., 1991. С. 134.

37. Для большей наглядности мы снимаем часто интонационную разбивку отдельного стиха на несколько строк, характерную для раннего Маяковского, и заменяем ее знаком /.

38. *Овчаренко О.* К вопросу о типологии свободного стиха // Вопросы литературы. 1979. № 2. С. 235. Там же, в подстрочных примечаниях, большой список литературы о верлибре. См. также более развернутую, но менее строго выдержанную работу того же автора: *Овчаренко О.* Русский свободный стих. М., 1984.

39. *Ломоносов М.В.* Избранные произведения. Л., 1986. С. 475. Далее цитаты из «Предисловия...» даются по этому изданию.

40. Имя Баркова стало легендарным в истории русской поэзии, ему приписываются, как правило, стихи, вовсе не похожие на то, что могло бы быть сочинено в XVIII веке. Единственное на сегодняшний день издание, представляющее относительно полно подлинного Баркова (тоже, конечно, с известной степенью условности, ибо и в XVIII веке под его именем ходили сочинения, принадлежность которых тому или иному автору вызывает сомнения), — «Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова. Изд. подготовили А. Зорин и Н. Сапов». М., 1992.

41. Впрочем, тут же Пушкин не удержался от озорного — и тоже выдержанного в античном духе — двустишия:

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера.
Боком одним с образцом схож и его перевод.

Подробнее о роли Гнедича в становлении русского гекзаметра см.: *Егунов А.Н.* Гомер в русских переводах. Л., 1964.

42. *Вишневский К.Д.* Экспрессивный ореол пятистопного хорей // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 94—113.

43. *Ахматова Анна.* Соч. в 2 томах. М., 1990. Т. 1. С. 453—454.

44. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. С. 294 и далее. О принадлежности подсчетов К.Д. Вишневскому см. с. 303. Основанный на другом принципе подсчета (не количества стихов, а

количества стихотворений, написанных тем или другим размером) очерк истории русского стиха с XVIII до наших дней см. в кн.: *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. С. 39—75. Разница между двумя системами подсчета иногда бывает весьма значительна: если считать по количеству произведений, то у Жуковского гекзаметрами написано всего 5% произведений, но по объему строк гекзаметр составляет 32%.

45. В относительно (с точностью до полупроцента) точных цифрах: 46,5%, 32% и 16,5%.

46. Данные приводятся по кн.: Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979.

47. Второе объяснение, используемое М.Л. Гаспаровым наряду с приведенным нами, состоит в том, что «если рассчитать «теоретическую модель стиха», т.е. вероятную частоту всех сочетаний слов, возможных в строках данного размера, как если бы поэт слагал стихи, повинувшись только закономерностям языка, то мы получим такое распределение ударений и пропусков ударений по стопам стиха, которое близко совпадает с действительным распределением их в стихе XVIII в.» (*Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. С. 75).

48. *Хогасевич Владислав.* Колеблемый треножник. С. 302.

49. *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. С. 220—256.

49. См.: *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 262—266.

50. *Руднев П.А.* Метрический репертуар А.Блока // Блоковский сборник. Тарту, 1972. Вып. 2. С. 267.

51. *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. С. 401.

52. Скончавшийся в 1994 г. поэт был также теоретиком свободного стиха, чья концепция заслуживает серьезного внимания. См.: *Бурич Владимир.* Тексты: Стихи. Уддетероны. Проза. М., 1989.

53. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. в 17 томах. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 263.

54. Поразительно совпадение этой строки с одним из определенных рифмы Маяковского: в книге В.Тренина «В «мастерской стиха» Маяковского» (М., 1937), которую Ахматова вполне могла знать в рукописи или в форме устного высказывания, поскольку была близко знакома с постоянным соавтором Тренина Н.И. Харджиевым и интересовалась его изысканиями, есть фраза: «Наивное представление о рифме как о чисто-звуковом элементе стиха при-

нижает ее до роли сигнального звоночка на пишущей машинке, оповещающего, что строчка окончилась» (С. 101). Ахматова же своими стихами, написанными в ноябре 1936 года, утверждает это самое «наивное» представление о рифме.

55. *Жирмунский В.М.* Теория стиха. С. 246.

56. *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт. М., 1993. С. 32. Отметим, что пару «сооружены — обложены» мы с нашими речевыми навыками рифмой бы никак не посчитали, но в соответствии с произносительными нормами стиха XVIII века оба эти слова должны были нести ударение на предпоследнем слоге.

57. Например, такое: «Рифмой называется созвучие последних слов в двух строках. Это созвучие получается тогда, когда в этих последних словах один и тот же ударный гласный, а следующие за ним звуки приблизительно совпадают» (*Шенгели Г.А.* Как писать статьи, стихи и рассказы. М., 1926. С. 52).

58. Приведем определение Б.П. Гончарова: «Рифму <...> можно определить как повтор звуков или звуковых комплексов, связывающий две (или более) строки и тяготеющий к их концу» (*Гончаров Б.П.* Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973. С. 133. Курсив автора). Это определение, как кажется, с одной стороны, слишком широко (ибо далеко не всякие звуковые повторы в разных строках можно отнести по ведомству рифмы, — тогда любая звукопись должна была бы считаться рифмой), а с другой — слишком узко, ибо в него не вписывается внутренняя рифма внутри одной строки.

58. См. насыщенную статью В.Ф. Маркова «В защиту разноударной рифмы» (*Марков В.* О свободе в поэзии. СПб., 1994).

59. Споры о характере рифмы в русской силлабике велись довольно оживленно и, как кажется, безусловных доказательств своей правоты не привел никто (См.: *Холшевников В.Е.* Стихovedение и поэзия. С. 50—57. Там же ссылки на литературу; *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. С. 47—49). Однако ни у кого не вызывает сомнений, что подавляющее большинство рифм силлабического стиха — женские. Не случайно Ломоносов, внимательный современник, говорил в «Письме о правилах российского стихотворства»: «...до сего времени только одне женские рифмы в российских стихах употребляемы были. <...> Оное правило начало свое имеет, как видно, в Польше...» (*Ломоносов М.В.* Избранные произведения. С. 471).

60. Много примеров нестандартного расположения рифм у Ма-

яковского можно найти в кн.: *Штокмар М.П.* Рифма Маяковского. М., 1958. С. 83—104.

61. Цит. по кн.: *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. Изд. 2-е, доп. М., 1982. С. 181. Другой вариант перевода — *Толстой А.К.* Собр. соч. в 4 томах. М., 1969. С. 291.

62. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. С. 144. Слово «даже» отнесено к Державину потому, что он прославлен в истории русской поэзии небывалым ни до него, ни долгое время после взлетом неточных рифм.

63. У раннего Ломоносова «одногласные» рифмы, по наблюдениям Д.Самойлова, еще весьма часты. Теоретическая их критика (сам Ломоносов по этому поводу ничего не писал) есть в кантемировском «Письме Харитона Макентина...»

64. *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. С. 132.

65. *Маяковский Владимир.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 106—107.

66. Ср. пример из стихов забытого поэта-футуриста Г.Золотухина в кн.: *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов... С. 43—44.

67. *Гиппиус З.Н.* Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 260—261.

68. В целях экономии места мы упростили песенную структуру этого стихотворения, в которой обыгрываются слова и мелодия известной песни «Ты моряк, красивый сам собою...», а также внесли несколько корректив, опирающихся на авторское исполнение. В связи с темой данной главы любопытны и названия рифм, употребляемые Галичем. Под «рублеными» он явно имеет в виду рифмы с усечениями, а вот что называется «дольными» — сказать труднее. Может быть, неравносложные?

69. *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. С. 17.

70. *Минералов Ю.И.* О путях эволюции новой рифмы // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1977. Вып. 420. Отметим, что в этом же выпуске помещены подробные подсчеты М.Л. Гаспарова, касающиеся времени первого кризиса рифмы, а в выпуске 587 (Тарту, 1981) — относящиеся ко второму кризису.

71. *Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. 13. С. 181—182.

72. *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. С. 147.

73. Из них назовем статью М.Л. Гаспарова «Рифма Блока» (Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1979. Вып., 459).

74. Для анализа строфики выработана особая система обозначений. Строки, рифмующиеся между собою, обозначаются одинаково

выми буквами латинского алфавита, причем прописная обозначает женскую (или дактилическую) рифму, а строчная — мужскую. Приведенный выше пример из Пушкина будет записан как AAbb, четверостишие перекрестной рифмовки — AbAb (или же aBaB). Незарифмованные стихи обозначаются буквой «икс».

75. Катенин П.А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 189. Подробное изложение полемики о русской октаве см. в статье: Измайлов Н.В. Из истории русской октавы // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 102—110.

76. Катенин П.А. Цит. соч. С. 189.

77. Для полной перевернутости не хватает перекрестной, а не охватывающей рифмовки последнего четверостишия.

78. О смысле этой пародии см.: Тынянов Ю.Н. «Ода Его Сиятельству графу Хвостову» // Пушкинский сборник памяти проф. С.А. Венгерова. Пг., 1923. В переработанном виде статья вошла в большую работу Тынянова «Архаисты и Пушкин». См.: Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 105—118.

79. Фрагменты этих од публиковались в разных мемуарных произведениях В.А. Каверина и других материалах по истории научной жизни Ленинграда 20-х годов. Полностью, сколько нам известно, опубликована лишь одна. См.: Богомолов Н.А. Шуточные стихотворения к двухлетию факультета словесных искусств ГИИИ // Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига; М., 1992. С. 19—25.

80. См.: Розанов И.Н. Ранние подражания «Евгению Онегину» // Розанов И.Н. Литературные репутации. М., 1990. С. 336—367.

81. В стихотворении совмещены описания двух событий: кровавого воскресенья 1905 г. и казни одного из его организаторов — Г.Гапона. По примечанию Нарбута, акелдама — «Земля крови. Так называется у евреев то место, где повесился Иуда».

82. Сонет этот построен по законам некоторых обстоятельств: в августе 1909 г. поэт и друг Иванова Юрий Верховский прислал ему сонет, на который отвечал сначала М.Кузмин «Ответным сонетом» на те же рифмы, а потом и Вяч.Иванов, решившийся еще добавить и коду (сонеты Верховского и Кузмина см.: Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 520, 126). Там же — комментарии к некоторым непонятным словам.

83. Не случайно Валерий Брюсов упрекал начинающего М.Кузмина за его сонеты: «В такой строгой форме, как сонет, невозмож-

ны рифмы вроде «письмо» — «дано», «твоя» — «меня»...» (Брюсов Валерий. Среди стихов. М., 1990. С. 134).

84. См. этот венок с насыщенными комментариями в книге М.Л. Гаспарова «Русские стихи 1890-х — 1925-го годов...» (С. 212—219).

85. См.: Тюкин В.П. Венок сонетов в русской поэзии XX века // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 208—215; Венок сонетов / Сост., вст. ст. Ю.Линника. Петрозаводск, 1993.

86. Найман А.Г. О поэзии трубадуров // Песни трубадуров. М., 1979. С. 9.

87. См. *Villon Francois*. OEuvres. Moscou, 1984. В этом издании старофранцузский текст снабжен переводом на современный французский, а также русскими переводами Брюсова, Гумилева, С. Пинуса, И. Эренбурга, Вс. Рождественского, Ф. Мецельсона, В. Дмитриева, Ю. Корнеева, Ю. Кожевникова, В. Орла, Ю. Стефанова и Г. Погожевой.

88. См.: Гаспаров М.Л. Цепные строфы в русской поэзии начала XX века // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969.

89. Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. С. 60.

90. Поливанов Е.Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // Вопросы языкознания. 1963. № 1. С. 106.

91. Мы оставляем в стороне многочисленные смыслы, заложенные в этот сонет помимо очевидного. См. об этих смыслах: Степанов Ю.С. Семантика «цветного сонета» Артюра Рембо // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1984. Т. 43. № 4. Впрочем, один из принципиально важных источников образности сонета не указан и в этой статье: аналогии с алхимическим деланием, раскрытые американской исследовательницей Э.Старки.

92. Чуковский К.И. Дневник 1901—1929. М., 1991. С. 156.

93. Павлович Н.А. Воспоминания об Александре Блоке // Блоковский сборник. Тарту, 1964. С. 492.

94. Тынянов Ю.Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. М., 1977. С. 313. См. также некоторые коррективы и значительные добавления: Шапир М.И. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобзоби пелись губы...»): фоническая структура // Культура русского модернизма. М., 1993. С. 299—307. Аналогично анализирует Б.А. Ларин стихотворение Хлебникова «Немь лукает...» (см.: Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. С. 61—72).

95. Хлебников В. Собр. произв. в 5 т. Л., 1933. Т. 5. С. 276.

96. Шапир М.И. Цит. соч. С. 300.

97. Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 474.
98. Панов М.В. Современный русский язык: Фонетика. С. 54.
99. Хлебников Велимир. Творения. М., 1986. С. 585.
100. О языковом задании Хлебникова подробнее см.: Гофман В. Языковое новаторство Хлебникова // Гофман В. Язык литературы. Л., 1936; Григорьев В.П. Грамматика идиостиля: В.Хлебников. М., 1983 (там же библиография); Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986; Винокур Г.О. Хлебников // Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990.
101. Мы опираемся на наблюдения А.Лемина, сделанные им в докладе на спецсеминаре С.М. Бонди в 1970 г.
102. Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1969. Вып. 236. С. 226.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В список включены и некоторые работы, названные в примечаниях, если они имеют значение не специальное, а общестиховедческое. Не стали мы включать многие ценные исследования, опубликованные в зарубежных и малотиражных (и тем самым практически недоступных) русских изданиях. Более подробная библиография: *Штокмар М.П.* Библиография работ по стихосложению. М., 1934; *Штокмар М.* Библиография работ по стихосложению // Литературный критик. 1936. № 8—9; *Штокмар М.П., Руднев П.А.* Общее и русское стиховедение: Систематический указатель литературы, изданной в СССР на русском языке с 1936 по 1957 год // Проблемы теории стиха. Л., 1984; *Гиндин С.И.* Общее и русское стиховедение: Систематический указатель литературы, изданной в СССР на русском языке с 1958 по 1974 г. // Исследования по теории стиха. Л., 1978; *Баевский В.С., Руднев П.А.* Библиография советской стихорусистики за 1974 год // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1977. Вып. 420; *Руднев П.А.* Библиография советской стихорусистики за 1976 год // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1981. Вып. 587; *Гиндин С.И.* Структура стихотворной речи: Систематический указатель литературы по общему и русскому стиховедению, изданной в СССР на русском языке с 1974 по 1982 г. М., 1982. вып. 1—3. Для первоначального знакомства с библиографией стиховедческой литературы можно использовать списки книг и статей в книгах М.Л. Гаспарова (которые вообще настоятельно рекомендуем изучать всякому интересующемуся): *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974; *Он же.* Очерк истории русского стихосложения: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984; *Он же.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989.

Справки об отдельных вопросах теории стиха начинающие исследователи могут получить в статьях «Энциклопедического словаря юного литературоведа» (М., 1987).

- Английский сонет XVI—XIX веков. М.: Радуга, 1990. — 700 с.
- Андреевский С.А.* Вывожение рифмы // Мир искусства. 1901. № 5. С. 211—236 (перепечатно в кн.: *Андреевский С.А.* Литературные очерки. СПб., 1902. С. 427—469).
- Arg poetica.* М.: ГАХН, 1927—1928. Вып. I—II.
- Асеев Н.* Дневник поэта. Л.: Прибой, 1929. — 227 с.
- Астахова А.М.* Из истории и ритмики хорей // Поэтика: Сб. статей. Л.: Academia, 1926. Вып. I. С. 54—66.
- Баевский В.С.* Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972. — 144 с.
- Баевский В.С., Ибраев Л.И., Кормилов С.И., Сапогов В.А.* К истории русского свободного стиха // Русская литература. 1975. № 3. С. 89—102.
- Белый Андрей.* Жезл Аарона: О слове в поэзии // Скифы. Пг.: Скифы, 1917. С. 155—212.
- Белый Андрей.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». М.: Федерация, 1929. — 279 с.
- Белый Андрей.* Символизм. М.: Мусaget, 1910. — 638 с.
- Бернштейн С.* Стих и декламация // Русская речь. Новая серия. Л.: Academia, 1927. Вып. I. С. 7—41.
- Бицилли П.М.* Этюды о русской поэзии. Прага: Пламя, 1926. — 285 с.
- Бобров С.* Записки стихотворца. М.: Мусaget, 1916. — 95 с.
- Божигар [Б.П. Гордеев].* Распевочное единство. М.: Центрифуга, 1916. — 86 с.
- Бонди С.М.* О Пушкине. М.: Худ. литература, 1983. — 480 с.
- Бонди С.М.* О ритме // Контекст 1976: Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1976. С. 100—129.
- Бонди С.М.* Трехдиаковский, Ломоносов, Сумароков // *Трехдиаковский.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1935. С. 82—113.
- Брик О.М.* Звуковые повторы // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 58—98.
- Брик О.М.* Ритм и синтаксис // Новый леф. 1927. № 3—6.
- Брюсов В.Я.* Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М.: Геликон, 1918. — 200 с. (Значительная часть книги перепечатана в: *Брюсов В.* Собр. соч. в 7 т. М., 1973. Т. 2—3).
- Брюсов В.Я.* Среди стихов. М.: Сов. писатель, 1990. — 720 с.
- Бухштаб Б.Я.* О структуре русского классического стиха // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1969. Вып. 236. С. 384—408.

Вейгле В. Эмбриология поэзии: Введение в фоносемантику поэтической речи. Париж, 1981. — 296 с.

Винокур Г.О. Филологические исследования. М.: Наука, 1990. — 454 с.

Вишневский К.Д. Балладная строфа // Поэтика и стиховедение. Рязань, 1984. С. 267—282.

Вишневский К.Д. Русская метрика XVIII века // Ученые записки Пензенского и Рязанского гос. пед. институтов. Пенза, 1972. Вып. 123. С. 129—158.

Гаспаров М.Л. Второй кризис русской рифмы // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1981. Вып. 587. С. 13—27.

Гаспаров М.Л. Дериваты русского гексаметра: О границах семантического ореола // Res philologica. М.; Л.: Наука, 1990. С. 330—342.

Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Новое лит. обозрение, 1995. — 480 с.

Гаспаров М.Л. Метр и смысл: К семантике русского трехстопного хоря // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 4. С. 357—366.

Гаспаров М.Л. Первый кризис русской рифмы // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1977. Вып. 420. С.59—70.

Гаспаров М.Л. Ритм и синтаксис: Происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики 1979. М.: Наука, 1981. С. 148—168.

Гаспаров М.Л. Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики 1983. М.: Наука, 1986. С. 181—199.

Гаспаров М.Л. Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики 1982. М.: Наука, 1984. С. 169—185.

Гаспаров М.Л. «Рондо» А.К. Толстого // Анализ одного стихотворения. Л.: Изд. Ленинградского университета, 1985. — С. 181—187.

Гаспаров М.Л. Семантический ореол метра: К семантике русского трехстопного ямба // Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1979. С. 282—308.

Гаспаров М.Л. Цепные строфы в русской поэзии начала XX века // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969.

Гаспаров М.Л. Тынянов и проблема семантики метра // Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1984. С. 105—113.

Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М.: Сов. писатель, 1982. — 365 с.

Гончаров Б.П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М.: Наука, 1973. — 276 с.

Гречишкин С.С., Лавров А.В. О стиховедческом наследии Андрея Белого // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1979. Вып. 515. С. 97—139.

Гроссман Л.П. Онегинская строфа // Пушкин. М.: ГИЗ, 1924. Вып. 1. С. 117—161 (Перепеч. в кн.: *Гроссман Л.П.* Борьба за стиль. М.: Никитинские субботники, 1927. С. 62—121).

Егоров Б.Ф. Аксиоматическое описание русских систем стихосложения // Искусство слова. М.: Наука, 1973. С. 383—392.

Ермилова Е.В. Маяковский и современный русский стих // Маяковский и советская литература. М.: Наука, 1964. С. 231—256.

Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975. — 664 с.

Жовтис А.А. Стихи нужны... Алма-Ата: Жазушы, 1968. — 270 с.

Жовтис А.А. О способах рифмования в русской поэзии // Вопросы языкознания. 1969. № 2. С. 64—75.

Зелинский К.Л. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. М.: Федерация, 1929. — 316 с.

Иванов Вяч.Вс. Из наблюдений над одой XVIII века // Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1979. С. 174—187.

Измайлов Н.В. Из истории русской октавы // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 102—110.

Илюшин А.А. К истории Онегинской строфы // Замысел, труд, воплощение... М.: Изд. Московского университета, 1977. С. 92—100.

Илюшин А.А. Русское стихосложение. М.: Высшая школа, 1988. — 168 с.

Исследования по теории стиха. Л.: Наука, 1978. — 232 с.

Карпов А.С. Стих и время. М.: Наука, 1966. — 404 с.

Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. — 375 с.

Кенигсберг М.М. Из стихологических этюдов. 1. Анализ понятия «стих» / Публ. С.Ю.Мазура и М.И.Шапира // *Philologica*. 1994. Т. I. № 1/2. С. 149—185.

Кипарский П. Ударение, синтаксис и метр // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1980. Вып. 9. С. 379—402.

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. — 205 с.

Кожевникова Н.А. Звуковая организация текста в произведении

ях А.С. Пушкина // Проблемы структурной лингвистики 1985—1987. М.: Наука, 1989. С. 278—324.

Колмогоров А.Н. К изучению ритмики Маяковского // Вопросы языкознания. 1963. № 4. С. 64—71.

Колмогоров А.Н., Прохоров А.В. О дольнике современной русской поэзии // Вопросы языкознания. 1963. № 6; 1964. № 1.

Кормилов С.И. Русская метризованная проза (прозостих) конца XVIII—XIX века // Русская литература. 1990. № 4. С. 31—44.

Кормилов С.И. Русская метризованная проза 1900-х годов // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1992. Т. 51. № 4. С. 35—39.

Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Л.: Худ. литература, 1974. — 288 с.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. — 272 с.

Лотман Ю.М., Лотман Мих.Ю. Вокруг X главы «Евгения Онегина» // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1986. Т. XII. С. 124—151.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. — 384 с.

Маймин Е.С. Русский вольный ямб и стих «Горя от ума» // А.С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. Л.: Наука, 1977. С. 73—85.

Максимов Д.Е. О стихе Брюсова: Из предварительных наблюдений // Ученые записки Ленинградского пед. института. Л., 1959. Т. 198. С. 265—269.

Марков В.Ф. О свободе в поэзии. СПб.: Изд. Чернышева, 1994. — 366 с.

Матяш С.А. Басенный и драматический вольный ямб: К проблеме генезиса стиха комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Русская литература. 1984. № 1. С. 182—188.

Матяш С.А. Метр, синтаксис и рифма в композиции вольного стиха // Вестник Ленинградского университета: История. Язык. Литература. 1984. № 8. Вып. 2. С. 46—52.

Матяш С.А. Русский драматический вольный стих XVIII—XIX вв. в сравнении с французским и немецким и проблема типологии драматического вольного стиха // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1985. Вып. 709. С. 114—128.

Минералов Ю.И. О путях эволюции новой рифмы // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1977. Вып. 420. С. 40—58.

Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха / Сост., автор статьи и примеч. В.Е. Холшевников. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Изд. Ленинградского университета, 1987. — 606 с.

Негоброво Н.В. Ритм, метр и их взаимоотношение // Труды и дни. 1912. № 2. С. 14—23.

Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж: Изд. Воронежского ун-та, 1991. — 200 с.

Панов М.В. Ритм и метр в русской поэзии: Статья первая. Звуковой ярус // Проблемы структурной лингвистики 1985—1987. М.: Наука, 1989. С. 340—371.

Панов М.В. Ритм и метр в русской поэзии: Статья вторая. Словесный ярус // Поэтика и стилистика 1988—1990. М.: Наука, 1991. С. 3—23.

Пейсахович М.А. Онегинская строфа в поэмах Лермонтова // Научные доклады высшей школы: Филологические науки. 1969. № 1. С. 25—38.

Поливанов Л. Русский александрийский стих // *Расин Ж.* Гофлия. М., 1892. С. ХСVI—CLXI.

Проблемы поэтики. М.; Л.: Земля и фабрика, 1925. — 206 с.

Проблемы стиховедения. Ереван: Изд. Ереванского ун-та, 1976. — 276 с.

Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984. — 256 с.

Пяст В.А. Современное стиховедение. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. — 377 с.

Розанов И.Н. Литературные репутации. М.: Сов. писатель, 1990. — 464 с.

Рудаков С.Б. Ритм и стиль «Медного всадника» // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. Вып. IX. С. 294—324.

Руднев П.А. Введение в науку о русском стихе. Тарту, 1989. Вып. I. — 121 с.

Руднев П.А. Метрический репертуар А.Блока // Блоковский сборник. Тарту, 1972. Вып. 2. С. 218—267.

Руднев П.А. Метрический репертуар В.Брюсова // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван: Советакан грох, 1973. С. 309—349.

Руднев П.А. Опыт описания и семантической интерпретации полиметрической структуры поэмы Блока «Двенадцать» // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1971. Вып. 266. С. 195—221.

Русский сонет. XVIII — начало XX века. М.: Московский рабочий, 1983. — 560 с.

Русское стихосложение XIX века: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М.: Наука, 1979. — 454 с.

Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985. — 328 с.

Самойлов Д.С. Книга о русской рифме. Изд. 2-е. М.: Худ. литература, 1982. — 352 с.

Серков С.Р. К истории русской одической строфики: Версификационные эксперименты Ф.Н. Глинки // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 1985. № 2. С. 77—82.

Сонет серебряного века: Русский сонет конца XIX — начала XX века. М.: Правда, 1990. — 768 с.

Тарановски К. Руски дводелни ритмове. Београд, 1953. — 268 с.

Тарановский К. Из истории русского стиха XVIII века: одическая строфа АbАbССdEEd в поэзии Ломоносова // XVIII век. Сб. 7: Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры. М.; Л.: Наука, 1966. С. 106—115.

Тарановский К. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the V International Congress of Slavists. The Hague: Mouton, 1963. Vol. I. P. 287—332.

Тарановский К. О ритмической структуре русских двусложных размеров // Поэтика и стилистика русской литературы. Л.: Наука, 1972. С. 420—429.

Теория стиха. Л.: Наука, 1968. — 316 с.

Тимофеев Л.И. Очерки теории и истории русского стиха XVII—XIX вв. М.: Гослитиздат, 1958. — 424 с.

Тимофеев Л.И. Проблемы стиховедения. М.: Федерация, 1931. — 232 с.

Тимофеев Л.И. Слово в стихе. 2-е изд., доп. М.: Сов. писатель, 1987. — 422 с.

Томашевский Б.В. О стихе. Л.: Прибой, 1929. — 328 с.

Томашевский Б.В. Русское стихосложение: Метрика. Пг.: Academia, 1923. — 157 с.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. 6-е изд. М.; Л.: ГИЗ, 1931. — 239 с.

Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. Л.: Учпедгиз, 1959. — 535 с.

Томашевский Б.В. Стих и язык: Филологические очерки. Л.: Гослитиздат, 1959. — 471 с.

Б.В. Томашевский и Московский лингвистический кружок / Публ. Л.С. Флейшмана // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1977. Вып. 422. С. 103—132.

Тренин В.В. В мастерской стиха Маяковского. М.: Сов. писатель, 1937. — 212 с. (переиздание — М.: Сов. писатель, 1978).

Трубецкой Н.С. Избранные труды по филологии. М.: Прогресс, 1987. — 560 с.

Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. — 320 с.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. М.: Наука, 1977. — 577 с.

Федотов О.И. Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир, 1981. — 180 с.

Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970. — 328 с.

Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. Изд. 2-е. Л.: Изд. Ленинградского университета, 1972. — 168 с.

Холшевников В.Е. Стиховедение и поэзия. Л.: Изд. Ленинградского университета, 1991. — 256 с.

Чудовский В. Несколько мыслей к возможному учению о стихе // Аполлон. 1915. № 8/9. С. 58—69.

Чудовский В. Несколько утверждений о русском стихе // Аполлон. 1917. № 4/5. С. 58—69.

Шаламов В. Звуковой повтор — поиск смысла // Семиотика и информатика. М., 1976. Вып. 7. С. 128—144.

Шапир М.И. Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина // Philologica. 1994. Т. 1. № 1/2. С. 43—107.

Шапир М.И. «Семантический ореол метра»: термин и понятие // Литературное обозрение. 1991. № 12. С. 36—40.

Шапир М.И. Metrum et rhythmus sub specie semioticae // Даугава. 1990. № 10. С. 63—87.

Шенгели Г. Практическое стиховедение. Изд. 2-е. Л.: Прибой, 1926. — 128 с.

Шенгели Г. Трактат о русском стихе. Ч. I: Органическая метрика. М.; Пг.: ГИЗ, 1923. — 183 с.

Шервинский С.В. Ритм и смысл. М.: Изд. АН СССР, 1961. — 272 с.

Штокмар М.П. Исследования в области русского народного стихосложения. М.: Изд. АН СССР, 1952. — 454 с.

Штокмар М.П. Рифма Маяковского. М.: Сов. писатель, 1958. — 148 с.

Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. Пб., Опыаз, 1922. — 200 с. — Перепеч. в кн.: Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 327—511

Эйхенбаум Б.М. О камерной декламации // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. С. 512—541.

Эткинг Е. Материя стиха. Париж, 1978. — 506 с.

Эткинг Е.Г. Разговор о стихах. М.: Детская литература, 1970. — 239 с.

Якобсон Р.О. Брюсовская стихология и наука о стихе // Научные известия Академического центра Наркомпроса. М., 1922. Вып. 2. С. 222—240.

Якобсон Р.О. О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин; М.: ГИЗ, 1923. — 120 с.

Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. — 464 с.

Якубинский Л.П. О звуках стихотворного языка // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 37—49. Перепечатано: Якубинский Л.П. Избранные работы: Язык и его функционирование. М.: Наука, 1986. С. 163—176.

СПИСОК ИЗДАНИЙ, ПО КОТОРЫМ ЦИТИРУЮТСЯ ТЕКСТЫ

Анненский Иннокентий. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990 («Библиотека поэта», большая серия).

Асеев Николай. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1967 («Библиотека поэта», большая серия).

Ахматова Анна. Соч. в 2 томах. М.: Худ. литература, 1990.

Багрицкий Эдуард. Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Сов. писатель, 1964 («Библиотека поэта», большая серия).

Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1969 («Библиотека поэта», большая серия).

Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1989 («Библиотека поэта», большая серия).

Батюшков К.Н. Соч. в 2 томах. М.: Худ. литература, 1989.

Белый Андрей. Стихотворения в 3 томах. München: W.Fink Verlag, 1982—1984.

Блок Александр. Собр. соч. в 8 томах. М.; Л.: ГИХЛ, 1960—1963.

Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1992—1994. Т. I—III.

Брюсов Валерий. Собр. соч. в 7 томах. М.: Худ. литература, 1973—1975.

Бурич Владимир. Тексты. М.: Сов. писатель, 1989.

Вознесенский Андрей. Ахиллесово сердце. М.: Худ. литература, 1966.

Востоков. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1935 («Библиотека поэта», большая серия).

Высоцкий Владимир. Соч. в 2 томах. М.: Худ. литература, 1993.

Галич Александр. Когда я вернусь: Полн. собр. стихов и песен. Frankfurt am Mein: Посев, 1981.

Гиппиус З.Н. Сочинения: Стихотворения. Проза. Л.: Худ. литература, 1991.

Грибоедов А.С. Сочинения в стихах. Л.: Сов. писатель, 1987 («Библиотека поэта», большая серия).

Гумилев Николай. Соч. в 3 томах. М.: Худ. литература, 1991.

Гумилев Николай. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988 («Библиотека поэта», большая серия). По этому изданию (с некоторыми очевидными коррективами) цитируется перевод Гумилева из Рембо.

Державин Г.Р. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1957 («Библиотека поэта», большая серия).

Древние российские стихотворения, собранные Киршеем Даниловым. М.: Наука, 1977 (Литературные памятники).

Евтушенко Евг. Идут белые снеги... М.: Худ. литература, 1966.

Жуковский В.А. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1939—1940. Т. I—II («Библиотека поэта», большая серия).

Заболоцкий Н. Собр. соч. в 3 томах. М.: Худ. литература, 1983—1984.

Иванов Вячеслав. Собр. соч. Брюссель, 1971—1987. Т. I—IV.

Иванов Георгий. Стихотворения. Третий Рим: Роман. Петербургские зимы: Воспоминания. Китайские тени: Литературные портреты. М.: Книга, 1989.

Карамзин Н.М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л.: Сов. писатель, 1966 («Библиотека поэта», большая серия).

Катенин П.А. Избр. произведения. М.; Л.: Сов. писатель, 1965 («Библиотека поэта», большая серия).

Кибиров Тимур. Сантименты. Белгород: Риск, 1994.

Кирсанов Семен. Искания. М.: Худ. литература, 1967.

Козловский Яков. Созвездие близнецов. М.: Современник, 1974.

Красноречие русского торжка: Материалы из архива В.И. Симакова / Публ. Т.Г. Булак // Из истории русской фольклористики. Л.: Наука, 1978. С. 107—157.

Кузмин М. Глиняные голубки. СПб.: изд. М.И. Семенова, 1914.

Кузмин М. Избр. произведения. Л.: Худ. литература, 1990.

- Кузмин М. Эхо. Пг.: Картонный домик, 1921.
- Левитанский Юрий. Кинематограф. М.: Сов. писатель, 1970.
- Лермонтов М.Ю. Полн. собр. стихотворений в 2 томах. Л.: Сов. писатель, 1989 («Библиотека поэта», большая серия).
- Ломоносов М.В. Избр. произведения. Л.: Сов. писатель, 1986 («Библиотека поэта», большая серия).
- Мандельштам Осип. Соч. в 2 томах. М.: Худ. литература, 1990.
- Матвеева Новелла. Душа вещей. М.: Сов. писатель, 1966.
- Маяковский Владимир. Полн. собр. соч. в 13 томах. М.: Гослитиздат, 1955—1959.
- Набоков Владимир. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991 (Феникс: Из поэтического наследия XX века).
- Нарбут Владимир. Стихотворения. М.: Современник, 1990 (Феникс: Из поэтического наследия XX века).
- Некрасов Н.А. Полн. собр. стихотворений в 3 томах. М.; Л.: Сов. писатель, 1966 («Библиотека поэта», большая серия).
- Окуджава Булат. Избранное. М.: Московский рабочий, 1989.
- Окуджава Булат. Веселый барабанщик. М.: Сов. писатель, 1964.
- Пастернак Борис. Соч. в 5 томах. М.: Худ. литература, 1989—1992.
- Поглавский Борис. Собр. соч. в 3 томах. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1980.
- Поэты XVIII века. Л.: Сов. писатель, 1972. Т. 1—2 («Библиотека поэта», большая серия).
- Прутков Козьма. Полн. собр. соч. Л.: Academia, 1933.
- Пушкин. Полн. собр. соч. в 17 томах. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937—1949.
- Русская демократическая сатира XVII в. М.: Наука, 1977 (Литературные памятники).
- Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Л.: Сов. писатель, 1970 («Библиотека поэта», большая серия).
- Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.). Л.: Сов. писатель, 1960 («Библиотека поэта», большая серия).
- Самойлов Давид. Избр. произв. в 2 томах. М.: Худ. литература, 1989.
- Сагир Г. Московские мифы. М.: Прометей, 1989.
- Сагир Генрих. Сонеты на рубашках. Омск: Движение, 1991.
- Северянин Игорь. Стихотворения. М.: Сов. Россия, 1988 (Поэтическая Россия).
- Соловьев Владимир. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Сов. писатель, 1974 («Библиотека поэта», большая серия).

- Соснора Виктор*. Кристалл. Л.: Сов. писатель, 1977.
- Тарковский Арсений*. Собр. соч. в 3 томах. М.: Худ. литература, 1990—1993.
- Тредиаковский В.К.* Избр. произведения. М.; Л.: Сов. писатель, 1963 («Библиотека поэта», большая серия).
- Фет А.А.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1986 («Библиотека поэта», большая серия).
- Хлебников Велимир*. Творения. М.: Советский писатель, 1986.
- Ходасевич Владислав*. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1989 («Библиотека поэта», большая серия).
- Цветаева Марина*. Стихотворения и поэмы в 5 томах. New York: Russica, 1980—1992.
- Чухонцев Олег*. Стихотворения. М.: Худ. литература, 1989.
- Шекспир Уильям*. Гамлет: Избр. переводы. М.: Радуга, 1985.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ	5
НЕСКОЛЬКО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ ЗАМЕЧАНИЙ	11
1. О терминах	11
2. О соотношении теорий.....	12
3. О смысле знания теории стиха	13
РИТМИКА	18
1. Стих и проза	18
2. Традиционные системы стихосложения	23
2.1. Тоническая система	24
2.2. Силлабическая система	28
2.3. Силлабо-тоническая система	33
<i>Отступление для пытливого читателя (1)</i>	36
<i>Практическое руководство</i>	45
2.3.1. Особые случаи, «неправильности» и пр.....	46
2.3.1.1. Побочные ударения	47
2.3.1.2. Вольный стих.....	50
2.3.1.3. Цезура	53
2.3.1.4. Цезурные наращения (усечения).....	58
2.3.1.5. Соединение различных силлабо-тонических размеров.....	60
3. Лестница неклассических форм стиха	63
3.1. Логаэды	65
3.2. Дольник.....	72
<i>Отступление для пытливого читателя (2)</i>	75
3.3. Тактовик	76
3.4. Свободный стих	83
4. Стих и жанры.....	88
5. Из истории русской ритмики	97
5.1. Общие характеристики	99
5.2. Ямб	104
<i>О ритмике четырехстопного ямба</i>	106
5.3. Хорей	108
5.4. Трехсложники	109
5.5. Логаэды	112
5.6. Дольник, тактовик, чисто рифмованный стих	112
5.7. Свободный стих	114

РИФМА	116
1. Определение явления	118
2. Классификация рифм	121
2.1. «Длина» рифмы	121
2.2. Место рифмы в стихе	124
2.3. Звуковой состав рифм	129
2.3.1. Точные рифмы	130
<i>Отступление о составных рифмах</i>	132
2.3.2. Неточные рифмы	133
<i>Отступление о мужской рифме</i>	137
2.3.3. Рифма слева от ударения	139
3. Рифма и смысл.....	145
4. Из истории рифмы	150
4.1. Державин	152
4.2. Пушкин	154
4.3. Некрасов	155
4.4. Блок	156
4.5. Маяковский	157
4.6. Современная поэзия	158
 СТРОФИКА	 163
1. Простые строфы	164
<i>Отступление для пытливого читателя (3)</i>	180
2. Сложные строфы и твердые формы	182
 ВВЕДЕНИЕ В ФОНИКУ	 209
СЛОВАРЬ НЕБЕСПОЛЕЗНЫХ ПОНЯТИЙ	227
ПРИМЕЧАНИЯ	239
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	249
СПИСОК ИЗДАНИЙ, ПО КОТОРЫМ ЦИТИРУЮТСЯ ТЕКСТЫ	257

Богомолов Н.А.
Стихотворная речь

**Пособие для учащихся
старших классов**

Зав. редакцией В.И. Михалевская
Техн. редактор Г.З. Кузнецова

ЛР № 060663 от 05.02.92

Подписано в печать 27.06.95. Формат 60х90/16.
Бумага офсетная. Гарнитура «Балтика». Печать офсетная.
Усл.печ.л. 16,5. Тираж 10 000 экз. Бесплатно Зак. 937.

Фирма «Интерпракс»
103031, Москва, Звонарский пер.,4

Отпечатано с готового оригинал-макета
в Московской типографии № 6 Комитета
Российской Федерации по печати
109088, Москва, Южнопортовая ул., 28

