

**МР  
И  
ЗНАНИЙ**

**Е. ДРЫЖАКОВА**

# **В волшебном мире поэзии**



Е. ДРЫЖАКОВА

# В волшебном мире поэзии

*Книга для учащихся старших классов*

8  
Д 76

Д  $\frac{60601-732}{103(03)-78} 293-78$

© «Просвещение», 1978 г.

## ОТ АВТОРА

**Ю**ные друзья поэзии! Эта книга для тех, кто любит стихи и хочет узнать об этом удивительном, прекрасном, мужественном и мудром мире как можно больше.

Все мы с детских лет знаем, что такое стихи, учимся читать и понимать их. В школе нам становятся известными некоторые правила поэтической речи и стихосложения: мы не только постигаем разницу между стихами и прозой, но и умеем отличать ямб от хорея (чего, как уверял нас А. С. Пушкин, так и не смогли добиться от Евгения Онегина). Но ведь это только маленькое окошко в огромный и чрезвычайно разнообразный мир, имеющий свою историю, свои законы, свою систему. Поэзия известна человечеству с глубокой древности и вместе с тем в каждую эпоху — это авангард искусства. Она первой откликается на общественные сдвиги и перемены, она революционна по своей сути и часто даже обгоняет время...

В этой книге рассказывается о том, что представляют собой древнейшие из известных нам стихов — стихи ассирийско-вавилонской поэзии, намечается в общих чертах эволюция поэтических стилей европейской культуры. Более подробно говорится о развитии русского стиха от самых ранних его форм в фольклоре до «золотого» века Пушкина — Блока и о советской поэзии наших дней.

Разные эпохи, разные языки, разные поэты — но при всем том есть нечто общее в поэтическом мире всех времен и народов. Хотелось выделить это общее, обеспечивающее поэзии ее самостоятельный эстетический путь. Материалом поэзии, как правило, служили и служат обычные слова, но уже в словосочетании они создают особое поэтическое на-

строение. Вот почему, познакомив вас с некоторыми основными лингвистическими положениями, мы подробно поговорим о специфике поэтической речи: о переносном (метафорическом) значении слов и образов, о роли поэтических определений (эпитетов), о звуковой организации стиха (рифмах и аллитерациях). Вы узнаете о том старинном, объединяющем ваши чувства с чувствами поэта маленьком чуде — ритме, силу которого мы, люди XX века, ощущаем так же остро, как наши далекие предки в звериных шкурах.

Не все в этой книге будет для вас, юные друзья, просто и запомнится при первом чтении. Вы встретите много незнакомых имен, терминов. Нам хотелось познакомить вас с теми явлениями из мира поэзии, которые вам еще мало известны. И если вы, прочитав эту книгу, захотите узнать подробнее о каком-нибудь поэте — о нашем современнике или допетровском книжнике, а может быть, о древнем греке или латинском монахе, — мы будем считать свою задачу выполненной. В наше время очень важно уметь ориентироваться в громадном потоке информации. Как известно, лучше может быть понято то, что предстает перед нами включенным в систему. Именно это и склонило автора книги к решению написать для вас популярную историческую поэтику, построив простую и легко обозримую систему развития поэтических стилей.

Вы познакомитесь в этой книге с основами науки о стихе, в которой, как и во всякой науке, существуют разные точки зрения, гипотезы, предположения. Думайте, ищите, и стихи откроют вам свои тайны.

## ВВЕДЕНИЕ

**П**оэзия — слово греческое, оно происходит от глагола ποιέω, что означает «творю», «создаю». Поэзия — это то, что создано, вернее, воссоздано человеком, его мыслью, чувством, воображением. Древние греки называли поэзией искусство человеческой речи вообще, имея в виду прозу и стихи, театральную декламацию и философский спор, судебную речь и поздравление другу. В настоящее время мы называем поэзией только стихотворное искусство, но в нашем сознании живо представление о поэзии как о чем-то возвышенном, красивом, необычном. В самом деле: любить, читать, писать стихи может лишь тот, в чьей душе живо поэтическое начало, т. е. желание и способность, отвлекаясь от конкретных окружающих обстоятельств, входить в мир условный, неосязаемый, невидимый (в отличие от кино и театра), неслышимый (в отличие от музыки), а лишь в о о б р а ж а е м ы й. Страдать, удивляться, радоваться, негодовать — и все это по поводу того, что лично тебя не касается, что было с другими, а может, и вообще не было! Понятно, что поэтическое начало в человеке плохо уживается с эгоизмом, пошлостью, корыстолюбием. Оно либо победит и вытеснит зло, либо покинет вас незаметно, но навсегда. Недаром обыватели, как правило, не любят стихов.

Стихи бывают хорошие и плохие, настоящие и подделка. Обидно «мыслить и страдать» над поэтическим суррогатом! А как опознать и изгнать его? Как научиться разбираться в поэтическом мире? Каковы законы его существования? Каковы условия его контактов с нами? Почему лучшие из образованных русских дворян и мыслящих

воспых в 20-е годы XIX века обретали гражданское мужество в пророческих и грозных словах поэта:

Питомцы ветреной судьбы,  
Тираны мира! трепещите!  
А вы, мужайтесь и внимлите,  
Восстаньте, падшие рабы!

*А. Пушкин. «Вольность»*

Острейшая политическая мысль или искусное стихотворство гениального восемнадцатилетнего поэта увлекало тогда читателей?

А что заставляло десятки молодых людей в мрачные годы последнего николаевского семилетия (1848—1854) выучивать наизусть и переписывать строки другого поэта, не снискавшего громкой славы:

Когда ж пробьет желанный час  
И встанут спящие народы —  
Святое воинство свободы  
В своих рядах увидит нас.

Любовью к истине святой  
В тебе, я знаю, сердце бьется,  
И, верно, отзыв в нем найдется  
На неподкупный голос мой.

*А. Плещеев. «По чувствам братья  
мы с тобой...»*

Почему советские воины в самые трудные дни и ночи великой битвы с фашизмом повторяли, вспоминая о доме, суровые слова:

Нет дороги, нету права  
Побывать в родном селе.  
Страшный бой идет, кровавый,  
Смертный бой не ради славы,  
Ради жизни на земле.

*А. Твардовский. «Василий Теркин»*

Во все времена люди верили поэтам, если поэты открывали им свои подлинные мысли и сомнения, делились с ними горестями, надеждами и тревогами. Искренние и глубокие чувства поэта всегда рождают сильные и проникновенные слова.

Поэзия — давняя, любимая и лелеемая страсть человечества. Нет на земле народа, у которого бы не было поэтов. Поэты бывают в большей или меньшей степени наделены талантом; иногда среди них являются гении, подобные

«солнцу нашей поэзии» Пушкину. Но мировая поэзия бережно хранит имена и тех, кто вовремя нашел и сказал людям нужные слова — иногда бодрые и добрые, а иногда горькие или иронические, — и сказал так, что ему захотели поверить.

Удивительно точно разобрались наши соотечественники и поверили Пушкину и Рылееву, Плещееву и Некрасову и не верили десяткам витийствующих стихотворцев, прославлявших добродетели царствующих особ.

Наши деды и отцы хранят в памяти стихи А. Твардовского, К. Симонова, С. Щипачева и многих других, но уже забыли громкие и пустые вирши некоторых своих современников.

Поэты — всегда живые свидетели времени. Так и нам, людям 70-х годов, в нашей бурной, напряженной и требовательной жизни хочется поверить поэту, когда он открывает читателю свои гражданские чувства:

Ты, гражданственность, — флаг, а не флюгер.  
Флюгер слишком усердно скриплев.  
Тот, кто Родину подлинно любит,  
тот в любви никогда не криклев.

Стань, гражданственность, строже и чище, —  
ведь прохожих нелепо хватать  
и, бия себя в грудь кулачищем,  
им орать: «Я люблю свою мать!»

*Е. Евтушенко. «Гражданственность»*

Стихи бывают разные: рифмованные и нерифмованные, называющие явления предельно конкретно или уводящие в сложный мир ассоциаций (метафор); ритм у одних поэтов ощущается в четком чередовании ударных и безударных слогов, а у других он как будто возникает за счет одних только ударений... Иногда бывает трудно провести границу между прозой и стихами. И все-таки есть некий секрет поэзии, есть нечто общее, объединяющее различные поэтические системы. Вот мы и попытаемся отыскать этот секрет.

Итак, в мир поэзии... Самое трудное — сделать первый шаг, преодолеть сомнение, что мир этот действительно существует. Поэту нужен читатель-свидетель, поэтому он так охотно приглашает с собой и тех, кто верит в поэтический мир, и тех, кто в нем сомневается.

Русский поэт Аполлон Майков (1821—1897) пытается примирить тех и других следующими стихами:



Пусть говорят — поэзия мечта,  
 Горячки сердца бред ничтожный,  
 Что мир ее есть мир пустой и ложный,  
 И бледный вымысл — красота;  
 Пусть нет для мореходцев дальних  
 Сирен опасных, нет дриад  
 В лесах густых, в ручьях кристальных  
 Золотовласых нет наяд;  
 Пусть Зевс из джани не изводит  
 Разящей молнии поток,  
 И на ночь Гелиос не сходит  
 К Фетиде в пурпурный чертог;  
 Пусть так! но в полдень листьев шепот  
     Так полон тайны, шум ручья  
     Так сладкозвучен, моря ропот  
     Глубокомыслен, солнце дня  
     С такой любовью приемлет  
     Пучина моря, лунный лик  
     Так сокровен, что сердце внемлет  
     Во всем таинственный язык;  
     И ты невольно снм явлениям  
     Даруешь жизни красоты,  
     И этим милым заблуждениям  
     И веришь и не веришь ты!

В начале сказано: «пусть говорят», что мир поэзии «есть мир пустой и ложный», что красота его — «бледный вымысл». Автор как будто готов с этим согласиться, потому что в лесах не встретишь «дриад» и «наяд», и не существует ни Зевса, ни Гелиоса. Но затем поэт возражает: мир все-таки «полон тайн», «глубокомыслен», «сокровен» для тех, кто чувствует гармонию природы, и потому «красота» существует, надо лишь понимать ее «таинственный язык». Так Майков убеждает своих читателей, что противоречие между реальным и поэтическим миром исчезает, когда начинаешь доверять своему воображению.

Поэтический мир действительно пронизан разного рода противоречиями: иногда он противоречит здравому смыслу («Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду, // На утренней заре я видел Нереиду» — Пушкин), иногда приписывает явлениям природы человеческие свойства («Ночевала тучка золотая // На груди утеса-великана...» — Лермонтов), иногда называет предметы, совершенно не принимая во внимание их реальные функции («Вокзал, несгораемый ящик // Разлук моих, встреч и разлук...» — Пастернак). Особенно часто «путают» поэты качества вещей и явлений: вместо бокалов у Ф. Тютчева «хрустальным» становится осенний день, а у А. Вознесенского хрупким, «фарфоро-

вым» оказался профиль женщины, ведущей автомобиль па повышенной скорости. Рассказав складно и в рифму о том, как на «прегрязной улице» человек «без сапогов» украл у торговли калач и поспешил его откусить, разве не противоречил Некрасов привычным тогда нормам поэзии? Приходится поверить, пока без теории, что стихотворения вполне мирятся с разного рода противоречиями, неожиданно открывающимися то в одном, то в другом плане словесного комплекса, который мы назовем художественным текстом.

Сделаем один опыт. Раскроем третий том стихотворений Пушкина. Пусть это будет страница 14. Читаем:

### Три ключа

В степи мирской, печальной и безбрежной,  
Таинственно пробились три ключа:  
Ключ юности, ключ быстрый и мятежный,  
Кипит, бежит, сверкая и журча.  
Кастальский ключ волною вдохновенья  
В степи мирской изгнанников поит.  
Последний ключ — холодный ключ забвенья,  
Он слаще всех жар сердца утолит.

Перед нами произведение так называемой философской лирики. Попробуем сначала выяснить его буквальный смысл. Пушкин утверждает, что в скучной и длинной человеческой жизни лишь три эмоциональных состояния приносят нам отраду: ощущение юношеской силы, творчество и сознание, что все на свете проходит и забывается. Если бы мы в точности поверили здесь поэту, то пришлось бы поставить под сомнение искренность десятков других стихотворений Пушкина, где, например, говорится о вечности любви («Все в жертву памяти твоей...»), о святости дружбы («19 октября 1825 года»), о радости борьбы («Есть наслаждение в бою...») и т. п. Очевидно, называя в 1827 году юность, вдохновение и забвение источниками отрады, поэт находился под впечатлением каких-то событий или раздумий, заставивших его усомниться во всех остальных радостях жизни. Безусловно, мы верим Пушкину и когда он пишет о наслаждении в бою, о счастье любви, о невозможности забвенья, и когда он молча все это отрицает во имя трех названных «ключей». Это и есть так называемое поэтическое противоречие, условность сообщения, содержащегося в стихотворении.

Обратимся к первой строке:

В степи мирской, печальной и безбрежной...

Мы сразу замечаем несколько необычный порядок слов (определения стоят после определяемых слов), но не вдумываемся пока в сущность этого приема — нас увлекает прежде всего поэтический образ. Мы представляем действительно степь, «безбрежную», как море, пустынную и потому, очевидно, «печальную». Только определение «мирская» пока еще нам непонятно. Во второй строке образ уточняется, появляются как будто три реальных ключа в этой степи, но в третьем стихе достоверность пейзажа неожиданно опровергается поэтом: оказывается, один из ключей — это «юность». Теперь становится понятным определение: «степь мирская» — это символ человеческой жизни. И хотя в четвертой строке ключ снова наделяется действительными качествами источника: «кипит, бежит, сверкая и журча», пятый стих сразу воспринимается в историко-философском плане. «Кастальский ключ» — мифический источник поэтического вдохновения на горе Парнас. В шестой строке Пушкин несколько сужает общеизвестный символический смысл: он говорит о вдохновении, которое черпают из кастальского ключа «изгнанники». Поэт в недавнем прошлом был таким изгнанником и в творчестве находил единственную отраду; может быть, он думал о ком-то из своих друзей, кто в далеком сибирском изгнании или в тюрьме жил «вдохновением», творческим порывом? В седьмом и восьмом стихе несколько неожиданно говорится о «холодном забвенье» — величайшем утешении в человеческой жизни. Здесь уже полный уход от реального плана действительной степи к «степи мирской», что и подчеркнуто в шестой строке повторением эпитета. В завершающих строчках стихотворения каждое слово приобретает двойной смысл: «последний ключ» не только потому так назван, что он последний по порядку в стихе, он воспринимается как итог жизни, как всеотменяющее чувство. «Холодным» ключ назван не только в прямом смысле: он охлаждает «жар сердца», жар юности, жар страданий. Забвенье, обычно определяемое поэтами как горькое чувство, здесь названо «слаще всех». Это явное преувеличение, но мы его вполне понимаем и принимаем: забвенье противопоставлено юности и вдохновению и оказывается сильнее их.

В первой строке мы заметили необычный порядок слов, но, прорываясь к смыслу, не уделили этому большого внимания. Во второй строке мы сразу же ощущаем рит-

мическую подстройку четырех слов этой строки к четырем словам предыдущей:

В сте- пѣ мир- скѣй, пе- чаль -ной и без- брѣж- ной,  
Та- йн- ствен- но про- бѣ -лись трѣ клю- ча...

Если обозначить ударные слоги как ' , а безударные как ∪ , то строки стихотворения можно схематически записать следующим образом:

— ' — ' — ' — ∪ — ∪ — ' — ∪  
— ' — ∪ — ∪ — ' — ∪ — ' — ∪

Заметим, все ударные слоги первой и второй строк располагаются только на четных от начала местах. Это создает некоторое мелодическое единство, поддерживаемое третьей и всеми последующими строчками, поэтому весь текст мы воспринимаем как ритмическое произведение. Своеобразным добавочным сигналом к этому явится в третьей строке созвучие слова «мятежный» прилагательному «безбрежной» в той же позиции первой строки. В дальнейшем такие созвучия будут чередоваться через строчку. Наличие однородных созвучий именно в конце строк подчеркнет их интонационную самостоятельность, создаст необходимость произнесения фраз с подчеркнутой паузой на границе строки, независимо от знаков препинания.

Обратим внимание на подбор определений к каждому из четырех образов стихотворения:

1. Жизнь, степь морская — печальная и безбрежная;
2. Юность — быстрая, мятежная, кипящая, сверкающая;
3. Творчество, вдохновенье — без определений;
4. Забвенье — холодное, сладкое, утоляющее жар сердца.

В трех случаях именно при помощи эпитетов поэт передает читателю свое настроение и переживания, существенно дополняющие смысловую информацию.

Итак, что же открыли мы в поэтическом мире небольшого стихотворения Пушкина?

Необычный порядок слов, употребление одних понятий вместо других, преувеличение чувств, обращение к противопоставлениям, не имеющим смысла в реальном мире, стремление всем понятиям дать такую качественную характеристику, такие определения, чтобы они в совокупности создали у читателя то настроение, которое переживал поэт.

Кроме того, мы обнаружили в тексте стихотворения специальный подбор слов с таким расчетом, чтобы ударные (сильные) слоги правильно или почти правильно чередовались с безударными; в конце строк, члениющих текст на соизмеримые однородные по звучанию отрезки, были отмечены поставленные в определенном порядке пары слов с совпадающими ударными и заударными слогами.

Все перечисленное издавна имеет свое название (инверсия, метафора, олицетворение, эпитет, ритм, рифма и пр.) и входит в число понятий, определяющих множество «поэтическая речь».

Множество это весьма многомерно. Углубляясь в поэтический мир, мы будем открывать в нем новые качества и неожиданные возможности.

## НЕМНОГО ИСТОРИИ

**Г**де, когда и при каких обстоятельствах научились люди слагать стихи? Ответить на этот вопрос невозможно, ибо учились они этому всегда и всюду. Чтобы представить путь человечества к поэзии, обратимся к теориям или, вернее, к гипотезам по общей истории культуры, так как поэзия, искусство слова, многие тысячелетия существовала в неразрывном синтезе с другими видами искусств.

### МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

50 тысяч лет до нашей эры. Древний каменный век — палеолит. Человек медленно в течение предшествующих сотен тысяч лет выделился из животного стада и стал способен к разумному труду. Он научился добывать огонь, который согрел его, защитил от хищников, осветил темные жилища. К эпохе позднего палеолита (40—35 тыс. л. до н. э.) относятся самые древние из известных нам орнаментов на стенах пещер и орудиях. Что в них — потребность украсить свое жилище и утварь на досуге или стремление что-то сохранить для потомков? А может быть, утилитарное желание устрашить врага или суеверное сознание магической силы симметрии и цвета? Что руководило древним человеком, когда он создавал орнаменты и медленно, штрих за штрихом, линия за линией овладевал принципом изображения живого: руки, головы, тела? Мы никогда не сможем точно ответить на этот вопрос, так как не можем представить мир таким, каким его видел древний человек.

Первобытный человек не выделял себя достаточно отчетливо из окружающей его природы: он, с одной

стороны, чувствовал свое инстинктивное единство с этим миром, а с другой — приписывал ему разумные, человеческие возможности и стремления. Первобытное сознание в это время было настолько диффузным, нерасчлененным, что отделить мышление от чувства, реальность от образа, игру от магии человек еще не мог. Но потребность мыслить, чувствовать и моделировать окружающий мир ведет древнего человека к осознанию происходящего как в чувственных качествах: хорошо — плохо, так и в логических категориях: один — много, верх — низ, день — ночь, жизнь — смерть. Стремление закрепить эти понятия и с их помощью разобраться в окружающей жизни, очевидно, побуждает людей к созданию образов, знаков, причем в качестве материала используются камень, краска, возглас, жест... Отражение мира в знаках и образах было по сути своей метафоричным, ибо вместо самих понятий и предметов человек оперировал их символами, условными обозначениями, которые позволяли в сознании, в воображении строить модели действительности. Так возникают представления о происхождении огня и воды, разделении неба и земли, о месте человека в природе, о тайне рождения и смерти. Эти модели-представления могли получать свое отображение в наскальной живописи, воссоздающей сцены охоты, облики людей и животных, могли воспроизводиться в обрядовых действиях и играх или облекались в форму словесных преданий — мифов.

Миф — метафорическое повествование о самом важном и существенном для древнего человека. В нем дается целостная модель мира, объясняющая и упорядочивающая происходящие в нем явления и события. Миф регулирует личное и общественное поведение человека. «Миф,— по мнению одного из известных современных советских мифологов Е. М. Мелетинского,<sup>1</sup>— объясняет и санкционирует существующий социальный и космический порядок в том его понимании, которое свойственно данной культуре» \*.

Можно ли считать мифотворчество первой ступенью искусства? По этому поводу и сейчас идут жаркие споры в науке. Одни ученые считают создание мифа актом художественного мышления, в котором присутствуют поэзия и наука, на этом этапе еще не расчлениваемые. Другие исследо-

---

\* Ссылки на источники даны в конце книги в «Примечаниях».

ватели видят в мифотворчестве предтечу религии и понимают мифологические символы как религиозные представления, выступающие в форме искусства.

Во всех этих теориях общим является признание за мифом идеологических функций, и в этом плане мифологию можно считать фундаментом и науки, и летописи, и религии, и искусства.

Мифологическая логика метафорична, поэтому она ближе всего к искусству с его специфической категорией — художественным образом.

Миф, как словесная модель мифопоэтического сознания, через который, как считают большинство ученых, прошли все известные нам народы, требовал определенного уровня развития языка. Лингвисты давно обратили внимание на такой факт: чем древнее язык, тем больше он насыщен образно-метафорическими элементами. Язык древних мифов, очевидно, обладал необходимой системой со- и противопоставлений, имел в своем запасе достаточное количество символов, а главное, владел механизмом выражения одного через другое. Сейчас эти качества особенно ярко ощущаются в поэтическом языке. Может быть, в период мифопоэтического сознания язык действительно был «тождествен поэзии»? В этом случае миф с его символической структурой и метафорическим языком можно рассматривать как древнейшую стадию в развитии словесного искусства, причем в первую очередь это относится именно к поэзии. Но если миф и явился прообразом поэтического искусства на заре человечества, то должны были пройти еще тысячелетия, прежде чем человек научился перелагать мифы в былины, эпические поэмы, стихи...

### СИНКРЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ФОЛЬКЛОРА

Фольклор — коллективное искусство народов — можно считать другой значительной областью человеческой деятельности, где берет свое начало поэзия. Если в мифотворчестве зарождался метафорический принцип поэтического сознания, то во всех многообразных формах фольклора складывались ритмические основы композиции художественных произведений.

Чувствительность к ритму — одно из важнейших свойств психофизиологической природы человека. Могучую силу ритма человек сначала познал в труде, особенно в коллективном. В некоторых случаях это была незаменимая форма



коммуникации, объединения людей в общем усилии, — тогда ритм регулировался воспроизведением через равные промежутки времени определенного звука. Люди рано заметили, что ритм облегчает труд и приносит удовольствие. Неудивительно, что уже в глубокой древности они сумели осознать это и стали воспроизводить ритм в орнаментах и плясках.

Пляска совершалась человеком и как обряд, и просто для удовольствия. Во всех случаях в ней присутствовал элемент подражания. У многих народов танец сопровождался механическими звуками, поддерживающими ритм (удары), и голосовым воспроизведением примитивной мелодии. Несколько позднее с выделением в пляске двух основных эмоций — грусти и радости — появились восклицания. Возникло так называемое *синкретическое* (т. е. объединенное) *искусство*, включающее танец, игру, примитивную музыку, пение и восклицания. Подобное искусство еще в XIX веке ученые-этнографы могли наблюдать у народов, стоявших на примитивно-родовой стадии общественного развития, которые жили тогда в Центральной Африке, отдаленных районах Южной Америки и на Австралийских островах.

Синкретическое искусство возникло в глубокой древности, и его невозможно датировать, так как оно не может быть подтверждено никакими археологическими данными. Тем не менее историки не сомневаются, что через этот этап прошло искусство всех народов, ибо черты первобытного синкретизма сохранились в любом фольклоре. Достаточно вспомнить обрядовые песни и игры русского народа, частушки и т. п. Известный советский литературовед М. Бахтин в своей книге о творчестве Ф. Рабле<sup>2</sup> блестяще показал, как в праздничном средневековом народном карнавале наиболее полно сочетались элементы древнего синкретизма: танец, маска, жест, куплеты, мимика, музыка — и все это было слито воедино в озорной, веселой, нарочито грубой игре, захватывающей всех жителей города или деревни.

Итак, несколько тысяч лет назад люди для выражения своих эмоций в синкретической пляске-игре стали пользоваться восклицаниями, которые, возможно, не имели определенного языкового смысла и были подчинены ритму.

Выдающийся русский филолог А. Н. Веселовский в конце XIX века разработал оригинальную и смелую теорию возникновения древней поэзии<sup>3</sup>.

По этой теории, появлению устного стиха предшествовала песня, сопровождавшая пляску. Первоначально главным элементом песни была мелодия, воспроизводимая голосом или примитивным музыкальным инструментом. Текст служили восклицания, эмоциональные возгласы или несколько несодержательных слов. Руководящая роль в синкретическом искусстве выпала на долю ритма, нормировавшего и движения, и мелодию, и звучание текста. Хоровая песня-игра, как считал Веселовский, предшествовала сольной, т. е. первобытная поэзия складывалась при участии большой группы людей и была средством объединения всех членов первобытного коллектива.

На более ранних стадиях текст, возможно, импровизировался, большую роль в нем играли повторения одних и тех же возгласов. Он мог меняться в зависимости от конкретных впечатлений певца и забывался сразу же после исполнения. Ритм и мелодия запоминались легче, так как в них было много подражания (стуку копыт животных, звуку оружия, вою раненого зверя и т. п.). Нередко пели на слова чужого языка, заимствованные вместе с понравившейся мелодией. Веселовский объясняет это тем, что песня-игра возникла в то время, когда эмоциональный элемент в языке был более развит, нежели содержательный. Язык состоял из отдельных слов, слабо связанных друг с другом. Только с появлением синтаксиса эмоциональные возгласы, незначащие слова, повторявшиеся без разбора и понимания как опоры мотива, могли превратиться в поэтический текст.

### ОТ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИГРЫ К ИНДИВИДУАЛЬНОМУ ТВОРЧЕСТВУ

Следующий важный этап развития поэзии — дифференциация содержания текста в зависимости от ситуации. У народов явилась память прошлого — поэтическое предание. Песня начала переходить из рода в род, ее текст приспособлялся к тому или иному обряду, времени года, к определенному виду труда и другим целям. Возникли жанры календарной, свадебной, погребальной песни, в которых текст закреплял обычаи, правовые и нравственные нормы. В жанрах военной (маршевой) и рабочей песни ритм и темп продолжали доминировать над содержанием,

Жанровые песни имелись у всех известных нам народов и, несмотря на свою древность, сохранились даже в условиях высокоразвитых культур.

До сих пор русские и украинские дети в первые весенние дни поют веселую хороводную песню, сопровождающую игру-перебегание из одной группы в другую:

А мы просо сеяли, сеяли,  
Ой, Дид-ладо, сеяли, сеяли.  
А мы просо вытопчем, вытопчем,  
Ой! Дид-ладо, вытопчем, вытопчем!

Известный русский этнограф и фольклорист И. М. Снегирев записал эту песню в 30-е годы XIX века, но, несомненно, происхождение ее более древнее (возможно, она сложилась во времена празднования на Руси дня Лада, языческого бога Солнца, или Лады, его матери, и тогда эпитет «Дид» мог означать «великий»). Сейчас исполнители этой песни, как правило, не знают смысла этих слов.

Ритмически песня выдержана довольно строго: десяти-  
сложная строка по крайней мере в 26 случаях из 30 распа-  
дается на две неравные половины, почти правильно повто-  
ряющиеся из строки в строку:

$$\begin{array}{cccc} \frac{1}{2} & \frac{1}{2} & \frac{1}{2} & \frac{1}{2} \\ \frac{1}{2} & \frac{1}{2} & \frac{1}{2} & \frac{1}{2} \end{array}$$

Начальные междометия и союзы (*а, ой*) были, очевидно, ударными — с ними связывалось начало движения, сопровождающего песню. Первая половина стиха: — — — — —

возможно, ритмически соответствовала двум шагам, а вторая: — двум прыткам. Так даже сейчас мы

можем уловить остатки древнего синкретизма в искусстве, когда слова, мелодия и движение (танец) были организованы единым ритмом\*.

\* Разумеется, наши рассуждения предположительны. Что можно точно знать о явлениях, отстоящих от нас, может быть, на 1000 лет и зафиксированных, несомненно, с потерями и искажениями! В разговоре о стихах, как древних, так и современных, мы часто будем сталкиваться с неоднозначными трактовками и различными гипотезами, так как природа поэзии, ее глубина и неисчерпаемость создают многообразие путей ее постижения и объяснения.

В древнегреческой и древнеримской поэзии сохранились описания народных песен, игр, плясок («Илиада» Гомера, свадебные хоры в стихах Сапфо и др.). Календарно-бытовая и культовая песня-игра была широко распространена в Европе в средние века и, превратившись в забаву, дожила до наших дней. Сейчас во многих деревнях Швейцарии принято в день сретения (по римскому календарю в этот день весна побеждает зиму) разыгрывать сценки изгнания зимы и при этом петь стихи, куплеты, которые известны не менее 400—500 лет.

Итак, первые стихи родились в игровой песне. А как дальше шло развитие поэзии? Синкретизм сохранялся в народных играх и забавах, где не существовало деления на исполнителей и зрителей. Но кто-то проявлял в этих играх особое мастерство, обладал большими возможностями (голоса, слуха, памяти, воображения). Таких певцов, танцоров охотно приглашали на свадьбы, праздники, просто для развлечения и вознаграждали либо продуктами своего труда, либо деньгами, когда они появились. Появление скоморохов, актеров, певцов, художников положило начало профессиональному искусству и означало новый этап в развитии культуры.

Если в фольклоре удерживался синкретизм, то в профессиональном искусстве быстро шел процесс его разложения. Певец не всегда умел танцевать, скоморох — петь. Очень долго продерживался симбиоз поэзии и музыки. Еще в гомеровской Греции стихи пелись в сопровождении струнного инструмента — лиры, и эта лира стала символом поэзии у многих народов. Пение стихов требовало и таланта, и мастерства, и обучения. Певцы стали объединяться в группы, сохранявшие и передававшие предания следующим поколениям. Появились мастера определенных жанров: исполнители плачей, обрядовых песен, эпических поэм, насмешники-скоморохи.

Для эпического певца наиболее важны были память и воображение. Эпические поэмы стали живописанием каких-то событий и порожденных ими чувств.

От лирического певца требовалось состояние некоторого экстаза, аффекта, свободное самовыражение. Отсюда восклицания, междометия, система пафоса, повторения, всякого рода параллели, сравнения, т. е. все то, что явилось зародышем стихотворного искусства. Смысл слов, а не звучание начинает играть ведущую роль. Большое значение в

лирике, в отличие от эпической поэзии, приобретает подтекст (дополнительный смысл, создающий определенное построение). Он формируется за счет чисто языковых приемов: иносказаний, сравнений, олицетворений, метафор. Так в лирике искусство слова приобрело самостоятельную жизнь. Письменность закрепила существование словесного искусства.

На этом закончим краткий очерк о возникновении поэзии и посмотрим, что представляют собой самые древние из известных сейчас стихов.

### У СТЕН ВАВИЛОНСКИХ...

Около 5000—6000 лет назад в дельте Нила и в долине реки Евфрат возникли древние государства, в которых появилась письменность. Поэзия тогда существовала лишь в форме устных преданий. Только к концу второго тысячелетия до н. э. люди стали записывать поэтические сочинения. Самое древнее из известных нам творений — это поэма о Гильгамеше, о «все выдавшем» шумерском царе, жившем около 2800—2700 л. до новой эры.

Поэма состоит из нескольких песен, записанных клинописью на глиняных табличках на четырех древневосточных языках: шумерском, аккадском, хурритском и хеттском. Этот памятник — авторское произведение, результат труда профессионального поэта. Его философские идеи: тщетность и суетность жизни, несправедливость страдания и смерти и вместе с тем вера в бессмертие славных дел — нашли отражение в художественном тексте.

Крупнейший советский ученый-востоковед И. М. Дьяконов<sup>4</sup> перевел поэму о Гильгамеше с аккадского языка на современный русский, стараясь сохранить все особенности древнего стиха, и написал блестящее исследование об этом древнейшем сочинении, которое старше «Илиады» Гомера на тысячу лет!

Вот как примерно звучал на аккадском языке один из отрывков этой поэмы:

|                        |                      |               |
|------------------------|----------------------|---------------|
| Íмси малешу,           | ýббиба белéшу,       |               |
| Упáспс киммáссу        | элу перíшу,          |               |
| Идди маршутíшу,        | иттáльбиша закутíшу. |               |
| Ацáти (и) ттахлипáмма, | рáкис агúхха,—       |               |
| Гильгамеш агáшу        | птепрáмма —          |               |
| Аяа дýнки ша Гильгáмеш | ина иттáши           | рубúту Иштар. |

## Приводим перевод отрывка:

Он умыл свое тело,                    все оружие блестело,  
Со лба на спину                    власы он закинул,  
С грязным он разлучился,                    чистым он облачился.  
Как накупил он плащ                    и стан подпоясал,  
Как венчал Гильгамеш                    себя тпарой,—  
На красоту Гильгамеша                    подняла очи                    государыня Иштар.

Ударение в аккадских словах обычно падало на второй слог от конца, если это был долгий гласный или слог был закрытым. В иных случаях оно сдвигалось вперед или назад. Аккадский стих был основан лишь на счете ударных слогов. Число безударных слогов не принималось во внимание. Обычная стиховая строка содержала четыре ударения. Собственное имя давало дополнительное, пятое ударение, иногда шестое. Стих разбит на два полустипия паузой (цезурой). Спокойная, размеренная речь подчеркивалась внутренней рифмой («малешу» — «белешу», «маршутт-шу» — «закутишу»), которая применялась не всегда. Часто поэт пользовался повторением в строке одинаковых согласных. Четырехударные стихи в определенных местах заменялись шестнударными, итоговыми. Такова в общих чертах ритмическая структура поэмы о Гильгамеше.

Что можно сказать о ее поэтическом стиле?

Приведем в переводе И. М. Дьяконова еще один отрывок: Гильгамеш отказывается стать мужем богини Иштар и перечисляет ее «грехи»:

|                          |                        |
|--------------------------|------------------------|
| Супругу юности           | твоей, Думузи,         |
| Из года в год            | ты судила рыданья.     |
| Птичку-пастушка          | еще ты любила —        |
| Ты его ударила,          | крылья сломала;        |
| Он живет среди лесов     | и кричит «мои крылья!» |
| И льва ты любила,        | совершенного силой,—   |
| Семь и семь ему          | ты вырыла ловушек.     |
| И коня ты любила,        | славного в битве,—     |
| Кнут, узду и плетъ       | ты ему судила,         |
| Мутное пить              | ты ему судила,         |
| Его матери, Спллил,      | ты судила рыданья.     |
| И еще ты любила          | пастуха-козопаса,      |
| Что тебе постоянно носил | зольные хлебцы,        |
| Каждый день              | сосунков тебе резал,—  |
| Ты его ударила,          | превратила в волка.    |
| . . . . .                |                        |
| Ишуллану-садовника       | ты любила...           |
| Ты его ударила,          | в паука превратила...  |

В тексте почти нет поэтических определений (эпитетов), почти все слова употреблены в прямом смысле (нет метафоризма). В основу отрывков положено мифологическое представление народа о богине Иштар, которая ударом руки превращала тех, кого любила, в зверей. Отсюда поэтическая аллегория: почти все возлюбленные Иштар названы именами животных, в которых превратила их жестокая и сластолюбивая богиня («птичка», «лев», «конь»). Руководствуясь чувством меры и избегая однообразия, двух возлюбленных автор представляет сначала в их человеческом облике: «пастух-козопас» и «Ишуллану-садовник». Обратим внимание на частые параллелизмы и повторы: «ты любила», «ты судила», «ты его ударила».

Так слагали стихи в древневосточном государстве около 4000 лет назад.

## СЛОВО В СТИХЕ. НЕМНОГО ЛИНГВИСТИКИ

**С**лово. Все мы, едва научившись говорить, усваиваем удивительные возможности этого чуда: словом можно выразить свое желание, обратиться к кому-либо или просто назвать, обозначить один из окружающих нас предметов или явлений.

Слово нужно людям для передачи информации друг другу или для уяснения ее самому себе, с этой точки зрения слово — сигнал, несущий определенный смысл. Первоначально слово существовало только как звуковой сигнал, воспроизводимый органами речи. С появлением письменности оно получило графическое оформление и стало зримым знаком, имеющим смысл. Люди пользовались набором сигналов в житейских целях. Однако, познавая мир, осмысляя его и выполняя разнообразные трудовые операции, человек пуждался в передаче более сложной и детальной информации. Возможно, именно это приводило, с одной стороны, к сцеплению сигналов, т. е. к построению фразы, а с другой — к поискам внутренних ресурсов слова, к словоизменению и словообразованию. И то и другое требовало определенных правил и вело в конечном счете к созданию грамматики, без которой не существует ни один язык.

Прежде чем говорить о слове в стихе, задумаемся над исторической и логической сущностью понятия **с л о в о**.

### СЛОВО КАК ЕДИНИЦА ЯЗЫКА

Возникновение слов явилось для человечества величайшим творческим актом. Способность к их созданию резкой гранью отделила человека от мира животных. Мы сей-



час нередко говорим о языке животных, но неправильно было бы называть его речью: речь предполагает наличие слов,— стало быть, слово является необходимым признаком речи.

В самом деле, человечество пользовалось и пользуется множеством особо организованных языков, не похожих друг на друга ни набором звуковых сигналов (слов), ни фонетической структурой, ни грамматикой, ни графикой. Понятие же *слово*, как отмечают большинство лингвистов, существует во всех языках. В русском, как и в большинстве индоевропейских языков, слово состоит из корня и аффиксов (префиксов, суффиксов, флексий) и представляет собой целостную, законченную, самостоятельную единицу речи. Оно является результатом связи определенного значения с определенным комплексом звуков. Лишь с появлением слова человек оказался в состоянии отделять те или иные свойства от предметов, т. е. абстрагировать связи вещей от них самих. Так, слово *стол* обозначает предмет, на который что-то ставится, кладется: пища, книги, бумаги и пр., независимо от материала, из которого он изготовлен, формы, назначения (обеденный, письменный и т. п.).

Слово давало человеку возможность включить образ воспринимаемого предмета в определенную категорию, создаваемую его личным и унаследованным опытом. Нельзя не согласиться с выдающимся французским лингвистом начала XX века Фердинандом де Соссюром, который считал, что «слово, несмотря на трудность определить это понятие, есть единица, неотступно представляющаяся нашему уму как нечто центральное во всем механизме языка»<sup>1</sup>.

Некоторые лингвисты полагают, что слово много древнее фразы, что на очень ранних этапах развития человечества существовал дограмматический язык, состоящий из пестрых и нечетко оформленных элементов, которые и были прообразами слов. Другие языковеды считают, что слово — отнюдь не начальная форма языка, что существовали до него «звуко-слово-предложения»<sup>2</sup>, которые, не расчленяясь ни на какие элементы, противопоставлялись друг другу целиком, всем комплексом, а выделение из него слов стало громадным шагом вперед, итогом формирования членораздельной речи.

Одни лингвисты думают, что язык появился у людей как нечто рефлекторное, бессознательное (крик боли, страха, удивления), т. е. возник в состоянии аффекта, нервно-

го возбуждения. (И сейчас мы говорим о так называемом аффективном языке — языке чувств, как бы непроизвольном и менее всего нуждающемся в грамматике.) Другие утверждают, что самая ранняя стадия развития языка — это язык коммуникативный, с помощью которого древний человек искал общения с себе подобными. При этом все лингвисты сходятся в том, что грамматика возникла на более высокой стадии развития человечества и связана уже с возможностью абстрагирующего мышления (простейшие его категории: время, число, залог). С этого времени язык становится мощным орудием познания, хранителем информации и своеобразной моделью мира для каждого конкретного человеческого общества.

О происхождении языка мудрецы и философы спорили еще до нашей эры; десятки теорий выдвигались в средние века и в эпоху Возрождения. В наши дни на этот вопрос по-разному отвечают различные лингвистические школы. Пусть ученые спорят, мы же, отталкиваясь от их гипотез, перейдем к рассмотрению слова в стихе.

## ПАРАДОКСЫ ПОЭЗИИ

Читая стихи и вдумываясь в привычные и попятные нам слова, мы вдруг начинаем замечать, что они означают в поэзии нечто другое, чем в прозе. Об этом писал, отмечая парадоксальность поэзии как таковой, современный исследователь стиха Ю. М. Лотман: «Если бы существование поэзии не было бесспорно установленным фактом, можно было бы с достаточной степенью убедительности показать, что ее не может быть»<sup>3</sup>.

В самом деле, зачем что-то сообщать специально выбранными словами, создающими чередование ударных и безударных слогов, зачем подбирать слова с одинаково звучащими окончаниями, зачем сложно говорить о том, что можно сказать просто и ясно? Зачем, например, вместо того, чтобы сказать «наступила полночь», русский поэт конца XVIII века Семен Бобров пишет:

Открылось царство тьмы над дремлющей вселенной;  
Туман, что в море спал, луною осребренный  
Подъемлется над сей ужасной глубиной  
Иль пресмыкается над рощей густой,  
Где тени прячутся и дремлют меж листьями;  
Как разливается он всюду над полями?  
О мрачна ночь! отколь начало ты влечешь?

Это первые строки стихотворения «Полночь», в котором поэт пытается решить сложные философские проблемы своего времени. Нас они как будто не занимают. Однако вчитываясь в сложные, напряженные стихи Боброва, воспринимая тревожащие поэта «тьму», «туман», «ужасную глубину», «тени», «мрачность» рядом с «вселенной», «морем», «луной», «рощей», «полями», мы тоже невольно начинаем тревожно задумываться над сегодняшними проблемами мироздания и не только в космическом, но и в эмоционально-психологическом плане.

Слова поэта становятся не только отображением предметов, явлений или отношений, определяемых лингвистическим смыслом, они открывают связи образа и значения. Представление, получаемое от совокупности поэтически употребленных слов, не равно сумме представлений от каждого участвующего в сочетании слова. Так, в стихотворении Б. Пастернака «После дождя» читаем:

За окнами давка, толпится листва,  
И палое небо с дорог не подобрано.  
Все стихло. Но что это было сперва!  
Теперь разговор уж не тот и по-доброму.

Попробуем на основе этого текста построить последовательно сумму представлений: давка за окнами + листва толпится + палое небо не подобрано + все стихло, но было что-то нетихое + теперь разговор по-доброму. Каждое словосочетание дает конкретное представление о явлениях, которые в сумме слагаются в два сообщения: *на дорогах лужи, в которых отражается небо, и за окнами стало тихо, шум листьев успокоился*. Из этих двух сообщений мы сделаем тот же логический вывод, который имел в виду поэт: *только что кончился сильный дождь*.

Вместо этой простой фразы поэт предлагает нам четыре стихотворные строки, в которых понятная мысль усложнена, доведена почти до абсурда, почти непонятна. Зачем, для чего это нужно?

Попробуем поверить поэту, пойти за ним, разобраться в тех сложных впечатлениях, которые вызвали его поэтические образы.

«За окнами давка, толпится листва» — в природе что-то случилось, листва взволнована, испугана, может быть пытается проникнуть сквозь стекла в дом, спасаясь от чего-то...

*«И палое небо с дорог не подобрано»* — небо, которое всегда так резко отделено от земли, сейчас упало на нее и лежит бессильно по крайней мере какая-то его часть, ставшая уже никому не нужной, но пока еще отражающая величие пославшей ее стихии.

*«Все стихло. Но что это было сперва!»* — сначала было что-то очень страшное — падало небо. Это, очевидно, и испугало листву. Упав, небо стало бессильным, успокоилось, стихло.

*«Теперь разговор уж не тот и по-доброму»* — была давка, шум испуганных листьев. После падения неба, которое оказалось совсем не катастрофическим, листва возбуждена и толпится, но страх миновал, и между листьями постепенно начинается добрый разговор о случившемся.

Чтобы в словах стихотворного текста открывались не-словарные значения и новые оттенки смысла, поэт, по известным ему одному законам, выбирает нужные слова из общеупотребительного языка. Он «просеивает» их, как очень точно (поэтически точно!) выразился Данте, и создает, по неожиданно математически строгому определению английского поэта-романтика С.-Т. Кольриджа, «законы выбора, контролирующие выбор». Попробуем и мы разоб-браться в этих законах.

### «ПОВЕРИМ АЛГЕБРОЙ ГАРМОНИЮ»

...Труден первый шаг  
И скучен первый путь. Преодолеи  
Я ранние невзгоды. Ремесло  
Поставил я подножием искусству;  
Я сделался ремесленник: перстам  
Придал послушную, сухую беглость  
И верность уху. Звуки умертвив,  
Музыку я разъял, как труп. Поверил  
Я алгеброй гармонию. Тогда  
Уже дерзнул, в науке искушенный,  
Предаться неге творческой мечты.

Так говорит Сальери, герой пушкинской маленькой трагедии. Сальери, завистник и злодей, но, как и Моцарт, по-своему всецело преданный искусству.

А можем ли мы, стараясь понять законы поэтической гармонии, тоже произвести над стихами некоторые аналитические операции, прибегнуть к «науке», к «алгебре»? Давайте попробуем. Тем более что так называе-

мые «точные методы» теперь прочно утвердились в стиховедении.

Попытки выразить в количественных соотношениях те или иные факторы стихотворной речи известны еще с античных времен. Сейчас имеются убежденные сторонники количественных характеристик и страстные противники их, считающие, что любые подсчеты убивают поэзию. Однако поэзия нисколько не страдает от подсчетов. Другое дело, не страдает ли наше восприятие поэзии и откроется ли нам в поэтическом мире хоть что-нибудь существенное, закономерное в благодарность за тот кропотливый труд, который мы затратим (как Сальери) на «алгебру»?

В стихе полнозначными, информативными считаются слова, несущие самостоятельную смысловую, образную и эмоциональную информацию. Неоднозначные слова, хотя и необходимы при построении фразы, для понимания поэтического смысла являются лишними (обозначим их *N*). Такое деление лексического состава на две группы не совпадает с принятым в грамматике на самостоятельные и служебные части речи, ибо в поэзии служебные слова могут быть информативными (например, междометия или предлоги, составляющие единое фонетическое целое с полнозначным словом). Напротив, такие категории, как местоимения, союзные слова, союзы и некоторые вспомогательные глаголы, иногда не содержат самостоятельной поэтической информации и могут быть отнесены в группу *N*.

Итак, обратимся к статистике. Было взято десять выборок: 1) 26 стихотворений Пушкина 1822—1826 годов; 2) 25 стихотворений из поздней лирики Лермонтова; 3) 20 стихотворений Тютчева из лирики до 1837 года; 4) 25 лирических стихотворений Некрасова; 5) 12 стихотворений Блока из цикла «Ямбы»; 6) 25 стихотворений Блока из цикла «Стихи о Прекрасной Даме»; 7) 25 стихотворений Есенина 1914—1917 годов; 8) 20 стихотворений Пастернака из цикла «Поверх барьеров»; 9) 36 предложений из писем Тютчева до 1837 года; 10) 7 небольших писем Есенина.

Определим распределение лексических категорий в этих стихах: предметы (существительные — *S*), признаки (прилагательные, наречия, страдательные причастия — *A*), действия (глаголы, деепричастия, действительные причастия — *V*) и условно-временные и причинные категории (*Adv*).

Подсчеты дали следующие результаты (табл. 1).

Таблица 1

| Автор   | Количество исследуемых слогов | Количество слов | % слогов, потраченных на категории |      |      |     |    |
|---|-------------------------------|-----------------|------------------------------------|------|------|-----|----|
|   |                               |                 | S                                  | V    | A    | Adv | N  |
| Пушкин  | 6225                          | 2045            | 45                                 | 22,5 | 18   | 4,5 | 10 |
| Лермонтов                                     | 3435                          | 1122            | 39                                 | 21   | 14   | 11  | 15 |
| Тютчев (стихи)                                | 2673                          | 887             | 45                                 | 24   | 20   | 5   | 6  |
| (проза)                                       | 1473                          | 489             | 29                                 | 17   | 11   | 6   | 37 |
| Некрасов                                      | 5295                          | 1617            | 38                                 | 22   | 17   | 8   | 15 |
| Есенин (стихи)                                | 3960                          | 1326            | 55                                 | 18   | 19   | 3   | 5  |
| (письма)                                      | 3915                          | 1305            | 28                                 | 23   | 11   | 9   | 29 |
| Блок («Ямбы»)                                 | 1640                          | 543             | 42                                 | 25   | 15   | 8   | 10 |
| («Стихи о Прекрасной Даме»)                   | 2739                          | 913             | 39                                 | 23   | 19   | 9   | 10 |
| Пастернак                                     | 3279                          | 1062            | 55                                 | 25   | 9,5  | 4,5 | 6  |
| Средний % в стихах                            |                               |                 | 44,5                               | 22,5 | 16   | 8   | 9  |
| Средний % в письмах, включая другие источники |                               |                 | 25                                 | 20   | 7    | 6   | 42 |
| Средний % в прозе (Пушкин, Пастернак)         |                               |                 | 29,5                               | 16,5 | 22,5 | 6,5 | 25 |

Итак, какие выводы мы можем сделать из приведенной таблицы? Стихи, проза и письма существенно различаются по распределению лексических категорий. Прежде всего это относится к неинформативным словам. В поэзии на них тратится минимальное количество языкового материала. В письмах, близких по стилю к разговорному языку, авторы не стеснены количественными ограничениями, они более свободно строят фразы, не заботясь о плотности их информации. Художественная проза занимает как бы среднее положение: настоящий прозаик, как и поэт, несомненно, стремится сказать как можно больше при меньшем количестве слов, но он вынужден считаться с общими законами построения фразы в русском языке, где процент непонятных слов определяется грамматической необходимостью.

Наиболее резкие колебания между прозой и стихами наблюдаются в употреблении имен существительных: в стихах их почти в два раза больше, чем в письмах, и в полтора раза больше, чем в художественной прозе. Кроме того, процент употребления слов этой категории можно рассматривать и как признак эпохи, и как показатель стиля. Не

случайно самый высокий процент употребления имен существительных (55 %) мы отмечаем у поэтов 10-х годов XX века Б. Пастернака и С. Есенина, чье творчество в тот период было связано с поисками необычных метафорических образов. В любовно-психологической лирике Пушкина и Тютчева 20—30-х годов тоже высокий процент имен (предметный план) — 45 %. Для Лермонтова и Некрасова, широко применявших в поэзии разговорные построения, характерен самый низкий процент употребления существительных (38—39 %) и неожиданно высокий процент неинформативных слов (15 %). Очень интересные результаты дает сопоставление циклов Блока: «Стихи о Прекрасной Даме» и «Ямбы» отделены друг от друга всего лишь 7—10 годами, но для Блока — это целая эпоха, характеризующаяся полной сменой образов. Однако распределение лексико-грамматических категорий в этих циклах весьма сходное. Может быть, существует некоторая индивидуальная устойчивость словоупотреблений у каждого поэта?

Наши подсчеты, конечно, недостаточно строги и не позволяют сделать категорические выводы. И все-таки на основании собранных и представленных здесь данных можно говорить о специфическом распределении лексических категорий в стихе, о тяготении поэзии к предметности, о стремлении преодолеть неинформативность. Наибольший статистический разброс отмечается в употреблении качественных прилагательных (определений): от 9,5 % у Пастернака до 20 % у Тютчева; максимальное единство в употреблении глаголов: от 25 % у Блока и Пастернака до 18—21 % у Есенина и Лермонтова. Причем по употреблению глаголов и связанной с ними категории *Adv* стихи меньше всего отличаются от прозы.

Как видим, обращение к «алгебре» было не бесполезным: мы установили некоторые интересные тенденции поэтической речи, над которыми можно размышлять дальше.

## ПРЕДМЕТНЫЙ ПЛАН. ПОЭТИЧЕСКИЕ СПЕКТРЫ

Исследуя стихотворения русских классических поэтов, мы отметили, что категория *S* (система предметов) часто является основным материалом стихового текста. Это происходит потому, что поэтический образ строится, как правило, на основе предметного плана, обладающего большей информативностью, чем другие. Действительно, в языке

имена существительные имеют множество различных оттенков значений. Так, снег — белый, холодный, блестящий; он может лежать, падать и таять, представлять собой снежинки, хлопья, покров, быть неожиданным или запоздалым и т. д. Ни глаголы, ни прилагательные не имеют такого широкого и разнообразного набора характеристик, от которых зависят информативные возможности слова, т. е. круг обозначаемых им понятий.

В поэзии предметы предстают перед нашим воображением во всех аспектах их возможных характеристик. Проследим это на примере из поэзии Тютчева. Но сначала — краткий экскурс в лингвистику.

Однокоренные слова в русском языке, как известно, могут выступать в тексте как различные части речи. Например, слова *снег*, *снежно*, *снеговой*, *заснеженный* и другие образуют довольно большой ряд, где встречаются и существительные, и прилагательные, и наречия, и т. д. Но весь этот ряд по своему вещественному значению сводится к единой смысловой единице, в основе которой лежит понятие *снег* как предмет (вещество, падающее с неба и лежащее на земле белым покровом). Такая единица в родственных словах называется с е м а н т е м о й. По своему основному значению семантемы могут быть предметными (*снежный*, *балконный*), качественными (*хорошеть*, *белизна*), глагольными (*беготня*, *шумящие*). В стихах сущность семантемы употребленного слова часто значит для поэтического образа гораздо больше, чем его грамматическое оформление. Сравним два словосочетания: «со стекол *балконных*» и «со стекол *балкона*». По смыслу они равнозначны, а нужная поэту форма будет избрана в зависимости от различных поэтических заданий.

В поэзии Тютчева слова семантемы *снег* встречаются всего 14 раз. Поэтические значения этих слов, как показывают приведенные ниже примеры, весьма различны. Обозначаемые же ими понятия могут быть сведены к двум объектам мышления: время и пространство. Причем при обозначении времени года снег выступает признаком затянувшейся зимы, противопоставляется желанной весне, а при обозначении пространства он является знаком скудного, холодного севера (России) в противоположность «роскошному» югу.

1. Еще в полях белеет снег,  
А воды уж весной шумят...



2. И в мае снег идет порой,  
А всё ж Весна не унывает...
3. Взбесилась ведьма злая  
И, снегу захватя,  
Пустила, убегая...
4. Блестят и тают глыбы снега...
5. Пусть сосны и ели  
Всю зиму торчат,  
В снега и метели  
Закутавшись спят.
6. Весне п горя мало:  
Умылася в снегу...
7. Чародейкою Зимою  
Околдован, лес стоит —  
И под снежной бахромою  
Неподвижною, немою,  
Чудной жизнью он блестит.
8. Здесь воздух колет. Снег обильный  
На высотах и в глубине...
9. Под скифской вьюгой снеговою...
10. Родной ландшафт... Под дымчатым павесом  
Огромной тучи снеговой...
11. Сквозь лазурный сумрак ночи  
Альпы снежные глядят...
12. Яркий снег сиял в долине:  
Снег растаял и ушел.
13. Но который век белеет  
Там, на высях снеговых?
14. Вдруг просветлеют огнецветно  
Их непорочные снега...

Тютчев строит поэтические образы, употребляя слова «снег», «снежный», «снеговой» в прямом смысле: для него «снег» — вещество холодное, обильно падающее с неба и покрывающее землю, что-то упорное, тоскливое. Но, как и все в природе, не вечное. Лишь в одном случае (шестой пример) снег вызывает у поэта радостные чувства, но только потому, что он последний.

В группе образов, воссоздающих картины снежных гор, семантика *снег* тоже используется в прямом смысле,

но здесь снег выступает как признак высоты и поэтические значения связаны с противопоставлением высокого, вечного, недоступного земному, низкому, непрочному.

Приведем для сравнения систему поэтических значений семантемы *снег* из лирики А. Фета.

1. Лучше б снег да выюгу  
Встретить грудью рад!
2. Словно кто-то тароватый  
Свежей, белой, пухлой ватой  
Все убрал кусты \*.
3. И скоро пустынную гладь  
Оденет покров белоснежный.
4. Подерпнут блеском небывалым  
Покрытый снегом косогор...
5. Цепь снеговую туч отсталых  
Сегодня первый гром порвал.
6. Я знаю, иногда в апреле  
Зима пежданно набежит,  
И дуновение метели  
Колючим снегом окружит.
7. Свет небес высоких,  
И блестящий снег...
8. Мне жизни мировой святыня дорога;  
Люблю безмолвие полуночной природы...  
Люблю ее стеной алмазные снега.
9. Дремят розы, не зная снегов...
10. Можно ль сомневаться?  
Я вижу снег.
11. Селенье спит под спешной пеленой.
12. Узнал я церковь с ветхой колокольней.  
Как мерзлый путник в снеговой пыли,  
Она торчит...
13. Помчаться по равнине снежной...
14. Где снег стоной твоей встревожен...
15. Была пора, и лед потока  
Лежал под снежной пеленой...
16. Над снежным пронеслось ковром...
17. Есть непорочная краса,  
Когда под снегом опочила  
Вся степь, и кровли, и леса.

---

\* Слова *снег* в стихотворении нет, но Фет дает его поэтический образ в метафоре.

18. Снегов серебряных порфира...

19. Грозной вершины встает перед ним  
Снегом покрытое темя...

Как видно из приведенных примеров, Фет употребляет слова «снежный», «снег» для обозначения тех же понятий, что и Тютчев: времени года (зимы) и пространства (севера и высоты гор). Однако в системе понятий Фет использует некоторые новые аспекты смысла семантемы. Так, наряду с противопоставлением весны зиме встречаются и другие оппозиции: зима — осень, зима — все другие времена года. В обозначении пространства снег не только признак севера или высоты, но и внешнего покрова.

Круг поэтических значений у Фета значительно шире: снег как новое, свежее и чистое в природе, снег, хранящий истинную красоту или скрывающий глубину явлений.

Во всех приведенных примерах поэтические образы опираются на прямое, конкретное значение этого слова.

В заключение остановимся на стихотворении Фета, где со словом *снег* строится поэтический образ, не обладающий той конкретностью, которую мы отмечали выше.

Глубь небес опять ясна,  
Пахнет в воздухе весна,  
Каждый час и каждый миг  
Приближается Жених.

Спит во гробе ледяном  
Очарованная сном,—  
Спит, нема и холодна,  
Вся во власти чар она.

Но крылами вешних птиц  
Он свежает снег с ресниц,  
И из стужи мертвых грез  
Проступают капли слез.

На первый взгляд может показаться, что в этом примере *снег* выступает обычным признаком зимы в противопоставлении весны зиме. В действительности снег становится здесь частью поэтического образа мертвой заколдованной невесты, которую должен разбудить символический жених, оживляемый каждую весну. Снег на ресницах — символ сна, смерти, замерзания. Так наряду с прямым значением, передающим основные признаки понятия, словно *снег* имеет в приведенном примере и переносный, метафорический

смысл, обретенный лишь в этом поэтическом контексте. Нетрудно понять, что семантический ряд «ледяной гроб», «холодный сон», «снег на ресницах», «стужа мертвых грез» призван увести воображение читателя в условный мир, где недействительны наши обычные представления о предметах и явлениях, но зато открываются новые связи вещей, углубляется понимание всего происходящего.

Итак, подлинный смысл слова в поэзии не замыкается в его буквальном смысле. Основной особенностью слова в стихе, по очень удачной мысли известного лингвиста Г. О. Винокура, является следующее: какое-то «более широкое» или «более далекое» содержание, не нашедшее своей собственной звуковой формы, воспользовалось формой другого, буквально понимаемого содержания. Язык со своими прямыми, словарными значениями в поэзии «как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла»<sup>4</sup>.

Именно от темы и идеи зависят так называемые спектры значений в приведенных поэтических образах Тютчева и Фета. Если в стихотворениях первого в теме весны чаще всего приветствуется идея обновления, движения, разнообразия, полноты жизни, то снег как признак зимы становится в сознании поэта чем-то косным, мертвящим, унылым или даже злым... У Фета иногда встречаются сходные мотивы и идеи. Иногда зима противопоставляется не весне, а осени, и поэту радостно встретить после грязной, унылой картины умирающей природы что-то чистое, свежее, ободряющее. Поэтический спектр слова *снег* расширяется и приобретает значения «яркое», «желанное», «родное», «красивое» и т. п.

Постепенно в поэзии каждого народа складываются традиционные и нетрадиционные значения поэтических слов. Особую роль в становлении народно-поэтической символики сыграли лирические песни. Если жанры, темы, идеи и даже технические средства стиха испытывают всегда различные внешние влияния, то спектры поэтических значений очень прочно связаны с национальной культурой и историей народа.

## ШАГИ ЗА ПРЕДЕЛЫ БУКВАЛЬНОГО

Вероятно, у каждого из русских поэтов можно встретить и традиционные и специфические употребления слова «снег». Так, в стихотворении Пушкина «Осень» (1833)

снег изображен как традиционный признак чистой, бодрящей зимы:

Суровую зимой я более доволен,  
Люблю ее снега...

У Б. Пастернака в стихотворении «Январь 1919» снег, хотя и объявлен неожиданным всеильным «лекарством»:

На свете нет тоски такой,  
Которой снег бы не вылечивал...

имеет все тот же аспект, весьма близкий к традиционным поэтическим значениям этого слова: снег как обновляющая стихия, несущая возрождение душе.

Так иногда на первый взгляд нетрадиционные, новаторские поэтические значения, создав нужный поэту эффект неожиданной информации (неожиданных сближений), затем ложатся в сознании читателя в привычные множества.

Но можно найти в русской поэзии и другое: привычные на первый взгляд словоупотребления образуют совсем иные, резко необычные, спектры поэтических значений. Такова «Снежная маска» А. Блока. Этот любовный цикл, во многом автобиографичный, создан в снежную, «метельную» зиму 1907 года<sup>5</sup>. Повествование в нем ведется от имени лирического героя, охваченного всепоглощающей любовью — «снежной страстью», которая разрушила его обычные представления о времени, пространстве, цвете, тепле и холоде, повергла его ощущения в безграничный хаос и даже поставила на грань смерти. Не будем сейчас анализировать другие очень сложные и интересные особенности цикла (ритмику, метафорические системы, сюжет и т. д.)<sup>6</sup>, заметим только, что «Снежная маска» дает пример бесконечно расширяющегося спектра поэтических значений семантемы *снег*.

Из семидесяти словоупотреблений примерно половина (33) используется для создания картин русской зимней природы, в которых преобладают традиционные образы:

И опять, опять снега  
Замели следы...

Над пустыней снежных мест  
Дремлют две звезды.

Или:

Заметал снегами санн.  
Кóней пглами дразнил,  
Строил башни из тумана...

Для Блока «снежные вихри», «снежные вьюги», «снежные брызги», «снежная мгла» и т. п. — важнейшие части его снегового спектра, которые заставляют читателя почувствовать наступательную силу снежной стихии, невозможность противостоять ей.

Снег подчас приобретает в стихах Блока особую музыкальность, поэт слышит не только традиционную «снеговую тишь», но и «зов, закованный в снега», и звуки рога «снежным, метельным хором». Однако большая часть снегового спектра в блоковском цикле используется для создания поэтических образов охваченного любовью героя. Эти образы расширяют привычные словарные значения, как бы перешифровывают через буквальный смысл, создают остроэкспрессивные понятия уже в переносном, метафорическом плане:

И нет моей завидней доли —  
В снегах забвенья догореть,  
И на прибрежном снежном поле  
Под звонкой вьюгой умереть...  
.....  
И не понять земного знака,  
Чтоб не нарушить снежный сон...

В одном из самых важных для цикла стихотворений, где любовь объявляется вторым, снежным (а не обычным, водным) крещеньем, поэт своей волей как бы останавливает время:

Но посмотри, как сердце радо!  
Заграждена снегами твердь.  
Весны не будет, и не надо:  
Крещеньем третьим будет — Смерть.

Особую роль в «Снежной маске» играет та большая часть спектра, которую можно объединить поэтическим значением снежной власти, «пронзения». Здесь и «снежное вино», и «снежные нити», и особенно характерные «снежные иглы»:

Оставь тревоги,  
Метель в дороге  
Тебя застигла.  
Ласкают вьюги,

Ты — в лунном круге,  
Тебя пронзили снежные иглы!

В предпоследнем стихотворении соединены многие специфические образы цикла:

Свергни, последняя игла,  
В снегах!

Встань, огнедышащая мгла!  
Взметн твой снежный прах!

Убей меня, как я убил  
Когда-то близких мне!

Я всех забыл, кого любил,  
Я сердце выюгой закрутил,  
Я бросил сердце с белых гор,  
Оно лежит на дне!

Я сам иду на твой костер!  
Сжигай меня!

Пронзай меня,  
Крылатый взор,  
Иглою снежного огня!

Так с каждым стихотворением все большее и большее количество снежных образов сплетается в едином семантическом ряду: здесь и жизнь природы, и мир человеческих чувств, и традиционные метафорические представления. Но поэт переносит читателя в еще один условный мир, где снег станет символом всепобеждающей роковой стихии. Новые оттенки спектра откроют страшную силу снежных чар: «снежная купель», «снежный крест», «снежный трубач», «снежный костер».

Героиня цикла также наделяется символическими чертами, разрушающими привычный, традиционный образ возлюбленной:

Мне — мое открыло сердце  
Снежный мрак ее очей!

И ты, осенившая крылами белоснежными  
На вечный покой отходящего царя.

Милый рыцарь, снежной кровью  
Я была тебе верна.

Итак, в «Снежной маске» Блок создает совершенно новую систему поэтических значений семантемы *снег*. В них —

не только приращение смысла, не только «перешагивание» через буквальное, но подчас и намеренное сочетание контрастных по значению слов (оксюморон): «снежный огонь», «снежный мрак», «снежная кровь».

И все-таки, чтобы слово под пером гениального поэта могло приобрести такой широкий поэтический спектр, оно должно в качестве исходного сохранить и первоначальное буквальное значение. Например, «снежный огонь» — разлетающиеся искры костра в чем-то сходны со снежным вихрем; оксюморон «белый мрак» вызывает воспоминание о черноте, потому что как белое, так и черное находятся за пределами цветового спектра.

Создавая стихи, поэты, несомненно, ищут слова, видят их, слышат, трогают, чувствуют их вкус и, отыскав самое точное, вкладывают в них свои впечатления.

«В поэзии слово — цель; в прозе (художественной) слово — средство,— писал В. Брюсов.— Материал поэзии — слова, создающие образы и выражающие мысли; материал прозы (художественной) — образы и мысли, выраженные словами»<sup>7</sup>.

Может быть, поэтому без поэзии — искусства слова — никогда не возникло бы прозы — искусства повествования.



## МЕТАФОРА. МИР ТРЕТИЙ

**С**лово в стихе приобретает большую смысловую выразительность, чем в обычной речи. Оно получает практически неограниченные оттенки значений, за счет которых углубляется поэтический мир, воссоздаваемый стихотворением, в нем открывается для поэта и передается читателю второй план: чувственно-лирический, философский или публицистический.

Раздумье над словом, как писал выдающийся советский языковед В. В. Виноградов, «оживляет в языке мертвое, мотивирует немотивированное» и создает «вторую, образную действительность», которую «искусство открывает в действительности реальной»<sup>1</sup>. Кроме того, в поэзии за счет бесконечных переносных значений слов создается своеобразный третий мир, мир ассоциаций, мир метафор.

Метафора (от греч. слова *μετάφορα*) буквально означает «перенесение». Аристотель дает следующее определение: «Переносное слово (метафора) — это песвойственное имя, перенесенное с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии»<sup>2</sup>. Определение Аристотеля и приводимые им далее конкретные характерные виды метафор (примеппенное слово, «сочиненное слово», «измененное слово») подразумевают особую категорию слов, часто встречающихся в поэзии. Однако Аристотель имел в виду и языковую метафору, т. е. употребление слова в перскосном значении, с чем мы сталкиваемся постоянно в повседневной жизни, говоря: «солнце село», «потерял голову», «застегнул молнию», «море лжи», «холодный взгляд» и т. д.

В стихе поэт намеренно, с особой целью употребляет

одни слова вместо других, как бы вытесняет «правильное» слово и ставит на его место другое, объективно не соответствующее буквальному значению:

О Волга!.. колыбель моя!  
Любил ли кто тебя, как я?

Вместо того чтобы сказать «река моего детства», Некрасов употребляет слово «колыбель».

Или:

Люди — лодки,  
хотя и на суше.  
*В. Маяковский*

Здесь, пожалуй, невозможно восстановить «правильное» слово. Оно не нужно ни поэту, ни читателю. Два понятия сопоставлены, их воображаемые неназванные качества взаимодействуют, образуя сложную цепь ассоциаций.

О небо, небо, ты мне будешь сниться!  
Не может быть, чтоб ты совсем ослепло,  
И день сгорел, как белая страница:  
Немного дыма и немного пепла!

*О. Мандельштам*

О чем это стихотворение? О небе? О дне? О странице (стиха, письма, книги)? Ведь всем ясно, что небо не может «ослепнуть», день не может превратиться в пепел и дым! И вместе с тем в нашем сознании при чтении возникают сложные образные ситуации: лирический герой стихотворения, для которого единственной предметной реальностью является «белая страница», сопоставляет с ней и день, и небо, и сон, и слепоту. Причем на одном конце созданного поэтом микромира — небо, сон, день, на другом — слепота, дым, пепел. Что же хотел сказать поэт? Точно это невозможно сформулировать другими, более простыми, безобразными словами. Читая подобное стихотворение и постигая его, мы отбрасываем привычные значения слов: *небо, день, сгорел, ослепло* и др. — и вместе с тем как бы освещаем, ощупываем в нашем сознании все спектры значений этих слов. Подходящие нам значения мы интегрируем. При этом все глаголы сопоставятся со всеми предметами, атрибуты приложатся ко всем именам и т. д. В нашем сознании проносятся многие промежуточные представления, пока каждый из нас не уловит тот аспект смысла, который, как ему покажется, имел в виду поэт. С помощью этих представлений между словами возникают

новые связи, которые живут только в данном контексте и создают условный третий мир — поэтический мир стихотворения.

Во многих учебниках по теории литературы метафору часто называют скрытым сравнением. Однако в новейших стиховедческих работах под метафорой поэтического языка понимают особую смысловую структуру, которая не может быть исчерпана подстановкой одного слова вместо другого. Как пишет известный румынский исследователь стиха Т. Виану, метафорический комплекс отличается «скрытой глубиной», неограниченными возможностями открытия новых значений, «диффузностью семантических полей»<sup>3</sup>, т. е. способностью приобретать дополнительные оттенки смысла или даже полностью изменять его.

Каждая эпоха вырабатывала свои метафорические принципы, свои допустимые границы третьего мира. Чтобы понять современную метафору, совершим краткий экскурс в историческое прошлое.

## У ИСТОКОВ МЕТАФОРЫ

Аристотель писал: «Метафоры пужно брать... от вещей сродных, но не явно похожих, как и в философии почитается проявлением пронизательности видеть сходство и в далеких друг от друга вещах...»<sup>4</sup> Как видим, метафора должна обнаруживать скрытое и неожиданное сходство предметов, сопоставление которых открывает уму нечто новое.

Академик А. Н. Веселовский считает, что уже у истоков словесного искусства проявился принцип психологического параллелизма, т. е. взаимного сопоставления и противопоставления понятий. Этот принцип был заложен в самом языке, ибо «в сопоставлении предметы взаимно освещались», и в этом плане «каждое слово было когда-то метафорой»<sup>5</sup>.

На ранних стадиях развития фольклора у всех народов выделились пары или группы слов, образовавшие устойчивые сопоставления определенных актов, состояний, обрядов. Например, в свадебных песнях: «сокол унес лебедь белую, молодец взял за себя девицу». В эту формулу могли подставляться многие «переменные» («ястреб», «орел», «медведь» — жених; «уточка», «пташка», «дерево», «роза» — невеста). Древние люди часто выражали различные

психологические состояния действием: в печали человек падал на землю — отсюда образы печали в фольклоре: «клонится долу», «к земле припала», «сидит пригорюнившись». Здесь берут начало первые народные метафоры песенного и былинного жанра. Они послужили богатым источником поэтической образности. (Вспомним, у Пушкина: «О дева-роза, я в оковах...»)

Из многих сопоставлений и перенесений, сложившихся на основе психологического параллелизма песен, обогащенных позже различными взаимовлияниями, в языке утвердились некоторые, очевидно, наиболее понравившиеся, метафоры (например, девушка — цветок; враги, горе — тучи; битва — пир, жатва; смерть — сон и др.). К ним постепенно присоединялись устойчивые эпитеты (девица красная, прекрасная, желанная, далекая, печальная и т. п.). Так в поэтическом языке складывались мотивы, образы, имеющие определенное символическое значение.

Там, где возникли первые цивилизации, возникло и искусство как особая, специфическая форма человеческой деятельности. Как уже отмечалось, первые стихи (эпос о Гильгамеше) были сложены в Двуречье, у будущих «стен Вавилонских». На Востоке под лучами щедрого солнца рано распустились цветы поэтического воображения: первые поэты, почувствовавшие силу метафоры, кочевали по берегам древнего Иордана и жили в долинах священного Ганга. Так, в «Песне песней», приписываемой по традиции царю Соломону, мы встречаем метафорические образы, идущие от свадебного фольклора, но уже проникнутые единым стилем, единой поэтической идеей: любовь, сильная как смерть, преодолевает все препятствия. Возлюбленная названа *миллией долин, полевым цветком, голубицей*, возлюбленный — *кедром ливанским*. Богата сложными метафорами древнеиндийская поэма «Махабхарата», приписываемая легендарному певцу Вьясе, и «Рамаяна», автором которой называют мудреца Вальмики.

Как известно, колыбелью европейской культуры стала богатейшая античная цивилизация.

Поэзия древних греков (VII—IV века до н. э.) продолжала в основном традиции гомеровского мифологического эпоса: она конкретно пластична, богата описаниями и зримыми сравнениями. Для философских раздумий Гесиода и Архилоха, лирики Алкея и Сапфо нехарактерно метафорическое видение мира. При всей эмоциональности опи-

остаются рационалистами, воспринимающими жизнь в ее конкретных радостях и горестях. Творческое воображение эллинических поэтов не переходило границы предметного плана, и они пользовались лишь языковыми метафорами.

Римская поэзия (III век до н. э. — IV век н. э.) развивалась под сильным влиянием греческой, наследуя ее жанры и художественные приемы. Так, подражая Гомеру, создал свою знаменитую эпическую поэму «Энеида» Вергилий. Все в этой поэме исполнено высокосторжественного пафоса, она изобилует изысканными описаниями, и вместе с тем рационалистичными, логически обоснованными оказываются в ней каждая деталь, каждый образ, каждая ситуация. Здесь нет места метафоризму, все строго подчинено идее. Даже воссоздавая словами мифологические картины, поэт стремится к максимальному правдоподобию.

Крупнейшим лириком Рима, оказавшим влияние на последующую европейскую литературу, был Квинт Гораций Флакк, автор многих од, сатир и посланий. Основа поэтики Горация — предельно конкретный образ. Сосредоточив как будто все внимание на цвете, форме и других качествах предмета или явления, Гораций мог неожиданно увлечь читателя в гармонический мир простых и ясных философских истин. И здесь так же не было места метафоризму. Такова, например, его знаменитая ода «К источнику Бандузии»:

О, прозрачной стекла воды Бандузии!  
Сладких вин и цветов жертвы достойны вы.

Завтра ждите козленка,—  
Рожки вздулись на лбу его.

Чувств любовных и битв скорых предвестники:  
Тщетно! Кровию вам красной окрасит он

Струй холодных потоки —  
Отпрыск стада веселого.

Вас тяжелой порой огненный Сирнус  
Жечь бессилён; волам, в поле измученным,  
Иль бродячему стаду  
В вашей сладостно свежести.

Славны будете вы: песнею громкою  
Я прославлю, поэт, дуб, что пад гrotамп  
Вырос, где говорливо  
Ваш поток ппзвергается.

*Перевод Н. Шатерникова*

Напряженность поэтического образа здесь настолько велика, что мы ясно ощущаем мягкие, еще не прорезавшие-

ся рожки козленка, видим красные струйки его крови, растекающиеся в прозрачном потоке, чувствуем холод воды... «Жуткую вещественность» образов Горация отмечал великий Гёте. И вот, заставив читателя целиком войти в этот живой и удивительно конкретный мир, поэт неожиданно заканчивает стихотворение мягкой умиротворяющей картиной вечной жизни и сладостного отдохновения.

Итак, греческая и римская поэзия, создав целую систему художественных приемов, мало использовала метафоры.

Традиции античной поэзии после крушения римской империи почти на тысячу лет ушли из литературной жизни. Сочинения греческих и римских авторов хранились в монастырских библиотеках, в собраниях немногих книжников и знатоков древности. А по дорогам Европы в XI—XII веках бродили бедные монахи-клирики, школяры и студенты, распевавшие за небольшую плату исполненные веселья и юмора стихи. В поэзии вагантов (так называли этих бродячих певцов) мы часто встречаем метафорические образы, взятые из народных песен:

Щекот соловьиный  
Разносится,  
Сладкой истомой  
В сердце просится...

Ты всех дев милее,  
Желанная!

Ты — лилей лилэя,  
Благоуханная!

*Перевод О. Румера*

Так славит весну и радость любви анонимный поэт из обнаруженной в начале XIX века латинской рукописи XIII века. Значит, и в мрачные годы средневековья люди умели радоваться жизни и воспевать земные чувства.

В это же время на юге Франции, в Провансе создается изысканная, воспевающая любовь к «прекрасной даме» лирика трубадуров. Они пользовались народными метафорами для создания картин природы в своих песнях (кансонах, альбах, пасторелах и пр.), но главным для трубадуров был лирический порыв, воссоздание сложного, нередко изощренного мира любовных переживаний. Провансальские трубадуры часто намеренно стремились к вычурности и затрудненности образа, поэтому их метафоры лишены общепонятной фольклорной символики

и построены на целой системе намеков, угадывание которых и создавало поэтический эффект. Например, в кансоне Бернарта де Вентадорна:

Как рыбку мчит игривая струя  
К приманке злой, на смерть со дна морского,  
Так устремила и любовь меня  
Туда, где гибель мне была готова.  
Не уберёг я сердце от огня,  
И пламя жжет сильнее день ото дня,  
И не вернуть беспечного былого.

*Перевод В. Дынник*

Или в кансоне Джауфре Рюделя:

Мне в пору долгих майских дней  
Мил щебет птиц издалека.  
Зато и мучает сильнее  
Меня любовь издалека,  
И вот уже отрады нет  
И дикой розы белый цвет,  
Как стужа зимняя, не мил...

*Перевод В. Дынник*

Так в лирике вагантов и трубадуров возродился в новых формах сложившийся уже в синкретическом искусстве прием своеобразной художественной игры, в данном случае игры словами, когда одни, названные, образы вызывают в воображении другие, подразумеваемые.

И все же бедными и однообразными кажутся метафоры романского средневековья по сравнению с поэзией восточных народов того же времени.

Трепетнозвездный лик ночи  
Занявшимся заревом охватил месяц,  
И она не заметила даже, как на востоке  
Пали с нее все покрывала тьмы \*,—

пишет индийский поэт IX века Анандавардхана, оставивший интереснейший труд о поэзии, и прежде всего о метафоризме.

Анандавардхана назвал свой трактат «Дхваньялока» — «Свет Дхвани». Исходя из мысли, что значение поэтического высказывания имеет «две части, называемые соответственно выраженной и угадываемой», поэт определяет Дхвани как «особого рода поэтическое высказывание, где

---

\* Перевод Ю. Алихановой. Ею же переведено цитируемое далее рассуждение о поэзии.

содержание или выражение (являющееся, буквальное. — *Е. Д.*) проявляют это значение (проявляемое, угадываемое. — *Е. Д.*), отступая при этом на второй план»<sup>6</sup>. Анапдавардхана неоднократно подчеркивает, что лишь там, где проявляемое главенствует, где выражение и содержание вторичны по отношению к проявляемому, можно видеть «Дхвани». Сравнения, гиперболы, уподобления, за которыми не стоит «угадываемого», он называет украшениями и не причисляет к Дхвани. Дхвани, этот «блеск угадывания», для него свет, душа поэзии. Таким образом, индийский поэт и философ придает огромное значение метафоре в поэзии.

### СКВОЗЬ МИСТИЧЕСКИЕ АЛЛЕГОРИИ

Как известно, средневековье было мрачным периодом европейской истории. Народное искусство подавлялось как греховное, несовместимое с католической доктриной «умерщвления плоти». Профессиональные певцы, поэты подвергались гонениям со стороны церковников. Сотни прекрасных поэтических текстов погибли для человечества безвозвратно. Но вместе с тем под сводами средневековых монастырей, отделенное от суетного реального мира, погруженное в неторопливые, но напряженные раздумья развивалось поэтическое искусство поздней латинской культуры. Ее создателями были в основном монахи и священнослужители, поэтому понятно, что большая часть средневековой латинской поэзии использовала христианские сюжеты и образы. Под пером талантливых поэтов библейские мотивы и даже церковные каноны приобретали философскую глубину и гуманистическую направленность. Культ духа, возвышенного, приподнятого над обыденным, устремленного в вечность, естественно сочетался с аффективной природой поэзии. Кроме того, средневековая латинская литература явилась наследницей античной культуры. В тиши монастырских келей знакомилась Европа с греческой и римской поэзией. Здесь сплавились воедино христианская мистика, античная чувственно-пластическая ясность и подчас грубоватая наивность фольклора,

Я отверзаю уста, излпваю Давидовы речи —

Будь же в этих речах слышимо слово Твое.

Ты — источник живой, светлейший светлейшего солнца;

Тот, кто испил от Тебя, — жажды не знает вовек,



Ты — сиянье зари, никакой не мрачное ночью:  
Вышедший в путь на заре благополучен в пути.  
Ты напои меня, Ты озари меня, будь мне залогом,  
Что обрету я в Тебе все, чего ищет душа...  
Свет мой, обет мой, предел мой, удел мой, хвала, упование,  
Благословляю Тебя, чту, прославляю, люблю...

В храме Твоем обитай, охраною будь и оградой  
Нам и внутри и вовне: дом сей — обитель Твоя.  
Мне, кратковечному гостю земли, яви свою милость,  
Дай причаститься Тебе в жизни грядущей моей.

С такими словами обращается к богу итальянский поэт и салернский архиепископ Альфан в блестящей «Исповеди» в конце XI века. Тонкий, талантливый перевод современного латиниста и стиховеда М. Л. Гаспарова<sup>7</sup> сохранил библейскую и евангельскую фразеологию подлинника («отверзаю уста», «Давидовы речи», «источник живой», «вышедший в путь на заре», «свет», «обет» «удел», «храм — дом Твой», «кратковечный гость земли», «грядущая жизнь»). Однако эти традиционные для латинской поэзии образы не превращаются у Альфана в мистические аллегории, возводящие стену между земным и небесным. Метафорический план христианской исповеди поэта воссоздает мир души страстной, стремящейся к свету как к добру и разуму. В этом Альфан, пожалуй, приближается к античному мировосприятию.

Вот другое, весьма традиционное для религиозной поэзии средневековья стихотворение «Гимн святой деве». Оно принадлежит немецкой поэтессе-монахине Хильдегарде Бингенской (1098—1179).

Радуйся, благородная,  
славная и непорочная Девица —  
око целомудрия,  
вещество освящения,  
Господу угодное...  
О Белая Лилия,  
ее же призрел Господь  
превыше всего творения...  
Утроба твоя имела радование,  
как трава, росой охлажденная,  
с небес нисходящею;  
как-то и в тебе свершилось,  
о Мать всякого радования...

*Перевод С. Аверинцева*

Евангельская легенда о «непорочном зачатии», библейский образ росы, тихо и неприметно сходящей с небес,

«белая лилия» из «Песни песней» — таков метафорический план «Гимна», выдержанный в духе средневековых аллегорий. При этом многозначительные символы сочетаются с ощущением реальной действительности, подлинным впечатлением от прекрасного цветка, прохладной росы и счастья материнства. В «Гимне» Хильдегарды есть что-то простонародное, бесхитростное, стремление к обыденному и конкретному языку.

Метафора европейской средневековой поэзии, как видим, была довольно устойчива по своему «выражаемому» (вспомним «Дхвани»), но разнообразна по «проявляемому». У каждого поэта за традиционными мистическими образами стоял свой мир, свое «угадываемое», свои чувства и переживания. Латинская поэзия с ее устойчивой символикой и провансальская лирика трубадуров, стремящихся найти новые образы и приемы, подготовили в европейской литературе переход к так называемому «новому стилю». XIII век — начало эпохи Возрождения — всеоживляющей весны человечества. Грандиозное здание европейской культуры XV—XIX веков будет построено на фундаменте Ренессанса, а у его входа по праву следует поставить колоссальную фигуру Данте Алигьери, величайшего итальянского поэта, автора «Божественной комедии».

Данте вобрал в себя и переосмыслил достижения культуры средневековья и положил начало искусству, отражающему многообразие реального мира. Поэзия Данте: «Новая жизнь», «Сонеты», «Канцоны» — полна живых образов, конкретной пластичности, подлинных чувств и вместе с тем трогательной простоты молодого итальянского литературного языка.

Я полагал, что мы навек отдали  
Любовной теме дань, что ми́нул срок —  
И близость к берегу ладье не впрок,  
Когда зовут ее морские дали.  
Но, Чино, мне не раз передавали,  
Что ловитесь вы на любой крючок,  
И я соблазна избежать не смог,  
И вновь перо персты устало сжали.  
Когда влюбляются подобно вам,  
Направо и налево то и дело,  
Не могут быть опасными раненья.  
Чтоб ваше сердце вам не вертело,  
Займитесь им, — ведь сладостным стихам  
Противоречат ваши похождения.

*Перевод Е. Солоновича*

Так обращается Данте к другу-поэту Чино де Пистойя около 1305 года, предостерегая его от легкомысленной любви. Метафорическая система этого сонета состоит из двух противопоставленных друг другу сфер: поэзия («морские дали», «соблазн пера», «сладостные стихи») и любовь («дань», «близость к берегу», «ловиться на крючок», «неопасные раненья», «сердце вертит»). Если поэзия для Данте — мир широкий, овладевающий человеком и приносящий ему высшее наслаждение, то любовь в этом стихотворении — тесный, несколько даже приниженный мирок, воспроизведенный с использованием народных просторечных метафор весьма конкретно и вместе с тем проницко.

В «Божественной комедии», завершающей поэтический путь Данте, мы встречаемся с миром целиком метафоричным, вымышленным, построенным усилиями гениального воображения. Создать геометрически «измеренные», живописно представляемые и проникнутые философской глубиной картины «Ада», «Чистилища» и «Рая» мог лишь поэт, исключительно точно взвешивающий силу каждого слова. Данте очень экономен, он хочет сказать о «комедии» мироздания так много, а в его распоряжении всего сто песен, в каждой из которых от 115 до 160 стихов. Как высшая справедливость, по мнению Данте, воздавала каждому человеку судьбу по заслугам, так и автор «Божественной комедии» каждому герою отводит от одной до нескольких десятков строк — в зависимости от смысловой нагрузки образа. Поэт пристрастно судит о тяжести грехов и по собственному усмотрению оценивает добродетель. Создать такой замкнутый поэтический мир, модель мироздания в понимании Данте оказалось возможным именно с помощью целой системы метафорических планов.

Первый связан с пространственными впечатлениями главного героя поэмы — самого поэта. Метафоры этого плана, создающие подчас аллегорические картины, живописны, экспрессивны, их «выражаемым» оказываются звери, явления природы. Таковы «сумрачный лес», с которого начинается поэма, три зверя у входа в Ад (пантера, лев и волчица). «Проявляемым» в этом метафорическом плане становится отчаяние заблудившегося в грехах человека, страх перед обманом, тиранией и стяжательством.

Второй метафорический план строится на воссоздании картин, которые поэт показывает, сам в них не участвуя. «Выражаемым» этого плана являются грешники, «прояв-

ляемым» — комплекс отвращения и осуждения. Здесь Данте не скупится на натуралистические подробности, используя вполне конкретные, земные образы:

Мы слышали, как в ближнем рву визжала  
И рылом хрюкала толпа людей  
И там себя ладонями хлестала.  
Откосы покрывал тягучий клей  
От снизу подымавшегося чада,  
Несносного для глаз и для поздрей \*.

*Перевод М. Лозинского*

Так описывает Данте в восьмом кругу Ада обманщиков и льстецов. Далее рисуются две фигуры с еще более ужасными подробностями: земляк поэта, флорентиец Алессио «темяшит» себя по «башке» (в итальянском просторечии — по «тыкве») и льстивая красавица Фаида «себя ногтями грязными скребет». Эти образы, по замыслу Данте, глубоко метафоричны — они воссоздают мир ужасающей нравственной грязи, в которой живут его современники.

Наконец, третий, самый глубокий метафорический план «Божественной комедии» связан с философскими откровениями и идеалами поэта. В конце Чистилища ему является видение таинственной колесницы с пляшущими нимфами и процессия старцев. Лесная тьма озаряется внезапными молниями, и перед поэтом открывается прекрасный пейзаж «золотых деревьев» и «ярких цветов». «Три нимфы»: «одна — совсем ала, ее в огне с трудом бы распознали» (очевидно, символ веры); «другая — словно создана была из плоти, даже кости, изумрудной» (падежда), третья — «как недавний снег, бела» (символ любви) — выводят поэта из Чистилища. Преодоление отчаяния, ужаса, грехов — вот, по мысли Данте, путь к гармонии и свободе духа.

---

\* Для сравнения и уточнения понимания подлинника приведем этот отрывок в другом переводе:

Стонали там незримые уста  
И грешники там фыркали, как кони,  
И слышал я, как били их ладони  
По собственным телам. Густая мгла  
Зловонная весь ров заволокла  
И, плесенью осев у стенок зданья,  
Отравой была для обонянья.

*Перевод О. Чюминой*

## ОТ ВОЗРОЖДЕНИЯ К ... ВОЗРОЖДЕНИЮ (РЕНЕССАНС, КЛАССИЦИЗМ, РОМАНТИЗМ)

Метафорическая система Данте была воспринята многими поколениями итальянских, французских, английских поэтов. Символические образы «Божественной комедии» не раз выступали метафорами и в русской поэзии. Трудно найти другое произведение, оказавшее столь громадное влияние на европейскую культуру. Вместе с тем для поэзии европейского Ренессанса не характерны метафорические построения, в которых, возможно, видели пережиток мистического средневековья. Как известно, поэты Возрождения, и прежде всего Франческо Петрарка, искали выразительные средства стиха в самом звучании слов, в точно-конкретном воспроизведении образа, используя традиции античной поэзии, избегавшей глубоких метафор.

Создатель французской оды, глава так называемой Плеяды Пьер де Ронсар был весьма характерным представителем такой школы. Он часто обращался в своих стихах не только к родине, возлюбленной или другу, но к «Гастинскому лесу», к «Моему ручью»...

Полднемным зноем утомленный,  
Как я люблю, о мой ручей,  
Припасть к твоей волне студеной,  
Дышать прохладою твоей.

Покуда Август бережливый  
Спешит собрать дары земли,  
И под серпами стонут нивы,  
И чья-то песнь плывет вдали.

Неистощимо свеж и молод,  
Ты будешь божеством всегда  
Тому, кто пьет твой бодрый холод,  
Кто близ тебя пасет стада.

И в полночь на твои поляны,  
Смутив весельем их покой,  
Все так же нимфы и сивланы  
Сбегутся резвою толпой.

Переводчик (В. Левик), передавая нам оригинал, почти не употребил слов в перепосном значении. Безусловно, он превосходно почувствовал стиль Ронсара. «Август бережливый», «дары земли», «стонут нивы», «пить холод» — хотя и метафорические словоупотребления, но уже достаточно стертые в русском литературном языке — они не создают третьего мира. «Бережливый» — неожиданное и ин-

тересное определение для русского слова август, оно как бы раздвигает мир стихотворения, но все же скорее становится в один ряд с широкими поэтическими спектрами прямых значений. Образы стихотворения не выходят за пределы строгой конкретности реального пейзажа. Даже «нимфы» и «сильваны» у Ронсара не метафоры (вместо пастушков и пастушек), а действительно представляемые поэтом духи воды и леса, традиционные для античного поэтического мира.

Следует отметить, что стихотворение написано как бы в возрождение горацанской римской оды с ее вещественностью, пластичностью. (Вспомним оду Горация «К источнику Бандузии».) Ронсар стремится достичь в своей оде той же предметной выразительности. Но подражая Горацию, он всюду соблюдает чувство меры. У Ронсара стих спокоен — он не пользуется кадрами слишком крупного плана, а скорее пристально следит за конкретной ясностью слова.

Стремление многих поэтов Возрождения к гармоничной поэтической точности, чувство меры в употреблении метафор становятся ведущей тенденцией для европейской поэзии почти на три столетия (XIV—XVI). Однако, как это обычно бывает в искусстве, прочно устоявшаяся школа становится банальной, привычной, утрачивает новизну. Поэтический стиль время от времени нуждается в обновлении — такова природа поэзии, отражающей жизнь. И неудивительно, что в конце XVI — начале XVII века сначала в Испании и в Италии, а затем и во Франции появляются поэты, чье творчество шло вразрез с художественными принципами Возрождения. Эти поэты, отвергая «примитивную», как им казалось, простоту поэзии Ренессанса, обращались к средневековой литературе и находили в сложном мире мистических аллегорий источник для своего творчества. Позднее эту поэтическую школу стали называть «прециозной»\*, и она неоднократно подвергалась иронической критике. Однако в свое время и итальянец Джамбаттиста Марино с его знаменитым сборником «Лира», и испанец Луис Гонгора пользовались большой славой. Марино, пожалуй, очаровывал сердца тонким, изящным описанием любовных переживаний. На фоне брентности и бы-

---

\* *Прециозный* — от франц. *précieux* — драгоценный, изысканный, утонченный.

стротечности всего земного он создавал стройные, вычурные аллегории, глубокие интересные метафоры:

Прислушайся: вздыхает ветерок,  
И море плачет, рассыпаясь пеной,  
Близ мрамора, что прах певца облек.

В сладчайшей из любимых лир Камены  
Выют гнезда лебеди, и злобный рок  
Осиротевшие корят сирены.

*Из сонета «У могилы Саннадзаро».* Перевод О. Румера

Талантливый поэт Луис Гонгора стремился как к звуковой выразительности, так и к эффектным метафорам. Поэтический мир Гонгоры как бы намеренно лишен общей доступности: в него не проникнуть тому, кто не имеет достаточно изощренного воображения и не умеет распутывать сложные лабиринты слов, скрывающие образы. Перевести такую поэзию на другой язык чрезвычайно трудно. Приводимый ниже сонет, хотя и удачно передает метафорический план, но по звучанию очень далек от мелодики испанской фразы.

#### Сонет XXI

Из хрустали твоей, сеньора, длани  
Я раз пил любви сладчайший яд,  
И чувства все мои с тех пор горят,  
Исполнены нектарных полыханий.

Вдали о грозном помню я тиране,  
Метнувшим в грудь мою твой светлый взгляд,  
Как дротик золотой, и все ж пазад  
К тебе стремлюсь, готовый к новой ране.

Под звон тобой наложенных цепей  
Оплакиваю я свое изгнанье.  
Меня, о Серафим, ты пожалей:  
Наперекор людскому пониманью,  
На мне — молю я! — развяжи скорей  
Железные узлы хрустальной дланью.

*Перевод О. Румера*

«Хрустальная длань» — красивый, неожиданный, но и безжизненный образ, правда, тонко передающий хрупкость и блеск возлюбленной. «Нектарные полыхания» для определения любви оказываются чем-то холодным, а поэт предлагает нам поверить в то, что они «горят». Трудно соединить в своем воображении «железные узлы» и кроткий образ ангела Серафима. Если же мы хотим понять поэта, то должны сделать над собой определенное усилие, и тогда

для нас откроется воображаемый план последней строки: «железные узлы», развязанные «хрустальной дланью», т. е. взаимность возлюбленной.

Уже в середине XVII столетия у прециозной лирики появились грозные враги: они не только не хотели идти по запутанным поэтами тропинкам, но объявляли писание подобных стихов «пустым рифмоплетством», а вычурные метафоры и витиеватый слог считали показателями бессилия стихотворца.

Признаться, мне претят холодные поэты,  
Что пишут о любви, любовью не согреты,  
Приторно слезы льют, изображают страх  
И, равнодушные, безумствуют в стихах.  
Невыносимые ханжи и пустословы,  
Он умеют петь лишь цепи да оковы,  
Боготворить свой плен, страдания восхвалять  
И деланностью чувств рассудок оскорблять...

*Перевод Э. Линецкой*

Вот как резко выступил в 1674 году против прециозной поэзии, и в частности против своего соотечественника Венсена Вуатюра, знаменитый французский теоретик искусства Никола Буало-Депрео. Его стихотворный трактат «Поэтическое искусство» справедливо считается лучшим изложением принципов классицизма.

Буало считал вечным и непреходящим идеалом античную поэзию, высоко ценил ее «ясность чистую», «точные слова» и «одушевленный смысл». Все «излишества», «подробности», по его мнению, лишь «затемняют идею».

Ипой строчит стихи, как бы охвачен бредом:  
Ему порядок чужд и здравый смысл неведом,  
Чудовищной строкой он доказать спешит,  
Что думать так, как все, его душе претит.  
Не следуйте ему. Оставим итальянцам  
Пустую мишуру с ее фальшивым глянцем...

Так пусть же будет смысл всего дороже вам,  
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!

*Перевод Э. Линецкой*

Буало неоднократно подчеркивал ведущую роль смысла, идеи, разума, которым должны подчиняться выбор сюжета и героев, композиция и слог. Любопытно отметить, что, осуждая прециозную школу, Буало иногда сближает ее со средневековой поэзией, чья холодная мистика и туманные аллегории кажутся ему «докучными и бесплодными».

Предлагая поэтам постоянно себя «обуздывать», отка-



зываются от «пустых перечислений» и искать «простых и точных слов», эстетика классицизма ориентировала искусство на поиск наиболее закономерного в окружающем сложном мире, наиболее информативного — сказали бы мы теперь. Однако конкретная, индивидуальная жизнь человека часто оставалась при этом за пределами искусства.

Итак, от наивной простоты и мудрости фольклорной метафоры, через мистические аллегории средневековья к образной ясности Ренессанса, возрождавшего античные традиции, через запутанные лабиринты прециозных метафор, к точности и строгости, провозглашаемой классицистами, — таков в общих чертах путь европейской поэзии в ее отношении к метафоризму, важнейшему признаку стихотворной речи, открывающей в образах поэта третий, волшебный мир.

В XVII веке классицизм одержал во Франции внушительную победу: Ж.-Б. Мольер, П. Корнель, Ж. Расин почти на целое столетие становятся непререкаемыми авторитетами для всей европейской литературы. Но... проходит время, и казавшееся вечным, незыблемым, идеально-гармоничным здание классицизма начинает рушиться. Безусловно, решающую роль в этом сыграли колоссальные социальные сдвиги в бытии и в сознании людей, предшествовавшие и сопутствовавшие французской революции 1789 года. В поэзии классическую оду, поэму и трагедию подтачивали обильные, тихие, но настойчивые сентиментальные слезы, а затем уже окончательно опрокинул устаревшие каноны буйный романтический ветер.

И для сентименталистов, и для романтиков метафора была важнейшим поэтическим приемом. Далее мы и приступим к исследованию метафорических принципов нового времени от середины XVIII в. до наших дней. Теперь мы смело можем покинуть живописные берега Сены, зовущие поэтов в свои дубравы, и знойные ночи мадридских улиц, где в звуках кастаньет всегда жили поэтические ритмы, и чарующую даль Средиземного моря, чьи волны вот уже два тысячелетия мерно повторяют гекзаметры...

Мы обратимся теперь к России, которая мощным гением Петра I в начале XVIII века была «вытолкнута» из средневековья в «цивилизованную» Европу. По глубокому замечанию А. И. Герцена, русский народ «в ответ на императорский приказ образоваться ответил через сто лет колоссальным явлением Пушкина»,

## КРАТКАЯ ИСТОРИЯ РУССКОЙ МЕТАФОРЫ

**В** Г. Белинский, как известно, начинал историю русской поэзии с Антиоха Кантемира и считал ее «пересаженным, а не туземным», привезенным из Европы растением. Для такого суждения, несомненно, имелись основания, ибо русская поэзия XVIII века действительно развивалась под сильным влиянием европейской литературы, сначала классицизма, а затем ранних романтических веяний. И все же, как теперь справедливо считают ученые, русская поэзия имела свои собственные глубокие, национально-исторические корни.

### У ИСТОКОВ

Русский фольклор, собираемый и изучаемый с конца XVIII века, сохранил метафорическую образность народной песни с ее глубоким лиризмом, традиционными для всех народов психологическими параллелями, бесхитростную конкретность былин, точную словесную выразительность пословиц и загадок.

Русскую письменную поэзию теперь принято открывать известным памятником XII столетия — «Словом о полку Игореве». О нем в последнее десятилетие идет немало споров. Его нельзя считать стихотворным произведением, но вместе с тем невозможно отнести и к прозе, если употребить этот термин в традиционном смысле. Частые метафорические отступления, эмоциональная напряженность, своеобразный ритмический строй некоторых частей памятника воспринимаются и сейчас как поэтически построенная речь. Зависимость «Слова о полку Игореве» от на-

родной поэзии столь велика, что его в XIX веке иногда ошибочно называли фольклорным произведением. Мы же знаем, что его неизвестный автор был талантливым и литературно образованным человеком и вместе с тем большим знатоком народной устной поэзии. Вспомним одну из поэтических миниатюр «Слова о полку Игореве», и сейчас поражающую глубоким метафоризмом:

Боян бо вещей,  
аще кому хотяше песнь творити,  
то растекашется мыслию по древу,  
серым волком по земли;  
шизым орлом под облакы.

Помыняшет бо, речь, первых времен усобице;  
тогда пущает 10 соколов на стадо лебедей,  
котырыи дотечаше, та преди песнь пояше  
старому Ярославу, храброму Мстиславу,  
иже зареза Редедю пред полкы касожьскими,  
красному Романови Святославличу.  
Боян же, братие, пе 10 соколов на стадо лебедей пущаше:  
Но своя вещь персты на живая струны воскладаше;  
они же сами князем славу рокотаху.

Легендарный певец Боян предстает перед нашим воображением подлинным чародеем: он живет на земле и в небе, его мысль расцветает, как дерево, его песнь поет сама природа. Автор использует здесь и фольклорные образы («серый волк», «шизый орел»), и конкретные исторические детали княжеского быта Древней Руси (соколиная охота). Связь метафорического плана «Слова о полку Игореве» с народной поэзией обнаружить нетрудно и в других частях памятника, будь то «Плач Ярославны» или описание битвы-пира.

Печальный результат похода Игоря предсказывается поэтом, когда он вспоминает о временах «усобиц» Олега Гориславича. Скорбно звучит мотив опустошения родины, ставшей добычей хищных птиц. Автор «Слова о полку Игореве» оказался печальным пророком. «Усобицы» и «хищное» нашествие татар опустошило русскую землю в XIII — XIV веках. Потребовалось немало времени, чтоб русская культура снова воспрянула духом.

Народ по-прежнему сказывал сказки и слагал былины, пел свои песни, а за монастырскими оградами церковники изучали и переводили доступные им древние и средневековые религиозные памятники. Среди них были и поэтические тексты. Таковы псалмы — их знали и пели верую-

щие. Они переводились с греческого на церковнославянский язык, намеренно усложненный обильными сравнениями и перифразами. Близки к поэтическому строю и так называемые молитвословные стихи, тоже на церковнославянском языке, очевидно понятном в те времена многим русским людям. Все это дает основание считать, что в Древней Руси XI—XIV веков, хотя и не существовало собственно книжной поэзии, общеславянские религиозные стихи все же были доступны образованным людям. Как пишет академик Д. С. Лихачев, в то время «существовала единая литература, единая письменность и единый литературный (церковнославянский) язык у восточных славян (русских, украинцев, белорусов), у болгар, у сербов, у румын...»<sup>1</sup>

Первые русские стихотворные опыты встречаются в некоторых памятниках XV века. Они написаны под влиянием упомянутых церковных стихов и, как правило, отражают традиционные темы «покаяния» или «умиления»:

Окаянный и убогий человек,  
Век твой кончается  
И конец приближается,  
А суд страшный готовится.  
Горе тебе, убогая душа,  
Солнце ти есть на заходе,  
А дне при вечере,  
И секира при корени.  
Душе, душе, почто тлеющими печешься?

В этих стихах неизвестного поэта поэтический образ строится за счет метафор: душа — «солнце на заходе», жизнь — «дне при вечери», смерть — «секира при корени». Однако приведенные метафоры не специфически стиховые: они (и подобные им) часто встречаются в изукрашенной, а нередко и зарифмованной русской прозе того времени.

Можно говорить лишь о случайных фактах стихосложения в русской культуре XV—XVI веков, ибо к этому времени не существовало определенной поэтической системы, того необходимого минимального фона, на котором только и может быть воспринимается специально упорядоченная речь, ее отдельные феномены — стихотворения. Как отмечают многие современные исследователи, стихи всегда требовали особого настроя, особых сигналов. Это хорошо знали творцы устной поэзии, создавшие целую систему художественных приемов (зачин, ритм, мелодия, сло-

ва-символы и др.). Таких особых знаков-приемов не было еще в стихотворных опытах XV—XVI веков. Они начинают вырабатываться в русской литературе лишь в 30—40-е годы XVII века в так называемой силлабической поэзии.

### КНИЖНИКИ ДОПЕТРОВСКОЙ РУСИ

Русская силлабическая поэзия развивалась как церковная и как светская<sup>2</sup>. С середины XVII века в так называемых эпистолиях (стихотворных посланиях на случай) складывался особый поэтический стиль. Основной его признак — развернутое уподобление.

Паки праведных душа яко солнце просветятся,  
Ревнующих же злым яко тма помрачатся.  
Оружие потребно есть во время брани,  
Святых же и праведных душам в божественной длани...  
Из мутны тины чиста вода не истекает,  
Находящи печали тако же здрав ум не бывает.  
Источник сладок — беседа с премудрым,  
Корысть не добра любление с безумным.  
Облак темны покрывает солнечный свет,  
Милостия же творит к богу дерзостный ответ...

Это пишет монах Феоктист монаху Лариону в большом акростихе\*, посылая ему книгу. Первые буквы стихов при этом образуют обыденное дружелюбное обращение: «прости и никому же возвести».

В стихотворных эпистолиях сложился специальный набор метафор-символов, кочевавших от автора к автору, иногда даже полностью повторялись уподобленные пары типа:

Паки писано есть: ученье — свет;  
Понеже приводит в мудрых совет.  
А неученье нарицается тма,  
Понеже от мудрых посрамляется весьма...

Или:

Терние и волчец подавляет пшеницу,  
Лепность же и нерадение погубляет и хитротворную  
десницу...

---

\* Стихотворение, в котором начальные буквы строк, читаемые сверху вниз, составляют слово, фразу или чаще всего указывают адресата.

Так утверждает в своих стихотворениях справщик \* Савватий, а в уже цитированном послании Феоктиста читаем:

Терние и волчец подавляют семена доброплодна,  
Истиннии же слезы рожают дела богоугодна.

Такие «прописные» мудрости встречаются во всех эпистолиях. Повторять их не считалось зазорным. Возможно, они были подчеркиваемым свидетельством начитанности поэтов. Эти системы символических метафор наряду с графическим признаком (акrostих) были, пожалуй, основными сигналами поэзии в середине XVII века, ибо ритмической строгости и равного количества слогов в строке еще не соблюдалось.

В последней трети XVII века в России складывается литературная община, в которую входили талантливые поэты: Симеон Полоцкий, Карион Истомин и Сильвестр Медведев. Их объединяли личные связи, прекрасное знание средневековой византийской литературы и латинской поэзии, единый подход к истолкованию и разработке тем Священного писания, сходные приемы в построении поэтических образов. Можно даже говорить о первой русской поэтической школе, где ведущим принципом становится метафорическое уподобление человеческих дел и ощущений событиям или качествам природы:

Змий аще кого в ногу усекает,  
яд его всю плоть абие вреждает.  
Злая мысль яд есть, та аще вселится  
в главу, вся душа весма повредится.

Как видим, именно этот прием использует Симеон Полоцкий для осуждения «злых мыслей».

Сильвестр Медведев, едва ли не первый в русской поэзии автор поэтических подношений царствующим особам, так обращался к царевне Софье:

И супостаты вашае державы  
под стопы ваша склонят главы.  
Яко же орла вси птицы страшатся,  
так о вас врази ваши да боятсЯ,  
И яко солнца мрак нощный гонзает,  
так о вас всяк враг ваш да бегаеТ.  
Или яко льву вси звери неспорны,  
так о вси роди да суть вам покорны.

---

\* *Справщиками* называли служащих Книжной справы Московского печатного двора.

Метафорические параллели с довольно ограниченным набором сравнений встречаются и в первых образцах русской гражданской лирики. Возможно, под влиянием этого распространенного приема возник специальный жанр афористических двустиший, «присловий», как их называл Симеон Полоцкий, мастер этого жанра:

В белых древле одеждах в храм божий вхождаху,  
белу совесть имети пред богом учажу.

В редких образцах книжных любовных стихов XVII века употреблялся, по-видимому, тот же стиль:

Море мысленное всегда волнуется,  
И от волн его корабли сокрушаются.  
Темность облачна закрывает свет сердечный,  
Разлучение же от тебя наносит мрак вечный.  
Огнены столп пути к тебе не являет,  
Фараону подобно яко в море потоцляет.  
Аще не приидиши ко мне в приятности,  
Не могу стерпеть великия печальности.

Влюбленный Митрофан второй половины XVII века (имя его восстанавливается по акростику), обращаясь к возлюбленной в стихах (скорее всего, он не был профессиональным поэтом), употребил те поэтические приемы, которые он считал необходимыми признаками стиховой речи. Среди них — метафорические параллели и явно не сообразные с «греховным» любовным жанром библейские символы («мрак вечный», «огнены столп» и др.).

Итак, в допетровской Руси существовала богатая стихотворная культура. Метафора — и сложно витиеватая, многословная, и в форме параллельного уподобления, и традиционно библейская — была излюбленным приемом этой поэтической культуры. В петровскую эпоху в начале XVIII века произошла постепенная перестройка русской поэтической системы. Такие поэты, как Феофан Прокопович и Антиох Кантемир, идя навстречу рационалистическим устремлениям времени, подчинили стих смысловой конкретности и почти отказались от метафорических образов. Однако глубокая метафоризация, осложненная инверсиями и специальным набором поэтических определений, становится основным поэтическим приемом у Ломоносова.

Ломоносова по праву считают зачинателем новой русской поэзии, отразившей изменения в самосознании и мировосприятии, происшедшие в русском обществе в петровскую эпоху. Гениальный сын холмогорского рыбака, бывший в равной степени и ученым, и философом, и поэтом, выводя русский стих из узких, ограниченных возможностей клерикального культа, сумел сохранить и продолжить стилистические традиции русской средневековой поэзии.

Корабль как ярых волн среди,  
Которые хотят покрыти,  
Бежит, срывая с них верьхи,  
Претит с пути себя склонити;  
Седая пена вокруг шумит,  
В пучине след его горит,  
К российской силе так стремятся,  
Кругом объехав, тьмы татар...

Так сложно строит Ломоносов поэтический образ в первой печатной оде «На взятие Хотина» 1739 года. В течение 25-летней поэтической практики он будет по-разному использовать стихотворные ресурсы, то обращаясь к организуемым возможностям ритма, то усиливая метафоризм, то возвышая рифму. Именно метафоричность стала основным принципом, определяющим образный строй ломоносовской оды. В стихах Ломоносова мы находим и смелые одиночные метафоры («Украсить тщась лице земное», «Не солнце ль ставит там свой трон?», «Урон от бранных непогод»), и метафорические параллели («Песчинка как в морских волнах, //Как мала искра в вечном льде, //Как в сильном вихре тонкий прах, //В свирепом как перо огне, //Так я в сей бездне углублен...»). Наиболее часто в стихах поэта встречаются характерные метафорические фигуры, объединяющие 6—10 строк, где взаимодействуют, создавая сложный поэтический образ, метафоры первой, второй и т. д. степени. Такой фигурой является приведенная выше метафора «корабль» из оды «На взятие Хотина».

Для поэзии Ломоносова характерно противопоставление света и тьмы, за которыми стоят самые разные «проявляемые»: мир — война, наука — косность, дворцовые интриги — воцарение монарха. Уподобление добра свету, а зла тьме часто применялось в литературе уже в XVII веке. В этом отношении продолжателем традиций древнерус-



ской литературы и явился Ломоносов. Можно привести десятки примеров использования в духовных и похвальных одах традиционного уподобления монарха солнцу, дню, свету, пробуждению, сиянию, светлому лучу, солнечному теплу, утру, весне.

В теоретическом трактате «Риторика» в 1743 году Ломоносов подробно разъяснил сущность и задачи метафоры: «Риторические слова те называются, которые саму предложенную вещь точно и подлинно не значат, но перенесены от других вещей, которые со знаменуемою некоторое сходство или принадлежность имеют, однако при том большую силу подают в знаменовании, нежели сами свойственные слова, например: о беспокойных ветрах лучше сказать, что они *бунтуют*, нежели *тянут* или *веют*, хотя глагол *бунтует* не до ветров, по до людей надлежит»<sup>3</sup>. Позже Ломоносов добавит к этому, что метафорой «идеи представляются много живее и великолепнее, нежели просто». Именно к живости поэтического образа всегда и стремился поэт в своих стихах. Но как эта «живость» сочеталась с высокопарными, гиперболическими прославлениями императрицы или наследников? Не мог он серьезно восхищаться интригами вокруг русского трона. И уж конечно не был Ломоносов придворным ловким льстецом... Зачем же тогда все эти похвалы и восторги?

Система поэтических метафор была нужна Ломоносову для воссоздания идеального мира разума и гармонии, т. е. того истинного *света*, который, по мысли поэта, должен когда-нибудь восторжествовать над убогой реальной *тьмой*.

Современные исследователи спорят: причислить ли стиль Ломоносова на основании его метафорической поэтической системы к традициям готического барокко или, опираясь на тесную связь творчества поэта и ученого с европейской просветительской мыслью, считать его основоположником русского классицизма? Не включаясь в этот спор, заметим, что в истории развития русской метафоры Ломоносов занимает важнейшее место в ряду тех поэтических школ, для которых метафоризм был ведущим художественным приемом (поэзия трубадуров, латинская средневековая поэзия, прециозная лирика).

Настоящим проводником классицизма в России — и теоретиком и практиком — был литературный противник Ломоносова — Александр Петрович Сумароков, русский Буало, как его иногда называли. Он не только перевел на

русский язык некоторые наиболее важные разделы «Поэтического искусства» Буало, но и в «Эпистоле о стихотворстве» изложил принципы эстетики классицизма применительно к своему времени и к русской литературе. Поэзия, по мнению Сумарокова, должна быть предельно проста, ее главная задача — просвещать читателей. Вот почему похвальные оды Сумарокова кажутся нам сейчас политической информацией, переложенной в стихотворные строки. Так, в оде на день рождения Елизаветы 1755 года Сумароков писал:

Не щещь ты войны кровавой  
И подданных своих щадишь,  
Довольствуясь своею славой,  
Спокойства смертных не вредишь...

Но если будет война, поэт готов прославлять и ее:

Внимаю звуки я тогдашних:  
Се бомбы в облака летят,  
Подкопы воздымают башни,  
На воздух преисподню мчат.  
Куда ни хочет удалиться,  
Не может враг переселиться,  
На суше смерть и на водах.  
Врагов я вижу усмирённых.  
Уже россиян разъярённых  
На градских вижу я стенах...

В этих отрывках почти нет собственно метафор, да и во всей оде они встречаются редко. Поэт обходится метафорическими прилагательными или сравнениями с античными героями (Елизавета — Диана, царствование Елизаветы — «золотой век»).

Сумароков, несмотря на авторитет Ломоносова, его старшего современника, критически относился к поэтическому стилю ломоносовской оды. В одной полемической статье (не напечатанной, правда, при жизни) Сумароков осудил метафоризм и аллегорические олицетворения одной из лучших од Ломоносова «На день восшествия Елизаветы... 1747 года». В своей борьбе за ясность, конкретность правдоподобие поэтического образа Сумароков был истинным и последовательным классицистом.

Классицизм с его рационалистическими просветительскими устремлениями оказался весьма продуктивным литературным направлением для русской культуры второй

половины XVIII века. Но уже в конце XVIII столетия русский классицизм начинает быстро разрушаться. Вместо «простых и ясных слов» все чаще звучат в одах таинственные метафорические намеки; вместо конкретных описаний природы элегия и идиллия наполняются отвлеченными рассуждениями о переживаниях поэта. Античная литература перестает быть незыблемой эстетической нормой, объектом для подражания. Национальный фольклор, напротив, становится важнейшим источником поэтического вдохновения.

Этот новый литературный стиль, выросший в недрах европейского классицизма (иногда его неточно называют сентиментализмом), получил впоследствии название преромантизм. Именно из него вырос и сложился романтизм как особая форма отношения к миру и как литературное направление <sup>4</sup>.

## ОТ РОМАНТИЗМА К РЕАЛИЗМУ

Русский романтизм прошел обе стадии: подготовки и господства. Н. М. Карамзин, К. Н. Батюшков, П. И. Шаликов, С. С. Бобров каждый по-своему отдали дань преромантизму, В. Кюхельбекер, К. Рылеев, молодой Пушкин по праву считаются романтиками, хотя поэзия их во многом не сходна.

Есть в русской литературе начала XIX века один замечательный поэт — Василий Андреевич Жуковский, которого Белинский считал непосредственным предшественником и учителем А. С. Пушкина.

Жуковский был и сентименталистом, и романтиком. Он соединил в своем поэтическом творчестве и мрачные раздумья, и страстную проповедь в защиту естественных чувств человека, и мистическое уныние, и добродушную иронию, и сознание обреченности, и радость бытия. Великолепно улавливая сущность многих европейских романтиков, Жуковский стал своеобразным проводником романтизма для русской литературы.

Если классицисты с их требованием ясности и правдоподобия считали метафору чем-то искусственным, уводящим от факта, то романтики питали к ней особую страсть: именно метафора помогала им наиболее ярко передать пафос их творчества — отрицание стандартных эмоциональных норм и культ индивидуальных неповтори-

мых человеческих чувств. Неудивительно, что каждая романтическая школа выработала свою систему метафор, которую можно было копировать или пародировать, а спустя много десятилетий воспринимать как сумму признаков определенной литературной группы.

Метафорическая система Жуковского в этом плане наиболее характерна для русского романтизма. Попробуем выделить ее на примере анализа нескольких поэтических отрывков. (Рядом с текстом выписаны соответствующие каждой строке метафорические образы.)

*Из элегии «Вечер» (1806)*

Уж вечер... облаков померкнули края,  
Последний луч зари на башнях умирает;  
Последняя в реке блестящая струя

луч умирает  
струя угасает  
небо потухшее  
рощи спят

С потухшим небом угасает.  
Все тихо. Рощи спят; в окрестности покой;  
Простершись на траве под ивой наклоненной,  
Внимаю, как журчит, сливаясь с рекой,

Поток, кустами осененный.  
Как слит с прохладой растений фимиам!  
Как сладко в тишине у берега струй плесканье!  
Как тихо веянье зефира по водам  
И гибкой ивы трепетанье!

фимиам слит с  
прохладой расте-  
ний, сладость пле-  
сканья, трепета-  
нье ивы

Луны ущербный лик встает из-за холмов...  
О тихое небес задумчивых светило,  
Как зыблется твой блеск на сумраке лесов!  
Как бледно брег ты озлатило!

лик луны, лик  
ущербный, задум-  
чивые небеса, ти-  
хое светило, блеск  
зыблется, блед-  
ность берега  
времена протекшие,  
я лечу, весна дней,  
весна скрылась

Сию задумавшись; в душе моей мечты;  
К протекшим временам лечу воспоминаньем...  
О дней моих весна, как быстро скрылась ты,  
С твоим блаженством и страданьем!

времена протекшие,  
я лечу, весна дней,  
весна скрылась

Какой же мир воссоздают перед нами эти метафорические образы? В нем имеется своя особая тишина: «тихое веянье», «тихое светило»; свой свет и краски: «струя угасает», «небо потухшее», «блеск зыблется», «бледность берега», свое движение (или его остановка): «сладость плесканья», «тихое веянье», «трепетанье ивы», «слит с прохладой фимиам», «быстро скрылась весна жизни», «я лечу воспоминанием». В «волшебном» мире стихотворения человек живет одной жизнью с землей и небом, поэтому рощи могут спать, а луч умирать, луна иметь ущербный лик, небеса задумываться. Прохлада растений, необычная прелесть природы, ее приглушенные тона потому и вол-

нуют поэта, способствуют грустным раздумьям, что в них улавливается та же неповторимость и мимолетность счастья, быстротечной весны (т. е. молодости), которые остаются воспоминанием, мечтами. Мир Жуковского — предпоследнее мгновенье вечера перед долгой ночью, он стремится остановить его красоту и насладиться ею...

Пройдет более десяти лет, и многое переживший Жуковский напишет в 1817 году стихотворение «К месяцу»:

Снова лес и дол покрыл  
Блеск туманный твой:  
Он мне душу растворил  
Сладкой тишиной.

блеск покрыл, блеск туман-  
ный, блеск растворил,  
растворил душу, сладкая  
тишина

Ты блеснул... и просветлел  
Тихо темный луг,—  
Так улыбкой наш удел  
Озаряет друг.

тихо просветлел,  
озаряет улыбкой наш удел

Скорбь и радость давних лет  
Отозвались мне,  
И минувшего привет  
Слышу в тишине.

скорбь и радость отозва-  
лись, привет минувшего  
слышу в тишине

Лейся, мой ручей, стремись!  
Жизнь уж отцвела;  
Так надежды пронеслись;  
Так любовь ушла.

мой ручей,  
жизнь отцвела, надежды  
пронеслись, любовь ушла

Ах! то было и моим,  
Чем так сладко жить;  
То, чего, расставшись с ним,  
Вечно не забыть...

то, чем сладко жить.

Поэтический мир Жуковского в основе своей остается прежним — это мир затаенной, тихо вздыхающей скорби о прошлом, в котором были и радость и печаль, мир, озаренный туманным блеском месяца (ночной мир), мимолетный, быстротекущий, в котором прочно и вечно одно — воспоминания. (Кульť воспоминаний проходит через многие стихотворения Жуковского с ранней молодости до последних дней.) Правда, метафоры Жуковского становятся сдержаннее, строже, и это делает поэтический образ более ощутимым, достоверным, близким читателю.

Русская романтическая поэзия поняла силу метафоры, и только малоодаренные эпигоны перенасыщали свои стихи ультраметафорическими образами. Чувство меры наряду с новизной, глубиной и неожиданностью всегда было присуще лучшим русским поэтам, начинавшим в русле ро-

мантической школы (А. С. Пушкин, Е. А. Баратынский, М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев). Когда же романтизм стал приходить в упадок и ему на смену двигался мощный поток нового искусства, названного позднее реализмом, первые предреалисты иногда демонстративно отказывались в своей поэзии от метафор. Так, А. С. Пушкин написал своеобразную пародию на романтические поэмы — «Граф Нулин». Уже с самого начала он вводит нас в псевдосложный внутренний мир героини:

Наталья Павловна сначала  
Его \* внимательно читала,  
Но скоро как-то развлеклась  
Перед окном возникшей дракой  
Козла с дворовою собакой  
И ею тихо занялась.  
Кругом мальчишки хохотали.  
Меж тем печально, под окном,  
Индейки с криком выступали  
Вослед за мокрым петухом;  
Три утки полоскались в луже;  
Шла баба через грязный двор  
Белье повесить на забор;  
Погода становилась хуже:  
Казалось, снег идти хотел..  
Вдруг колокольчик зазвенел.

Здесь всего два метафорических слова: Наталья Павловна «тихо» занялась дракой козла и собаки, и индейки «печально» выступали. Причем оба употреблены здесь в подчеркнуто ироническом смысле.

Разумеется, это не означает, что Пушкин после 1825 года писал без метафор. Его реалистическая лирика 30-х годов воссоздает глубокий интимный и философский мир очень часто именно за счет метафорических образов. Помните «Дар напрасный, дар случайный...» или «Когда за городом, задумчив, я брожу...». Русская реалистическая поэзия создала свою принципиально отличную от романтизма систему метафор: в противоположность зыбкости, мимолетности, приглушенности и неопределенности образов, поэты-реалисты искали точных и вместе с тем глубоко информативных слов для отражения все усложняющегося в их восприятии мира.

Правда, в соответствии с художественным замыслом они иногда совсем отказывались от метафор. Вспомним

---

\* Сентиментальный роман.

стихотворение «Родина» Некрасова или его картинки «На улице». Поэт хочет остановить внимание читателя именно на том мире, который он видит и передает непосредственно с натуры; поэт заставляет задуматься вместе с ним над насущными проблемами бытия.

Представители некрасовской школы пользовались метафорами в тех случаях, когда их поэтические образы нуждались в сложном подтексте. В одном из последних стихотворений М. Михайлова, революционера-шестидесятника, отбывавшего каторгу на сибирском руднике, жизнь «в неволе» характеризуется двумя конкретными образами: «стена» и «нора». Мир «воли» воссоздается с использованием целой системы метафор, заставляющих наше воображение работать в определенном гражданском направлении:

И за стеной тюрьмы — тюремное молчанье,  
И за стеной тюрьмы — тюремный звон цепей;  
Ни мысли движущей, ни смелого воззванья,  
Ни дела бодрого в родной стране моей!

Идет за годом год. Порою весть приходит,  
А что несет та весть в глухие норы к нам?  
Все тот же произвол людей в оковах водит,  
Все тот же молот бьет по рабским головам.

Выделим метафорические образы стихотворения: на воле — «тюремное молчанье», «тюремный звон цепей», «люди в оковах», «молот бьет по рабским головам». Поэт посылает из своей вынужденной неволи горький упрек вольным людям за их покорность царскому произволу. Эта политическая идея приобретает силу именно за счет удачно найденного метафорического плана: ваша воля — тюрьма, каторга.

Так в гражданской лирике в метафорических образах часто находит выражение идейный комплекс стихотворения. «Выражаемыми» могут быть самые разные предметы или явления из сферы бытия, природы, чувств, а «проявляемыми» являются гражданские идеалы поэта.

## ПОЭТИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

Эпоха реалистической поэзии в русской литературе 40—70-х годов XIX века теснейшим образом связана с господством критического реализма в прозе и в живописи. Блистательный выход на европейскую арену русского романа

(Тургенев, Достоевский, Толстой), естественно, на какое-то время затмил стихотворные жанры. Но уже к 90-м годам проза (по крайней мере в крупных формах) испытывает некоторый кризис, а в поэзии появляется новое течение, представители которого объявили себя врагами «натурализма» и «реализма» и призывали к «расширению художественной впечатлительности». Речь идет о русских символистах, которые вслед за европейскими собратьями провозгласили «символы», «сновидения» и «мечты» подлинной сущностью поэзии. «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами», — писал в 1893 году один из первых русских символистов Д. Мережковский<sup>5</sup>. Провозглашая преимущество символизма над реализмом, К. Бальмонт утверждал, что поэты-символисты «пересоздавая вещественность (мира.— Е. Д.) сложной своей впечатлительностью, властвуют над миром и проникают в его мистерии»<sup>6</sup>.

Символисты обратились к метафоре как к мощному средству воссоздания своего символического мира. В стихах Вл. Соловьева и раннего А. Блока приглушенный метафоризм (чаще всего метафорические эпитеты) выражает навязчивые раздумья о таинственном и мистическом. Так, в стихах Вл. Соловьева постоянно встречаем «нездешние видения», «трепет бескрылой мечты», «бледнокрылые безмолвные духи», «таинственные чудесные берега» и т. п. У Блока в цикле «Стихи о Прекрасной Даме» поэтический текст как бы соткан из сложных, неожиданных переплетений тех же образов:

Я помню час глухой, бессонной ночи,  
Прошли года, а память всё сильна.  
Царила тьма, но не смежились очи,  
И мыслил ум, и сердцу — не до сна.

Вдруг издали донесся в заточенье  
Из тишины грядущих полуснов  
Неясный звук невнятного моления,  
Неведомый, бескрылый, страшный зов.

То был ли стон души безбожно-дикой,  
И уж тогда не встретились сердца?  
Ты мне знаком, наперсник мой двуликий,  
Мой милый друг, враждебный до конца.

Метафорические символы этого стихотворения нетрудно выделить: «ночь глухая», «тьма царила», «годы заточенья»,



«тишина... полуснов», «звук», «зов» — с одной стороны; «бессонная ночь», «память», «очи», «ум», «сердце», «сон», «стон души» — с другой. Одна линия образов уводит нас к непостижимому миру вечности, другая — воссоздает трагическое бессилие человека па земле. Между двумя этими мирами мечется лирический герой, он же — «наперсник двуликий». Может быть, этот последний и есть главный символ, «просвечивающий сквозь художественное вещество поэзии»? Метафоричным чаще всего здесь, да и в других стихах раннего Блока, является эпитет (ночь — глухая, бессонная, звук — неясный, моление — невнятное, зов — неведомый, бескрылый, страшный, душа — безбожно-дикая, наперсник — двуликий, друг — одновременно милый и враждебный).

В ранних стихотворениях В. Брюсова метафорический мир подчеркнуто необычен, даже парадоксален, в нем отразилось стремление поэта удивить читателя, преподнести ему нечто трудно воображаемое:

Гаснут розовые краски  
В бледном отблеске луны;  
Замерзают в льдинах сказки  
О страданиях весны.  
От исхода до завязки  
Завернулись в траур сны,  
И безмолвием окраски  
Их гирлянды сплетены.  
Под лучами юной грезы  
Не цветут созвучий розы  
На куртинах Красоты,  
И сквозь окна снов бессвязных  
Не встречают звезд алмазных  
Утомленные мечты.

Вот какой «Пролог» предпослал Брюсов сборнику «Русские символисты»! Как представить себе сказки, «замерзающие в льдинах», «розы созвучий», цветущие на «куртинах Красоты», «окна снов бессвязных»? Некоторым современникам Брюсова показалось, что поэт просто смеется над читателем. Вл. Соловьев позднее написал несколько остроумных пародий на стихи тех, кто называл себя русскими декадентами:

Горизонты вертикальные  
В шоколадных небесах,  
Как мечты полузеркальные  
В лавровишневых лесах,

Призрак льдины огнедышащей  
В ярком сумраке погас,  
И стоит меня не слышащий  
Гипацинтовый Пегас.  
Мандрагоры имманентные  
Зашуршали в камышах,  
А шершаво-декадентные  
Вирши в вянущих ушах.

Бл. Соловьев очень точно моделирует поэтический мир стихотворения Брюсова: «вертикальные горизонты», «огнедышащие льдины», «яркий сумрак» — характерные парадоксальные метафоры для символистов брюсовской школы. И если сам Брюсов прошел через символизм и стал незаурядным и весьма разнообразным по своим поэтическим интересам поэтом, переводчиком, прозаиком, критиком, стиховедом, то К. Бальмонт, очень популярный в свое время, так и остался в истории русской поэзии символистом, ибо лучшее, что им было создано, приходится как раз на годы декадентства. Декоративность, поверхностная яркость метафор, стремление поразить воображение необычным в сочетании с удивляющей мелодичностью и прекрасной инструментовкой — отличительные черты стихов Бальмонта.

В красоте музыкальности,  
Как в недвижной зеркальности,  
Я нашел очертания снов,  
До меня не рассказанных,  
Тосковавших и связанных,  
Как растенья под глыбою льдов.  
Я им дал наслаждение,  
Красоту их рождения,  
Я разрушил звенящие льды.  
И как гимны неслышимые,  
Дышат лотосы пышные  
Над пространством зеркальной воды...

Как видим, все символисты очень любили «сны». Но если у Брюсова сны-символы при всей напряженности метафор остаются в пределах поэтического, хотя и очень абстрактного мира («завернулись в траур», сплелись «в гирлянды»), то у Бальмонта они выходят из поэтически воображаемого мира в мир «аккордов», где слова подчинены лишь их звучанию.

В развитии русской метафоры символисты сыграли огромную роль. Конечно, далеко не все их поиски оказались продуктивными, но они продемонстрировали принципиальную неисчерпаемость метафоры, бесконечность открывае-

мых сю смыслов и вместе с тем глубину и неистощимость поэтических ресурсов.

В начале XX века литературные процессы шли в ускоренном темпе. Около двух десятилетий удивляли и будоражили общество русские символисты, причем в эти годы от них ушли наиболее талантливые поэты — А. Блок, В. Брюсов, И. Анненский. В 1910-е годы в русской поэзии появилось несколько новых течений, выступавших под знаменем борьбы с символизмом. С одной стороны, шли футуристы с «Дохлой луной» и «Пощечиной общественному вкусу», с другой — акмеисты с их демонстративным возвратом «с неба на землю».

Футуристы (Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников) объявили войну символистам, а заодно и всей предшествующей русской литературе, во имя «Новой Грядущей Красоты». Издеваясь над «звездами неведомых красот» Брюсова и «парфюмерным блудом» Бальмонта, они обещали полное обновление поэзии как со стороны «новых тем», так и по линии поэтических средств. В своих манифестах и в художественной практике особое значение футуристы придавали увеличению поэтического словаря, поискам внутренних ресурсов звуковой и даже графической формы слова; отсюда их внимание к приставкам и суффиксам, интересные эксперименты по словотворчеству. Ритм, рифма, аллитерации, ассонансы, отказ от пунктуации — вот за счет чего намеревались футуристы создать новый поэтический язык. Метафору они, очевидно, отвергали как типичный «обломок старья». Конечно, футуристы не смогли создать совершенно новой поэзии. Лучшие их стихотворения написаны тем же русским языком, который издавна использовали литература и фольклор. На обостренных ритмах, попытках перевести линии и краски с холста на звучащие слоги и поисках точнейших оттенков смысла в игре словесной гаммы («О рассмешиш надсмеяльных — смех усмейных смехачей!») поэзия по природной своей сущности не может долго держаться. Наиболее талантливые из футуристов, оставаясь новаторами, но преодолевая крайности собственных манифестов, создали не новую поэзию, а новую поэтическую школу. Новые ритмы (так называемый акцентный стих) и новый синтаксис не исключили вместе с тем для многих поэтов, вышедших из футуризма (В. Хлебников, В. Маяковский, В. Каменский), обращение к метафоре как к наиболее экономному, «сте-

нографическому» средству воссоздания реального мира. Разумеется, принцип метафоризации был при этом основан на новых, необычных цепочках ассоциаций, обнажающих суть явления. Вспомним начало «Облака в штанах» В. Маяковского:

Вашу мысль,  
мечтающую на размягченном мозгу,  
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,  
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут;  
досыта изыдеваюсь, нахальный и едкий...

Или:

И небо,  
в дымах забывшее, что голубб,  
и тучи, ободранные беженцы точно,  
вызарю в мою последнюю любовь,  
яркю. как румянец у чахоточного...  
*«Флейта-позвоночник»*

Здесь можно увидеть и характерное для футуристов словотворчество («выжиревший», «изыдеваюсь», «вызарю»), и необычный напряженный синтаксис (подлежащие: «мысль», во втором примере — «небо», «тучи» — отделены от сказуемых распространенными определениями первой и второй степени). Основой поэтического образа в первом примере является неожиданная предметная метафора — «лоскут сердца», во втором — метафорическая конструкция: «небо, тучи... вызарю в любовь».

В стихах Маяковского 1915—1917 годов немало подобных образов, свидетельствующих о смелом поэтическом поиске. Пройдет около пяти лет, и Маяковский станет во главе новой советской поэзии. В его стихах и поэмах учащенно забьется пульс революции, он будет ее глашатаем и солдатом, ревностным хранителем ее идей и традиций, автором гимна ее вождю и гневным обличителем контрреволюционного мещанства. И время от времени в его гротескных метафорах будут оживать поэтические находки футуристической школы:

Протиснувшись чудом сквозь тоненький шнур,  
раструба трубки разинув оправу,  
погромом звонков грома тишину,  
разверг телефон дребезжащую лаву.  
Это визжащее,  
звещающее это  
пальнуло в стены,  
старалось взорвать их.

Звоночки  
тыщей  
от стен  
рикошетом  
под стулья закатывались  
и под кровати...  
*«Про это»*

Выходя на борьбу с символизмом в 1910 году, футуристы, как уже отмечалось, были не одни. По другую сторону от них хрупкая символистская башня рушилась под ударами «детей Адама», как иногда себя называли акмеисты, подчеркивая свои «земные» устремления. Глава акмеистов Н. Гумилев называл своих собратьев по перу «немного лесными зверями» и поэтизировал силу духа, красоту человеческого тела. Другой поэт и теоретик акмеизма С. Городецкий писал: «Искусство есть состояние равновесия прежде всего. Искусство есть прочность. Символизм принципиально пренебрег этими законами искусства. Символизм старался использовать текучесть слова... Они (символисты.— Е. Д.) любили облекаться в тогу непонятности... Но непонятность их была проще, чем они думали...»<sup>7</sup> Именно с требованием прочности, «спокойствия», «прекрасной ясности» выступили акмеисты и в теории, и на практике.

В поэзии Гумилева мир предстает очень ярким, цветным (акмеисты придавали большое значение эпитету), иногда романтически причудливым, экзотичным, но очень конкретным во времени и пространстве (даже если действие происходит на «полярных морях», или далеких, южных, с «базальтовыми» и «жемчужными скалами», или под небом Абиссинии, или... на «далекой звезде Венере»). Акмеисты любили пластически ясную конкретность образа и не признавали глубокого метафоризма. Лучшие представители этого направления уходили от декларируемых крайностей своей поэтической школы и искали героя не в далеких бушующих стихиях и непроходимых джунглях, а совсем рядом с собой, в «простом и мудром» мире,

Цветов и неживых вещей  
Приятен запах в этом доме.  
У грядок груды овощей  
Лежат, пестры, на черноземе.

Еще струится холодок,  
Но с парников снята рогожа.

Там есть прудок, такой прудок,  
Где тина на парчу похожа.

А мальчик мне сказал, боясь,  
Совсем изволнованно и тихо,  
Что там живет большой карась  
А с ним большая карасиха.

В этом стихотворении А. Ахматовой (1913) нет ни одной метафоры. Даже сравнение «тина на парчу похожа» выражает стремление к точному описанию предмета. Конечно, стих Ахматовой и в начале ее творческого пути, и на протяжении многолетнего развития не обходился без метафор, но можно сказать, что метафоризм не был основным приемом в построении ее поэтических образов. «Пушистый», «мурлычащий» кот, «сухой» запах иммортелей, «круг от лампы желтый», так же как и «ветхие скворешни», и «тот единственный сад, где лучшая в мире стоит из оград», и «воплъ паровоза» — все это написано с натуры. Таким увидела и услышала мир поэтесса и перенесла в стихи, оставаясь в пределах точного значения слова.

Итак, в 10-е годы XX века в русской поэзии в последний раз четко разграничились сторонники и противники метафоризации стиха. В дальнейшем метафора уже перестала быть тем специфическим стилеразделяющим критерием, в пристрастии к которой или подчеркнутом отказе от нее формировались поэтические школы.

## ПОЭЗИЯ, РОЖДЕННАЯ ОКТЯБРЕМ

Великая Октябрьская социалистическая революция всколыхнула культурную жизнь страны. Многие бывшие символисты, акмеисты, футуристы приняли революцию и стали советскими писателями. Пришли в поэзию и новые люди: бывшие солдаты гражданской войны, рабочие, крестьяне. Молодые поэты уже в начале 20-х годов создали свою поэтическую школу, определяющим принципом которой стало прежде всего новое содержание: утверждение революции и романтика классовых битв.

Наиболее ярко эти принципы воплощены в стихах Маяковского 1918—1921 годов («Ода революции», «Левый марш», «Мы идем», «Владимир Ильич»). Это была поэзия непосредственного обращения к революционной массе, поэзия лозунгов, резко и ясно сформулированных политических идей:

Глаз ли померкнет орлий?  
В старое ль станем паяться?  
Грепи  
У мира на горле  
пролетариата пальцы!  
*«Левый марш»*

Революция  
отшвырнула  
тех, кто  
рушащееся  
оплакивал тысячью родов,  
ибо знает:  
новый грядет архитектор —  
это мы,  
иллюминаторы завтрашних городов.  
Мы идем  
нерушимо,  
бодро.  
Эй, двадцатилетние!  
взываем к вам.  
*«Мы идем»*

Маяковский писал даже поэтические «приказы по армии искусств», призывая поэтов и художников «на улицу», «на баррикады сердец и душ».

Вместе с Маяковским в формировании нового поэтического стиля, отражающего революционный пафос, участвовали молодые поэты: Н. Асеев, М. Светлов, А. Безыменский, П. Васильев, В. Луговской, Б. Корнилов и др. Яркие, политически информативные метафоры были излюбленным приемом этих поэтов. Так, у В. Луговского — «месяц комиссарит» («Песня о ветре»), у Светлова — «Грамматика боя, язык батарей» («Гренада»), «сталь мускулов», «рабочих ручищ» в стихотворении А. Безыменского «Партбилет № 224332». Особенно характерным было обращение к метафоре в поэзии Э. Багрицкого:

Так бей же по жилам,  
Кидайся в края,  
Бездомная молодость,  
Ярость моя!  
Чтоб звездами сыпалась  
Кровь человечья,  
Чтоб выстрелом рваться  
Вселенной навстречу,  
Чтоб волн запевал  
Оголтелый народ,  
Чтоб злобная песня  
Коверкала рот,—

И петь, задыхаясь,  
На страшном просторе...

В этих стихах хорошо видны метафорические принципы создания художественного образа. Поэтизируемая и прославляемая «бездомная молодость» встает перед читателем в картинах яростных битв («звездами сыпалась кровь человечья», «выстрелом рваться»), морского простора («волн... оголтелый народ», «страшный простор»), суровой песни, коверкающей рот (ее «запевают» волны и поют «задыхаясь»). Сложный метафорический узор Э. Багрицкого воспринимается так остро и впечатляюще еще и потому, что он уложен в короткие строки маршевого ритма. Вообще новые ритмы поэзии 20-х годов оказались, в конечном счете, более существенным признаком нового стиля, чем метафоризм. Однако напряженные и резкие метафоры, на основе которых очень часто строились поэтические образы, проникнутые духом борьбы и обновления, сыграли в молодой советской поэзии первых послеоктябрьских лет важную роль. Эмоциональная сила такого метафоризма незаменима тогда, когда широкие народные массы после революционных перемен оказываются устремленными к культуре и к искусству. Художественный образ в такой ситуации должен быть идейно обнаженным и вместе с тем привлекательным и живым. Метафора лучше других средств могла выполнить эти задачи.

В 20-е годы в советскую поэзию приходят Н. Тихонов и И. Сельвинский, а несколько позже, преодолевая сомнения и противоречия, к ней присоединяются люди более сложной судьбы: С. Есенин, Б. Пастернак, А. Ахматова и другие.

Самые различные художественные приемы, сформировавшиеся в разных поэтических школах, оживают и приобретают новую силу в бурно развивающейся поэзии тех лет. Ритмические построения футуристов использует И. Сельвинский в поэме «Улялаевщина», яркие краски «натурального» мира акмеистов неожиданно находим у Н. Тихонова (сборники «Орда» и «Брага»).

В 30-е годы в поэзию влились новые молодые силы: А. Твардовский, М. Исаковский, С. Щипачев, А. Прокофьев, К. Симонов, А. Сурков и другие. Время требовало от них предельной четкости идей, ясности и доступности образов. Эти поэты предпочитали точный, однозначный эпитет метафорической усложненности поэтического спек-



ра. Вспомним знаменитые стихи-песни М. Исаковского «Катюша», «Шел со службы пограничник» и др. Метафоры, конечно, они тоже употребляли, но план «проявляемого» стал значительно проще, чем это имело место в поэзии первой половины 20-х годов, а в качестве «выражаемого» очень часто использовалась государственная символика:

Навек запомним, как шла отвага,  
Как слава пала на ковыли,  
Все наши битвы под красным флагом,  
А их немало мы провели.

Гревели степи сильнее грома,  
Но где б ни рыскал проклятый враг,—  
Везде и всюду стоял багровый,  
Несокрушимый, великий флаг.

*А. Прокофьев. «Красный флаг»*

Особый период в развитии поэтического стиля нашей литературы составляет поэзия Великой Отечественной войны. В трудные дни 1941—1942 годов, когда фашисты рвались к Москве, гражданские и этические чувства поэтов почти исключали обращение к метафоре. Поэтические образы в стихах первых военных лет, трагические или героические, строились чаще всего за счет конкретных художественных впечатлений («дороги Смоленщины» с «бесконечными, злыми» дождями, «седой мальчишка» на лафете, «усталый пехотинец» в только что отбитом у фашистов селенье, где «снег смешан с кровью и золой» — К. Симонов; неизвестный мальчишка «в майке, в серой кепке», бросивший гранату в немецкую машину, сын «с мертвой горячей головой» — П. Антокольский; «босиком» на снегу, «в одной рубашке рваной» смелая партизанка, московская школьница Зоя — М. Алигер).

В огне боев рождалась поэзия П. Когана, Н. Кульчицкого, Н. Майорова, отдавших жизнь на полях сражений. Их стихи, романтические, по-юношески максималистские, были сродни их героическим судьбам.

В военные годы стихи приобрели необыкновенную популярность, читались и слушались теми, кто раньше, может быть, никогда и не обращал на них внимания. Стихи печатались часто на первых полосах буквально во всех газетах из номера в номер, как в центральных, так и в бесчисленных фронтовых многотиражках, их передавали по радио по нескольку раз в день. Маленькие книжки стихов (издание которых не прекращалось в самые тяжелые ме-

сяцы) хранились среди личных вещей, переписывались в первую свободную минуту, выучивались и повторялись товарищами в землянках и у костров. Даже в письмах с фронта и на фронт люди часто цитировали друг другу стихи.

Тревожные будни, горе, утраты сделали восприимчивыми к поэзии сотни тысяч людей, и поэты должны были найти простые, понятные, но глубокие слова, которые дошли бы до сердца каждого. Тут было не до метафор... Не случайно в самые трудные для нашей Родины дни 1942 года наибольший успех выпал на долю стихотворения К. Симонова «Если дорог тебе твой дом...» (иногда его печатали под заголовком «Убей его!», т. е. фашиста):

Если дорог тебе твой дом,  
Где ты русским выкормлен был,  
Под бревенчатым потолком,  
Где ты, в люльке качаясь, плыл;  
Если дороги в доме том  
Тебе стены, печь и углы,  
Дедом, прадедом и отцом  
В нем психоженные полы;  
Если мил тебе бедный сад,  
С майским цветом, с жужжаньем пчел  
И под липной сто лет назад  
В землю вкопанный дедом стол...

Эта предельно конкретная и вместе с тем предельно обобщенная цепь образов сменялась в финале резкой категорической публицистикой:

Так убей же хоть одного!  
Так убей же его скорей,  
Сколько раз увидишь его,  
Столько раз его и убей!

Стихотворение звучало как боевой призыв, как лозунг. По страстности и точности образов это, несомненно, одно из лучших стихотворений Симонова. Но как только в войне обозначился перелом и тем более, когда враг был изгнан с нашей земли, стихотворение отслужило свое. Слишком сильно звучали слова, призывающие к мести. Другие образы, другие мысли стали необходимы солдатам.

Война еще жестоко и неумолимо уносила ежедневно тысячи жизней. Казалось, крови, пеплу и слезам не будет конца, а в стихах поэтов 1944-го, как первые ласточки, предвестники близкой победной весны, зазвучали добрые и примиряющие слова:

Я мохом серым нарасту на камень,  
Где ты пройдешь. Я буду ждать в саду  
И яблонь розовыми лепестками  
Тебе на плечи тихо опаду.  
Но если станет грустно нестерпимо,  
Не камнем горя лягу я на грудь,—  
Я глаз твоих коснусь смолистым дымом:  
Поплачь еще немного — и забудь...

*В. Шефнер*

Вместе с гуманизмом возвращались в поэзию лирические раздумья, ощущения сложности мира, которые вели за собой метафору:

Звезд тишина неизменная.  
Сумерек зыбкая просинь.  
Первая послевоенная  
милая русская осень...

. . . . .

Все мне и любо и дорого:  
и безразличьем простора  
суженное до пороха  
сердцебиенье мотора;

и журавлиная ижпца,  
что под луной воровато  
древней дорогою движется  
к знойному устью Евфрата;

и неземная, отпетая,  
внешняя юность акаций...  
Осень относится к этому  
с невозмутимой прохладцей...

Это тонкое открытие послевоенного мира Алексей Недогонов привез из короткой поездки на родной Дон, будучи еще солдатом. Мужественный и жизнелюбивый талант этого безвременно умершего поэта со всей силой развернулся именно в его последние солдатские годы: 1944—1946.

Однако в первое послевоенное десятилетие в нашей поэзии преобладали конкретные образы, не требующие «угадывания». В стихах С. Щипачева, А. Суркова, С. Васильева, С. Орлова много эпитетов и мало метафор.

Заметный поворот к метафорическим приемам начинается с середины 50-х годов. Причем, у поэтов старшего поколения (П. Антокольский, А. Жаров, С. Кирсанов, М. Светлов, И. Сельвинский, А. Твардовский, Н. Тихонов, М. Исаковский, А. Безыменский, Н. Асеев) и у «военного» поколения (Е. Винокуров, О. Берггольц, А. Сурков,

Б. Слуцкий, Н. Грибачев) в этом направлении шла лишь некоторая перестройка: художественные образы, создаваемые ими, усложняясь и углубляясь, чаще всего оставались в пределах стилистических систем их поэтической молодости. У поэтов, пришедших в поэзию именно в эти годы, метафоры становятся существенной деталью — часто основной — их поэтических построений. При этом стилистические функции метафор расходятся: каждый поэт создает свою систему «выражаемых» и «проявляемых».

Так, в стихах Е. Винокурова с его раздумьями над буднями жизни, над сущностью человеческих характеров метафорическим часто становится общий смысл стихотворения (что скорее надо было бы назвать аллегорией, иносказанием), а художественные детали поэтического образа отличаются точностью и натуральностью:

Любите плотность мира, теплоту  
Земли. Пейзажам радуйтесь! При виде  
Их руки заломите! На плоту  
По черной, точно смоль, реке плывите...

На ощупь мир правдивей. Невесом  
Лишь вздор один. Идти по пашне клина!  
Есть смысл в поэте только лишь босом:  
Пусть между пальцев проступает глина.

Е. Евтушенко, считавший себя учеником Маяковского, действительно, в 50-е годы во многом следует поэтическим приемам своего учителя. Гражданственность, публицистичность (иногда переходящие в декларативность) его стихов побуждали к поискам сильных, емких метафор:

И сам я,  
как сплошной беззвучный крик  
над тысячами тысяч погребенных.  
Я —  
каждый здесь расстрелянный старик,  
Я —  
каждый здесь расстрелянный ребенок...  
*«Бабий Яр»*

Исторически конкретные образы, злободневные политические идеи находят отражение в стихах Евтушенко («Хотят ли русские войны?», «Братская ГЭС», «Бабий Яр», «Под кожей статуи Свободы»). Часто обращается поэт к нравственным проблемам нашей жизни, и здесь особенно заметно его стремление к продуманной обобщаю-

щей, оценивающей метафоре, подчас удивляющей читателя нарочитой резкостью:

Да здравствует чудак!  
Жизнь ложноцелевая  
невыносима, как  
сосиска в целлофане...

*«Какой-то пустячок...»*

Но он юно, изящно и весело  
фехтовал до конца своих дней,  
Айболит нашей русской словесности  
с бармалействующими в ней...

*«Памяти К. Чуковского»*

Эти неожиданные, семантически глубокие метафоры Евушенко во многом определяют специфику его поэтического стиля.

Но никто, пожалуй, из молодых наших поэтов не нашел таких обпакенных, поражающих воображение метафор, как А. Вознесенский, архитектор по образованию, умеющий видеть «конструктивный и эмоциональный узел вещи»:

А храм пылал в полнеба,  
как лозунг к мятежам,  
как пламя гнева,  
крамольный храм!

*«Мастера»*

Названия поэтических сборников Вознесенского: «Мозаика», «Парабола», «Треугольная груша», «Антимиры», «Ахиллесово сердце», «Тень звука», «Дубовый лист виолончельный» — представляют собой глубокие метафоры к понятиям «жизнь», «мир», «человек», «человеческие отношения». В прозаическом отступлении в книге «Треугольная груша» поэт писал: «Метафора — мотор формы. XX век — век превращений, метаморфоз. Что такое сегодняшняя сосна? Перлон? Плексиглаз ракеты? Мой мохнатый силовый джемпер по ночам бредит пихтами. Ему снится хвойное шуршание его мохнатых предков»<sup>8</sup>. Эти два мира: мир «перлона», «ракет», «ролс-ройсов», «алюминиевых птиц» — самолетов, «кибернетических роботов», которые любят «брюнеток» «на тридцати оборотах», и мир «сосен», «тишины», «сирени-царевны», «звнящего от ягод» кустарника, «хрустального» после «заморозков поутру леса» — встают перед нами в стихах Вознесенского, метафорически воссоздавая друг друга.

Аэропорт — озона и солнца  
Аккредитованное посольство...

По лицу проносятся очи,  
Как буксующий мотоцикл...

Мой кот как радиоприемник  
Зеленым глазом ловит мир...  
*«Треугольная груша»*

В поэзии Вознесенского воспроизводится мир «хищных вещей века», вызывая у читателя каждый раз новые чувства и новые раздумья. Иногда поэт издевается над обывателем Букашкиным и пугает его «антимирами»\*, где

...небоскребы сталактитами  
На брюхе глобуса висят.

Иногда Вознесенский поэтизирует мир «вечных» человеческих ценностей:

А может, милый друг, мы впрямь сентиментальны?  
И душу удалят, как вредные миндалины?  
Ужели и хорей, серебряный флейтист,  
погибнет, как форель погибла у плотин?  
Ужели и любовь не модна, как камин?  
Аминь?  
Но почему ж тогда, заполнив Лужники,  
мы тянемся к стихам, как к травмам от цинги?  
*«Оза»*

Мир сложен. Развитие цивилизации, возможность удовлетворения потребностей не только не снимает этой сложности, но зачастую ее увеличивает. Образ современного мира — сильного и слабого, доброго и злого, веселого и печального, прекрасного и отвратительного — и воссоздает Вознесенский удивительно точно разработанной системой метафор.

Увидеть нашу современность именно такой, непонятной на первый взгляд, противоречивой, дает Вознесенскому возможность именно метафора, то, что он сам назвал «чудом» поэзии и очень удачно (метафорически!) выразил в своем «Вступительном» отступлении к сборнику «Треугольная груша» (1962):

Рву кожуру с планеты,  
сметаю пыль и тлещ,

---

\* Антимир в стихах поэта постепенно становится метафорой — символом благополучной, спокойной жизни тех, кто навсегда отказался от сомнений и поисков истины.

Спускаюсь  
                                 в глубь  
   предмета,  
 Как в метрополитен.  
 Там груши — треугольные,  
   ищу в них души голые.  
 Я плод трапецевидный  
   беру не чтоб глотать —  
 Чтоб стекла сердцевинки  
 Сияли, как алтарь!  
 Исследуйте, орудуйте,  
   не дуйте в ус,  
 Пусть врут, что изумрудный,—  
 Он красный, ваш арбуз!

В предисловии к своему сборнику «Дубовый лист виолетельный» (1975) Вознесенский в общем взгляде на поэзию повторил свой прежний «архитектурный» принцип: «Суть зодчества метафорична. Это свойственно любому творчеству... Только через метафору раскрывается материя...»

В начале 60-х годов советская поэзия переживала буйный расцвет. Естественно, поиски художественной выразительности велись в различных направлениях. Гражданственность Е. Евтушенко, психологизм А. Винокурова, «вопрошающий разум» А. Вознесенского несли в поэзию свои метафорические открытия. Но тогда же начинали и те поэты, которые как будто намеренно отказывались от метафоризма и искали другие художественные приемы (А. Кушнер, И. Григорьев).

Художественные тенденции стиля каждого поэта и эпохи в целом становятся отчетливо заметными лишь по прошествии некоторого времени. И все же можно заметить, что на рубеже 70-х годов в нашей поэзии намечается некоторое ослабление метафоризма. Большую популярность приобретают поэты, чьи образы не столь многозначны, как, например, у А. Вознесенского, но строго соблюдают чувство меры и сохраняют ощутимую связь с натурой, с природой. В этом плане интересна поэзия Н. Рубцова.

Всего шесть лет продолжалось творчество этого поэта, но талант его был замечен и оценен по достоинству. Рубцов — певец русского севера с его щедрой природой, мрачными лесами и унылыми болотами. Однако поэт с такой искренней любовью воссоздает нам образы этого края, что мы невольно проникаемся его чувствами:

Меж болотных стволов  
Красовался восток огнеликий...  
Вот наступит октябрь —  
И покажутся вдруг журавли!  
И разбудят меня,  
Позовут журавлиные клики  
Над моим чердаком,  
Над болотом, забытым вдали...  
*«Журавли»*

Поэт отталкивается здесь от реальных картин и звуков и сохраняет в стихе их живые качества и приметы. Он изображает жизнь природы такой, какой видит и чувствует, не пытаясь рационально извлечь отдельные истины из ее гармонической мудрости. Поэтому Рубцову, как правило, не нужны метафоры. Главное в его стихах — настроение, как в музыке. В одном из лучших стихотворений поэт говорит о своем поэтическом мире как о мире без слов:

В минуты музыки печальной  
Я представляю желтый плёс,  
И голос женщины прощальный,  
И шум порывистых берёз...  
Как будто вечен час прощальный,  
Как будто время ни при чём...  
В минуты музыки печальной  
Не говорите ни о чём.

Рубцов как бы стремится сократить многозначную текущность слова; его эпитеты и сравнения не расширяют, а уточняют и конкретизируют образы: «дороги узкие, тихие, как дым», «ромашковый запах ночлега», «солнышко осокое брызжет серебром».

Неметафоричной в совершенно ином плане можно считать поэзию Б. Ахмадулиной. В одном из ранних стихотворений поэтесса писала:

Необъятная земля, но в ней нет ничего,  
Если вы ничего не заметите.  
*«Молоко»*

Б. Ахмадулина действительно умеет увидеть в мире то, что, казалось бы, доступно каждому, но люди почему-то этого не замечают. Она стремится упростить мир, сделать его тем самым человечнее, ближе и понятнее. Автомат с газированной водой, мотороллер, магнитофон — эти, сугубо современные предметы, наделены в ее стихах добрыми,



несжатыми, возвышенными качествами. Разумеется, не ко всему, встречаемому в мире, ласкова и добра поэтесса. Ей враждебен мир тех, кто в надуманной и изощренной интеллектуальности не чувствует и не понимает радости погружения в природу, в стихию. Не случайно в один respectable дом, используя поэтические права сказки, Б. Ахмадулина приводит с собой... дождик:

И — хлынул дождь! Его ловили в таз,  
В него вбивались веники и щетки.  
Он вырывался. Он летел на щеки.  
Прозрачной слепотой вставал у глаз...  
Дождь с выраженьем ласки и тоски,  
паркет марая, полз ко мне на брюхе.  
В него мужчины, поднимая брюки,  
примерившись, вбивали каблуки.  
Его скрутили тряпкой половой  
и выжимали, брезгуя, в уборной.  
Гортанью, вдруг охрипшей и убогой,  
кричала я:

— Не трогайте! Он мой!  
*«Сказка о дожде»*

Интересно отметить, что враждебный мир в этом отрывке (как и во всем произведении) рисуется без метафор во всей бытовой конкретности: *тазы, щетки, каблуки, тряпки* и т. п. Метафорические по отношению к понятию «дождь» глаголы: *вбивались, ловили, вбивали, скрутили* — не воссоздают никакого третьего мира, а передают лишь авторское осуждающее отношение к изображаемому. Дождик последовательной системой олицетворений превращен в живое существо. Метафорические приемы («прозрачной слепотой вставал у глаз») лишь слегка усложняют этот хорошо представимый зрительно, хотя и воображаемый образ.

В стихах Ахмадулиной много отдельных неожиданных и глубоких метафор: свеча, «посылаемая на казнь», «ради тщетного смысла ночного»; «влажный ожог» дождя, «тугие и неграмотные рыльца» карандашей. Но в целом поэтический мир этой поэтессы остается конкретным и осязаемым, в нем почти не встретишь той обнажающей условности, которая открывает сложное в простом. Напротив, метафоры Ахмадулиной устремляют наше воображение по пути отыскания простого в сложном.

Интересно отметить, что сама поэтесса, часто рассказывающая в стихах о стихотворстве, спокойно отдает лю-

бимые предметы «пеусыпной ласке эпитетов» («Ночь») и несколько настороженно относится к «влюбчивости метафор», «обожествляющих» «простых вещей невзрачные тела» («Описание ночи»).

Приведенный краткий обзор истории метафоры в европейской и русской литературе позволяет сделать вывод, что развитие поэтического стиля в отношении этого важнейшего художественного принципа не было однолинейным: на разных этапах поэты то придавали метафоризации особо важную роль в построении стихотворного образа, то отказывались от нее. Это связано, конечно, с более общими закономерностями развития искусства, где процессы уподобления (стремление к эстетической норме) и расподобления (намеренный отказ от нее) постоянно взаимодействуют друг с другом. В поэзии наблюдается примерно следующее: как только какое-то явление, художественный факт (в данном случае метафора) становится господствующим приемом определенного направления или школы, идущее на смену новое поэтическое направление, как правило, отказывается от этого утвердившегося приема и начинает поиски новых художественных средств. Иногда эти поиски завершаются возвращением к отвергнутому предыдущим направлением принципу. В отношении метафоры, например, мы наблюдаем такую интересную картину:

|                               |         |
|-------------------------------|---------|
| фольклор                      | — норма |
| античная поэзия               | — отказ |
| средневековая поэзия          | — норма |
| Ренессанс                     | — отказ |
| прециозная поэзия             | — норма |
| классицизм                    | — отказ |
| романтизм                     | — норма |
| русская реалистическая поэзия | — отказ |
| символизм                     | — норма |
| акмеизм                       | — отказ |
| советская поэзия 20-х годов   | — норма |
| » 30—40-х годов               | — отказ |
| » 60-х годов                  | — норма |
| » 70-х годов                  | — ?     |

## ЗРИМЫЕ ЗНАКИ ПОЭТИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Стремление к преобладанию предметов в поэтическом образе связано, очевидно, с тем, что эта категория слов обладает наибольшей информативностью. Известный датский языковед О. Есперсен, исследуя «философию грамматики»<sup>1</sup>, пришел к выводу, что с точки зрения логики «объем существительных меньше, а содержание больше, чем у прилагательных». Прилагательное обозначает и выделяет одно качество, одно простое, но характерное свойство, а существительное включает целый ряд свойств. Таким образом, существительное более насыщено информацией и, естественно, обладает наибольшей многозначностью. Это открывает большие возможности для метафоризма. Можно сказать, что без предмета вообще не может существовать метафорическая конструкция, хотя формально метафорой становятся и прилагательные, и глаголы, и наречия.

Жгут раскаленные камни  
Мой лихорадочный взгляд,  
Дымные ирисы в пламени,  
Словно сейчас улетят.  
О, безысходность печали,  
Знаю тебя наизусть!  
В черное небо Италии  
Черной душою гляжусь.

В этом стихотворении Блока из цикла «Итальянские стихи» метафорами выступают и существительные (ирисы *в пламени*, *безысходность* печали, гляжусь *душою*), и глаголы (камни *жгут* взгляд, ирисы *улетят*), и прилагательные (ирисы *дымные*, душа *черная*), и даже наречия (бе-

зысходность знаю *наизусть*), но во всех без исключения метафорических образах неизменно присутствует предмет. Вот почему нашу главу о метафоре, в которой мы старались показать, как с помощью этого ведущего признака воссоздается в стихах третий, волшебный поэтический мир и как он меняется в течение столетий, можно считать и главой о предметности стиха.

Вторым по значению в создании поэтического образа является употребление прилагательных. Притяжательные и некоторые категории относительных прилагательных в русском языке (например, мамин портрет, балконные стекла, железная дорога и т. п.) не обозначают качества предмета и являются определениями лишь с грамматической точки зрения. Когда говорят о роли прилагательных-определений в стихе, то обычно имеют в виду поэтические определения — эпитеты. Более точный перевод этого греческого слова — приложение. Поэтому в современных европейских языках (в том числе и в русском) эпитет не обязательно должен иметь грамматическую форму прилагательного: собака-ищейка или арбуз-великан считаются определениями даже в грамматике. В поэзии такие, например, понятия, как «пестрые деревья», «пестрота деревьев» (у Тютчева) или «деревья пестрели», создают почти одинаковый зрительный образ и потому семантически являются своего рода приложением к слову «деревья». Мы воздержимся от квалификации слова «пестрели» как эпитета, ограничивая этот термин более традиционными случаями, рассматривая его лишь как показатель качества.

Поэтическая функция эпитета — одностороннее определение слова, подчеркивающее, усиливающее какое-нибудь характерное качество предмета. Это качество может быть видимым, слышимым, осязаемым и воображаемым. Оно может быть очевидным или едва уловимым, объективным или субъективным, давно известным или только что найденным. В зависимости от этого можно было бы производить классификацию и изучать систему эпитетов того или иного стихотворения.

Эпитет, возможно, самый ранний прием выделения поэтической речи из уровня обыденной. Об этом свидетельствуют некоторые эпитеты, сохранившиеся в языках и присутствующие в древних фольклорных текстах. Академик Веселовский, например, считает, что отдельные так

называемые постоянные эпитеты в славянском фольклоре возникли на тех стадиях развития человеческого сознания, когда в самом языке еще наблюдалась смешанность определений, свойственная нашим чувственным восприятиям. Так, в русской былине и песне встречаем словосочетания «сокол ясный», «солнце ясное» и «очи ясные». Что же выделялось этим эпитетом? Очевидно, не цвет, не светлость и не просто приятность того и другого, а стремительность, проникание, сходное у солнечных лучей с быстротой полета сокола. «Очи ясные» по сложным ассоциациям уподоблялись и солнцу, и соколу (пронзительный взгляд). Немецкое слово *hell* (светлый, ясный) — тоже из постоянных эпитетов. В современном немецком литературном языке оно равно употребляется для обозначения светлости краски (*hellfarbig*) и звукопроницаемости (*hellhörig*).

Итак, синкретизм в восприятии природы (звука и света, цвета и движения), отраженный в некоторых дошедших до нас фольклорных эпитетах, свидетельствует о древности этого поэтического приема. Эпитеты играли значительную роль в эпосе индоевропейских народов. Будучи по природе своей повествовательным искусством, эпос использовал эпитеты для построения художественного образа и для эмоционального воздействия. Почти у всех народов существовала (и сейчас даже существует!) символика цветов, звуков и пр.<sup>2</sup>. В фольклоре каждого народа постепенно выработались свои системы эпитетов. Так, в славянском фольклоре лес — «темный», «дремучий», море — «синее», поле — «чистое», дорога — «дальняя»; а в скандинавском фольклоре лес — «зеленый», море — «темно-синее», «зеленое» и даже «красное»; у Гомера море — «темное» или «серое»; в северном эпосе поле и дорога — «зеленые»; в болгарской поэзии пути-дороги — «белые»; в старофранцузском эпосе дороги непременно «старые» (*antique*, т. е. старые римские).

Это стремление закрепить постоянный эпитет за наиболее часто употребляемыми в фольклоре понятиями связано с желанием выделить в предмете и запомнить одну главную черту, наиболее важную и показательную. Черту эту вряд ли стоит считать результатом непосредственного наблюдения или опыта, скорее всего постоянные эпитеты являлись частью поэтического ритуала, канона для той или иной группы народов.

У одних народов противопоставление жизнь — смерть обозначалось соответственно: красный — черный, у других символом жизни был зеленый цвет (север, скапдинавские саги). У многих африканских народов жизнь обозначалась белым, а смерть красным. Для чувашского народа черный цвет — символ радости, честности. Символика цветов зависит от исторических и географических факторов, быта, но вместе с тем она условна. Условны в большинстве своем и постоянные эпитеты.

С изменением быта, привычек менялись и представления людей. Постоянный эпитет постепенно настолько срастался (в русском фольклоре, например) со своим предметом, что даже в словесном оформлении совершенно сливался с ним. Так возникли знаменитые «мать сыра земля» или «бел горяч камень». Для славянского фольклора характерны так называемые тавтологические эпитеты: «черным-черно», «белый свет», «силен-буен ветер» (болг.). Иногда эпитет настолько застывал, что его качества переставали восприниматься конкретно. Так возникали некоторые болгарские эпитеты, противоречивые по своей сути: «сив бел сокол», «синьо седло алено».

Считается, что гомеровский эпос положил начало удачному использованию сложных эпитетов. Действительно, в «Илиаде» мы встречаем такие характерные определения, как «меднодоспешные данаи», «кругловидный лук», «остроконечная стрела», «бурно пернатая стрела», «пестроблещущие одежды» и т. п. Возможно, здесь нашла отражение тенденция к максимальному насыщению слова информацией, столь характерная для поэзии вообще.

Эпитет, из которого выросли сравнения и метафоры, претерпел значительную эволюцию в истории мировой культуры. По определению Веселовского, «за иным эпитетом, к которому мы относимся безучастно, так как мы к нему привыкли, лежит... целая история вкуса и стиля в его эволюции от идей полезного и желаемого до выделения понятия прекрасного»<sup>3</sup>.

### ПОСТОЯННЫЙ ЭПИТЕТ

Построив систему эпитетов русского былинного эпоса и лирических свадебных песен, можно увидеть, что в этих жанрах эпитеты определяли предметы, с которыми человек сталкивался постоянно, жил среди них, или те, которые были необходимыми или желаемыми. Чтобы предста-

вить это яснее, разделим определяемые предметы на несколько категорий.

*I. Природа:* земля сырая, солнце красное, месяц светлый, звезды частые, свет белый, ночь темная, вода студеная, ключевая, туча черная.

*II. Пространство, пейзаж:* поле чистое, лес темный, бор сырой, луг зеленый, сад зеленый, пещеры глубокие, ветер буйный, пески сыпучие, желтые, гора высокая, река быстрая, берег крутой, снег глубокий, белый, дорога дальняя, сторона чужая, дальняя, раздолье широкое, зеленое.

*III. Растения:* дуб сырой, могучий, береза белая, цветок лазоревый, алый, розовый; яблоня, рябина, верба или черемуха кудрявые (в основном встречаются в песенном фольклоре).

*IV. Дом, утварь:* палаты белокаменные, шатер белый, шелковый, терем высокий, горница светлая, двор широкий, крыльцо красное, окошко красное (т. е. красивое, украшенное), стол дубовый, кровать тесовая, баня жаркая, гусли звончатые.

*V. Богатство, одежда, украшения, пища:* красное золото, чистое серебро, золотая казна, золотые перстни, золотой венец, жемчуг золотой, крупный, скатный, шуба кунья, алая, бархатная, сафьяновые башмаки, платье цветное, алое, лента алая, почестен пир, зелено вино, пиво пьяное, яства сахарные, питье медовое, пшено белояровое (для коня).

*VI. Битва, оружие:* битва кровавая, сила черная, змей (враг) лютый, конь добрый, сабля вострая, доспехи крепкие, палица булатная, плетка шелковая, лук тугой, разрывчатый, стрела каленая.

*VII. Человек:* добрый молодец, ласковый князь, красная девушка, молодая жена, люди добрые, буйная голова, ретивое сердце, ноги резвые, плечи могучие, кровь горячая, тело белое, богатырское, лицо белое, руки белые, груди белые (даже у змея!), очи ясные, брови черные, уста румяные, сахарные, кудри, косы русые, коса трубчатая, слова ласковые, слезы горячие.

*VIII. Животные:* сокол ясный, лебедь белая, утица серая, перепелка сизая, пташка вольная, заяка серый, конь вороной или буланый \*.

---

\* Эпитеты указаны здесь в полной форме. Часто они употреблялись в усеченном виде: чисто поле, красна девица,

Из построенной системы видно, что большинство постоянных эпитетов русского фольклора определимы в пространственном, цветовом или качественном отношении. Причем цветовые определения ставят своей целью не воспроизведение конкретной цветовой гаммы поэтического образа, а показ предмета в самом лучшем из реально возможных для него качеств. Выбор цвета для того или иного предмета зависел от представлений народа о красоте и радости (тело белое, косы русые, брови черные, уста румяные) и от сложившихся традиций (алая одежда — княжеский, королевский цвет, кунья или соболя шуба, вороной — дорогой, т. е. арабский конь). Можно сделать вывод, что основным эстетическим принципом поэтики фольклора было стремление изобразить предмет с наилучшей стороны или выдающимся в своем роде, максимально насыщенным нужным, желаемым качеством.

\*   \*  
\*

Хотя гомеровский эпос относится к более раннему времени, чем возникновение русского фольклора, в нем отражен более поздний этап художественного мышления: «Илиада» и «Одиссея», при всех связях с народным эпосом, — произведения индивидуального, а не коллективного творчества. И постоянные эпитеты у Гомера иные, пежели в фольклоре. Автор стремится к максимальной зримости, осязаемости образов. В создании ощущения глубины, осязаемости создаваемых Гомером картин существеннейшую роль играют эпитеты.

В мантию был шерстяную, пурпурного цвета, двойную  
Он облечен; золотою прекрасной с двойными крючками  
Бляхой держалася мантия...

*«Одиссея», песнь XIX. Перевод  
В. А. Жуковского*

И едва круговидный огромный свой лук изогнул он,  
Рог заскрипел, тетива загудела, и прынула стрелка  
Остроконечная, жадная в сонмы влететь сопротивных.

*«Илиада», песнь IV. Перевод  
Н. И. Гнедича*

Гомер понимает огромную эмоциональную конкретизирующую силу цвета и использует в поэмах нужные ему цветовые гаммы. Так, в IV песне «Илиады» преобладают мед-



по-красные тона предметов («меднодоспешные данаи», «медная навязь», «медная сулица», «сверкающий медью Одиссей», «раненный острою медью», «удары меди, припаяющей тело», «сеча кровавая», «багряная кровь», «пурпурная кровь», «кровавая жертва», «бразь кровавая», «кровавый прах»). Это цвета войны. В IV песне «Одиссеи» заметно тяготение к оттенкам желтого цвета от «жирно-густого молока» и «яркого ячменя» до многочисленных «блещущих златом» предметов (рукомойник, кубки, копье, прялка). Пурпурный цвет (шерсти, мантии, перстов Эос) здесь воспринимается как продолжение этих блещущих желто-золотых тонов; он радостный, праздничный и не сливается со зловещими медно-красными цветами войны. И в том и в другом случае у Гомера цвет придает стиху зримость, реальность, это своего рода картины с натуры.

#### НЕКОТОРЫЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЭПИТЕТА (ЦВЕТ В ПОЭЗИИ)

Теоретики античного искусства часто подчеркивали в своих сочинениях важность конкретных подробностей в поэтическом тексте. Так, в трактате «О возвышенном» (середина I в. н. э.) говорится, что «возвышенное необходимо искать путем отбора из всего целого неких основных выражений... Сначала слушатель будет поражен отдельными образами, а затем оценит все богатство отобранного... Пышности, величественности и выразительности речи чрезвычайно способствуют... те представления, которые еще иначе называют зрительными образами... Мы как бы показываем слушателям то, о чем рассказываем»<sup>4</sup>.

Знаменитый римский поэт Гораций в последнее десятилетие до новой эры в трактате об искусстве поэзии писал:

Лучше всего освежить слова сочетаньем умелым —  
Ново звучит и привычное в нем...

Таким сочетанием в стихотворениях Горация часто являются предметы с определениями, уточняющими и конкретизирующими поэтический образ: «бессонные собаки» (в замке), «раскаленные колеса» и «увертливый бег» (олимпийской колесницы), «пестрая осень» (меняющая цвет лозы), «щедрая осень» (приносящая плоды), «необуздан-

ный южный ветер», «прозрачное небо» (при луне и звездах).

В дальнейшем развитии европейской поэзии зрительная конкретность художественных определений стала лишь одним из многих приемов поэтического стиля. Метафора оказалась в значительной степени альтернативой зрительной конкретности, и те поэтические школы, для которых метафоризм стал ведущим художественным принципом, относились к эпитету достаточно прохладно. Правда, некоторые поэты в силу индивидуального видения мира использовали в стихах и пространственный облик предметов, и интенсивность света, и цветовую гамму.

Интуитивно кажется, что Державин был «цветным», а Ломоносов «черно-белым». Но все это требует экспериментальной проверки. Такая работа сейчас уже ведется лингвистами и стиховедами. Можно, например, сделать интересные и статистически обоснованные выводы о «цвете» поэзии Пушкина. Так, недавно в одной любопытной статье «Пушкин-колорист»<sup>5</sup> для характеристики насыщенности красками того или иного художественного текста было введено понятие «цветовое число», которое определяется как отношение числа упомянутых в произведении цветов к числу печатных листов текста. Подсчеты показали, что лишь в «Сказках» Пушкина цветовое число велико — 74,0 и сопоставимо в этом отношении с такими произведениями русской литературы, как «Вечер накануне Ивана Купала» Гоголя — 85,0 и лирикой Державина — 98,0. Во всех остальных исследованных текстах Пушкина цветовое число колеблется между 20,0 и 30,0. Так, в «Руслане и Людмиле» оно достигает 29,5, в «Кавказском пленнике» — 20,2 (и это несмотря на многочисленные описания кавказской природы!). В «Борисе Годунове» — 2,2. Любопытно отметить, что драмы Пушкина в основном «черно-белые». В процентном отношении упоминание черного цвета занимает 46% всех цветовых слов, белого — 16,6, синего — 8,4, желтого — 8,4, всех остальных — около 20%. Это позволяет сделать вывод, что колористическая описательность не играет в произведениях Пушкина существенной роли: ему важнее смысловые, а не цветовые эпитеты.

Поэзия Ф. И. Тютчева при экспериментальной проверке оказалась поистине многоцветной, радужной. По нашим подсчетам, голубой, лазоревый, небесный цвет встречает-

ся в стихах Тютчева 33 раза, желтый (золотой) — 25 раз, очень широкая гамма красного цвета — 25 раз, зеленые цвета — 14 раз, серые тона — 13 раз, синий цвет — 5 раз, белый цвет — 14 раз и черный — 1 раз. Кроме того, в стихах 11 раз встречаются образы «радужные», «огнецветные» и «пестрые» (в смысле многоцветные). Таким образом, мы не можем говорить о преобладании у Тютчева какого-то одного цвета или контрастирующей пары черный — белый, а наблюдаем равномерность в распределении цветовых характеристик. Почти каждая из цветовых гамм Тютчева поражает своей широтой. Даже белый цвет у него то белеющий (свод или поля), то туманисто-белый (месяц), то убеленный (цветами яблони или луной), то мгlistо-лилейный (свет), то просто белый (снег, облака, река зимой, пламень молнии, темя гор и др.). Гамма красного цвета представлена от нежно-розовых, румяных, алеющих тонов до огневого, рдеющего и просто красного, от пурпурного, рубинового, кровавого до ржавого, багряного и пасмурно-багрового. Весьма индивидуальна у Тютчева гамма сине-серых тонов: синие, сизые, свинцовые, дымные и просто темные. Голубые, зеленые и желтые цвета также встречаются во множестве интересных оттенков. Иногда кажется, что Тютчев брал цвет с натуры (как, например, тонкие оттенки белого цвета), иногда цветные образы метафоричны и цвет служит мощным дополнительным средством к воссозданию «третьего мира».

...в палящий летний зной  
Лестней для чувств, приманчивей для взгляда  
Смотреть, в тени, как в кисти винограда  
Сверкает кровь сквозь зелени густой.

У Тютчева много стихотворений, где поэтический образ создается почти исключительно за счет смены цветов:

Под дыханьем непогоды,  
Вздувшись, потемнели воды  
И подернулись свинцом —  
И сквозь глянец их суровый  
Вечер пасмурно-багровый  
Светит радужным лучом.  
Сыплет искры золотые,  
Сеет розы огневые  
И уносит их поток.  
Над волной темполазурной  
Вечер пламенный и бурный  
Обрывает свой венок.

Составим микрословари определений для двух образов этого стихотворения:

воды (волны)  
потемнели  
подернулись свинцом  
суровый глянec  
темнолазурный .

вечер  
пасмурно-багровый  
радужный  
искры золотые  
розы огневые  
пламенный  
бурный

Из десяти определений лишь два («суровый глянec» и «бурный») не имеют цвета, хотя первый из них конкретно зримый. Поэтический эффект создается сменой, неожиданным сцеплением цветов и их интенсивностью.

Было бы ошибкой считать цвет преобладающим приемом в построении образа у Тютчева. Очень часто поэт намеренно подчеркивает именно отсутствие цвета для достижения нужного ему впечатления. Рассмотрим систему эпитетов в стихотворении «На возвратном пути»:

Родной ландшафт... Под дымчатым навесом  
Огромной тучи снеговой  
Синеет даль — с ее угрюмым лесом,  
Окутанным осенней мглой...  
Все голо так — и пусто-необъятно  
В однообразии немом...  
Местами лишь просвечивают пятна  
Стоячих вод, покрытых первым льдом.  
Ни звуков здесь, ни красок, ни движенья —  
Жизнь отошла — и, покорясь судьбе,  
В каком-то забытии изнеможенья,  
Здесь человек лишь снится сам себе.  
Как свет дневной, его тускнеют взоры,  
Не верит он, хоть видел их вчера,  
Что есть края, где радужные горы  
В лазурные глядятся озера.

Первая часть стихотворения построена на преобладании зримых образов («родной ландшафт» является как бы вторым заглавием, итоговым образом, конкретизируемым в последующих строках):

дымчатый навес  
огромная туча  
снеговая туча  
синеет даль  
угрюмый лес  
осенняя мгла  
голо все  
пусто-необъятно все

немое однообразие  
пятна вод  
стоячие воды  
первый лед

Сами по себе такие существительные, как навес, туча, лес, даль, воды, не дали бы нужной поэту картины (за исключением разве слов «мгла» и «однообразие»), но в сочетании с соответствующими определениями при минимальном метафоризме создается унылый, холодный, печальный образ родного ландшафта. Отметим при этом, что цвет пейзажа (серо-синий) едва намечен.

Вторая часть стихотворения выдержана в еще более трагическом тоне. Мир, представший поэту, кажется ему мертвым; существенным показателем этого становится полное отсутствие цвета, звуков и движения. Лишь в последних двух строках контрастно возникают цветковые эпитеты: радужные горы и лазурные озера — но они относятся к другому миру, к другим краям, лишь подчеркивают унылую мрачность окружающего. Отсутствие красок усилено тускнеющим дневным светом, и в отмену традиционной поэтической метафоры: смерть — сон, поэт предлагает другую: жизнь — сон.

## ЦВЕТОВЫЕ ГАММЫ

Мы показали, как полезно составлять микрословари для постижения художественного смысла стихотворения. Далее приводим любопытные данные о цветовой гамме некоторых поэтов.

Так, в цикле Б. Пастернака «Сестра моя — жизнь» преобладают белый и черный цвета (соответственно 9 и 8 раз). Некоторые цветковые представления (в пределах той же черно-белой гаммы) дают эпитеты «пыльный» (6 раз) и «седой» (3 раза). В те же годы поэт О. Мандельштам в цикле «Камень», также работая в основном в черно-серо-белой гамме (черный — 9 раз, темный — 9, белый — 6, серый — 3, светлый — 3 раза), все же обращается к зеленому и золотому (и то и другое по 4 раза) <sup>6</sup>. Для определения воссоздаваемых поэтических образов оба поэта избегают резких хроматичных гамм, контрастов. Современник Пастернака и Мандельштама С. Есенин, напротив, насыщает свой стих цветовыми эпитетами.

Самый частый цвет у Есенина синий: «синий вечер»,

«синяя ширь», «синяя вода», «синий сумрак», «сипий мрак», «синие чащи», «синяя гуща лога», «синяя гать озера», «синий плат небес», «синий жернов неба», «синяя свечка звезды», «холод осени синей». Во многих стихах этот цвет теряет функцию определения качества предметов и становится предметом поэтического образа: «синь гор», «деревенская синь», «равнинная синь», «синь стекла», «синь, упавшая в реку», «синь сосет глаза». Когда Есенину нужен образ менее конкретный и более эмоциональный, он употребляет голубой цвет: «голубой простор», «голубое поле», «голубая степь», «голубая Русь», «голубой дым», «голубой пожар», «голубая струя судьбы», «голубые двери дня», «голубого покоя нити». Можно заметить, что синие предметы в поэзии Есенина, как правило, близкого плана, а голубые — более дальней перспективы, т. е. голубой цвет в его стихах является как бы размытым синим.

Несколько с меньшей частотой встречается в поэзии Есенина золотой (желтый цвет): «желтая дорога», «медовый дым», «желтые тучи», «желтый лик солнца», «желтые доли», «желтый песок», «золотые снопы», «золотая дуга месяца», «золото соломы», «золотая звезда», «золотой огонь», «золотая Русь», «зелень золотистая», «ветки золотистые», «хвойная позолота леса» и др. В желтой гамме Есенина преобладают золотые, а не матовые желтые тона, цвет создается главным образом за счет солнечного света, он может быть теплым и холодным, но почти всегда имеет блестящий оттенок.

Красная гамма Есенина, в противоположность синей и желтой, чрезвычайно широка. Для одного только цвета заката поэт находит множество различных тонов: «алый цвет зари», «маковая заря», «яблоко зари», «розовый закат», «красный вечер», «багрянец заката», «рдяный мак заката», «красный телок заката», «ярче розовой рубахи зори вешние». С вечерней зарей часто связаны и краски окружающей природы: «малиновое поле», «розовое небо», «малиновая ширь» и др. Осенние краски у Есенина чаще всего рыжие («осень — рыжая кобыла») или красные, багряные.

Редко встречается у Есенина зеленый цвет, почти всегда без оттенков, еще реже белый и совсем редко черный.

Современным исследователем творчества Есенина уже было отмечено, что классическая трехцветная гамма (си-

ний, красный, желтый), столь характерная для древнерусской иконописи<sup>7</sup>, ощущается в стихах этого «последнего поэта деревни», чье поэтическое видение мира тесно связано с народным сознанием. К этому можно добавить, что по своему колориту поэзия Есенина чрезвычайно близка к русскому лубку, где синие, желтые и зеленые краски предстают в чистых и ясных тонах, а красная гамма отличается заметным разнообразием. Колористическая ясность древнерусской живописи в ее резком разграничении синего, желтого и красного, отражавшая точность цветоощущения древнего человека, безусловно запомнилась Есенину с детских лет.

Таким образом, в своем отношении к цвету поэты индивидуальны: у одних больше красок, у других меньше, у третьих их совсем нет. Одни предпочитают яркие тона, другие — блеклые. При этом можно заметить, что поэты редко находят свои краски в натуре.

### ПОЭЗИЯ И ЖИВОПИСЬ

Границы поэзии и живописи четко разделены, поскольку поэзия работает с абстрактным материалом — словом. Эта разница становится особенно очевидной, когда поэты рассуждают о живописном искусстве.

А. Блок в небольшой, но очень интересной статье «Краски и слова» (1905) писал, что поэту очень трудно удержаться на живой непосредственности восприятия окружающего мира — «чувство такта и системы» сковывает его, толкает в схему. Имея ввиду прежде всего символистскую поэзию своих современников, Блок замечал: «Душа писателя поневоле заждалась среди абстракций, загрустила в лаборатории слов». Выходом Блок считал «понимание зрительных впечатлений, умение смотреть... Действие света и цвета освободительно». Блок предлагал художникам слова учиться у живописцев: «Только часто прикасаясь взором к природе, отдаваясь свободно зримому и яркому простору, можно стряхивать с себя гнет боязни слов, расплывчатой и неуверенной мысли»<sup>8</sup>.

Силу цвета, пусть описанного словом, понимали многие поэты. Мы знаем немало примеров, когда поэты были одновременно и живописцами: М. Ломоносов, М. Лермонтов, Т. Шевченко, В. Маяковский. Известны попытки поэтов описать при помощи словесных образов произведения

живописи и графики: по собственному признанию А. Блока, его стихотворение «Демон» связано с картиной Врубеля. Аполлон Майков хорошо знал и ценил живопись И. Айвазовского. В обращенном к художнику стихотворении поэт писал:

Когда б стихи мои вливали  
Такой же свет в сердца людей,  
Как ты — в безбрежность этой дали  
И здесь, вокруг этих кораблей  
С их парусом, как жар горящим  
Над зеркалом живых зыбей,  
И в этом воздухе, дышащем  
Так горячо и так легко  
На всем пространстве необъятном,—  
Как я ценил бы высоко,  
Каким бы даром благодатным  
Считал свой стих...

Передавая в стихотворении живописные образы картины Айвазовского «Закат на море», поэт использует и колористические («парус», «горящий, как жар»), но гораздо в большей степени условно «зримые» эпитеты: «безбрежность дали», «живые зыби», «пространство необъятное». Тонкий пейзажист, А. Майков не случайно находит эти метафорические эквиваленты несколько искусственным по колориту и рисунку живописным образам Айвазовского.

Н. Заболоцкий в стихотворении «Портрет» передает не столько живописные детали хранящегося в Третьяковской галерее портрета А. П. Струйской русского художника XVIII века Ф. С. Рокотова, сколько свое воспоминание об этой картине:

Ее глаза — как два тумана,  
Полуулыбка, полуплач,  
Ее глаза — как два обмана,  
Покрытых мглою неудач.  
  
Соединенье двух загадок,  
Полувосторг, полужут,   
Безумной нежности припадок,  
Предвосхищенье смертных мук.  
  
Когда потемки наступают  
И приближается гроза,  
Со дна души моей мерцают  
Ее прекрасные глаза.

Даже для тех, кто не видел или не помнит картину Рокотова, образ встает из строк Заболоцкого зрительно ощути-



мым. Между тем в стихотворении нет указаний на цвет или детали рисунка, да и эпитетов всего три: два традиционно метафорических — «безумная нежность» и «смертные муки» и один совсем, казалось бы, стершийся — «прекрасные глаза». Откуда же тогда такая выразительная живописность стихотворения? Поэт очень тонко передал колорит портрета, воссоздавая, с одной стороны, размытые контуры неопределенного света (два тумана, два обмана, мгла, потемки, мерцание), с другой, включая для тех же целей словесные, а не зрительные полутона: полуулыбка, полуплач, полувосторг, полуиспуг.

Можно было бы привести еще десятки интересных попыток передать стихами живописные образы. Но почему все-таки зримый мир, реальный или живописно условный, так часто бывает началом поэтического порыва? Современные опыты по психологии восприятия свидетельствуют, что в духовной жизни человека зрение преобладает над слухом. Так, известный американский лингвист и стиховед Р. Якобсон, ссылаясь на некоторые работы советских ученых, писал: «...человек склонен считать зрительным стимулом любой объект, попадающий в поле его зрения»<sup>9</sup>. Вот почему преобладание зрительных образов над слуховыми отражено в языке — материале поэтической речи.

### АНАЛИЗИРУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ЭПИТЕТА

И все же зримость эпитета, каким он, очевидно, был у истоков поэтического искусства, не стала основным, определяющим его качеством. Поэзия, как уже отмечалось, всегда стремилась к экономному расходу речевого материала, и потому тратить много слов на создание цветовой гаммы или светового колорита, рисуящих предмет довольно односторонне, у поэтов нет возможности. Эпитеты — конкретно значимые единицы речи, выступающие как носители разнообразной информации: зрительной, осязательной, вкусовой, слуховой и пр.

Есть у эпитета еще одна очень важная функция, на которую обратили внимание лишь сравнительно недавно — анализирующая. Эпитет часто выделяет в предмете какой-то ранее незамеченный признак и вдруг открывает нам смысл явления, над которым мы еще не задумывались. У Фета, например, в стихотворении «Диана» есть несколько эпитетов на первый взгляд чисто зрительных:

Богини девственной округлые черты,  
Во всем величии блестящей наготы,  
Я видел меж деревьев над ясными водами,  
С продолговатыми бесцветными очами...  
Я ждал, — она пойдет с колчаном и стрелами,  
Молочной белизной мелькая меж древами...

...Но мрамор недвижимый  
Белел передо мной красой непостижимой.

Все мы знаем совершенство форм беломраморной Дианы, помним продолговатые контуры глаз, типичные для римлянок, и, конечно, не сомневаемся в неподвижности статуи... И все же поэт открыл нам нечто неожиданное в этом облике и в нашем к нему отношении. Заключено оно, пожалуй, в двух эпитетах — «с продолговатыми, бесцветными очами». Эпитеты точные, реальные, но, прочитав их, в нашем сознании возникают отнюдь не зрительные впечатления: мы думаем о двух тысячелетиях, отделяющих нас от Древнего Рима, о единстве идеалов красоты для всех европейских народов, о причудах времени, сохраняющем формы и лишаящем цвета, о соотношении живой красоты с ее отображением в мраморе. В этих «продолговатых бесцветных очах» неподвижной каменной девы звучит такая глубокая тоска поэта, ощущающего мертвый холод своей богини и жаждущего чудесного воскресения этого совершенства красоты, что невольно и читатель проникается чувством грусти, безвозвратной утраты чего-то прекрасного...

Хорошо известна исключительная точность многих пушкинских эпитетов: «чахлая и скупая» пустыня («Апчар»), «пламя жадное» («Сожженное письмо»), «однозвучной жизни шум» («Дар напрасный...»), «пышное природы увяданье» («Осень»), «голос яркий соловья» («Не дай мне бог сойти с ума...»), «по старом рогаче вдовицы плач амурный» («Когда за городом задумчив я брожу...»). В «Евгении Онегине» эпитет часто несет главную информационную нагрузку образа: «его тоскующую лень», «блестал послушною слезой», «язвительный спор», «охлажденный ум» — Евгений; «с душою прямо геттингенской», «романтические розы», «поблеклый жизни цвет», «пылкий разговор», «свидетель умиленный» — Ленский; «ее изнеженные пальцы», «сладостный роман», «волшебный яд желаний», «сердцем пламенным и нежным», «души неопытной волненье», «и бледный цвет, и вид унылый» — Татьяна.

Если собрать все эпитеты интересующего нас образа и вдуматься в их систему, можно в значительной степени приблизиться к пониманию произведения. У настоящего поэта-художника эпитетом выделяется именно то, на чем в данный момент должно быть сосредоточено внимание читателя. Эпитет экономит это внимание, особенно в произведениях со сложной композицией, многочисленными образами, глубоким философским подтекстом.

В лирическом произведении мастера каждый эпитет является своего рода лексическим камертоном, который направляет впечатление читателя к определенной гамме чувств:

Домов затемненных громады  
В зловещем подобии сна,  
В железных ночах Ленинграда  
Осадной поры тишина...

. . . . .

В железных ночах Ленинграда  
По городу Киров идет.  
И сердце прегордое радо,  
Что так непреклонен народ.

*Н. Тихонов. «Киров с нами»*

В первой строфе «железные ночи» Ленинграда создают в воображении читателя образ города в железном кольце блокады. Этому способствуют соответствующие эпитеты: «затемненных», «зловещем», «осадной». Во второй строфе «железные ночи» воспринимаются как ночи мужества, верности, гордости.

В поэме Тихонова основную идейную нагрузку несет эпитет «железный». Он встречается 8 раз: семь — в образе «железных ночей Ленинграда» и один раз в характеристике Кирова: «сердцем железным и нежным». Каждый раз эпитет окружен усиливающими его другими определениями, проясняющими тот или иной аспект художественного образа.

В первой и третьей главе «железные ночи» — это символ блокадного кольца, бомбежки, разрушений:

Под грохот полночных снарядов,  
В полночный воздушный налет,  
В железных ночах Ленинграда  
По городу Киров идет...

Разбиты дома и ограды,  
Зияет разрушенный свод,  
В железных ночах Ленинграда  
По городу Киров идет...

### *глава III*

Затем читатель встречается с другой смысловой нагрузкой эпитета: «железные ночи» олицетворяют твердость, непреклонность, молодость защитников города:

Вот юность — гроза и отрада,  
Такую ничто не берет.  
В железных ночах Ленинграда  
По городу Киров идет...

### *глава IV*

Образ девушки, бесстрашно бросающейся на помощь в разрушенный дом, сопоставлен с таким же юным моряком, стоящим часовым над водою: «лицо молодое», «крепкожилий», «пригожая стать», «геройская сила». Так возникает во второй главе и продолжается в четвертой тема героической, «железной» молодости.

Третья глава — композиционный центр поэмы. Поэт усиливает тревожные образы. Здесь «железные ночи» — это ночи огня, сражения, подступающего к самому городу (Кировский завод): «час поздний, глухой и морозный», «суровый, как крепость, завод», «люди в великой заботе», «красное пламя снаряда», «мгновенная оторопь». Вспомним, поэма была написана действительно в дни блокады, в ноябре 1941 года, потому должна была точно отражать положение в городе. Конкретные детали: «супы водяные», «хлеб на вес золота» — это из «железных» блокадных ночей, а вот «неподкупный язык» русского рабочего, «невский святой берег», «будем стоять как стальные» — это из «железных ночей» твердости и мужества, верности долгу, негибаемой воли ленинградцев.

Образ Кирова появляется уже в конце первой главы и сопровождает все картины осажденного города. Постепенно в сознании читателя складывается облик человека с «сердцем железным и нежным», который становится символом ленинградского мужества: «шаг свободный», «взор огневой», «сердце прегордое», «большевистская душа» (пятая глава).

В последних главах поэмы «железные ночи» приобре-

тают еще один аспект поэтического смысла: это ночи борьбы и уверенности в будущей победе.

И в ярости злой канонады  
Немецкую гробить орду  
В железных ночах Ленинграда  
На бой ленинградцы идут...

Недавно известный советский поэт и критик Лев Озеров написал статью «Ода эпитету»<sup>10</sup>. На многих примерах из русской классической поэзии он показывает, как бережно и внимательно относились поэты к эпитету, как искали тот, который считали самым точным из десятков перебранных в памяти. Так, Пушкин в строке «Ты им доволен ли, взыскательный художник?» нашел нужный ему эпитет после пересмотра по крайней мере четырех слов: «божественный», «увенчанный», «разборчивый». «Эпитет,— пишет Л. Озеров,— показывает меру понимания художником того или иного явления, природы вещей, души человека».

В своей статье Озеров приводит примеры неудачных, банальных эпитетов, характерных для некоторых неопытных поэтов:

За этой мгlistой ночью мудро  
Вставало солнечное утро;  
И ясный день, луну ночную,  
Давно скрутив в бараний рог,  
И, встав хозяйски на порог,  
Оглядывал страну родную.

Образ дня у этого начинающего поэта в метафорическом плане несет некоторую поэтическую информацию («луну... скрутив в бараний рог»), но губят стихотворение слабые, случайные определения, которые нельзя даже назвать эпитетами: «мгlistая ночь», «солнечное утро», «ясный день», «ночная луна», «родная страна».

Если при метафорическом построении образа поэт открывает читателю едипство мира, скрытую связь явлений, то эпитет выделяет один предмет и заставляет осмыслить его глубину.

Система эпитетов — «маркированная тропа» в волшебный мир поэта.

## ЗВУКОВЫЕ РЕСУРСЫ СТИХА

**П**оэзия — искусство звучащей речи. Так было в те далекие времена, когда стих был тесно связан с пением и танцем. Так остается и теперь, когда мы часто читаем стихотворения и поэмы как будто бы только глазами. На самом деле специфика графического оформления стиха (строки-ряды, часто начинающиеся независимо от знаков препинания с большой буквы, стихотворная лестница или иные особенности графики) сразу же настраивает нас на особое чтение. Ритмическая организация строк и межстиховая пауза в русском стихе, обычно подкрепляемые рифмой, в полной мере проявляются лишь при воспроизведении звучащего материала.

Если в обыденной речи, «практическом языке» часто встречается скомканность произношения, некоторая фонетическая нечеткость, даже проглатывание отдельных звуков и это (конечно, в допустимых пределах) не влияет на воспринимаемый смысл, то в стихотворной речи звуковая сторона требует большей четкости и напряженности. Говоря современным техническим языком, уровень допустимого шума в канале информации для обыденной речи выше, чем для стихотворения. Специфическое «малозвучное» произнесение стиха увеличивает информацию поэтического сообщения, т. е. повышает смысловые и эмоциональные качества текста. Это увеличение происходит и за счет звуковых ресурсов, если поэт вложил в них нечто доступное восприятию читателя.

Информационную нагрузку в стихотворении несут все уровни звуковой организации: звуки, слоги, слова, слово-

сочетания, строки, строфы, текст. Каждый из этих уровней имеет свои качественные и количественные акустические характеристики.

*Глухие* или *звонкие*, *плавные* или *свистящие согласные* дают эмоциональную окраску слогу, так же как высота и длительность гласного.

*Слово*, сохраняя эмоциональный тон входящих в него звуков, имеет свою характеристику в зависимости от длины (количества слогов) и места ударения.

*Словосочетание* несет звуковую информацию входящих в него низших уровней (слов, слогов, звуков) и, кроме того, в зависимости от ритма (не осязаемого еще в словах) повышает или понижает тональность слогов, прерывая звуковой поток большей или меньшей паузой (словоразделом).

*Строка*, во многом подытоживая звуковую информацию стихового отрезка (часто именно в пределах строки наблюдается скопление звуковых повторов: «чуждый чарам черный челн»), имеет свою собственную важную акустическую характеристику. Строка заведует интонацией, от нее зависит мелодика, т. е. повышение или понижение голоса. Строки связаны в стихах в парные, реже троичные сочетания, организованные чисто звуковым образом: рифмовкой. От того, что и как рифмуется, во многом зависят эмоциональные качества стихотворения.

*Строфа* (графическое объединение нескольких строк, от двух до четырнадцати) часто выступает и как синтаксическое объединение, и как отдельная ритмическая группа, и как единый смысловой комплекс (образ, мотив).

Итак, звуковая организация стиха проявляется на всех уровнях, и на каждом из них мы видим стремление поэта повысить информационную нагрузку своего сообщения — передать читателю как можно больше мыслей и чувств при меньших затратах языкового материала.

## СТИХИ НАЧИНАЮТСЯ СО СЛОВ

Стихотворение часто сравнивают с картиной художника, где композиция складывается из сцепления отдельных деталей, соотношения планов и т. д. Однако восприятие поэзии опирается на иные психологические факторы, чем восприятие живописи, где целое всегда предстает перед нами раньше частей. Изобразительное искусство оставля-

ет человеку возможность воспринимать себя в любом порядке и не зависеть от времени. Музыка в этом плане противоположна живописи. Она навязывает свой темп, и только тот, кто сумеет подчинить себя этому темпу, воспримет мелодию, ритм, гармонию, почувствует произведение вместе с исполнителем.

А как происходит восприятие поэзии? Можно полагать, что уже при первом чтении каждое слово и каждый образ последовательно воздействуют на наше воображение. По мере накопления в сознании смысловой и эмоциональной информации восприятие стихотворения будет углубляться, изменяться. Но лишь в финале, когда откроются сложные связи между предметами (метафоризм) и станет ясна звуковая организация текста, мы постигнем поэтический смысл композиции в целом.

Вернемся к слову как к существенной и центральной информационной единице поэтического текста.

В принципе стихотворение может состоять из одного слова, повторяемого как призыв или лозунг: «Весна! Весна! Весна!» или «Выстоим! Выстоим! Выстоим!» и т. п. Но сейчас это было бы парадоксом, и как парадокс воспринималось в свое время однострочное стихотворение В. Брюсова: «О, закрой свои бледные ноги».

Однако однострочные стихотворения с особой ритмической организацией, так называемые моностихи, можно встретить у древнегреческих поэтов: «Словно ущелья гор обрывистых в молодости был я» (Архилох, VII век до н. э.; перевод В. Вересаева).

Двустрочные композиции (так называемые дистихи) также были распространены в античной поэзии. В них ценились точность слов, лаконизм, меткость образа.

В русской поэзии двустушья встречаются в сочинениях Симеона Полоцкого, М. В. Ломоносова (так называемые похвальные надписи к портретам и статуям высокопоставленных лиц). В подражание грекам и римлянам двустрочные стихотворения, содержащие чаще всего элегическую мысль, писал Д. В. Дашков, старший современник Пушкина, вошедший в историю русской литературы как критик, публицист, переводчик, убежденный сторонник античных эстетических норм:

Роза недолго блистает красой. Спешит, о прохожий!  
Вместо царицы цветов терние скоро найдешь.



В восточной поэзии, в частности в японской, короткие, трехстрочные стихотворения составляют особую поэтическую школу:

Видели все на свете  
Мои глаза — и вернулись  
К вам, белые хризантемы.

*Перевод В. Марковой*

Это хокку — лирическое стихотворение о природе в традиционной для японцев форме. Автор его Косуги Иссе, поэт середины XVII века.

Чтобы некоторый отрезок звучащей речи воспринимался как стихи, необходим определенный минимум сочетания слов. Он безусловно разный у разных народов и изменяется на протяжении времени. Можно лишь утверждать, что в сознании современного человека этой минимальной единицей является строка — особая, только поэзии присущая форма членения текста.

Итак, то, что мы называем сейчас строкой, а древние греки называли *стихос* (стих — буквально ряд, строка), является необходимым и достаточным признаком поэтической речи. А как складывается строка в сознании автора?

Некоторые поэты утверждают, что у них ритмико-музыкальная сторона будущего стихотворения возникает раньше, чем его текст. Маяковский в статье «Как делать стихи?» писал, что ритм стихотворения «Сергею Есенину» сначала просто «мычался» ему «та-ра-ра (ра ра) ра ра ра (ра ра)» и т. д. Затем появлялись отдельные слова и заменяли собой схематические «ра-ра».

Можно было бы привести аналогичные свидетельства поэтов о том, что музыкальная сторона, музыка слов предшествует словесному оформлению. Но другие поэты утверждают, что ритм и размер стихотворения складываются в зависимости от того, какие слова потребовались для начальных строк (они потом могут стать и не начальными). Так, А. Т. Твардовский в книге «Статьи и заметки о литературе» писал, что «размер должен рождаться не из некоего "бессловесного гула", о котором говорит, например, Маяковский, а из слов, из их осмысленных, присущих живой речи сочетаний»<sup>1</sup>. Наблюдения над черновиками А. С. Пушкина показывают, что он обычно долго и настойчиво искал нужное ему слово и менял ритмический контур, если слово не укладывалось в размер.

## ЗВУКОВАЯ СПЕЦИФИКА СЛОВА В СТИХЕ. АЛЛИТЕРАЦИИ

Слова в стихе, кроме их естественной, речевой, связи, вступают друг с другом в особое взаимодействие, при котором, подчиняясь общему ритму, сглаживаются границы между словами. С другой стороны, как мы говорили, при чтении стихотворения возникает тенденция более раздельного и четкого произношения каждого слова как бы для прояснения его фонетической и слогаударной структуры.

Слово в поэзии, как и в других типах речи, можно разделить на морфемы, слоги и звуки. Но это членение не воспринимается при обычном чтении. Лишь при определенном ритмическом задании, специально обозначенном самим поэтом, может возникнуть намеренно раздельное произношение слов по составляющим его слогам и морфемам. Таким приемом часто пользовался Маяковский:

Гос-  
по-  
дин  
по-  
мещичек,  
со-  
би-  
райте  
вещи-ка!  
До-  
шло  
до поры,  
вы-  
хо-  
ди,  
босы,  
вос-  
три  
топоры,  
подымай косы.  
*«Хорошо!»*

Такие особо выделенные поэтом слова, строки или строфы становятся для читателя объектами более пристального внимания, усиливают эмоциональное напряжение: возникает ожидание смысловой важности этих объектов. Так на уровне слогов и морфем в поэзии имеются средства, повышающие информативность образа.

А существует ли смысловая выразительность на уровне звуков? В современном стиховедении ведутся жаркие

споры по этому вопросу. Одни исследователи придают символический смысл чуть ли не каждому звуку, другие, напротив, вообще отрицают звуковую значимость. Каждая из сторон приводит для доказательства своих мнений различные по звуковой организации поэтические тексты. Первые показывают, как поэты сознательно подбирают инструментовку стиха:

Се ружей ржуца роца мчнтся...  
*С. Бобров*

Шипенье пенистых бокалов  
И пунша пламень голубой...  
*А. Пушкин*

Полночной порою в болотной глуши  
Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши...  
*К. Бальмонт*

Хорош твой фарфоровый профиль...  
*А. Вознесенский*

Лыжи лижут ловко  
плавные сугробы,  
лыжи, словно лодки,  
плавают в сугробах...  
*В. Соснора*

Вторые утверждают, что абсолютное большинство стихов русской поэзии (как и поэзии других народов) обходится без этого приема, что не лишает их выразительности.

Первые указывают на рифму как на намеренно предлагаемое читателю звуковое сопоставление, говорят о большом значении выразительной рифмовки, применяемой в современной поэзии и в конце, и в начале, и в середине строки:

Я — Гойя!  
Глазницы воронок мне выклевал враг, слетая на  
поле нагое.

Я — Горе.  
Я — голос  
Войны, городов головни  
на снегу сорок первого года.  
Я — голод...

*А. Вознесенский*

Вторые утверждают, что поэзия может обходиться без рифм, и указывают на целые системы, не знавшие этого явления (например, античная поэзия).

Спор о смысловой выразительности фонем, как и многие другие проблемы лингвистики и стиховедения, далеко еще не решен. Мы придерживаемся такого мнения: звуки в поэзии иногда значимы, иногда нет, т. е. иногда поэт намеренно обращает внимание своих читателей на звуковые единицы, а иногда использует другие категории и поэтические приемы.

Вернемся к стихотворению Маяковского «Сергею Есенину», которое, по воспоминанию самого поэта, сначала слышалось ему как «гул», как «музыка». Запишем начало стихотворения, выделяя все, что можно считать специальной инструментовкой стиха.

- |                     |                            |               |
|---------------------|----------------------------|---------------|
| 1. Вы ушли,         | как говорИтся,             |               |
|                     | в мИр Иной                 | и, и, п, и    |
| 2. Пустота ...      | Летите,                    |               |
|                     | В ЗВезды ВРезЫВаясь.       | взв,врзв      |
| 3. Ни тебе аваНса,  | ни пивНой,                 | и, и          |
| 4. ТРезВость.       |                            | рзв           |
| 5. НЕт, Есенин,     | Это                        | е, е, е       |
|                     | нЕ насмЕшка.               | е, е          |
| 6. В ГОрле          | ГОре КОмом —               | го, го, ко    |
|                     | не смешОК                  | ок            |
| 7. Вижу—            | ВЗРезанной руКой помешКав, | в, взрз, к, к |
| 8. собственных      | Костей                     |               |
|                     | Качаете мешоК.             | к, к, к       |
| 9. — Прекратите!    | Бросьте!                   |               |
|                     | Вы в своем уМе Ли?!        | м, л          |
| 10. Дать, чтоб щеки | заЛиваЛ                    | л, л          |
|                     | сМертеЛьный МеЛ?!          | м, л, м, л    |
| 11. Вы ж            | такое загигать уМеЛи,      | м, л          |
| 12. что другой      | на свете                   |               |
|                     | не уМеЛ...                 | м, л          |

В первом стихе три строчки, четыре сильных ударения, четыре ритмических слова, 11 слогов, 11 гласных, 16 согласных. Прежде всего заметим, что три ударных гласных звука совпадают (и). Нажимные согласные (согласные, входящие в состав ударного слога), напротив, все разные

(*ли, ри, ми*). Рифмующийся гласный (*ой*) диссонирует остальным, но предшествующий ему первый предударный (второй по силе звук слова) и ослабляет этот диссонанс.

Что может означать в этом стихе настойчиво повторяемое *и*? На уровне языковых фактов невозможно приписать этому никакого смысла. Но может быть, какое-то значение имеет звуковой ключ, заданный в тематически опорной группе «мИр Иной». Ведь эти важнейшие для поэта слова были найдены раньше других. Может быть, заполнение ритмического контура происходит под невольным звуковым впечатлением этих опорно информационных слов, т. е. слов, в которых заключается основа поэтического образа, его идейно-тематический комплекс?

Во втором стихе нет ассонанса гласных, однако ощутимо скопление определенной группы согласных: *взв, врзв*, которое вместе с рифмующимся словом четвертого стиха «трезвость» (*рзв*) сразу обращает на себя внимание и требует эмоционального отношения. Тематически опорным словом (как свидетельствует показанный поэтом процесс работы) является «трезвость». Оно и стало звуковым ключом. Рифма — сознательное звуковое соответствие — подбиралась к нему, и поэт перетасовывал слова, насыщенные нужными звуками. Так была найдена не только рифма «врезываясь», но и сходно звучащее «в звезды». Может быть, именно такова природа поэтических аллитераций, звукоповторов?

В пятом стихе мы заметим повторяющееся *е*. Может быть, это влияние звукового ключа опорного слова «ЕсЕнин»?

В шестом стихе все четыре ударных гласных — *о*. Кроме того, мы замечаем трехкратное совпадение нажимных и притом начальных согласных *го, го, ко* (*к* — звук близкий *г*, особенно в начале слов).

Аллитерация взрывных согласных (*г, к*) в нажимной позиции («ру<sup>к</sup>ой»), в начальной позиции («Ко<sup>с</sup>тей», «Ка<sup>ч</sup>аете»), в ослабленной заударной позиции («сме<sup>ш</sup>о<sup>к</sup>», «помеш<sup>к</sup>ав», «мешо<sup>к</sup>») наблюдается в седьмом и восьмом стихах. Она связана с тематически опорными словами «горло» и «комом». Так в инструментовке стиха (ассонансах и аллитерациях) может быть установлена определенная связь между звуковой и смысловой сферами в поэзии.

Аллитерации и ассонансы возникают как гармонический аккомпанемент опорно-тематическому слову и спо-

собствует его более напряженному произнесению. Эхо повторений звуковой конструкции опорно-тематического слова выделяет его из ряда других слов.

В наш век иногда говорят о воздействии искусства на человека как о результате восприятия тончайшей духовной энергии, которую вложил в произведение его творец. В этом плане слово в стихе обладает частью этой энергии и несет читателю определенный информативный заряд, причем не во всех словах равноценный. Опорно-тематические слова, конечно, обладают большей поэтической энергией и, может быть, поэтому передают звукам, их составляющим, частицы своей информации. В пределах одного текста заметно повторяющиеся звуки как бы нагружаются смыслом, идущим от этих важнейших для поэта слов, составляющих основу, ядро поэтического образа.

Стремление к использованию ассонансов и аллитераций особенно заметно у русских поэтов начала XX века и у некоторых наших современников. Так, в стихотворении Б. Пастернака «Весна» (1916) читаем:

Что почек, что клейких заплывших огарков  
Налеплено к веткам! Затеplen  
Апрель. Возмужалостью тянет от парка,  
И реплики леса окрепли.

Лес стянут по горлу петлею пернатых  
Гортаней, как буйвол арканом,  
И стонет в сетях, как стенает в сонатах  
Стальной гладиатор органа.

Сознательная инструментовка стиха здесь не вызывает сомнения. Попробуем разобраться в ней.

В первом четверостишии опорно тематической группой является «затеplen апрель». Звуковой ключ *тпл* становится носителем эмоций весеннего тепла, и все слова, повторяющие этот звуковой комплекс (звукозаряд) даже не совсем точно («заплывших», «налеплено»), воспринимаются как поддерживающие, усиливающие мотив весеннего тепла и света, метафорически выраженный образом затепленной свечки («огарка»). Звук *р* в слове «апрель» слегка изменяет основной (ключевой) звукозаряд: вместо *тпл* — *прл*. Этот измененный звуковой комплекс *прл* повторяется эхом в словах «реплики» и «окрепли», создавая одновременно новый ключ — *крпл*, опирающийся на важное по смыслу слово «окрепли». Так звуковые заряды *тпл*,

*прл* и *крпл* становятся в этом стихотворении носителями эмоционально-смыслового плана: весна — тепло — сила.

Во втором четверостишии созвучия образуют более сложное сплетение. Через всю строфу проходит звуковой повтор: *с, ст, т, т, т, ст, ст, ст, ст, т*. Очевидно, эта аллитерация возникает как имитация пения птиц в весеннем лесу. Но у поэта звукоповтор свистящих и *т* осмысливается как стон, жалоба, звук подневольный. Это подкрепляется такими опорно-тематическими словами, как «петлею», «арканом», «в сетях». Тогда «стонет» и «стенает» воспринимаются как ключевые в данной инструментовке, а их звукозаряды *стон* и *стн*, повторенные в словах «сонатах» и «стальной», обретают значительную эмоциональную энергию. Так строится поэтом яркий и сильный поэтический образ: стон весеннего леса. Этот образ будет существенно изменен в последних строках стихотворения.

Если первая строка второго четверостишия и половина второй строки (граница — «буйвол») изобилуют стыками согласных и сочетаниями согласных со слабыми редуцированными гласными, причем очень активным становится звук *т* (*сснт, плтпрнт, гртн*), то в слове «арканом» два сильных широких гласных *а* как бы раскрывают стиснутый звук (*т* можно считать символом этой стесненности). В третьей строке звук снова стеснен («в сетях»), но в четвертой сильные ассонансы *а* («гладиатор» и «органа» — в этих необычно вокальных для русского языка словах) как бы выводят мучительно стесненный звук из «сетей» «сонаты» в мощный и свободный хор: гимн жизни. Противопоставление звукозаряда *стон* — *стн* и ассонанса *а, а, а, а* включается в смысловую оппозицию двух поэтических образов: стон и сила весеннего леса. Так мы обнаруживаем взаимозависимость содержания и звучания.

Семантически нагруженные аллитерации характерны для А. Вознесенского:

Их было смелых — семеро,  
Их было сильных — семеро,  
Наверно, с моря синего  
Или откуда с Севера...  
«Мастера»

Поэтическая информация важных для поэта опорных эпитетов *сильный* и *смелый* повышается за счет своеобразного эхо этим словам в конце каждой строки: *семеро, семеро, синего, Севера*.

В поэзии А. Твардовского, наряду с другими приемами, используются звукоповторы для повышения напряженности особенно важных поэту стиховых строк:

И кругом — Чужая ноЧь.  
И уже он так далеко,  
Что ни крикнуть, ни помоЧь,  
И Чернеет там зубЧатый  
За холодную Чертой  
Неподступный, непоЧатый  
Лес над Черною водой.

*«Василий Теркин»*

Аллитерация звука *ч* (сравнительно редкого для русской речи, но здесь присутствующего почти в каждой строке, иногда по два раза) подчеркивает опорно-тематический комплекс образа: «черная вода» (река ночью) — «черта» (линия фронта). Читатель должен ощутить риск, отвагу и самоотверженность бойцов, первыми форсирующих этот ледяной фронтовой рубеж.

Аллитерации и ассонансы встречаются в современной поэзии все чаще и чаще. Это и побуждает стиховедов искать объяснения этому своеобразному стремлению поэтов к звуковому символизму. Нам представляется существенным установление связи между звукозарядом опорно-тематического слова и повторяющимися его другими словами. Мы видим в этом сознательное усиление поэтом эмоциональной энергии, за счет которой может происходить повышение смысловой информации.

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ЗАРОЖДЕНИИ РУССКОЙ РИФМЫ

Часто не искушенные в поэзии люди на вопрос, чем стихи отличаются от прозы, отвечают: в стихах все складно, в рифму. Плохих поэтов иногда с иронией называют рифмачами. Рифма выступает при таком поверхностном взгляде на поэзию чуть ли не основным признаком стиха. Некоторые даже полагают, что умение писать стихи аналогично умению подбирать рифмы. Это далеко не так. Мы уже знаем, что поэзия по своему построению и словопотреблению есть специфическая форма речи, развивающаяся по сложным собственным законам, сообразно со структурой того или иного языка, историческими судьбами. Можем добавить, что одни народы знали и использовали рифму в современном понимании, другие обходились



и обходятся без нее. В русской поэзии встречались издавна и встречаются сейчас безрифменные жанры (былинный стих; белый стих; дактило-хореический стих, имитирующий греческий гекзаметр; нерифмованный современный свободный стих). Слабо и непоследовательно рифмованной была русская обрядовая и лирическая песня.

Рифма — сравнительно позднее русское слово (в XVI—XVII веках звуковые повторы в конце стиха или сопоставимых отрезков прозы называли краесогласием). Оно происходит от того же греческого слова, что и ритм, — *ρῦθμος*, означающее стройность, соразмерность. Это указывает на то, что в античной поэзии рифма в нашем понимании не наблюдалась, хотя в середине и в конце строк встречались время от времени звуковые повторы, напоминающие рифмовку. В русском стихе используются чаще всего конечные рифмы, причем созвучными оказываются либо последние слоги двух соседних строк (*аа вв сс...*) либо окончания рифмуются через строчку (*аваа, сdсd...*). Может иметь место и более сложный порядок рифмовки типа *аваа* или *ава есв сdс...* и т. п. У некоторых восточных народов принято рифмовать начала строк. Все это склоняет к выводу, что рифма — звукоповтор особого плана, имеющий в поэзии другие функции по сравнению с ассонансами и аллитерациями. Роль рифмы — организующая, упорядочивающая, она как бы отмеряет в стихе сопоставимые отрезки речи. Большой мастер рифмовки, В. Маяковский писал: «Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспоминать ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе...»

В основу рифмовки могут быть положены разные принципы. Так, в устной народной поэзии и в литературных жанрах, рассчитанных на произнесение, рифмы всегда слуховые, акустические и часто неточные. В письменной английской и французской поэзии XVII века можно встретить так называемые графические рифмы, т. е. совпадение в конце строк букв, а не звуков. В практику современной советской поэзии вошли начальные и стыковые рифмы (начало последующей — конец предыдущей строки), рифмы конца строки с ее серединой. Выдающийся советский стиховед академик В. М. Жирмунский в исследовании «Рифма, ее история и теория» на материале европейской и русской поэзии от средневековья до наших дней приходит к следующему широкому, но исторически точному опреде-

лению: «Рифма — всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения»<sup>2</sup>.

Происхождение и употребление рифмы в русском фольклоре недостаточно изучено. Мы знаем, что рифмы часто употреблялись в пословицах, поговорках и загадках.

1. Коли орать, так в дуду не играть.
2. Перестоялась трава — ни сено, ни труха.
3. Кто плут, для того и сделан кнут.
4. Голод в мир гонит.
5. Рыба ищет, где глубже, а человек — где лучше.
6. Старый друг лучше новых двух.
7. Не красна изба углами, красна пирогами.
8. Не было бы снегу, не было бы и следу.
9. Черный конь скачет в огонь.
10. Узловат Кузьма, развязать нельзя.
11. Бесприданница — безответница.
12. Не вздыхай глубоко, не отдадут далеко:  
хоть за лыску, да близко,  
хоть за курочку, да на свою улочку,  
хоть за воронку, да на свою сторонку,  
хоть за батожок, да на свой бережок.

В приведенных примерах мы встречаем разные типы рифм: глагольные (1), точные (3, 9), неточные ассонансы (6), приблизительные (2, 5, 8), начальные (4, 11), серединные (10). Но кроме 12 примера, мы не можем утверждать, что перед нами стихотворные тексты в нашем понимании.

Поговорки, где прежде всего воспринимается двухчастное сопоставление, обладают особой ритмической структурой, сходной с поэтической, но рифма в них явно главнее: именно она организует сопоставимые группы.

12-й пример интересен не только ритмизованными рифмующимися параллелями, но и употреблением при этом семантически неоправданных сопоставлений (нельзя понять, что стоит за словами: отдать замуж за «курочку», «воронку», «батожок»). Здесь очень ясно проявилась одна из важнейших функций рифмы, иногда забываемая: рифма важна для запоминания текста. Существенными по смыслу в этом примере начиная со второй строки оказываются лишь вторые полурияды: отдадим «близко», «на свою улочку», «на свою сторонку», «на свой бережок». Рифмующиеся с ними первые полурияды заполнены созвучными словами, главная функция которых — мнемоническая\*, т. е. способствующая запоминанию.

\* Мнемонический — от слова *mneme* (греч.) — память.

Рифмованные пословицы, поговорки и загадки легче держались в памяти. Может быть, и в поэзии рифма прижилась именно из-за ее мнемонических функций? Мы часто вспоминаем стихи именно с конца строки, от рифмующихся слов.

В русских народных песнях встречаются в пределах одного текста как рифмованные, так и безрифменные строки.

Я раскину очи слезные  
По двору-то по широкому,  
Я по терему высокому.  
Я гляжу, смотрю, кручинная:  
На улице погодушка,  
У нас в доме-то невзгодушка;  
Еще наш-от ведь широкий двор,  
У нас терем-от высокий.  
Он стоит да не по-старому,  
Он стоит да не по-прежнему...

В этой предсвадебной песне, записанной в Архангельской области в 1958 году, сохранилась старинная лексика, традиционные эпитеты и характерная для русского фольклора приблизительная рифмовка за счет одинаковых суффиксов («погодушка» — «невзгодушка») или окончаний («широкому» — «высокому»). В лирических и детских песнях часто можно наблюдать рифмовку, возникающую, по всей видимости, из смысловых и синтаксических параллелизмов: «рябинушка» — «девчинушка», «весна» — «красна», «Буран-ветер шибко вьет, // из косы мне ленту рвет» и т. п.

В древнерусских памятниках XII — XVI столетий нередко встречается рифма и как некоторое украшение витиеватой служебной или описательной прозы, и как стилистический прием в нестиховых жанрах. Так, в «Молении Даниила Заточника» читаем: «...кому Боголюбиво, а мпe горе *лютое*», «Лутче бы коему человеку изволи дом *погрести*, нежели злу жену в дом *привести*», «зла бо жена ни ученья слушает, ни церковника *читать*, ни бога ся *боят*, ни людей ся *стыдить*, но всех укоряет и всех осужда-ет». Рифма (слабая, конечно) встречается чаще всего в соотнесенных грамматических рядах и выступает как организатор определенных смысловых планов, она выделяет и сближает сходно звучащие слова, предлагая читателю отыскать в них нечто общее и по содержанию. Эта выделительная и сопоставительная функция рифмы, как

бы принудительно создающая смысловой параллелизм, часто совершенно неожиданный, стала использоваться поэзией как мощное информативное средство. Так, в письменной русской поэзии XVII века рифма, чаще всего суффиксально-флексивная, сохранила тесную связь с синтаксическим параллелизмом.

Знающе правду, а о ней молчать,  
есть злато в землю тщетно закопать.

*Симеон Полоцкий. Из стихотворной энциклопедии «Ветроград многоцветный»*

В силлабической поэзии конца XVII — начала XVIII века рифма уже выступала как существенный и заметный организатор строк. Несмотря на ее звуковую слабость, грамматическое однообразие, рифма именно в эту эпоху стала важнейшим признаком стиха, ибо ритмическая упорядоченность в то время несколько ослабела.

Музо! не пора ли слог отменить твой грубый  
И сатир уж не писать? Многим те не любви,  
И ворчит уж не один, что, где нет мне дела,  
Там мешаюсь и кажу себя чересчур смела.  
Много видел я таких, которые противно  
Не писали никому, угождая льстиво,  
Да мало счастья и так возмogli достати;  
А мне чего по твоей милости уж ждати?

Если бы не рифмы, требующие одинакового ритмического построения сходно звучащих слов, текст этой знаменитой сатиры Кантемира «Об опасности сатирических сочинений» трудно было бы воспринять — на слух по крайней мере — как текст стихотворный. Так родилась еще одна важная функция рифмы: отмечать конец стихового ряда, после которого следует обязательная стиховая пауза.

К середине XVIII века рифма утвердилась в русском стихе как явление хорошо разработанное европейской средневековой поэзией. Вместе с тем русская поэтическая рифма не была простым подражанием европейскому стиху, она использовала широкие народные традиции стиховых (песенных) и нестиховых (поговорки, прибаутки, народная драма) жанров. Может быть, этим объясняется разнообразие рифмообразующих приемов в русской поэзии начиная от Ломоносова и до поэтов наших дней? То,

что мы иногда называем поэтической рискованностью, неоправданным новаторством (неточные рифмы типа «соседски» — «сосиски», «не понимая» — «над пеналами» и т. п.), заложено в основе русской рифмы у ее истоков, но было отвергнуто стиховой практикой XIX века.

Итак, русская рифма, зарождавшаяся в разных жанрах, соединила в себе различные функции: мнемонические (от народных пословиц и загадок), выделительные и сопоставительно-смысловые, ритмико-синтаксические (народные песни), акустически и графически организующие стих (силлабическая книжная поэзия XVII—XVIII веков).

В отличие от ритмики и стиля, которые в 30—40-е годы XVIII века были теоретически упорядочены Тредиаковским и Ломоносовым, рифма развивалась в русской поэзии стихийно, подчиняясь традициям русского фольклора и испытывая различные европейские влияния.

## РИФМА КЛАССИЧЕСКАЯ И СОВРЕМЕННАЯ

Настоящую силу рифмы почувствовали лишь поэты XIX века. Тогда же и начались споры о богатых и бедных рифмах, о второсортности глагольной рифмовки и т. п. Один поэт, отнюдь не первоклассный, написал в 1807 году поэму «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия», в которой не употребил ни одной глагольной рифмы, чем безусловно обратил на себя внимание современников, часто с иронией называвших его «Шихматов безглагольный». Однако поэтический опыт С. А. Ширинского-Шихматова поворотной роли в истории русской рифмы не сыграл. Лучшие поэты допушкинской и пушкинской поры (В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, В. К. Кюхельбекер, А. С. Грибоедов, Е. А. Баратынский и др.) ценили в рифме не только акустические благозвучия (которые действительно теряются при частом употреблении глагольных форм, когда совпадают не корневые, а флективные части слова), но и другие, более важные ее функции — информативные.

Очень интересно писал по этому поводу, сидя в крепости и перечитывая русских и европейских поэтов, Кюхельбекер в 1835 году: «...сам я рифмач и клянусь совестью, что рифма очень часто внушала мне новые неожиданные мысли, такие, которые бы мне ни коим образом

не пришли бы на ум, если бы я писал прозою; да мера и рифма вдобавок учит кратко и сильно выражать мысль, выражать ее молнией: у наших великих писателей в прозе эта же мысль расползается по целым страницам»<sup>3</sup>. Какие же важнейшие качества рифмы отмечает Кюхельбекер? Это: 1) рождение «неожиданных» мыслей, 2) достижение краткости и силы выражения («молния»). В самом деле, перебирая для рифмы в своем сознании сходно звучащие слова, поэт анализирует определенное «поле звучания» и вдруг обнаруживает, что между двумя словами открывается еще не установленная (или неизвестная поэту) смысловая связь, придающая рифмуемой паре новый, неожиданный смысл.

Незадолго до смерти Кюхельбекер написал стихотворение «Участь русских поэтов» (1845). В нем есть следующие строки:

Бог дал огонь их сердцу, свет уму,  
Да! чувства в них восторженны и пылки:  
Что ж? их бросают в черную тюрьму,  
Морят морозом безнадежной ссылки...

Рифмы «уму» — «тюрьму» часто встречались в русской поэзии того времени. Что же касается пары «пылки» — «ссылки», то она могла родиться в сознании поэта как «молния», как «неожиданная мысль», ибо эпитет «пылкий», часто употреблявшийся в преддекабристские 20-е годы в романтической поэзии, оказался сопоставленным со словом, определившим в 40-е годы судьбу таких «пылких» и «восторженных» людей (декабристов). Так рифмующаяся пара выделила в этом стихотворении едва ли не самую важную для поэта мысль.

Известны многие упоминания о рифме в стихотворениях Пушкина. Для него она и «звучная подруга», уводящая «в очарованную даль», и «послушна памяти строгой», и «солдат», сражающийся в «строю».

Силу рифмы, ее выразительные возможности понимали не только в XIX веке. Символисты, с их повышенным стремлением к метафоризму, были не столь строги к выбору рифм, как их современники футуристы, для которых звучание слова, усиленное рифмовкой, считалось сильнейшим приемом воздействия на читателя. Ведь футуристы придавали большое значение именно устному произнесению стиха. В. Маяковский, по его собственным словам,

искал рифмы, которые бы «враз убивали, нацелясь». Так, в поэме «Владимир Ильич Ленин», исходя из грандиозных публицистических задач, поэт должен был строить поэтические образы очень экономно. Стремясь, например, написать «в один лист капитализма портрет родовой», Маяковский каждому из признаков капитализма мог уделить лишь три-четыре строчки. Здесь надо было использовать все средства художественной выразительности, в том числе и смыслоусилительные функции рифмы. Вот почему Маяковский наиболее важные, опорно-информативные слова ставит в конце строки, находя к ним рифмы во что бы то ни стало:

Товары  
растут,  
                    меж нищими высясь.  
Директор,  
                    лысый черт,  
пощелкал счетами,  
                    буркнул:  
                                «Кризис!»  
и вывесил слово:  
                                «Расчет».

Слова «кризис» и «расчет» звучат в этом отрывке особенно выразительно, чем и достигается нужная поэту информация.

Современные советские поэты используют все стилистические возможности и функции рифмы. Так, усиление звуковой выразительности за счет чередования при рифмовке ударных (мужских) и безударных (женских, дактилических\*) окончаний (клаузул) удачно применяет Ст. Кушняев:

Вдоль улиц, дождливых и ветреных,  
он плелся — должно быть, домой,  
и бремя страстей человеческих  
устало влачил за собой...

Подобную рифмовку встречаем часто у Е. Евтушенко (стихотворения «Паруса», «Переделкино», «Старуха», «Дьявольский круг» и др. в сборнике «Поющая дамба»).

Сосредоточенную в рифмах поэтическую энергию остро чувствует Р. Рождественский, и многие его стихотворения

---

\* *Дактилическим* называется окончание строки с двумя заударными слогами.

построены именно с учетом эффекта сильной неожиданной рифмы:

Что ж  
пока туристы  
и ученые  
не нашли  
Земли Обетованной,—  
надо жить  
на этой самой,  
чертовой,  
ласковой,  
распаханной,  
кроватью.  
Надо верить  
в судьбы и традиции.  
Только пусть  
во сне и наяву  
жжет меня,  
казнит меня  
единственно  
правильный вопрос:  
«Зачем живу?»

Рифмы «ученые» — «чертовой», «Обетованной» — «кроватью», «традиции» — «единственно», «наяву» — «живу» — новые (кроме последней пары), и они привлекают внимание читателя к самым существенным для поэта проблемам.

Эффект неожиданности, возникающий от сопоставления, казалось бы, совершенно несопоставимых слов, — важнейший принцип построения поэтического образа у А. Вознесенского. Об этом мы уже писали. Добавим лишь, ссылаясь на приведенные примеры, что Вознесенский часто рифмует свои и без того резкие метафоры.

В стихах Н. Матвеевой встречаемся с этим же приемом:

Спят облака, словно отмели красных креветок.  
Взрывают птицы  
Покой сиреневых веток.  
Фыркающими пачками карт атласных  
Трещат их крылья  
В сумерках вечера ясных.  
«Вечер»

В середине лунного луча  
Запеклись соломенные стулья,  
Как внутри серебряного студня  
Косточки волшебного леща.

А луна все трудится, луца  
И луца — разборчиво и скудно —



Ядра стен, белеющих подспудно,  
От теней, от шелухи плюща...

«Лунная ночь»

В последнем примере — учетверенные рифмы, которые создают эффект точности и скрупулезности поэтического образа, к которому, возможно, и стремилась в данном случае поэтесса.

Своеобразную организующую роль рифмы при сложном построенном ритме мы находим в стихотворениях Л. Мартынова «Балтийское солнце», «Глаза народа», «Мхи», «Верви», «Земля» и других:

Вода  
Благоволила  
Литься!  
Она  
Блистала  
Столь чиста,  
Что — ни напиться,  
Ни умыться.  
И это было неспроста.  
«Вода»

Обособление рифмующихся слов, их выделение из речевого потока как важнейших характерно для советского поэта Г. Горбовского. Именно благодаря рифмам воспринимается как поэтический текст следующее очень интересное и сложное по ритмическому построению стихотворение (рифмующиеся слова выделены нами; цифры поставлены у начала ритмических рядов):

1. А представьте такое:  
проснешься — и *тихо*
2. Нету птиц!  
Нету этих *существ*.
3. Нету этих комочков,  
летающих *лихо*.
4. Этот реющий мир растворился,  
*исчез*.
5. Или — вымер.  
(Что проще всего и *доступней*.)
6. Отсверкал в небесах  
птичьих тел *фейерверк!*..
7. *Человек*,  
убивающий птицу,—  
*преступник*.
8. *Человек*,  
убивающий брата,— *не человек*.

9. ...Может, этот сюжет  
и потрепан, *затаскан*.
10. Что нам птицы,  
когда у людей *нелады!*
11. ...Вымирают вообще.  
Не без хлеба — *без ласки*.
12. А без хлеба лишь мрут.  
*Без еды*.

Вслушаемся в рифмы, организующие три части стихотворения, слабо упорядоченные ритмически.

1. Тихо — лихо, существ — исчез.
2. Доступней — преступник, фейерверк — не человек, человек — человек (в начале 7-го и 8-го ритмических рядов).
3. Затаскан — без ласки, нелады — без еды.

Стихотворение написано короткими предложениями и строится в форме полустрок, очевидно, для более ощутимой передачи намеренной сжатости текста. Поэт как бы лишь констатирует сумму фактов. Полустроки, важные ритмически и стилистически, разрушают мелодическое единство стиховой строки. При этом рифмы выступают как сигналы ритмического конца ряда (стиха) и организуют специфическую стиховую интонацию. Таким образом, наличие рифм дает поэту большую свободу ритмического маневрирования внутри строки. Здесь перед нами выступает интонационная функция рифмы, которая, выделяя сходно звучащие слова из звукового потока, создает ощущение каданса — повышенной активности голоса перед паузой, отмечающей стиховой ряд. Чтобы этот каданс действительно воспринимался нами как звуковая область, обладающая повышенным чувством (радости, симпатии, печали, отчаяния и т. п.), нужна достаточная звуковая и смысловая насыщенность рифмующихся слов. Отсюда и возникло стремление к богатству рифмы, т. е. большему совпадению рифкомпонентов и вместе с тем к индивидуальности их. (По этой причине рифмовка сходно оканчивающихся глаголов и причастий кажется маловыразительной.)

Вместе с тем богатство рифмы (богатой принято было считать рифму, у которой кроме гласного и заударных согласных совпадает предупредительный согласный, типа: *печали — отвечали, сны — весны, страстный — прекрасный*) переходит уже в специфический стиль каламбура, если совпадение в звучании слов полное:

Но двадцать лет был нерадив,  
Единой строчки не родив.  
*Д. Минаев*

Или:

Вдруг лебедей метнулась пара...  
Не знаю, чья была вина...  
Закат замлел за дымкой пара,  
Алея, как поток вина.  
*В. Брюсов*

Богатые рифмы сами по себе не создают хороших стихов. В поэтической практике Пушкина немного богатых рифм.

Современная поэзия широко пользуется так называемыми неточными (не совпадают заударные звуки) и приблизительными рифмами (например, «существ» — «исчез», «мерещилась» — «трещина» и т. п.). Появление и все больший вес их закономерен. Рифмы стареют быстрее, чем метафоры. Употребление пары, уже известной читателю из других поэтов, создает побочную, ненужную информацию.

Вместе с тем, если понимать под рифмами только совпадение ударной гласной и следующего за ней звукового комплекса (типа «лихо — тихо»), создается конечное число рифмующихся пар, и стиховая практика неизбежно должна будет прибегать к повторениям. Приблизительная рифма значительно расширяет возможности поэзии. Например, в уже цитированном стихотворении Горбовского рифма «человек» — «фэйерверк» совершенно неожиданна, она заставляет читателя сопоставить эти слова, и тем самым каждое из них получает дополнительную характеристику (как при метафоризме).

Приблизительная рифма, как и всякая другая, должна быть оправдана, связана с общим идейно-тематическим комплексом стихотворения. Иногда поставленные исключительно для рифмы слова «торчат», нарушая стилистическое или смысловое единство. На наш взгляд, примером могут послужить две неудачно найденные рифмы в прекрасно и строго звучащем «Прологе» Е. Евтушенко к поэме «Под кожей статуи Свободы»:

Золта Дахау жжжет мне до сих пор подметки.  
Дымится подо мной асфальт или паркет.  
Как гвозди палачей, мне всажены под ногти  
Неправые штыки и острия ракет.

Я глажу по ночам любимой сонный локон,  
А сам курю, курю, и это неспроста.  
Я распят, как Христос, на крыльях самолетов,  
Летающих в эту ночь бомбить детей Христа...

В первом четверостишии все кажется вполне семантически оправданным. Приблизительные рифмы первой пары («подметки» — «под ногти») воспринимаются в едином смысловом и метафорическом спектре значений. А вот первая и вторая пары следующего четверостишия («локон» — «самолетов» и «неспроста» — «Христа») выглядят несколько странно и вовсе не из-за приблизительной рифмовки. Локон — слово из другого лексического пласта и неметафорично; сопоставление его с самолетом, да еще включенным в сложный метафорический образ\*, создает ничем не оправданный поэтический диссонанс. «Неспроста» — слово семантически слабое, и потому рифма снова кажется неудачной: очень важное для поэта в этом контексте существительное «Христа» ослаблено, утоплено в снижающем гражданский пакал ненужном наречии.

Мы видели, как рифма усиливает восприятие, последний пример демонстрирует, что неудачная рифма ослабляет образ. И дело, конечно, не в качестве звукоповтора, приблизительного или точного, бедного или богатого, а в умении связать или не связать рифмой поэтический образ, открыть или не открыть в нем новую глубину, новый аспект для раздумий.

---

\* Самолеты в стихотворении Евтушенко олицетворяют кресты, на которых в тяжких муках умирали распятые, теперь они сами несут смерть; поэт страдает, сознавая эту величайшую несправедливость, и как человек принимает на себя ответственность за все происходящее.

## РИТМ — ПУЛЬС ПОЭЗИИ

**О** том, что стихи складны, каждый знает по лично-му, с детства усвоенному опыту. Сейчас мы говорим, что поэты пишут стихи, а в XIX веке более употребительным было выражение, что стихи складывают или слагают. Вдумаемся в смысл понятия *лад*, перебрав в памяти современные слова этого корня: *ладить, ладно, налаживать, ладный*. Мы убедимся, что все они означают положительное соответствие одних фактов другим, т. е. установление некоторого мирного, дружеского порядка, согласия между людьми или между предметами.

В музыке понятием «лад» обозначается специфический для каждой мелодии подбор звуков, связанных друг с другом их общим стремлением к организации вокруг опорного звука, называемого *тони́кой*, т. е. и здесь лад вносит согласие и порядок.

Складность стихов (как и лад в музыке) — явление истине волшебное: оно легко воспринимается слухом и кажется простым и привычным, но в основе его воздействия на наше эстетическое чувство лежат на самом деле очень сложные «механизмы». Вот мы и попробуем проникнуть в их организацию.

Устная поэзия древнее письменной, да и сейчас, когда стихи пишутся и читаются про себя, мы все-таки определяем поэзию как искусство звучащей речи. В этом плане поэзия сходна с музыкой: и то и другое протекает во времени, как и всякое другое явление, физическая основа которого — звук. Различные качества звучания слов (повышение и понижение тона в зависимости от места ударения; тембр, определяемый подбором со-

гласных, и т. п.) располагаются в стихе в соответствии с ладом и имеют определенный порядок во времени, т. е. чередуются. Воспринимаемое слухом чередование звуковых единиц (нот, слогов) создает ощущение ритма (от греческого слова *ρυθμός* — соразмерность, соизмеримость).

Ритм — явление более широкое и более древнее, чем поэзия и музыка. Стремление к ритму в искусстве связано с осознанием ритма в природе. Чередование моментов напряжения и отдыха издавна было присуще многим видам человеческой деятельности и, прежде всего, труду. Это экономило силы, сосредоточивая их в нужный момент и ослабляя в промежутки.

В изобразительном искусстве ритм мог проявляться исключительно в пространственных отношениях: в соразмерности пропорций, повторяемости линий, соизмеримости деталей орнамента и т. п. В пляске ритм создавался за счет чередования различных движений во времени. Таким образом, человечество испытывало тяготение к ритму и постепенно осознало его эмоциональную силу.

В песне, сначала сопровождавшей пляску, а затем отделившейся от нее, часто повторялись одни и те же слова, своего рода поэтические символы (обряда или человека). Многие дошедшие до нас фольклорные тексты построены на основе повторения сходно звучащих слов и содержат, как правило, систему образных сопоставлений и психологических параллелей:

- |                          |                   |
|--------------------------|-------------------|
| 1. Рябина, рябинушка,    | — ' — — — ' — — — |
| 2. Рябина моя!           | — ' — — — ' —     |
| 3. Зачем ты, рябинушка,  | — ' — — — ' — — — |
| 4. Рано отцвела?         | — ' — — — ' —     |
| 5. Девчина, девчинушка,  | — ' — — — ' — — — |
| 6. Девчина моя!          | — ' — — — ' —     |
| 7. Зачем ты, девчинушка, | — ' — — — ' — — — |
| 8. Засмущилась?          | — — — ' — — —     |

Здесь отчетливо видно, как из поэтического символа «рябина» — «девчина» рождаются ритмические повторы. Слова «ряби́на» и «девчи́на» сходны в мелодическом отношении (ря-би-на, дев-чи-на), т. е. имеют одинаковое ко-

личество слогов (три) и ударение на среднем слоге. Повторением этих слов и производных от них создается впечатление правильно чередующихся через определенные интервалы ударных и безударных слогов в большей части текста (см. правый столбец — схему). Именно в повторах и в созвучных параллельных построениях и зарождался стиховой ритм, поддерживаемый, с одной стороны, тактом плясового мотива, музыки, а с другой — образным психологическим параллелизмом:

Катись, яблочко, куда катится, — ' — ' — — — ' — —

Отдай, таточку, куда хочется!    — '    '    — — — — '    — —

Плавала вутца по росе,      ' \_ \_ \_    ' \_ \_ \_    ' \_ \_ \_

**Плакала Машенька по косяе...    ' — —     ' — — — —     '**

Ритм стиха в каждом языке развивался по-разному, ибо языковой материал (слова) у каждого народа имел свои особенности; в одних языках были длинные и краткие слоги (греческий), в других ударение оказалось закрепленным на определенном месте слова (на последнем слоге ритмической группы во французском языке, на предпоследнем — в польском), в одних языках преобладали двухсложные слова (английский), в других — средней нормой оказалось трехсложное слово (русский язык) и т. п.

Стихотворный ритм мог сложиться лишь при окончательном отделении словесного текста от мелодии, ибо в пении высота тона, длительность звука играла большую роль, чем звучание слов. Мелодия могла деформировать слова, растягивать их или, наоборот, сжимать. В поэзии же ритм должен был использовать лишь речевые качества слов.

Фонетической особенностью слов русского языка является свободное ударение в многосложном слове, причем ударный слог требует при произнесении большего количества голосовой энергии и мелодически объединяет вокруг себя группу безударных. Каждое значимое слово \*, как правило, обособлено в звуковом отношении, т. е. отделено от другого хотя бы минимальной паузой (словораз-

\* Предлоги, союзы, частицы и некоторые односложные местоимения могут быть лишены ударения и фонетически примыкать к соседним словам.

делом). Количество безударных слогов в слове может колебаться от нуля до десяти. По подсчетам, в русском языке существует 47 мелодических типов слов: один односложный: ' , два двусложных ' \_ \_ и \_ ' , три трехсложных: ' \_ \_ , ' \_ ' \_ , \_ \_ \_ ' и т. д. Но многосложные слова (свыше семи слогов), конечно, не дают возможности реализовать весь теоретически возможный комплект (для семисложных — из семи типов, для восьмисложных — из восьми и т. д.), так как русское произношение с трудом выдерживает пять предударных слогов. Даже с учетом добавочного (слабого) второго ударения из десятисложных слов в русском языке встречаются лишь четыре типа: ' \_ \_ \_ ' \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ , ' \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ , ' \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ , ' \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ (например, самоусовершенствование).

Как установил один из старейших советских стиховедов И. Н. Голенищев-Кутузов, «стихотворной гармонизации» поддаются лишь 13 мелодических типов, поскольку уже семисложное слово — «природная граница слова, входящего в ритмический строй русского стиха»<sup>1</sup>. По подсчетам исследователей, основной фонд русского классического стиха составляют слова, насчитывающие от одного до пяти слогов. Но в фольклорных текстах и в современной поэзии встречаются слова более многосложные.

Ритмический строй русского языка претерпел значительные изменения на протяжении многовековой истории поэзии. Прежде чем обратиться к истории русских ритмических систем, рассмотрим «механизм» русского стиха в его классическом варианте — в поэзии XIX века.

## ОСНОВЫ ОРГАНИЗАЦИИ СТИХОВОГО РИТМА РУССКОГО СТИХА

Мы показали, что можно говорить о единой психологической основе (стремление к соразмерности) ритма во всех видах искусства. Однако ритм орнамента и ритм танца, ритм музыки и ритм стиха имеют свою специфику как с точки зрения «поля», т. е. фона, на котором протекают или располагаются события и явления, так и с точки зрения «знаков», т. е. тех воспринимаемых объектов, чередование которых и создает ритм. «Поле» можно считать либо время (пение, танец, музыка, речь), либо пространство



(изобразительное искусство), а «знаками» выступают ноты, жесты, слова, линии, краски.

Ритм поэзии проявляется в упорядоченном звучании слов на фоне разграниченно воспринимаемого времени. По одному удачному определению современного английского ученого С. Четмана<sup>2</sup>, ритм стиха подразумевает три существенных признака: «временной континуум», «набор событий, повторяющихся через равные для восприятия интервалы», и «выделители».

Время выступает в этом определении как бесконечное, но вместе с тем всегда воспринимаемое в каких-то разграниченных интервалах (секунды, минуты и т. п.). Событием в ритме являются слоги, а «выделителями» для русского стиха надо считать ударные слоги.

Попробуем разобраться во всем этом на конкретных примерах. Вспомним стихотворение В. А. Жуковского «Море», уже с первых строк вызывающее в нашем воображении картину ритмического движения морских волн:

1. Безмолвное море, лазурное море,
2. Стою очарован над бездной твоей,
3. Ты живо; ты дышишь; смятенной любовью,
4. Тревожною думой наполнено ты.
5. Безмолвное море, лазурное море,
6. Открой мне глубокую тайну твою:
7. Что движет твое необъятное лоно?
8. Чем дышит твоя напряженная грудь?

Ритм движения волн ощущается нами во времени: через определенные интервалы наступают прилив и отлив. Ритм стиха, расчленяющего речевой поток на сопоставимые отрезки — строки (они помечены цифрами), тоже отмеряет временные промежутки. Стиховая строка (стих) есть некий звуковой ряд, имеющий начало отсчета времени от нуля и конец, как бы отрезающий время произнесения каждой строки, за которым следует пауза (пустое время) до начала следующего стиха. Движение волн воспринимается как ритмическое, независимо от того, точно или приблизительно совпадают интервалы каждого прилива и отлива. Ритм стиха, очевидно, также создается в нашем сознании прежде всего за счет иллюзии изохронности, т. е. одновременности всех стиховых строк. Этим поэтическая речь отличается от музыки, где существенную роль в создании мелодии играет реальное время звуков и пауз и строго соблюдается временное равенство тактов. В поэзии иллюзия одновременности стиховых строк не нужда-

ется в материальном подтверждении, ибо, как сформулировал недавно М. Л. Гаспаров, «все стихи воспринимаются как психологически равные единицы текста. Это ощущение психологического равенства ищет подтверждения в ощущении фонетического равенства стихов. Равные или близкие по объему стихи слух воспринимает как норму, неравные — как отклонение от нормы»<sup>3</sup>.

Мы коснулись лишь первого (по Четману) признака стихового ритма — «временного континуума», на котором располагаются «события» и «выделители». Отвлечемся на некоторое время от смысла слов, составляющих стихотворение Жуковского, и представим этот стиховой текст как набор «событий» и «выделителей» в условной схеме:

1. таТАтата ТАта таТАтата ТАта
2. таТА татаТАта таТАта таТА
3. таТАта таТАта таТАта таТАта
4. таТАтата ТАта таТАтата ТА

Каждая стиховая строка представляет собой определенным образом построенный звуковой ряд, состоящий из комбинации относительно сильных и слабых звуков (слов) и пауз (словоразделов). Этот ряд можно произнести, повышая голос на ударных, сильных позициях и понижая на слабых, соизмеряя при этом на слух пустое время между ритмическими группами. Ритмический ряд можно отстучивать, ударяя более сильно и замедляя темп в ударные моменты и ослабляя удары в слабых позициях. При этом становится заметным, что, кончая каждую ритмическую группу, мы пропускаем несомненно больше пустого времени, чем между ударами внутри ее. Нетрудно заметить также, что ритмические группы не равны по длительности, а каждый целый ритмический ряд (строка), законченный непременно, относительно самой длинной паузой, приравнивается к предыдущему (конечно, в зависимости от точности слуха произносящего)\*. В стихах данного

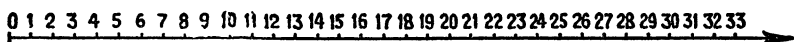
---

\* Используя методы современной экспериментальной фонетики, можно точно определить время произнесения стиховой строки. Несомненно, в реальности оно окажется не одинаковым. Однако при восприятии стиха ухо человека настроено на изохронность и не улавливает ее минимальных нарушений, так же как при рассмотрении орнамента глаз воспринимает симметрию там, где вполне могут быть незначительные пространственные неравенства. Восприятие звуковых рядов как равных единиц в значительной степени способствует особое графическое построение стихотворения (столбец).

ритма теоретически ожидается и фонетическое равенство строк, соответственно всех четных и нечетных, ибо каждый ряд состоит из одинакового количества сильных (4), слабых (7—8) и пустых (3) позиций.

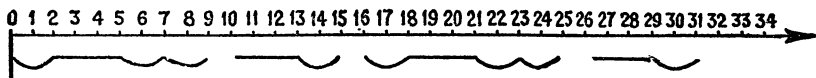
В отличие от музыки общий темп произнесения стиха не регламентируется, так же как и точность интервалов, высота тона и длительность звуков. Поэтому в построении стихового ритма гораздо существеннее не материальные величины временных долей, а психологическая соизмеримость долей между собой. Для прояснения ритмического механизма можно воспользоваться приблизительными данными крупного русского языковеда Л. В. Щербы, считавшего, что ударный слог примерно в 1,5 раза длиннее безударного. Что касается словораздела, то в исследуемом весьма равномерном по звучанию стихотворении Жуковского пустое время между словами всех строк можно условно посчитать равным и минимальным, по крайней мере меньшим, чем время произнесения безударного слога. Попробуем представить в условных долях распределение времени при произнесении ритмических звуковых рядов стихотворения Жуковского, положив на сильный слог три доли, на слабый — две, на словораздел — одну. Для этого на оси времени отложим отрезок, обозначающий время произнесения стиховой строки, и разделим его на 31 долю, так как в исследуемом ритме строка состоит из четырех ударных слогов ( $4 \times 3 = 12$  долей), восьми безударных ( $8 \times 2 = 16$  долей) и трех словоразделов ( $3 \times 1 = 3$  доли).

### Схема 1



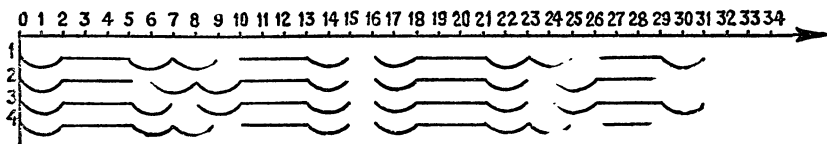
Заполним эти доли соответственно сильными и слабыми слогами первой строки, оставив пустыми словоразделы и добавив еще три доли на межстиховую самую длинную паузу.

### Схема 2



Учитывая соотнесенность друг с другом всех звуковых рядов, продолжим нашу схему в соответствии с ритмическим рисунком последующих строк.

### Схема 3



Мы увидим, что сильные доли на протяжении всего исследуемого ритма оказываются всегда на строго фиксированных от начала местах (3, 4, 5; 11, 12, 13; 19, 20, 21; 27, 28, 29), а слабые и пустые доли располагаются неупорядоченно, свободно соотносясь и соизмеряясь друг с другом. Это дает основание считать, что именно ударные слоги упорядочивают ритм. Слова в стихе расставлены с таким расчетом, чтобы ударные позиции во всех строках единого ритмического текста наступали в одни и те же отмеренные доли звукового ряда. Тем самым соотносятся друг с другом не только начало и конец всех строк, но и все сильные позиции: первое ударение строки со всеми последующими первыми ударениями, второе ударение — со всеми вторыми, третье — с третьими и т. д. Такой ритм принято называть *тоническим* (от греческого слова *тónos* — ударение). Ударные слоги выступают в нем «выделителями», регулирующими чередование «событий». Однако в исследуемом ритме Жуковского комбинация слабых и пустых долей тоже имеет свой порядок: между сильным слогом всегда оказывается два слабых и один словораздел; начинается строка всегда со слабого, а кончается через строку слабым — сильным. Одинаковое количество слогов и словоразделов в стихе еще более упорядочивает звуковые ряды, делает их соотношение легко ощутимым на слух. Такие стихи с одинаковым количеством слогов в строке (учитывая частое для русской поэзии усечение через строку последнего безударного слога) называются *изосиллабическими* (от греческого слова *συλλαβή* — слог).

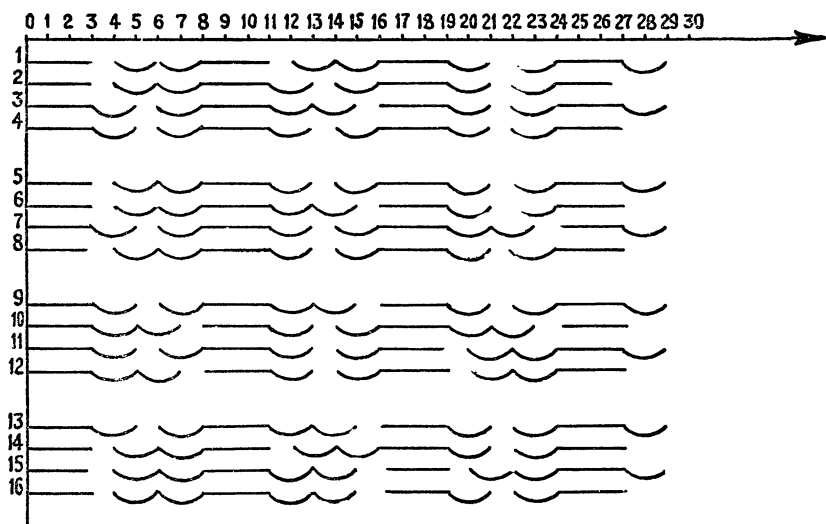
Обратимся к еще одному стихотворению о море. Его написал Ф. И. Тютчев зимой 1865 года в Ницце:

1. Как хорошо ты, о море ночное,—
2. Здесь лучезарно, там сизо-темно...

3. В лу́нном сия́нии, сло́вно живо́е,
4. Хо́дит и ды́шит, и блеще́т оно́...
5. На́ бесконе́чном, на во́льном простóре
6. Блеще́к и движе́ние, гро́хот и гро́м...
7. Ту́склым сия́ньем обли́тое мо́ре,
8. Ка́к хоро́шо ты в безлю́дые но́чнóм!
9. Зы́бь ты вели́кая, зы́бь ты морска́я,
10. Че́й это пра́здник так пра́зднуешь ты́?
11. Во́лны несúтся, гремя́ и сверка́я,
12. Чу́ткие зве́зды глядя́т с высоты́.
13. В э́том волне́нии, в э́том сия́нье,
14. Ве́сь как во сне́, я поте́рян стою́,
15. О, как охóтно бы в их оба́янье
16. Всю́ потопи́л бы я ду́шу свою́... \*

Уже с первых строк мы слышим совершенно другой темп: бодрый, убыстренный по сравнению с предыдущим: поэт передает нам движение моря зимнего, бурного. Однако ритм этого стихотворения также создается за счет четкого чередования ударных позиций, наступающих через равные интервалы. Проверим это по условной схеме.

Схема 4



\* В стихотворном тексте ударения расставлены в соответствии с ритмической инерцией и при этом несколько упрощено более свободное в действительности звучание отдельных строк (5, 10, 14, 15). Об этом явлении в русском стихе речь пойдет дальше.

И здесь ударения наступают через два безударных и один словораздел. Только ударными оказываются 1, 2, 3; 9, 10, 11; 17, 18, 19; 25, 26, 27 доли. Заметим, что звуковой ряд здесь немного короче, чем у Жуковского, и сразу начинается с сильного слога. Кроме того, количество безударных слогов в строке у Тютчева меньше: в четных по 6, а в нечетных по 7 (вместо 8 и 7 у Жуковского). Соотношение ударных и безударных слогов в соседней паре строк у Тютчева 8 и 13, т. е.  $1/1,6$ , а у Жуковского: 8 и 15, т. е. близко  $1/2$ . Так выясняется, что соотношение ударных и безударных слогов в каждой строке создает в стихе ощущение темпа, который в определенной степени задается тональными качествами начальных долей звукового ряда, т. е. местом первого ударения.

### ИЗМЕНЕНИЕ ТЕМПА — СУЩЕСТВЕННЫЙ ФАКТОР МЕЛОДИКИ РУССКОГО СТИХА

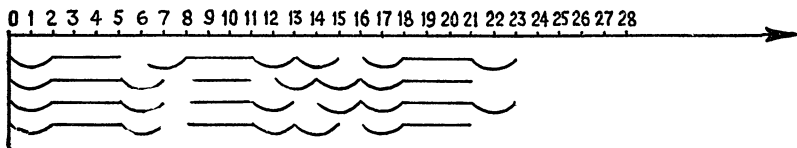
Среди южных произведений А. С. Пушкина немало стихов, посвященных морю: «Погасло дневное светило...» (1820), «Когда по синеве морей...» (1821), «Кто, волны, вас остановил...» (1823), «Прощай, свободная стихия...» (1824) и др. Прочитав их подряд, прислушаемся к ритму и отметим общее в их звучании, но вместе с тем и отличное от мелодии моря у Жуковского и у Тютчева.

Произнесем или простучим ритм первого четверостишия стихотворения «Прощай, свободная стихия...»:

- |                              |                      |
|------------------------------|----------------------|
| 1. Прощай, свободная стихия! | таТА таТАтата таТАта |
| 2. Последний раз передо мной | таТАта ТА тататаТА   |
| 3. Ты катишь волны голубые   | таТАта ТА тата ТАта  |
| 4. И блещешь гордою красой.  | таТАта ТАтата таТА   |

Построим схему этих четырех строк.

**Схема 5**

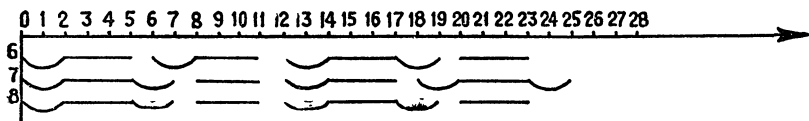


Принцип упорядоченного наступления ударений на 3, 4, 5; 9, 10, 11 и 19, 20, 21 долях последовательно соблюдает-

ся во всей строфе, но интервалы между сильными слогами в пределах каждой строки не одинаковы: между первым и вторым ударением — один безударный и один словораздел, а между вторым и третьим — три безударных и один словораздел. Поэтому каждая вторая половина звукового ряда (начиная с 14 доли) звучит в ином темпе, чем первая. При этом интуитивно ощущается, что единственное ударение этого второго полуступишия (19, 20, 21 доли) как будто сильнее двух предыдущих, ибо три безударных слога, предшествующие этому ударению, создают необходимость восходящей интонации. Мы слышим и видим на схеме, что ритм пушкинского моря имеет какой-то новый фактор, не проявлявшийся ни у Жуковского, ни у Тютчева, где темп каждой строки был равномерен.

- |  |                        |
|--|------------------------|
| 5. Как друга ропот заунывный,                | татаТАта ТАта татаТАта |
| 6. Как зов его в прощальный час              | таТА таТА таТАта ТА    |
| 7. Твой грустный шум, твой шум<br>призывный, | таТАта ТА таТА таТАа   |
| 8. Услышал я в последний раз.                | таТАта ТА таТАта ТА    |

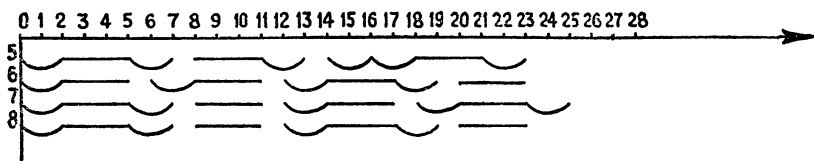
Построим схему этих четырех ударных строк.



мени, во всяком случае большего количества наших условных единиц (25 долей вместо 23 в нечетных строках).

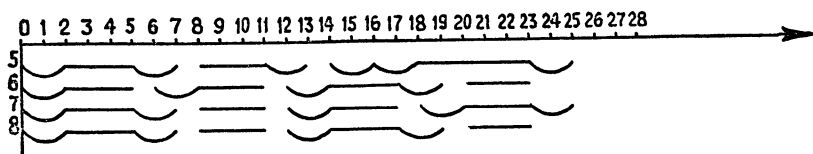
Сопоставим схемы пятой (трехударной) и последующих четырехударных строк.

*Схема 7*



Мы увидим, что в первом полустиишии наблюдается полное ритмическое соответствие, а начиная с 15 доли шестая строка как бы выбивается из ритма, но на слух мы ощущаем не падение ритмического строя, а лишь изменение темпа. Очевидно, в нашей схеме 7 есть ошибка. Чтобы отыскать ее, обратимся к сформулированному М. Л. Гаспаровым принципу соотношения в стихах «аналогичных частей всех предыдущих и последующих стихов», по которому соотносятся между собой все начала, середины и концы стиховых строк в пределах единого стихотворного текста. Обратим внимание на соотношения концов строк, которые в русском стихе усиливаются рифмовкой. Стоит заметить, что конец строки, отмеченный самым сильным ударением, наступающим перед межстиховой паузой, в любых стиховых системах всегда произносится более напряженно. Тем самым строки отделяются друг от друга и поддерживается четкость стихового членения. Чтобы на схемах 5 и 6 соотнести концы стиховых строк, может быть, стоит в пятой строке отвести под сильную позицию не три, а большее количество долей? Мы ведь улавливаем на слух удлинение ударности при восходящей интонации. И если допустить, что при такой интонации, возникающей от скопления безударных слогов, ударный слог увеличивается во времени на две доли, т. е. на длину одного безударного слога, то увеличенный ударный займет на нашей схеме 19—23 долю. Тогда будут соотнесены концы звуковых рядов пятой (трехударной) и шестой — восьмой (четыреударных) строк, где сильные позиции приходятся на 21—23 доли.

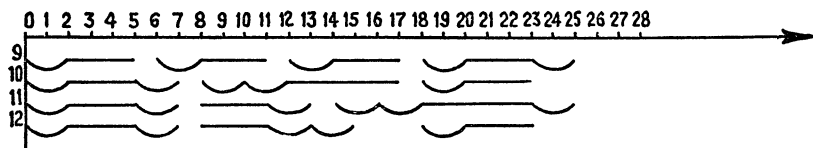




Так можно исправить схему 7 в соответствии с ощущаемым в восприятии ритма выравниванием звуковых рядов. Продолжим анализ ритма пушкинского стихотворения.

- |                                |                         |
|--------------------------------|-------------------------|
| 9. Моей души предел желанный!  | таТА таТА таТА таТАта   |
| 10. Как часто по берегам твоим | таТА́та татаТА́ таТА́   |
| 11. Бродил я тихий и туманный, | таТА́та ТА́та татаТА́та |
| 12. Заветным умыслом томим!    | таТА́та ТА́тата таТА́   |

Мы слышим, что девятая строка четырехударна, а последующие — трехударны. Построим схему этих строк с учетом того, что в десятой строке восходящая интонация слышится при подходе к третьему, а не к четвертому ударению, и удлиненной окажется на схеме третья сильная позиция: вместо 15—17 долей она займет 13—17 доли.



Одиннадцатая строка ритмически однотипна, уже рассмотренной нами пятой. В двенадцатой трехударной строке интонация отличается от всех подобных предыдущих: после второго ударения следуют два безударных слога, и звуковое напряжение идет на убыль. Здесь имеет место нисходящая интонация, при которой перед последней сильной ритмической группой — это ощущается на слух — пауза несколько удлиняется. В этом случае выравнивание стихового ряда, т. е. соотнесение концов строк происходит, по-видимому, за счет увеличения пустого времени на две доли (опять-таки величину безударного слога). На схеме 16, 17 и 18 доли этой строки — пустые.

Однако это чисто интуитивное заключение: мы не можем знать в точности, что делает каждый из нас, произнося стихи и воспроизводя ритм в соответствии со сложившимися в нашем сознании представлениями. Существенно другое: установка на психологическое равенство стиховых строк создает предпосылки для стремления к фонетическому равенству. При произнесении каждой последующей строки место первого, второго и т. д. ударений ищет временного соответствия в предыдущей.

Поэтому упростим для удобства схему стихового ритма, приблизив ее к более традиционной, но сохранив фонетический образ слова как комбинацию ударного (') и группы безударных слогов (—), а также учитывая словоразделы (пустое время), несомненно участвующие в создании ритма. Необходимо также иметь в виду временное поле, состоящее из условно соизмеримых и соотнесенных долей, ибо стиховой ряд есть протекающая во временном отрезке последовательность звуков (слогов) и пауз (словоразделов).

Тогда ритм пушкинского стихотворения «К морю» мы можем представить следующим образом:

Схема 10

|  | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
|--|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|
|  |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |
| 1. Прощай, свободная стихия!             | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |
| 2. Последний раз передо мной             | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |
| 3. Ты катишь волны голубые               | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |
| 4. И блещешь гордою красой.              | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |
| 5. Как друга ропот заунывный,            | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |
| 6. Как зов его в прощальный час,         | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |
| 7. Твой грустный шум, твой шум призывный | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |
| 8. Услышал я последний раз.              | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |
| 9. Моей души предел желанный!            | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |

|                                     | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
|-------------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|
|                                     |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |
| 10. Как часто по берегам твоим      | — | — | — |   |   |   |   | — | — | — | —  | —  | —  |
| 11. Бродил я тихий и туман-<br>ный, | — | — | — |   |   | — | — |   |   | — | —  | —  | —  |
| 12. Заветным умыслом томим.         | — | — | — |   |   | — | — | — |   |   | —  | —  | —  |
| 13. Как я любил твои отзывы,        | — | — | — |   |   | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |
| 14. Глухие звуки, бездны глас,      | — | — | — |   |   | — | — |   | — | — | —  | —  | —  |
| 15. И тишину в вечерний час,        | — | — | — |   | — |   |   | — | — | — | —  | —  | —  |
| 16. И своенравные порывы.           | — | — | — |   | — | — | — |   | — | — | —  | —  | —  |

По этой схеме с условно равными долями ударными оказались все одиннадцатые доли; почти все (кроме десятой строки) пятые доли; подавляющее большинство (кроме пятнадцатой и шестнадцатой строк) вторых долей и половина (восемь из шестнадцати) восьмых долей. Таким образом, мы видим четко обозначенные (отмеряемые при произношении) определенные места для ударных позиций: 2, 5, 8, 11 доли. Для четырехударных строк с равномерным темпом ударения наступают через две доли: один безударный и один словораздел. Для трехударных строк в месте потери ударения между ударными позициями оказывается интервал в пять долей (три безударных и условно двойной словораздел), обозначающий изменение темпа при восходящей и нисходящей интонации.

Обратим внимание на особый ритмический строй пятнадцатой и шестнадцатой строк. Пятнадцатая строка трехударна, но в ней не наступает первого ожидаемого ударения, поэтому вторая ударная позиция окажется хотя и на своем положенном месте (5 доля), но для этой строки она будет занята первым по порядку ударением. Это произойдет за счет заметной перестройки интонации в этой строке с самого ее начала: вторая ударная позиция, подготовленная тремя предшествующими безударными слогами, потребует, очевидно, для произнесения большего времени. Чтобы сохранить на схеме условное равенство долей, произведем выравнивание временных промежутков между ударными позициями выделением лишней доли на пустое

время. В данном ритмическом типе придется отмерить это время в начале строки (1 доля).

Шестнадцатая строка двухударна. В начале ее мощная восходящая интонация (2, 3, 4, 5 доли), а затем столь же сильное падение после двух безударных слогов при отсутствии третьего ударения. Выравнивая этот звуковой ряд по 11 доле (т. е. к последнему, обязательно завершающему строку ударению), мы в соответствии с произношением увеличиваем словораздел при нисходящей интонации (8 и 9 доли) и опять же условно отводим пустую долю в начале строки для обозначения восходящей интонации (1 доля).

Итак, упорядоченное наступление ударных позиций, равносложность рифмующихся стиховых строк — вот основные ритмообразующие факторы русского классического стиха, называемого также силлабо-тоническим. Количество слов в строке, а значит, ударений и словоразделов колеблется в таких стихах в допустимых пределах (от двух до четырех в наших примерах). Соразмерность ударных позиций регулируется как удлинением звуковых долей (в основном ударных), так и увеличением пустого времени между ритмическими группами (словами). Кроме того, в стиховых рядах с неравномерным темпом, то убыстряющим, то замедляющим произнесение слов, сохраняется всегда общий порядок наступления ударений только на четных или только на нечетных слогах (например, в стихотворении «К морю» ударными были 2, 4, 6 и 8 слоги).

## ИЗ ИСТОРИИ РУССКИХ РИТМИЧЕСКИХ СИСТЕМ

**Т**еперь, когда нам понятен «механизм» ритма классического стиха XIX века, обратимся к истории русской ритмики.

### УСТНАЯ НАРОДНАЯ ПОЭЗИЯ

Самые древние русские стихи — народные песни и былины — дошли до нас в записях XVIII—XIX веков. Тем не менее фольклористы, сопоставляя и изучая тексты, записанные в разных местах и в разное время, считают, что лексический и ритмический строй большинства песен и былин сохранился в своей основе с древнейших времен, когда письменности на Руси еще не было или она служила лишь деловым и религиозным целям (X—XI века).

Хорошо известны народные календарные, свадебные, детские и другие лирические песни: «Ой, весна, весна, та весняночка», «Выйду ль я на реченьку», «Ах ты, поле мое, поле чистое», «Ты рябинушка, ты кудрявая», «Петушок мой, петушок», «За горами, за долами, за крутыми берегами» и многие другие. Большинство этих песен (кроме, может быть, последней, плясовой) сложилось в то время, когда синкретизм триединства: пляска + мотив + текст — уже перешли в двуединство: мотив + текст. Поэтому при изучении народной песни следует помнить, что речь идет не о стихосложении, а о песнесложении. Помнить надо и о том, что известные сейчас мотивы записаны не одновременно с текстами, а, как правило, позже. Каким был напев той или иной древнерусской песни, едва ли можно

сейчас представить, так как певцы, от которых записывали песни, часто меняли мотивы, импровизировали, исполняли на один напев разные песни. Тем не менее большинство фольклористов исходят из того, что текст и мотив в песне возникли одновременно и лишь позднее мотивы начали кочевать и приспособливаться к другим, чужим, текстам.

В древние времена мотивы были простыми, универсальными и различались, возможно, только по общему настроению и темпу: грустный, радостный, бодрый, унылый. Крупнейший специалист по теории народной словесности А. А. Потебня писал в конце XIX века: «...в народной песне размер возникает вместе с напевом, отношение коего к настроению бывает более осязаемо, хотя и трудно определимо»<sup>1</sup>.

Обратимся к примеру:

Схема 1

|                                     | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 |
|-------------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|
|                                     |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |
| 1. Ах ты, поле мое,<br>поле чистое, |   |   |   | , |   |   |   |   |   |   |    | ,  |    |    |
| 2. Ты раздолье мое<br>широкое!      |   |   |   | , |   |   |   |   |   |   | ,  |    |    |    |
| 3. Всем ты, полюшко,<br>изукрашено, |   |   |   | , |   |   |   |   |   |   | ,  |    |    |    |
| 4. Травушкою и мура-<br>вухой       |   |   |   | , |   |   |   |   |   | , |    |    |    |    |
| 5. И цветочками-васи-<br>лечками.   |   |   |   | , |   |   |   |   |   |   | ,  |    |    |    |

Ритм этой песни представлен в соответствии с той расстановкой ударений, которая традиционно сложилась для данного текста. Вместе с тем хорошо известно, что ударения в русской народной поэзии ставились свободно: в пределах одного текста можно встретить и «чисто поле» и «чисто поле», «ра́но» и «ра́но», «тра́вушкою» и «тра-вушкóю». Кроме того, текст таких песен еще тесно был связан с напевом, где слово не являлось ритмической единицей, а могло растягиваться или разрываться музыкальной паузой на две самостоятельно ударяемые части (на-

пример: «Ис-хо-ди-ла мла-де-шень-ка все лу-га и бо-ло-о-о-та...»). Но самый существенный признак большинства народных песен — это особый речевой строй. Стиховой ряд составлялся из более крупных долей, под одним ударением объединялось несколько слов. Это прежде всего относилось к предлогам, местоимениям, частицам, междометиям, но часто и значимые слова фонетически сливались друг с другом, образуя единый прозодический период (от греческого слова *προσῳδία* — ударение). Этот термин ввел в употребление в начале XIX века один из первых исследователей ритмики русского народного стиха А. Х. Востоков. Таких прозодических периодов, т. е. ритмических долей, в русской песне могло быть от одного до трех. Востоков приводит примеры на каждый тип.

Схема 2

*Однодольные*

|                    | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|--------------------|---|---|---|---|---|---|---|
|                    |   |   |   |   |   |   |   |
| Ты воспой, воспой, |   |   |   | , |   |   |   |
| Млад жаворо́бочек, |   |   |   |   |   | ' |   |
| Сидю́чий весной    |   |   |   |   |   |   |   |
| На протáлинке...   |   |   |   |   |   |   |   |

*Двудольные*

|                                | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|--------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|
|                                |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |
| Без вéтру, без вíхорю          |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |
| На дворе́ крупе́н до́ждь идет; |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |
| Без огня́ и без по́лымя        |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |
| Сырой бо́р загора́ется.        |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |

*Трехдольные*

|                             | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
|-----------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|
|                             |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |
| Во́ поле берéза сто́яла,    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |
| Во́ поле кудря́вая сто́яла. |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |
| Не́кому берéзу залома́ти.   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |
| Я пойдú залома́ю.           |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |

При этом Востоков делает вывод, что «главное свойство» песенного народного стиха — «равночисленность ударений», хотя иногда песенные стихи «имеют по равну в себе слогов, а на оных по равну и в одинаковом порядке ударения... Но как порядок сей в них не всегда остается неизменным, а только одно число ударений не изменяется, то и должно измерять их по ударениям или по периодам прозодическим»<sup>2</sup>.

Попробуем, следуя советам А. Х. Востокова, «размерить» песенный стих по ударениям с учетом того, что между прозодическими периодами следует положить больше пустого времени, чем между словами.

Схема 3

|   | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|
|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |
| 1. Ходила младшенька по борочку,        |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |
| 2. Брала, брала ягоду земляничку;       |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |
| 3. Наколола ноженьку на тресочку.       |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |
| 4. Болит, болит ноженька, да не больно, |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |
| 5. Любит меня милый друг, да не ложно,  |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |
| 6. Не ложно, душа моя, не нарошно...    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |

Если исходить из того, что ударения в таком стихе организуют ритм, т. е. всегда занимают строго определенные от начала позиции (2, 7 и 14 доли), то междуударные интервалы, во-первых, неравны между собой (между первым и вторым ударением — от одного до трех безударных слогов и соответствующая пауза, а между вторым и третьим ударением — по четыре безударных слога и



пауза). Во-вторых, в разных строках левого полустипия \* интервалы складываются из разного количества безударных, а в правом полустипии — из равного. В результате темп всего второго полустипия равномерен, а все ряды первого полустипия звучат в ином, неравномерном темпе. При этом в каждой строке складывается особая интонация, регулируемая и количеством слогов, и местом ударения в первом прозодическом периоде.

Неравенство междуударных интервалов, компенсируемое изменением темпа в пределах строки (звукового ряда), нам уже знакомо, но с неопределенным количеством безударных слогов между ударениями мы еще не встречались. Кроме того, в классическом стихе с неравномерным темпом всегда, как мы отмечали, сохранялся общий для всего ряда четный или нечетный порядок ударений. В народном стихе этот порядок отсутствует: ударными в приведенной выше песне являются второй, пятый, десятый слоги (в третьей строке вместо второго ударный — третий слог, в пятой — первый). Таким образом, симметрии здесь не наблюдается ни в пределах ряда, ни между рядами.

Анализ других подобных текстов убедил бы нас в том, что асимметрия ритма в народном стихе — явление типичное и традиционное. Иногда она исправлялась более поздним напевом, но в исконных своих началах русский песенный стих не стремился к симметрии, так же как старинные русские народные мелодии, в отличие от европейских мотивов, состояли тоже из несимметричных долей. Может быть, с этим явлением, так удивившим в свое время музыковедов, стоит сопоставить и традиционную асимметрию древнерусской архитектуры и орнаментов? Кого не поражали разновысокие купола, несимметричные апсиды и окна русских храмов XII—XVI веков? Что стоит за этой тягой к нарушению симметрии в определенные эпохи?

Еще первые собиратели народных песен и былины заметили, что в фольклорных текстах преобладают безударные слоги. Советский исследователь М. П. Штокмар, изучив огромный материал своих предшественников, пришел к выводу, что в народном стихе одно ударение приходится

---

\* Для удобства анализа стиховой ряд можно характеризовать двумя полустипиями: левым, или первым (доли 1—7), и правым, вторым (доли 8—15).

в среднем на 3 безударных слога, в то время как в классическом стихе — на 2. Точнее, средняя длина слова в фольклоре — 3,8 слога, а в поэзии XIX века, почти как и в разговорном языке, — 2,8 слога<sup>3</sup>. Это интересное открытие Штокмар подкрепил целой системой примеров из былин и песен, в которой показал, за счет каких факторов происходит это удлинение слова. Назовем лишь некоторые, наиболее существенные:

1. Объединение двух, а иногда и трех слов под одним ударением: «добра́-коня», «красно-со́лнышко», «сто́льне Ќиев-град».

2. Разного рода усилительные повторы (тавтологии): «по мо́рю, морю синему», «белы́м-бело», «до́ждь дожжит».

3. Нарращивание приставок и суффиксов: «для-ра́ди ме́ня», «пора́звы́питы», «далеко́хонько», «руба́шеночки», «посмотре́теньки».

4. Употребление форм прилагательных с древними полными окончаниями, а также замена *й* на слоговое *и* в окончаниях прилагательных и местоимений: «ру́сских», «молоде́цкой», «собо́льною», «ты́е», «эты́их», «всее́», «чу́дныи».

5. Многосоюзие, обилие частиц и междометий: «Ай на верх-то клал...», «Да у той ли да у речки...», «Стояли а столы всё а дубовые», «Да ты ляг во эту во гробницу-то во каменну».

6. Обилие многосложных собственных имен и географических названий: «Добрынюшка», «Дихмантьев-сын», «Настасьюшка Петровна-свет», «Дунай-река», «Чернигов-град». К этому следует прибавить явления полногласия, обилие разных словечек и присказок: «Там то жил-то ведь как князь да Глеб Володьевич» и т. п.

Трансформировался ли язык в угоду ритму, или, напротив, ритм складывался в соответствии с особенностями песенно-былинного языка? Думается, имело место и то и другое. Перечисленные факторы, которые обуславливали большую многосложность слова в народном языке, выполняли также стилистические и эмоциональные функции: язык поэзии в сознании народа должен был отличаться от обыденной речи, отсюда — многообразная система ласкательных и увеличительных суффиксов, тавтология и различные архаические формы. Так, в русском фольклоре мы можем наблюдать за процессом образования новых слов, ибо в народном поэтическом творчестве слово подвижно,

лексика обладает чрезвычайной жизнедеятельностью, а не строго контролируется нормами литературного языка.

С другой стороны, когда в русских песнях сложилась и полюбилась пятисложная форма слогуударной группы («Ах ты солнышко», «Уж как пал туман», «Мой сердешный друг»), а в былинах — пятисложная и четырехсложная («думу думати», «поскорешенько», «Добрынюшка», «йдолище», «широкий»), певцы и сказители импровизированно создавали эти полюбившиеся ритмические группы, добавляя (где это было нужно) различные служебные слова или используя другие фонетические приемы.

Как известно, былины — эпические произведения, в которых, в отличие от лирики, происходит много событий, в них очень большое внимание уделено описаниям и существенны идейные позиции автора. При исполнении былин текст был важнее напева, однообразного и не закреплённого за тем или иным текстом. Но по фонетическому и стилистическому строю языка былины близки к песням.

1. Как у той ли речёнки Смородине,
2. Как у той ли у грязи, грязи Чёрной,
3. Как у той ли берёзоньки поклёпой,
4. У того креста да Леонидова
5. Сидит Соловей-разбойник Дихмантьев сын.

*«Первая поездка Ильи Муромца»*

Отметим ритмические группы: — — ' — («как у той ли»), — ' — — («Смородине», «берёзоньки», «поклёпой», «Дихмантьев-сын»), — ' — — («у грязи, грязи»), — — — («Леонидова», «сидит Соловей»), — — ' — («речёнки», «Чёрной»), — ' — («креста да»), — — ' — («у того»).

Составим ритмическую схему этого текста.

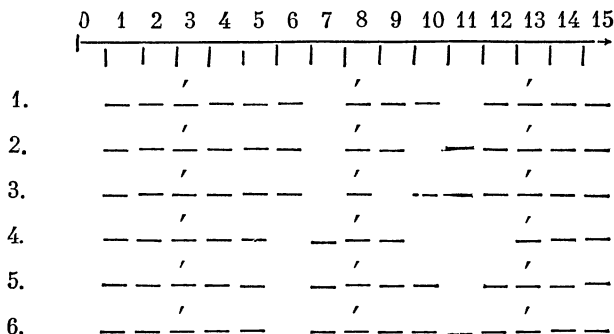
Схема 4

|    | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |
|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|
|    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |
| 1. | — | — | ' | — |   |   |   |   | ' | — | —  | —  |    |    | '  | —  | —  |
| 2. | — | — | ' | — |   |   |   | — | ' | — | —  | —  |    |    | '  | —  | —  |
| 3. | — | — | ' | — |   |   |   | — | ' | — | —  | —  |    |    | '  | —  | —  |
| 4. | — | — | ' | — |   |   |   | — | ' | — |    |    | —  | —  | '  | —  | —  |
| 5. | — | — | ' | — | — |   |   | — | ' | — |    |    | —  | —  | '  | —  | —  |

Еще один пример.

1. Как во стóльном было в гóроде во Кíеве
2. А у лáскового князя у Влади́мира
3. Был хоро́ш-почетен пír да пировáньице
4. На мно́гих князей, на мно́гих бóяров,
5. Да на мно́гих мо́гучих богáтырей,
6. Да на слáвных полéниц да разудалых.

### Схема 5



155

ся от одного до четырех безударных слогов. Чаще всего в этом тексте между акцентами звучат по три безударных слога с соответствующими паузами. Это подтверждает вывод М. П. Штокмара о средней длине былинного слова около 3,8 слога.

Приведенная схема показывает, как строго упорядочен ритм в первых пяти и в последних четырех слогах каждой строки. На протяжении почти всей былины первое ударение стоит на третьем слоге от начала, а последнее — на третьем слоге от конца. За счет этого и создаются четкие крайние доли былинного ритма (последнее ударение упорядочивалось с конца стихового ряда). Среднее ударение в длинном стиховом ряду могло и не занимать определенного от начала места: оно могло стоять и на шестом и на седьмом слоге (в приведенном отрывке оно всюду выдержано на седьмом). Равносложие в былинах не соблюдалось, добавление гласных («многих», «славных») имело место там, где слово надо было увеличить для сохранения ударности на положенном месте. С этой же целью допускался перенос ударений даже в том случае, если то же слово стояло рядом с другим ударением (в приведенном примере «мно́гих» и «многих», «бога́тырей», и «бо́йров»).

Итак, ритм русских былин, сложившихся, как считают исследователи, в X—XV веках, но известных нам в записях лишь XVIII века, тяготеет к размеренному по ударениям дольнику без обязательного равносложия строк.

## КНИЖНЫЙ СТИХ XVII—XVIII ВЕКОВ

Устное творчество народа мало интересовало в XV—XVII веках образованных русских людей, которых называли тогда книжниками. Они в основном ориентировались на европейское просвещение, а иногда и просто подражали западным образцам.

Первые наши книжные поэты были церковниками, и потому первые русские стихи — это переложение псалмов, молитвы или послания на духовные темы. Самый талантливый и крупный поэт той эпохи — Симеон Полоцкий. Ему принадлежат прекрасные стихи, далеко выходящие за рамки привычных церковных канонов. Это стихи о чести и совести человека, о необходимости «блюсти себя» во всех житейских ситуациях, о необходимости добра и

твердости в вере. Характерные церковные образы и слова переплетаются в стихотворениях Симеона Полоцкого с бытовыми сценами, написанными обыденными словами.

1. В некоей стране змий превелий бяше,
2.     близ моста лежа, вред лютый творяше.
3. Кони и волы и всяк скот хщилъ есть
4.     и путь творящия люди поглощалъ есть.
5. Тем путем святыи епископ пустися
6.     Донат, а змий на нь гладный устремися,
7. Разверз челюсти, святыи наплеваше
8.     в гортань, и зная крестно содеяше.
9. Того не терпя, змий той умертвися,
10.     о нем же страна вся возвеселися.
11. Осмь супруг волов зла гада везоша
12.     на поле, тамо огнем и сожгоша.

«Змий»

Попробуем составить два варианта схемы этого текста (с соблюдением словоразделов — левый столбец — и без них, но с обязательной цезурой между 5 и 6 слогом — правый; см. схему 6).

Здесь нет даже и тенденции к упорядоченности ударений, кроме конца строки. Во всех рядах строка распадается на два полустипия: в первом пять слогов, во втором — шесть. Пятые и шестые слоги (6 и 8 доли) чаще бывают ударными, но в остальных ритма ударений не наблюдается. Лишь конец строки упорядочен. Предпоследний слог всюду ударен, и предшествует ему либо один, либо два, либо три безударных слога. Не симметричны начала строк: ударными могут быть 1, 2, 3 доли. Вместе с тем в стихе строго выдержано равное количество слогов — одиннадцать (15 долей с учетом четырех словоразделов). Такие стихи назывались *силлабическими виршами*. Их основной признак — равносложие и обязательное предпоследнее ударение в рифмующихся словах. Часто употреблялась так называемая *цезура* — пауза, делящая ряд на два полустипия. Перед цезурой иногда упорядочивалось последнее ударение, но в остальном определенной системы чередования ударных и безударных слогов не существовало: слоги как бы считались равными по силе и длительности. При таком построении стиха ритм ощущался лишь в том случае, если не выделялись слова как самостоятельные единицы речевого потока, а стихотворная строка произносилась как бы состоящей из слогов с некоторой минимальной паузой между ними.

|     |   | Схема 6 |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |   |   |   |  |
|-----|---|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|---|---|---|--|
|     |   | 0       | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |   |   |   |  |
| 1.  | — | —       | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | — | — | — |  |
| 2.  | — | —       | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | — | — | — |  |
| 3.  | — | —       | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | — | — | — |  |
| 4.  | — | —       | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | — | — | — |  |
| 5.  | — | —       | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | — | — | — |  |
| 6.  | — | —       | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | — | — | — |  |
| 7.  | — | —       | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | — | — | — |  |
| 8.  | — | —       | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | — | — | — |  |
| 9.  | — | —       | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | — | — | — |  |
| 10. | — | —       | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | — | — | — |  |
| 11. | — | —       | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | — | — | — |  |
| 12. | — | —       | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | — | — | — |  |

\* Если ударность слога сомнительна (в русском стихе такое явление наблюдается), на схеме знак ударения заключается в скобки.

В не-ко-ей-стра-но      змий-пре-вс-лий-бя-ше  
близ-мо-ста-ле-жа      вред-лю-тый-тво-ря-ше...

Поэтому для силлабического стиха более показательна схема ритма без учета словоразделов, но с обозначенной цезурой \* (см. правый столбец схемы 6).

Несмотря на то что ритм силлабических виршей едва ощущался даже при слоговом специфическом произнесении, подобная поэзия просуществовала в России около 150 лет и насчитывает огромное количество стихов таких первоклассных поэтов, как Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев, Карион Истомин, Феофан Прокопович и др.

Известно, что силлабическая система стихосложения пришла к нам из европейской литературы. Однако она не могла бы удержаться долго, если бы не соответствовала фонетическому строю древнерусского языка.

На основании многих данных сейчас считается, что древнерусский язык не отличался высокой редукцией безударных гласных (т. е. произнесением *a* вместо *o*, *u* вместо *e*), как в современном русском языке. В московском говоре XVII века безударное *o* произносилось отчетливо, например «с~~л~~оморох», а не «скамарох», как мы сейчас произносим. Можно предположить, что слоги в древнерусском языке не так сильно различались по ударности и безударности, как в современном языке, когда безударные воспринимаются как зависимые. Относительная самостоятельность всех слогов слова в литературном языке XVII века и создавала предпосылку для существования такой поэзии, где слог становился единственной соизмеряющей ритм единицей. На это, несомненно, влиял письменный, графический образ слова, где звук получал свое буквенное обозначение независимо от ударности.

В XVIII веке почти исключительно силлабическими стихами писал знаменитый русский сатирик Антиох Кантемир, которого Белинский назвал «отцом русской литературы». Ему принадлежат девять сатир, высмеивающих пороки «дворян злонаправных», «хулящих учения», «бесстыдную нахальчивость» и «человеческое злонаравие». Кроме того, им созданы песни, оды, басни, эпиграммы — и все это

---

\* При сопоставлении ритма силлабического и классического стиха ощущается необходимость передачи их разными схемами, так как в первом случае звучат только слоги, во втором — единые смысловые группы — слова.



силлабическим стихом! Сатиры приобрели широкую известность среди русской читающей публики того времени и хорошо были известны Пушкину и его современникам.

Правда, силлабический стих в XVIII веке стал в основном письменным, читаемым, а не произносимым. Его графическое оформление: стихотворные строки-ряды, каждый из которых начинался с прописной буквы, — уже сразу настраивало читателя на восприятие именно поэтической речи. Рифма, которая часто тоже отражала не произношение, а буквенное оформление слова, закрепляла восприятие текста как стиха. В ритмическом отношении это была проза, довольно искусственно разбитая на тринадцатисложные или одиннадцатисложные отрезки, причем границы этой разбивки очень часто не совпадали с границами фразы. Стихи того времени были скорее своеобразной публицистикой, чем поэзией: злободневность содержания, идейная полемика, заостренность образов гораздо больше волновали поэта, чем искусство построения и звучания. Вот как, например, один щеголь в сатире Кантемира «На хулящих учение» выражает свое недовольство по поводу просвещения:

Медор тужит, что чересчур бумаги исходит  
На письмо, на печать книг, а ему приходит,  
Что не в чем уж завертеть завитые кудри;  
Не сменил на Сепеку он фунт доброй пудры;  
Перед Егором двух денег Виргилий не стоит,  
Рексу — не Цицерону похвала достоин.

Егор, как замечает в примечаниях сам автор, «славный сапожник», Рекс — «портной в Москве». Высмеивая Медора, Кантемир находит остроумное преувеличение: из-за книг нет бумаги на кудри. На этом он строит образ, не прибегая к специфическим стиховым приемам.

В середине 30-х годов XVIII века появился в Петербурге странный человек: сын астраханского священника, бежавший из дому сначала в Москву, а потом за границу. Изучив в Сорбонне математику, философию и словесность, он решительно стал «трудолюбивым филологом». Вернувшись на родину, не только писал стихи, но первый почувствовал, что длиннострочные силлабические вирши на русском языке мало походят на стихи и что «приличнее их называть прозою, определенным числом идущую, а меры и падения, чем стих поется и разнится от прозы, то есть

от того, что не стих, весьма не имеющую». Человека этого звали Василий Кириллович Тредиаковский, и ему суждено было стать первым реформатором русского стиха.

Тредиаковский предлагает вместо равносложных строк слагать стихи стопами. Стопой (подней, от греческого слова *ποῦς* — нога, ступня) в греческой поэзии называли условную первичную меру стиха, которую при чтении отсчитывали поднятием и опусканием ступни. Стопа в античной поэтике состояла из определенного сочетания долгих и кратких слогов и укладывалась, периодически повторяясь, в стиховой строке несколько раз. Стопы могли быть *двухсложными*:  $\cup$  — — ямб, —  $\cup$  — хорей,  $\cup \cup$  — пиррихий; *трехсложными*: —  $\cup \cup$  — дактиль,  $\cup$  —  $\cup$  — амфибрахий,  $\cup \cup$  — — апаетст; *четырёхсложными*: —  $\cup \cup \cup$  — пеон 1,  $\cup$  —  $\cup \cup$  — пеон 2,  $\cup \cup$  —  $\cup$  — пеон 3,  $\cup \cup \cup$  — — пеон 4 \*.

Используя античную терминологию, принятую в европейском стихотворстве, Тредиаковский опирался на русский народный стих: «Буде желается знать, по мне надлежит объявить, то поэзия нашего простого народа к сему меня довела. Даром, что слог ее весьма не красный, от неискусства слагающих; но сладчайшее, приятнейшее и правильнейшее разнообразных ее стоп... падение подало мне непогрешительное руководство к введению... двухсложных тонических стоп. Подлинно, почти все звания, при стихе употребляемые, занял я у французской версификации (стихосложения.— Е. Д.); по самое дело у самой нашей природной, наидревнейшей оной простых людей поэзии»<sup>4</sup>. По сути дела, Тредиаковский обосновал тот взгляд на стихосложение, который стал господствующим в русской классической поэзии с середины XVIII до конца XIX века. Он уловил громадную роль ударения в русском стихе, его организующую роль в построении долей, членящих строку на соизмеримые отрезки.

Тредиаковский имел дело с литературным стихом, уже прошедшим через силлабику и закрепившим равносложие, цезуру и обязательное ударение на предпоследнем слоге. Но он увидел возможность измерить русский стих той условной мерой, стопой, отмеряя которую можно было утверждать, что те или иные стихи сложены хорейми или ямбами. Такие хорей, реже ямбы Тредиаковский обнару-

---

\* Знаком  $\cup$  обозначен краткий слог, а знаком — — долгий.

**жил даже в народных песнях, дробя слова и пренебрегая словоразделами:**

О́ста/ва́ла/ лебе́дь/ бе́лая      '    —    '    —    '    —    '    —    —  
 Ка́кот/ ста́да/ лебе́д/и́ного      '    —    '    —    '    —    '    —    —

Чтобы считать этот текст составленным из хорейских стоп, надо было принять за ударный слог *от* в первом слове и *ле* в последнем, что, конечно, не соответствовало песенному произношению. Однако Тредиаковский, очевидно, накладывал народную тоническую ритмику на силлабический речитативный стих (где все слоги были равноударными), и это позволяло ему выделять стопы, опираясь на условные эталоны: — ◡ или ◡ — и т. д.

Стопная теория русского стихосложения была закреплена в трудах М. В. Ломоносова. Он исходил из научных наблюдений над современным ему литературным и разговорным языком, в котором обнаружил наряду с длинными множество коротких слов — двухсложных и односложных, причем последние могли выступать и как ударные, и как безударные. Это дало Ломоносову основание для утверждения, что «в сокровище нашего языка имеем мы долгих и кратких речений неисчерпаемое богатство, так что в наши стихи без всякия нужды двосложные и троесложные стопы внести, и в том грекам, римлянам, немцам и другим народам, в версификации правильно поступающим, последовать можем»<sup>5</sup>.

Тредиаковский, предлагая слагать стихи стопами, допускал чередование ямбов и пиррихий, хореев и дактилей, так как это, по его мнению, «ни слуху не досаждают, ни количеству слогов чувствительного вреда не делает». Ломоносов же требовал от стиха большей строгости и предлагал избегать пиррихий среди ямбов или хореев. Ломоносов сам был поэтом и в начале своей деятельности пытался сочинять именно такие «чистые ямбы»:

### Схема 7

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

метр  
(я.мб)

**1. Лице свое скриваст  
депъ;**

— — — — — *румм*

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | →     |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|-------|
|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    | метр  |
|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    | (ялб) |
|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |       |

|                                      |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |  |
|--------------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|--|
| 2. Поля покрыла мрачна ночь;         | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |  |
| 3. Взошла на горы<br>черна тень;     | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |  |
| 4. Лучи от нас склонились прочь;     | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |  |
| 5. Открылась бездна звезд полна;     | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |  |
| 6. Звездам числа нет,<br>бездне дна. | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |  |
| 7. Песчинка как в морских волнах,    | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |  |
| 8. Как мала искра в вечном льде,     | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |  |
| 9. Как в сильном вихре тонкий прах,  | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |  |
| 10. В свирепом как перо огне,        | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |  |
| 11. Так я, в сей бездне углублен,    | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |  |
| 12. Теряюсь, мыслями утомлен!        | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |  |

Как видим, Ломоносов старался избегать пиррихирированных стоп. В угоду этому он допускал утрату ударения в слове «нет» (шестая строка) и, наоборот, считал ударным (что не свойственно русской речи) слово «как» (седьмая и десятая строки). И все-таки в последних двух строках ему пришлось прибегнуть к пиррихию. Тредиаковский, истинный филолог, лучше почувствовал возможности русского языка, а гениальный представитель точных наук, будучи прекрасным поэтом, отстаивал теоретически более строгие правила, ограничивающие стих и замыкающие его

в упылые рамки «идеальных» стоп. Впрочем, как поэт Ломоносов почти во всех своих стихах нарушал эти рамки.

Итак, в середине XVIII века благодаря реформе Тредиаковского в области стихосложения и упорядочению Ломоносовым грамматики, синтаксиса и стилей русского языка сложилась благоприятная обстановка для бурного развития поэзии. В конце XVIII — начале XIX века, кроме хорошо известных имен — Д. И. Фонвизина, А. Н. Радищева, И. А. Крылова, Г. Р. Державина и Н. М. Карамзина, уже можно назвать целый ряд поэтов, без которых, по мысли В. Г. Белинского, было бы невозможно появление А. С. Пушкина. Это С. С. Бобров и Е. И. Костров, М. М. Херасков и И. Ф. Богданович, И. И. Дмитриев и В. В. Капвист, Д. А. Озеров и Н. И. Гнедич, В. А. Жуковский и К. Н. Батюшков. «Муза Пушкина, — писал Белинский, — была вскормлена и воспитана творениями предшествующих поэтов. ...Она приняла их в себя, как свое законное достояние, и возвратила их миру в новом преобразенном виде».

## ДВУДОЛЬНЫЕ И ТРЕХДОЛЬНЫЕ МЕТРЫ РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО СТИХА

С середины XVIII века стопы прочно вошли в русское стиховедение. По теории Тредиаковского — Ломоносова школьников в гимназиях и пансионах обучали не только так называемой скандовке \*, но и умению слагать стихи. Большинство ученых-филологов XIX—XX веков признавало стопы. Но ни поэт, ни обыкновенный читатель стихов не задумывался над выделением стоп: единицей стиховой речи после падения силлабической системы стало слово. Тем не менее слово, даже трех-, четырехсложное не может задать ритм. Лишь в сочетании со следующим возникает понятие интервала между ударениями. И только сравнив этот первый интервал со вторым и третьим, можно говорить о ритме. Причем лишь в том случае, если перед нами стихи. Если прислушаться к обыденной речи, то многие фразы из трех-четырех слов могут быть интерпретированы как строки стихового ряда:

---

\* *Скандовкой* называлось специфическое произнесение стиховых строк по стопам, сопровождавшееся нередко ударами ступни о пол в ударных местах.

На улице падали  
листья.

Не забудь про свое обещанье.

Прощай! Бегу—трамвай  
подходит.

Стихотворение, как и всякая другая форма речи, складывается из фраз. Первая фраза стиха (она потом может оказаться не первой) почти совершенно свободна для поэта в ритмическом отношении. Однако приняв ее, он сразу же накладывает ограничения на подбор следующих слов и фраз, т. е. дает себе художественное ритмическое задание, которому обязуется следовать в дальнейшем. Это ритмическое задание называют *метром стиха*. Метр возникает в сознании поэта как некая отвлеченная от слов, идеально правильная схема чередования ударных и безударных слогов, как счет в музыке: *та-та́, та-та́, та-та́, та-та́* или: *та́-та-та, та́-та-та, та́-та-та* и т. п. Но слова в стихе подбираются поэтом в соответствии со смыслом и довольно часто вступают с идеальным метром в конфликт. Иногда поэт бывает вынужден уступить метру и отказаться от очень нужного ему слова, но чаще он варьирует его, сочетая с другими словами, изменяя форму и т. п. Так возникает стиховой ритм как взаимодействие естественных ресурсов речевого материала (слов) и принятого поэтом для данного стихотворения закона чередования ударных и безударных слогов.

Крупнейший советский стиховед В. М. Жирмунский определяет ритм как «реальное чередование ударений в стихе, возникающее в результате взаимодействия между естественными фонетическими свойствами речевого материала и метрическим законом»<sup>6</sup>. Жирмунский разъясняет также, что в русском языке не может существовать «чистых ритмов», поскольку принятый поэтом и существующий в его сознании закон чередования ударных и безударных слогов не может соблюдаться в полной мере из-за «сопротивления материала».

Итак, в сознании поэта, когда он начинает слагать стихи, возникают фразы, ритм которых определяет метрическое задание. Фраза становится стиховой строкой, когда звуковой строй ее ритмических «событий» (слогов) с некоторыми допустимыми отклонениями повторится в сле-

дующих фраз, а в нашем сознании создается некая инерция ожидания в определенных местах ударного или безударного слога.

Мы отмечали также, что русский классический стих строится по принципу кратности ударных слогов. Самым привычным для восприятия ритма является ощущение кратности двум, т. е. ощущение четности. На этом, возможно, и основано столь широкое распространение в русской поэзии XIX века двудольных метров: ямба — — — и хорея — — —. Ямб дает ритмическое ожидание обязательного удара на последней стопе и возможности удара на любом четном слоге, в хорее ожидается, но не обязательно реализуется ударение на всяком нечетном слоге и неизменно ударной является последняя стопа.

В зависимости от количества стоп, которые можно уложить в стиховой строке, метры делятся на трех-, четырех-, пяти- и шестистопные. Большинство стихотворений А. С. Пушкина и его современников имели порядок четырехстопного ямба. Но поэты слагали свои стихи с л о в а м и, которые хотя и располагались в соответствии с метрическим заданием, но оставляли автору много возможных ритмических вариантов.

Вспомним одну из строф «Евгения Онегина»:

Схема 8

|                                 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
|---------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|
|                                 |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    | →  |
| Когда же юности мятежной        | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |
| Пришла Евгению пора,            | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |
| Пора надежд и грусти<br>нежной, | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |
| Monsieur прогнали со<br>двора.  | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |
| Вот мой Онегин на свободе;      | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |
| Острижен по последней<br>моды;  | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |
| Как dandy лондонский<br>одет—   | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |
| И наконец увидел свет.          | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  |

Он по-французски совершенно

— — — — — ' — — — — — ' —

Мог изъясняться и писал;

— — — — — ' — — — — — ' —

Легко мазурку танцевал

— — — — — ' — — — — — ' —

И кланялся непринужденно;

— — — — — ' — — — — — ' —

Чего ж вам больше? Свет решил,

— — — — — ' — — — — — ' —

Что он умен и очень мил.

— — — — — ' — — — — — ' —

метр (ямб)

— — — — — ' — — — — — ' —

В этом отрывке осуществляется различное расположение безударных слогов и словоразделов относительно ударных. Ударные же слоги занимают лишь строго фиксированные от начала звукового ряда позиции: 2, 5, 8 и 11 доли, причем любая из этих долей, кроме 11 (последняя стопа), может быть заполнена и безударным слогом и пустым временем (словоразделом). Свободное сочетание ритмических групп (слов) вместе с тем сохраняет общий счет слогов на чет и нечет. В конце схемы прибавлена строка «идеального» четырехстопного ямба для сопоставления условного метра с живым ритмом пушкинской строфы. И мы видим, что в реальном ритме реализуется лишь около  $\frac{2}{3}$  положенных метрических ударений, не считая отклонений от «идеального» ямба за счет всевозможных изменений темпа, зависящих от длины и мелодики слов. Поэтому, вместо того чтобы говорить, как это было принято в XIX веке: роман Пушкина написан четырехстопным ямбом, предпочитаем другое определение: ритм «Евгения Онегина» имеет ямбический порядок при 8—9-сложной строке.

Ритм ямбического порядка при 10—11-сложной строке (пятистопный ямб) существенно отличается в своем звучании от 8—9-сложного:

Роняет лес багряный свой убор,  
Сребрит мороз увянувшее поле,  
Проглянет день как будто поневоле  
И скроется за край окружающих гор.



Пылай, камин, в моей пустынной келье,  
 А ты вино, осенней стужи друг,  
 Прелей мне в грудь отрадное похмелье,  
 Минутное забвенье горьких мук.

А. Пушкин. «19 октября 1925 года»

Схема 9

|    | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 |
|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|
|    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |
| 1. | — | — | — |   | — |   | — | — |   | —  |    | —  |    | —  |    |
| 2. | — | — |   | — | — |   | — | — | — | —  |    |    |    | —  | —  |
| 3. | — | — | — |   | — |   | — | — | — |    |    | —  | —  | —  | —  |
| 4. | — | — | — | — |   |   | — | — |   | —  | —  | —  |    | —  |    |
| 5. | — | — |   | — | — |   | — | — |   | —  | —  | —  |    | —  | —  |
| 6. | — | — |   | — | — |   | — | — |   | —  | —  | —  |    | —  |    |
| 7. | — | — |   | — | — |   | — | — | — |    |    |    | —  | —  | —  |
| 8. | — | — | — | — |   |   | — | — | — |    | —  | —  |    | —  |    |

Пять метрических ударений выдержаны лишь в первой, пятой и в шестой строках, в остальных — по четыре, а на месте пропущенного — чаще всего длинное слово (четырёх- или пятисложное). При двудольном метре это создает характерную неравномерность темпа: то убыстрение (ударения через один безударный), то замедление (ударение через три безударных). Чем больше стоп в двухсложном размере, тем больше возможностей для этой неравномерности. Вместе с тем метрическое задание больше сковывает поэта, поскольку строка состоит из большого количества слогов, которые всегда труднее упорядочить. Поэтому шестистопный ямб звучал в русском стихе несколько искусственно по сравнению с живой речью и применялся поэтами чаще всего для лирических раздумий и философских размышлений. Этот ритм создает ощущение замедленной, плавной речи, в которой поэт как бы подчеркнуто вдумывается в каждое свое слово.

Однако уже в начале XIX века высказывались мнения, что Ломоносов «стеснил» свободный ход русского стиха, что стремление к метрике создает «удивительное однооб-

разие». Так, поэт-декабрист А. Одоевский писал: «У нас... шесть тяжелых ямбов, худо заменяемых пиррихиями, тащатся друг за другом и бьют молотом слух...»

Но прислушаемся к ритму стихотворения В. А. Жуковского «Сельское кладбище» (схема 10):

1. Уже бледнеет день, скрываясь за горою.
2. Шумящие стада толпятся над рекой.
3. Усталый селянин медлительной стопою
4. Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой.
5. В туманном сумраке окрестность исчезает,
6. Повсюду тишина, повсюду мертвый сон.
7. Лишь изредка жужжа вечерний жук летает
8. Да слышится вдали рогов унылый звон.

Схема 10

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 |      |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|------|
|   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | →    |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | метр |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | ритм |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  |      |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  |      |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  |      |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  |      |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  |      |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  |      |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  |      |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  |      |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  |      |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  |      |

В этом стихотворении есть, конечно, некоторая романтическая нарочитость, искусственность, но мастерски построенная за счет изменений темпа мелодика строк удивительно гармонирует с мировоззрением и настроением поэта. Конечно, красота и выразительность стиха зависят не от метрики, а от умения поэта найти во всех отношениях (в семантическом, в метафорическом и в ритмическом) подходящие слова.

Шестишопный ямб употреблялся в русской поэзии при создании элегий. Элегия может быть проникнута и

грустью (сожалением), и радостью (умилением), но непременно в ней присутствует погружение поэта в свои мысли, 12—13-сложной строкой ямбического порядка написаны многие элегии А. С. Пушкина, Н. А. Некрасова и молодого А. Блока.

Хореические метры в русской поэзии встречаются реже. Вероятно потому, что в русском языке меньше двухсложных слов, имеющих ударение на первом слоге, а односложные слова, как мы видели, часто теряют свое ударение в стихотворной речи. Хорей звучит более напряженно, экспрессивно; тенденция к ударному началу каждой новой строки подчеркивает, акцентирует стиховые ряды. Односложные ударные слова часто оказываются важнейшими для поэта в смысловом отношении — возможно, они и организуют стих именно в этом метре. Так, в стихотворении Пушкина «Дар напрасный, дар случайный...» (схема 11) наиболее нужны поэту слова *дар*, *жизнь*, *казнь*, *ум*, *шум* односложны. Поставленные в хореическом метре в сильную позицию, они звучат с большей энергией, чем их окружение. Пропуск метрического ударения при хореическом порядке создает неравномерность темпа: замедления и убыстрения, за счет которых и проявляется индивидуальная мелодика поэтической строки.

Схема 11

|                                  | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |      |
|----------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|------|
|                                  |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |      |
|                                  |   | ' |   |   | ' |   |   | ' |   |   | '  |    | метр |
| Дар напрасный, дар<br>случайный, |   | ' |   |   | ' |   |   | ' |   |   | '  |    | ритм |
| Жизнь, зачем ты мне<br>дана?     |   | ' |   |   | ' |   |   | ' |   |   | '  |    |      |
| Иль зачем судьбою тай-<br>ной    |   | ' |   |   | ' |   |   | ' |   |   | '  |    |      |
| Ты на казнь осуждена?            |   | ' |   |   | ' |   |   | ' |   |   | '  |    |      |
| Кто меня враждебной<br>властью   |   | ' |   |   | ' |   |   | ' |   |   | '  |    |      |
| Из ничтожества воззвал,          |   |   |   |   | ' |   |   |   |   |   | '  |    |      |
| Душу мне наполнил<br>страстью,   |   | ' |   |   | ' |   |   | ' |   |   | '  |    |      |

Ум сомнением взволновал?

— — — — —

Цели нет передо мною:

— — — — —

Сердце пусто, празден ум,

— — — — —

И томит меня тоскою

— — — — —

Однозвучной жизни шум.

— — — — —

10- и 12-сложные стихи хореического метра в русской классической поэзии использовались редко, но зато в XX веке их можно встретить у Есенина («Ты жива еще, моя старушка...»), у Брюсова встречается даже 14-сложная строка:

1. Вывески, вертясь, сверкали переменным оком
2. С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;
3. В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
4. Выкрики газетчиков и щелканье бичей,
5. Лили свет безжалостный прикованные луны,
6. Луны, сотворенные владыками естеств.
7. В этом свете, в этом гуле—души были юны,
8. Души опьяневших, пьяных городом существ.

«Коньблед»

Схема 12

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|------|
|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |      |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | метр |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | ритм |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —    |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —    |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —    |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —    |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —    |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —    |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —    |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —    |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —    |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —    |

Ритм этого отрывка, как и ритм всего стихотворения, вполне укладывается в рамки хореического метра. Тем не менее мы произносим стихотворные ряды с большим напряжением, почти не ощущая ритма. Лишь рифма упорядочивает звучание этого семистопного хорея. Можно думать, что намеренная затрудненность произнесения в данном случае и составляет специальное художественное намерение поэта.

Исключительно красивы стихи хореического порядка у Фета, который часто прибегал к комбинации четырех- и трехстопных строк (схема 13).

Как видим, в четырехстопных строках лишь один раз в девятой (и то не совсем четко) слышны четыре ударения: систематически пропускается ударение как раз в той стопе, которая в трехстопных рядах почти всюду сохраняет ударение в этой доле (7). Каждое из трех первых четверостиший кончается короткой двухударной строкой (4, 8, 12), а в последнем двухударной оказывается предпоследняя четырехстопная строка (15). Это создает эффект максимального для такого метра замедления темпа перед финалом стихотворения, и последняя строка звучит на этом фоне как мажорный финальный аккорд.

Кратность наступления ударений в строке может быть нечетной, т. е. «выделители» появляются не по принципу чет и нечет, а через два на третий: 1, 4, 7, 10; 2, 5, 8, 11 или 3, 6, 9, 12... Такое чередование так же без напряжения улавливается слухом, но все же не столь просто, как в случае чет-нечет. На кратности трем основаны так называемые трехдольные или трехсложные метры. Мы уже исследовали их в стихотворениях Жуковского и Тютчева о море.

Стиховую строку из 10—13 слогов, где ударения наступали через два безударных, можно легко измерить одной из античных трехдольных стоп: дактилем — \_\_ \_\_ \_\_, амфибрахией — \_\_ ' \_\_ или анапестом — \_\_ \_\_ ' . Следует

отметить, что ритмы дактилического, амфибрахического и анапестического порядка никогда не преобладали в русской классической поэзии, хотя роль их заметно усилилась во второй половине XIX века. Тютчев редко пользовался трехдольными размерами, а у Фета они занимают существенное место. Механизм ритма с трехдольным метрическим заданием кажется на первый взгляд проще двухдольного.

|                              | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7   | 8 | 9 | 10 | 11 |      |
|------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|-----|---|---|----|----|------|
|                              |   |   |   |   |   |   |   |     |   |   |    |    | →    |
|                              |   | ′ |   |   | ′ |   |   | ′   |   |   | ′  |    | метр |
|                              | — | — |   |   | — | — |   | —   | — |   | —  | —  |      |
| 1. Теплым ветром потянуло,   |   | ′ |   |   | ′ |   |   |     |   |   | ′  |    | ритм |
|                              | — | — |   |   | — | — |   | —   | — |   | —  | —  |      |
| 2. Смолк далекий гул,        |   |   |   |   | ′ |   |   | ′   |   |   | ′  |    |      |
|                              |   |   |   |   | — |   |   | —   |   |   | —  |    |      |
| 3. Поле тусклое уснуло,      |   | ′ |   |   | ′ |   |   |     |   |   | ′  |    |      |
|                              | — | — |   |   | — | — |   |     |   |   | —  | —  |      |
| 4. Гуртовщик заснул.         |   |   |   |   |   |   |   | ′   |   |   | ′  |    |      |
|                              |   |   |   |   |   |   |   | —   |   |   | —  | —  |      |
| 5. В загородке улеглись      |   |   |   |   | ′ |   |   |     |   |   | ′  |    |      |
|                              |   | — | — |   | — |   |   |     |   |   | —  | —  |      |
| 6. И жуют волю,              |   |   |   |   |   |   |   | ′   |   |   | ′  |    |      |
|                              |   |   |   |   |   |   |   | —   |   |   | —  | —  |      |
| 7. Звезды частые зажглись    |   | ′ |   |   | ′ |   |   |     |   |   | ′  |    |      |
|                              | — | — |   |   | — | — |   |     |   |   | —  | —  |      |
| 8. По навесу мглы.           |   |   |   |   |   |   |   | ′   |   |   | ′  |    |      |
|                              |   |   |   |   |   |   |   | —   |   |   | —  | —  |      |
| 9. Только выше все всплывает |   | ′ |   |   | ′ |   |   | (′) |   |   | ′  |    |      |
|                              | — | — |   |   | — | — |   |     |   |   | —  | —  |      |
| 10. Месяц золотой,           |   |   |   |   | ′ |   |   |     |   |   | ′  |    |      |
|                              |   |   |   |   | — | — |   |     |   |   | —  | —  |      |
| 11. Только стадо обегает     |   | ′ |   |   | ′ |   |   |     |   |   | ′  |    |      |
|                              | — | — |   |   | — | — |   |     |   |   | —  | —  |      |
| 12. Пес сторожевой.          |   |   |   |   | ′ |   |   |     |   |   | ′  |    |      |
|                              |   |   |   |   | — |   |   | —   |   |   | —  | —  |      |
| 13. Редко, редко кочевая     |   | ′ |   |   | ′ |   |   |     |   |   | ′  |    |      |
|                              | — | — |   |   | — | — |   |     |   |   | —  | —  |      |
| 14. Тучка бросит тень...     |   |   |   |   | ′ |   |   | ′   |   |   |    | ′  |      |
|                              |   |   |   |   | — |   |   | —   |   |   |    | —  |      |
| 15. Неподвижная, немая       |   |   |   |   | ′ |   |   |     |   |   | ′  |    |      |
|                              | — | — |   |   | — | — |   |     |   |   | —  | —  |      |
| 16. Ночь светла, как день.   |   |   |   |   | ′ |   |   | ′   |   |   | ′  |    |      |
|                              |   |   |   |   | — |   |   | —   |   |   | —  | —  |      |

\* Обратить внимание на то, что поэт, печатая стихотворение, все четные, укороченные ряды помещает, отступая от линии начала предыдущей строки. Это подтверждает нашу мысль, что при неравномерности темпа (за счет ли пропуска ударности или при сокращении слогов) замедление темпа может наступить в начале стиховой строки (звукового ряда).

Приведенные примеры (схемы 14—17) показывают, что пропуск метрических ударений не характерен для стихов трехдольного порядка. Напротив, изредка встречается лишнее, внеметрическое ударение. Чем же в таком случае реальный ритм отличается от метра? За счет чего создается разнообразие звучаний у трехдольных стихов? Очевидно, здесь очень важную роль играет соотношение слов разной длины. В приведенных примерах у Майкова и Фета преобладают трехсложные слова, а у Некрасова и Есенина они как раз в меньшинстве. Ритм стихотворений Майкова и Фета звучит более однообразно, словно приближаясь к звучанию метра: границы слов совпадают с границами стоп. У Есенина — обратное явление: паузы между словами не совпадают с метрическими паузами, условно членящими ряд на стопы. И стих Есенина звучит по-другому, инерция метра не мешает ему; метр лишь поддерживает урегулированность ударений, оставляя автору свободу в подборе слов, в том числе длинных (преобладают четырех- и пятисложные слова), что дает ощущение плавности, певучести.

Душно! без счастья и ритм  
воли

Буря бы грянула, что  
ли?                    /                    /                    /  
                          — — —        — — —        — — —

Грянь над пучиною мо-  
ря,

Чашу народного горя

Всю расплещи!..

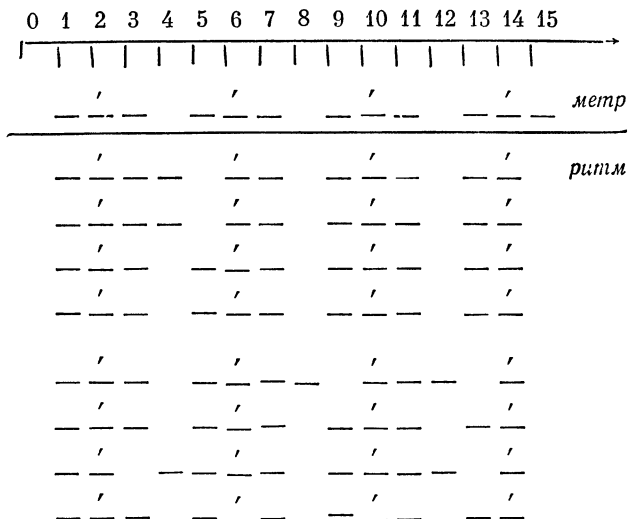
*Н. Некрасов*

*Схема 15 (четырёхстопный амфибрахий)*

Осенние листья по ветру кружат,  
Осенние листья в тревоге вопят:  
«Все гибнет, все гибнет! ты черен и гол,  
О лес наш родимый, конец твой пришел!»

Не слышит тревоги их царственный лес.  
Под темной лазурью суровых небес  
Его сплелись могучие сны,  
И зреет в нем сила для новой весны.

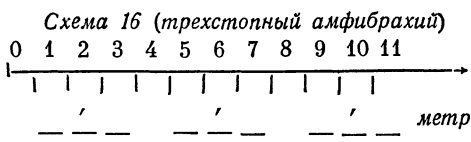
*А. Майков*



Мы отмечали, что при двудольном порядке ритма мелодическое звучание стихов зависит прежде всего от пропусков метрических ударений и связанных с этим изменений темпа.

В трехдольных метрах при полном комплекте метрических ударений убыстрения и замедления темпа, регулирующие интонацию строки и обеспечивающие индивидуальное звучание стихов достигаются главным образом за счет комбинаций слов различной длины и их восходящей или нисходящей интонации, зависимой от места ударения в слове. Кроме того, ритмику стихового ряда существенно разнообразят удлинения (см. схему 17) или усечения (схема 14) последней стопы. Нельзя не заметить, что при трехдольном порядке звуковые ряды стихового текста





Шумела полночная вьюга

ритм

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

В лесной и глухой стороне.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

Мы сели с ней друг против друга.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

Валежник свистал на огне.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

И наших двух теней громады

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

Лежали на красном полу,

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

А в сердце ни искры отрады,

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

И нечем прогнать эту миглу!

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

Березы скрипят за стеною,

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

Сук еле трещит смоляной...

|       |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|-------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ( ' ) | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
|-------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

О друг мой, скажи, что с тобою?

|   |   |   |   |   |   |   |   |       |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|-------|---|---|---|
| — | — | — | — | — | — | — | — | ( ' ) | — | — | — |
|---|---|---|---|---|---|---|---|-------|---|---|---|

Я знаю давно, что сомной!

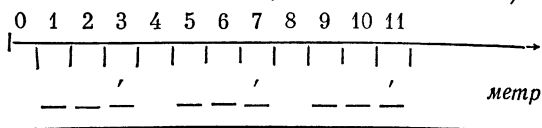
|   |   |   |   |   |   |   |   |       |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|-------|---|---|---|
| — | — | — | — | — | — | — | — | ( ' ) | — | — | — |
|---|---|---|---|---|---|---|---|-------|---|---|---|

А. Фет

оказываются более сходными между собой, чем при двухдольном, другими словами, метрическое задание трехсложного метра больше сковывает поэта, оставляя ему меньше ритмических возможностей.

Измерение стиховой строки при помощи двухсложных и трехсложных стоп является лишь своеобразным под-

Схема 17 (трехстопный анапест)



|   |               |           |           |      |
|---|---------------|-----------|-----------|------|
| За горами, за<br>желтыми долами           | — — — — —     | — — — — — | — — — — — | ритм |
| Протянулась тро-<br>па деревень.          | — — — — —     | — — — — — | — — — — — |      |
| Вижу лес и вечер-<br>нее поल्या           | (') — — — — — | — — — — — | — — — — — |      |
| И обвитый крапи-<br>вой плетень.          | — — — — —     | — — — — — | — — — — — |      |
| Там с утра над<br>церковными гла-<br>вами | (') — — — — — | — — — — — | — — — — — |      |
| Голубеет небесный<br>песок,               | — — — — —     | — — — — — | — — — — — |      |
| И звенит придо-<br>рожными травами        | — — — — —     | — — — — — | — — — — — |      |
| От озер водяной<br>ветерок.               | — — — — —     | — — — — — | — — — — — |      |
| Не за песни весны<br>над равниною         | — — — — —     | — — — — — | — — — — — |      |
| Дорога мне зеле-<br>ная ширь,             | — — — — —     | — — — — — | — — — — — |      |
| Полюбил я тоской<br>журавлиною            | — — — — —     | — — — — — | — — — — — |      |
| На высокой горе<br>монастырь.             | — — — — —     | — — — — — | — — — — — |      |

С. Есенин

спорьем, инструментом при анализе стихотворений. Ритм русского классического стиха на самом деле определяется порядком (кратностью) ударений, мелодикой ритмических групп (слов) и количеством слогов в строке.

## «НАРУШИТЕЛИ» КЛАССИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ

Силлаботоника (так часто называют ритмику русского классического стиха) была господствующей системой в стихосложении с середины XVIII века до конца XIX. Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет, А. Майков, Некрасов и другие писали именно таким стихом, и это составило целую эпоху русской поэзии, тот «золотой фонд», который навсегда останется в памяти народа. По какому бы пути ни пошло в дальнейшем развитие русского стиха, эти поэты не могут устареть: каждый говорящий на русском языке чувствует непреходящую красоту классической поэзии, подчиняется ее волшебной силе. Ритмические принципы силлабо-тонической системы открывали большие возможности для использования богатств русского языка. Однако и в то время, когда классический стих был господствующим, появлялись поэты, которые в своем творчестве шли иным путем, искали иных ритмических возможностей. Один из них — А. В. Кольцов, младший современник А. С. Пушкина.

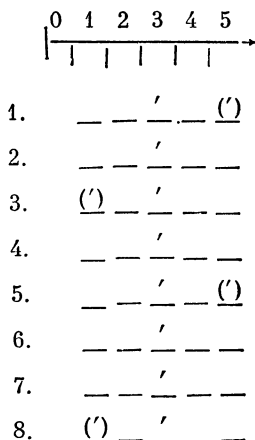
Большинство стихотворений Кольцова написано своеобразными пятисложными долями, в которых лишь одно ударение (на третьем слоге) строго соблюдалось, а кроме него могло появляться или нет еще одно — на первом или на пятом слоге.

*Схема 18*

|                      | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|----------------------|---|---|---|---|---|---|---|
|                      |   |   |   |   |   |   | → |
| 1. Что дремучий лес, | — | — | — | — | — | — | — |
| 2. Призадумался,     | — | — | — | — | — | — | — |
| 3. Грустью темною    | — | — | — | — | — | — | — |
| 4. Затуманился?..    | — | — | — | — | — | — | — |
| 5. Ты стоишь—поники  | — | — | — | — | — | — | — |
| 6. И не ратуешь      | — | — | — | — | — | — | — |
| 7. С мимолебною      | — | — | — | — | — | — | — |
| 8. Тучей-бурею.      | — | — | — | — | — | — | — |

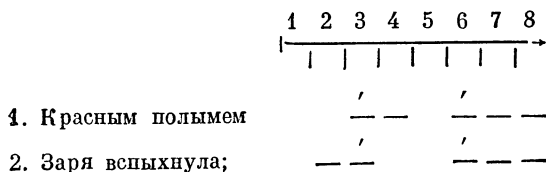
Кольцов отказался от рифмы, и потому появление последнего ударения то на первом, то на третьем слоге от конца не создает ритмического диссонанса. Вместе с тем мы чувствуем, что приведенная схема не отражает сущности ритма стихотворения: средний (третий) слог явно является опорным при произнесении, а у нас он не всегда оказывает на одной и той же ритмической доле. К тому же мы улавливаем на слух, что между словами в строке нет или почти нет пустого времени. Строка напоминает тот самый прозодический период, о котором писал А. Х. Востоков. Ритм стихотворения Кольцова, как и ритм русской народной песни, основан на пятисложной доле, но с соблюдением равного количества слогов в строке. Поэтому этот однодольный ритм лучше представить в следующей схеме:

Схема 19



Еще один пример из стихотворений Кольцова:

Схема 20



|                     |            |            |
|---------------------|------------|------------|
| 3. По лицу земли    | — — —      | — — —      |
| 4. Туман стелется;  | — — —      | — — —      |
| 5. Разгорелся день  | — — —      | — — —      |
| 6. Огнем солнечным, | — — —      | — — —      |
| 7. Подобрал туман   | — — —      | — — —      |
| 8. Выше темя гор... | — — —      | — — —      |
|                     | 1-я группа | 2-я группа |

Здесь пятисложная строка распадается на две несимметричные части (как это мы наблюдали в русских народных ритмах). Ударения наступают то на нечетных слогах, то на четных, они кратны то 2, то 3. Иногда встречаются и два ударных слога подряд. И все-таки свой порядок, как это хорошо видно на схеме, в тексте Кольцова имеется. 1—4 доли во всех стиховых рядах образуют единую, 1-ю ритмическую группу, так же как 5—8 доли — 2-ю. Такой стих, где вокруг одного ударения группируется колеблющееся в определенных пределах количество безударных слогов, сейчас называется *дольником*. В приведенном выше стихотворении Кольцова мы имеем двухдольник со строгим соблюдением изосиллабики. Самым существенным ритмическим фактором в стихе Кольцова становится изменение темпа при переходе от первой ко второй доле: в первой преобладает восходящая интонация, во второй — нисходящая. Паузы, а также замедления и убыстрения темпа регулируют время наступления первого и второго ударения в строго фиксированных от начала ряда моментах.

Подобное построение стиха встречается у Г. Р. Державина, А. Х. Востокова, А. С. Пушкина и др. в их подражаниях народному ритму.

«Нарушителями» классической системы иногда являлись и другие поэты. Так, М. Ю. Лермонтов в поисках выразительности часто не соблюдал равносложность строк и прибегал к ощутимым на слух нарушениям метрического задания в начале звукового ряда.

# Схема 21

1. Как землю нам больше небес не любить?
2. Нам небесное счастье темно;
3. Хоть счастье земное и меньше в сто раз,
4. Но мы знаем, какое оно.
5. Страшна в настоящем бывает душе
6. Грядущего темная даль;
7. Мы блаженство желали б вкусить в небесах,
8. Но с миром расстаться нам жаль.

М. Ю. Лермонтов

| — I | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |           |
|-----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|-----------|
|     |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    | →         |
|     |   |   | ′ |   |   |   | ′ |   |   |   | ′  |    |    |    | ′  | 11 слогов |
|     |   | — | — | — |   |   | — | — | — |   | —  | —  | —  | —  | —  | 9 »       |
|     |   | — | — | — |   |   | — | — | — |   | —  | —  | —  |    | —  | 11 »      |
|     |   | — | — | — |   |   | — | — | — |   | —  | —  |    |    | —  | 9 »       |
|     |   | — | — | — |   |   | — | — | — |   | —  | —  |    |    | —  | 11 »      |
|     |   | — | — | — |   |   | — | — | — |   | —  | —  |    |    | —  | 8 »       |
|     |   | — | — | — |   |   | — | — | — |   | —  | —  |    |    | —  | 12 »      |
|     |   | — | — | — |   |   | — | — | — |   | —  | —  |    |    | —  | 8 »       |

Стихотворение можно было бы легко размерить четырехстопным и трехстопным амфибрахийем, если бы во второй, четвертой и седьмой строках не появлялось бы в начале по лишнему безударному слогу. В таком случае принято говорить, что перед нами амфибрахий с вариациями зачина, т. е. анакрузы\*. В цитируемом стихотворении Лермонтова всюду последовательно усечена последняя амфибрахическая стопа: вместо — — — имеем — —. В таком случае говорят о мужском окончании, мужской клаузуле\*\*. Впрочем, усечение последней доли мы уже наблюдали в стихах Жуковского, Пушкина, Фета, Некрасова (см. схемы 9, 10, 14, 15).

\* Анакруза — сочетание безударных слогов в начале строки до первого метрического ударения.

\*\* Клаузула — группа заключающих строку слогов начиная с последнего ударного.

Это не нарушение, а, скорее, правило в русском классическом стихосложении, где почти всегда можно встретить чередование через строку мужской и женской клаузулы независимо от метра. Используются и дактилические клаузулы: — — — (см. схему 17).

Рассмотрим стихотворение Тютчева «Последняя любовь».

1. О, как на склоне наших лет
2. Нежней мы любим и суеверней...
3. Спай, сий, прощальный свет
4. Любви последней, зари вечерней!
  
5. Полнеба обхватила тень,
6. Лишь там, на западе, бродит спянье,—
7. Помедли, помедли, вечерний день,
8. Продлись, продлись, очарованье.
  
9. Пускай скудеет в жилах кровь,
10. Но в сердце не скудеет нежность...
11. О ты, последняя любовь!
12. Ты и блаженство и безнадежность.

Уже на слух чувствуется неравносложность строк: 6 строка — 11 слогов, 2, 4, 7, 12 — по 10; 8 и 10 — по 9; 1, 3, 5, 9 и 11 — по 8. Первая строка настраивает читателя на ямб четным порядком ударений, но уже во второй строке принцип четности нарушен (третье ударение — на девятом слоге). Подобное нарушение четности ударений встречаем в четвертой, шестой, седьмой и в двенадцатой строках. Далее мы замечаем, что нарушена в этих строках и кратность ударений. Вместо порядка 2, 4, 6, 8... появляется 2, 4, 7, 10 или 2, 5, 8, 10. Другими словами: ямбический порядок (кратность 2) сочетается с амфибрахическим (кратность 3).

Для построения схемы примем во внимание, что в самой длинной шестой строке четыре слова, следовательно минимум три доли ее звукового ряда пусты, т. е. этот ряд займет не менее 14 долей. Первые две ритмические группы этой шестой строки построены в ямбическом порядке («лишь там на западе...» — ' — — ' — — ...). Однако им соответствуют в следующей, седьмой строке две стопы амфибрахия («Помедли, помедли...» — ' — — — ' — —). Это означает, что между первыми двумя ударениями шестой строки должно пройти столько же времени, сколько его протечет между первыми ударениями в седьмой, т. е. не две доли, как положено в ямбе, а три, как того требует амфибрахический метр. Значит, между всеми ямбически-

ми стопами этого стихотворения ритмически необходим увеличенный по сравнению с метром пустой интервал (две доли вместо одной; см. в начале схемы 22 метрически строки ямба и амфибрахия).

К аналогичному выводу мы придем, сравнивая последние две ритмические группы в строках пятой и шестой, а также вторую и третью группы в строках третьей и четвертой. Всюду для ритмического соответствия врывающемуся в ямб амфибрахию необходимо произносить слова, входящие в чисто ямбические ряды, с явным увеличением пустого времени между ними. С учетом всех этих особенностей и построена схема стихотворения Тютчева.

Схема 22

| 0   | 1   | 2 | 3 | 4   | 5 | 6 | 7   | 8 | 9 | 10  | 11 | 12 | 13 | 14 | 15  |            |
|-----|-----|---|---|-----|---|---|-----|---|---|-----|----|----|----|----|-----|------------|
|     |     |   |   |     |   |   |     |   |   |     |    |    |    |    |     | метр       |
|     | —   | ′ | — |     |   | ′ | —   |   |   | ′   | —  |    |    | ′  | (—) | амфибрахий |
|     | —   | — |   |     |   | — | —   |   |   | —   | —  |    |    | —  | —   | ямб        |
| 1.  | —   | ′ | — |     |   | — | ′   | — |   | ′   | —  |    |    | ′  |     | ритм       |
| 2.  | —   | ′ | — |     |   | — | ′   | — |   |     |    | —  | —  | —  | ′   | —          |
| 3.  | —   | ′ | — |     |   | — | ′   | — |   | ′   | —  |    |    | ′  |     |            |
| 4.  | —   | ′ | — |     |   | — | ′   | — |   | ′   | —  |    |    | ′  |     |            |
| 5.  | —   | ′ | — |     |   |   |     |   | — | —   | ′  | —  |    | ′  |     |            |
| 6.  | —   | ′ | — |     |   | — | ′   | — |   | ′   | —  |    |    | ′  | —   |            |
| 7.  | —   | ′ | — |     |   | — | ′   | — |   | ′   | —  |    |    | ′  |     |            |
| 8.  | —   | ′ | — |     |   | — | ′   | — |   |     |    | —  | —  | —  | ′   | —          |
| 9.  | —   | ′ | — |     |   | — | ′   | — |   | ′   | —  |    |    | ′  |     |            |
| 10. | —   | ′ | — |     |   |   |     |   | — | —   | ′  | —  |    | ′  | —   |            |
| 11. | —   | ′ | — |     |   | — | ′   | — |   |     |    |    |    | ′  |     |            |
| 12. | —   | ′ | — |     |   | — | ′   | — |   |     |    | —  | —  | —  | ′   | —          |
|     | 1-я |   |   | 2-я |   |   | 3-я |   |   | 4-я |    |    |    |    |     | доли       |



Можно сказать, что это стихотворение написано в ритме четырехдольника, где ямбический порядок со всеми допустимыми для него вариациями нарушается, но все же ощущается. В середине строк появляется некоторая тенденция к амфибрахическому порядку. Ритм регулируется паузами, которые, то увеличиваясь, то уменьшаясь, делят звуковые ряды на четыре доли, каждая из которых несет ударение.

Так в недрах русского классического стихосложения зарождался дольник.

## ДОЛЬНИК И АКЦЕТНЫЙ СТИХ

Прислушаемся к ритму стихотворения А. Ахматовой и посмотрим его схему.

Схема 23

|                                   | 1   | 2 | 3 | 4 | 5   | 6 | 7 | 8 | 9        | 10 | 11 | 12 | 13 |
|-----------------------------------|-----|---|---|---|-----|---|---|---|----------|----|----|----|----|
|                                   |     |   |   |   |     |   |   |   |          |    |    |    |    |
| 1. Смуглый отрок бродил по аллеям | —   | — |   | — | —   |   | — | — |          | —  | —  | —  | —  |
| 2. У озерных густых берегов,      |     |   |   | — | —   |   | — | — |          | —  | —  | —  | —  |
| 3. И столетие мы лелеем           |     |   |   | — | —   |   |   | — |          |    | —  | —  | —  |
| 4. Еле слышный шелест шагов.      |     |   |   | — | —   |   |   | — |          |    | —  | —  |    |
| 5. Иглы сосен густо и колко       | —   | — |   | — | —   |   |   | — | —        |    | —  | —  | —  |
| 6. Устилают низкие пни.           |     |   |   | — | —   |   |   | — | —        |    | —  | —  |    |
| 7. Здесь лежала его треуголка     | —   |   | — | — | —   |   | — | — |          | —  | —  | —  | —  |
| 8. И растрепанный том Парни.      |     |   |   | — | —   |   |   | — |          |    | —  | —  |    |
|                                   | 1-я |   |   |   | 2-я |   |   |   | 3-я доли |    |    |    |    |

Выпишем порядок ударений для всех строк этого текста.

|               |               |
|---------------|---------------|
| 1. 1, 3, 6, 9 | 5. 1, 3, 5, 8 |
| 2. 3, 6, 9    | 6. 3, 5, 8    |
| 3. 3, 6, 8    | 7. 1, 3, 6, 9 |
| 4. 3, 5, 8    | 8. 3, 6, 8    |

Сопоставим его с порядками пяти классических метров:

*хорей*: 1, 3, 5, 7...

*ямб*: 2, 4, 6, 8...

*дактиль*: 1, 4, 7, 10...

*амфибрахий*: 2, 5, 8, 11...

*анapest*: 3, 6, 9, 12...

Как видим и слышим, большинство строк этого стихотворения трехударны, но в первой и в пятой (начало строф!) четко слышны четыре ударения. Ослабленное ударение в начале седьмой строки немного поддерживает эту четырехударность. В четырехударных строках первые полустишия (доли 1—6) имеют хореический порядок ударений (1, 3), а вторые полустишия, исключая пятую строку, произносятся чуть медленнее и имеют анапестический порядок (6, 9). В трехударных строках первые шесть долей могут быть измерены и анапестической и хореической стопой, поскольку в пределах этих долей порядок хорея и анапеста совпадают (1, 3). Седьмая — двенадцатая доли трехударных строк либо полностью укладываются в анапестический порядок (вторая строка) или имеют по одному нарушению либо в сторону ямба (третья и седьмая строки), либо в сторону хорея с амфибрахией (четвертая и шестая).

Из 27 ударений этого текста 16 (т. е. больше половины) могут быть истолкованы как принадлежащие анапестическим стопам, но лишь одна строка дает классическое звучание этого метра.

В стихотворении чувствуется ритмическая тенденция к трехдолности, причем первая доля четырех- или пятисложная может быть отягчена начальным хореическим ударением, средняя доля — чаще всего двухсложная — дает некоторое убыстрение темпа в середине строки, а последняя доля, самая разнообразная в мелодическом отношении, регулирует длину звукового ряда перед междустиховой паузой. Равносложие строк в этом тексте не соблюдается (от 7 до 10 слогов).

Приведенное стихотворение, пожалуй, самый частый тип русского дольника. Такой ритм еще хранит связь с

силлабо-тоническим стихом, и подчас его можно измерить, хотя и с отклонениями, одним или двумя из пяти классических метров. Поэтому иногда говорят, что перед нами трехдольник на основе анапеста.

Близость дольника к трехсложному метру почувствовали первые переводчики на русский язык английской и немецкой баллады. Так, В. А. Жуковский перевел амфибрахическим метром четырехударный дольник знаменитого стихотворения Гёте «Лесной царь»:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?  
Es ist der Vater mit seinem Kind...  
Кто скачет, кто мчится под холодной мглой?  
Седок запоздалый, с ним сын молодой...

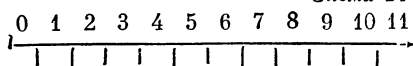
Именно в переводах да еще в имитациях народного стиха (А. В. Кольцов) появлялись дольники в XIX веке.

В начале XX века они хоть и стали встречаться у некоторых поэтов систематически, но все же в целом русское стихосложение не пошло по этому пути. М. Л. Гаспаров приводит любопытные данные употребления неклассических ритмов в русской поэзии с конца XIX века до нашего времени <sup>7</sup>:

|           |   |       |
|-----------|---|-------|
| 1891—1900 | — | 2,5%  |
| 1900—1924 | — | 16,5% |
| 1925—1935 | — | 26,0% |
| 1936—1945 | — | 13,5% |
| 1946—1957 | — | 11,5% |
| 1958—1968 | — | 14,5% |

Как видим, максимально частое обращение к ритму дольника приходится на 20—30-е годы, а затем процент его употребления падает и лишь в самое последнее десятилетие несколько подымается.

Что представлял собой дольник первого десятилетия XX века, мы видели на примере стихотворения А. Ахматовой. Обратимся к дольникам 20—30-х годов. Часто встречаем такие стихи в песенных ритмах революционной поэзии. Таковы «Песня о ветре» В. Луговского, знаменитые баллады «О синем пакете» и «О гвоздях» Н. Тихонова, «Марш Буденного» Н. Асеева. Прислушаемся к его ритму.



- |                            |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|----------------------------|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| 1. С неба полуденного      |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 2. жара не подступит,      |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 3. конная Буденного        |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 4. раскинулась в степи.    |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 5. Не сынки у маменек      |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 6. в помещицьем доме,      |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 7. выросли мы в пламени,   |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 8. в пороховом дыму...     |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 9. Пусть пань не хвастают  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 10. Посадкой на скаку,—    |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 11. смелем рысью частою    |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 12. их эскадрон в муку.    |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 13. Будет белым помниться, |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 14. как травы шелестят,    |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 15. когда несется конница  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 16. рабочих и крестьян.    |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |

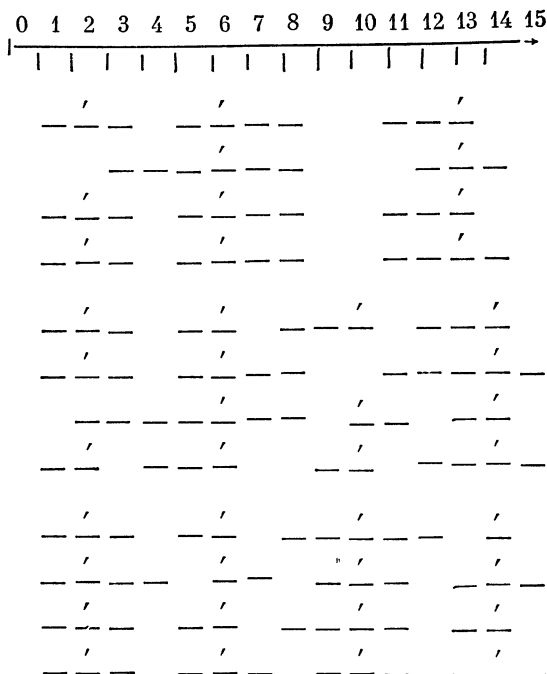
Перед нами двухдольник, в котором, за исключением пятнадцатой строки, все нечетные строки семисложны и имеют хорейский порядок, а все четные строки шестисложны, и порядок в них ямбический. Кроме того, и хорейские и ямбические строки имеют вариации анакруз от 0 до 3. Такой дольник иногда называют урегулированным. Какой бы ни была ритмическая группа, организованная ударением,— двух-, трех или четырёхсложной, она соотносится с предыдущей и с последующей как равная. За счет чего порисходит это выравнивание? За счет увеличения или уменьшения пауз (пустого времени)? За

счет ускорения или замедления темпа? Это зависит от индивидуального произнесения, но в основе такого урегулированного дольника уже психологически заложена тенденция к восприятию одновременности ритмических групп.

В цикле стихов М. Светлова о Москве имеются такие строки:

1. Нависли бетонные небеса
2. Непроницаемостью тяжелой,
3. Над эхом проносятся голоса
4. Подземной дивизии комсомола.
  
5. Я снова тебя, Комсомол, узнаю,
6. Ты вызвал, работая и наступая,
7. На соревнование юность мою
8. И ты победил! И я уступаю.
  
9. Покорна тебе побежденная ночь,
10. И вот она бьется в тоннеле, немая...
11. И чем лишь могу, я стараюсь помочь
12. Работой, и жизнью, и песней моею!

Схема 25



Две последние строфы выдержаны вполне в классическом ритме и могут быть измерены четырехстопным амфибрахийем, в котором лишь дважды (шестая и седьмая строки) наблюдается пропуск метрического ударения (на этих местах заметно сильное замедление темпа). Но первая строфа (как и некоторые другие, не приведенные здесь) не может начиная с 8 доли измеряться амфибрахической стопой, ибо последнее ударение этой строфы нарушает порядок амфибрахия, т. е. кратность трем. Однако в этой трехударной строфе есть свой строгий порядок: все вторые полуступиши имеют по четыре безударных слога между ударениями. Другими словами, ударения располагаются внутри стиха с неравномерными интервалами, но это расположение повторяется из строки в строку. Такие стихи иногда называют *логаэдическими* (от греч. λογαοιδικός — прозаически-стихотворный). Подобные ритмы часто использовались при переводах античных авторов. Из русских поэтов логаяды часто встречаются у М. Цветаевой.

Схема 26

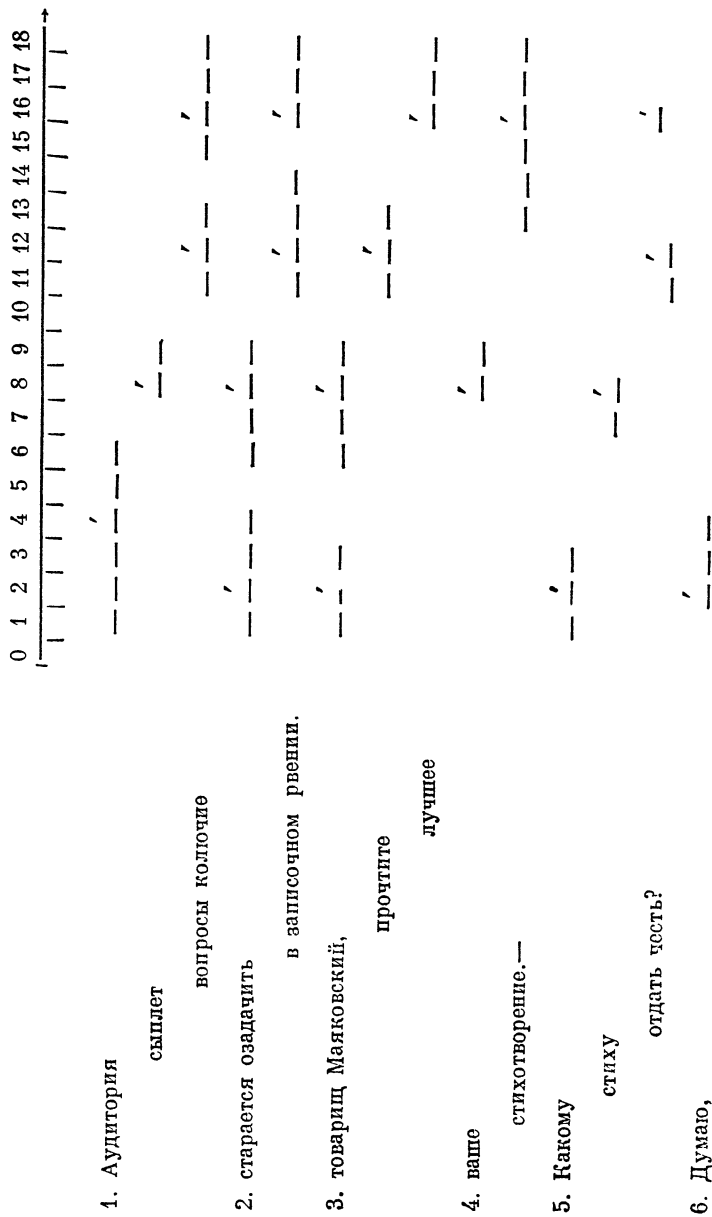
|                                | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|--------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|
|                                |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |
| 1. Мой письменный верный стол, | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  |
| 2. Спасибо за то, что шел      | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  |
| 3. Со мною по всем путям.      | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  |
| 4. Меня охранял—как шрам.      | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  |
| 5. Мой письменный выучный мул! | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  |
| 6. Спасибо, что пог не гнул    | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  |
| 7. Под ношей, поклажу грез—    | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  |
| 8. Спасибо—что нес и нес.      | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  |
| 9. Строжайшее из зеркал!       | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  |
| 10. Спасибо за то, что стал    | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  |
| 11. (Соблазнам мирским порог)  | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  |
| 12. Всем радостям поперек...   | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  |
| <i>амфибрахий</i>              | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —  |

Как видим, порядок ударений для первых двух ритмических групп (доли 1—7) во всех строках (кроме девятой и двенадцатой) амфибрахический. Но в последней ритмической группе (доли 8—9) ударения наступают через один безударный, т. е. имеют кратность двухсложного метра. Двухударные строки (девятая и двенадцатая) присоединяются к предыдущим на основе тех же ритмических принципов. Две доли этих строк соотносятся с крайними долями общего трехдольного ритма за счет изменения темпа.

Колебания числа неударных слогов, а также «сдвиги» ударений не нарушают в дольниках иллюзию равномерности ритмических групп. Однако в современном стихе встречаются и такие ритмы, когда величина междуударных интервалов колеблется от 0 до 6, и мы ощущаем на слух как бы ритмические перебои. Здесь важно правильно произнести стих, четко выделяя основные ударения, ибо счет ударных групп всегда сохраняется. Каждая такая группа, состоящая из слова или ритмической доли, в которой как бы стянуты два, а иногда и три слова, произносится еще более отчетливо, чем в дольниках. При этом некоторые слова стягиваются, произносятся скороговоркой, а иные, по смыслу более важные, наоборот, растягиваются, произносятся чуть ли не по слогам для большей выразительности. Часто такие стихи поэты печатают так называемой лесенкой, хотя графическое дробление строки не всегда совпадает с ритмическим делением. Поскольку ударения в таком ритме всегда особо подчеркиваются при произнесении, стих этот называют *акцентным* или *ударником*. Особенно характерен такой ритм для стихов В. Маяковского.

Из приведенной схемы 27 видно, что количество долей, образующих стиховые ряды, упорядочено: для первых четырех строк по 18, для пятой — восьмой строк — 16 чередуются с двенадцатой, для девятой — двенадцатой строк — 18 и 14. Можно отметить и тенденцию (не строго выдерживаемую однако) к урегулированности ударений: для 1—8 строк это 2, 8, 12, 16 доли (кроме первой строки), для 9—12 строк ударения сдвинуты: вместо 12 ударной оказывается 14 доля, вместо 16—18.

Ясно, что в таком стихе паузы становятся весьма существенным фактором ритмического строя. Как ни замедляя темп в 4, 10, 12-й строках, соотнести четырехдольный







ряд (с общим числом в 14—15 слогов) с двудольным или трехдольным из пяти-шести слогов можно, только компенсирова звучащее время пустым. В 10-й строке это молчание между тремя короткими словами явно преднамеренно и поддерживает смысл высказывания: «и нем||ждет||зал».

Таковы в общих чертах закономерности ритма акцентного стиха, который, однако, несмотря на большую свободу внутри каждой стиховой строки, все-таки подчинен общему принципу соизмеримости строк. Основным признаком акцентного стиха является свободная неограниченность междуударных интервалов (в то время как в дольнике эти интервалы колеблются в ограниченных пределах) и возрастающая роль пауз.

## СОВРЕМЕННЫЕ РИТМЫ

Современное стихосложение использует многие принципы как классических, так и тонических ритмов. У М. Светлова, А. Безыменского, Н. Тихонова, Н. Асеева встречаются и ямбы, и трехдольные метры, и дольники. Так, написанное под влиянием непосредственного воспоминания о Маяковском стихотворение Н. Асеева «Весенний квартал» (схема 28) является хорошо урегулиро-

Схема 28

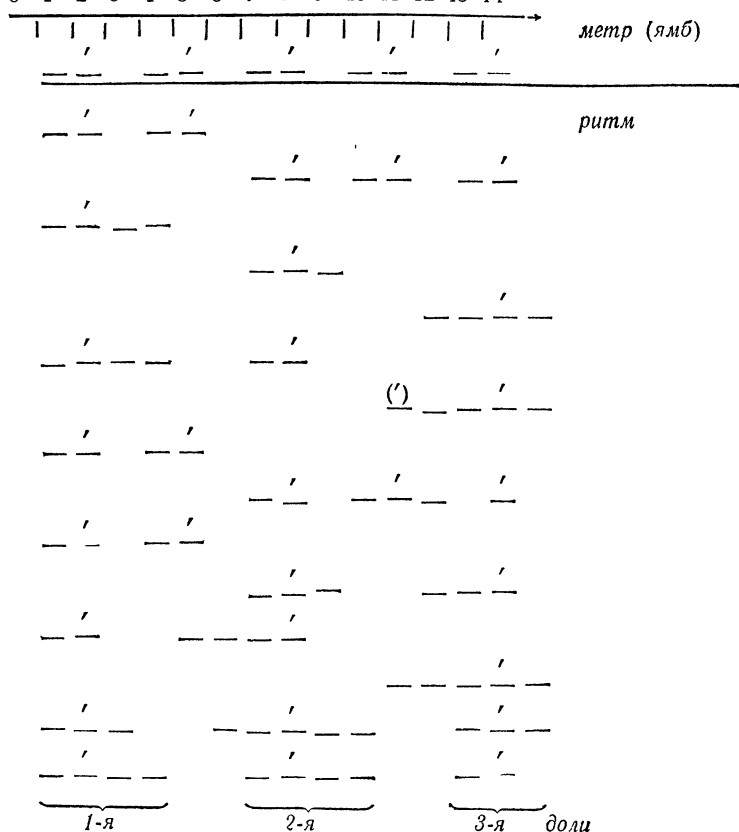
|                                  | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
|----------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|                                  |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 1 Спасибо тебе,<br>весна,        |   |   | ‘ |   |   |   | ‘ |   |   |   | ‘  |    |
| 2. что ты светла<br>и ясна       |   |   | ‘ |   |   |   | ‘ |   |   |   | ‘  |    |
| 3. без всяческих<br>объяснений!  |   |   | ‘ |   |   |   |   |   |   |   | ‘  |    |
| 4. Спасибо тебе,<br>весна,       |   |   | ‘ |   |   |   | ‘ |   |   |   | ‘  |    |
| 5. что ты чиста<br>и честна,     |   |   | ‘ |   |   |   | ‘ |   |   |   | ‘  |    |
| 6. полна надежд<br>и стремлений! |   |   | ‘ |   |   |   | ‘ |   |   |   | ‘  |    |

7. Март: /  
—
8. весна вступает  
в азарт. / / /  
— — — — —
9. Мчатся куда-  
то хочется; / / /  
— — — — —
10. школьники в  
окна глядят  
из-за парт, / / / /  
— — — — —
11. не могут со-  
средоточиться. / / /  
— — — — —
12. Апрель: /  
—
13. в воздухе лас-  
ка и хмель, / / /  
— — — — —
14. сколько слов  
надо добрых и  
нежных; / / / /  
— — — — —
15. в себе /  
—
16. гудит самолет,  
словно шмель, / / /  
— — — — —
17. в долах /  
—
18. умытый под-  
снежник. / /  
— — — — —
19. Вот так Мая-  
ковский / / /  
— — — — —
20. шел по весне, / /  
— — — — —
21. по мартам и  
по апрелям, / /  
— — — — —
22. навстречу со-  
лнцу / /  
— — — — —
23. с народом  
тесней / /  
— — — — —
24. по лужам и  
по каплям. / /  
— — — — —
- 1-я
2-я
3-я доли

Схема 29

1. На вас гляжу—  
и в вас ищу ответ,
2. рабочие,  
крестьяне  
и министры.
3. Сегодняшний герой—  
он изменился.
4. Он стал сложней,  
как стал сложнее век.
5. Сейчас герой—  
философ и творец,
6. Герой не из рубак—  
а из пророков.
7. Эпоха осмысления уроков,
8. Поверхностной романтике копец.

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14



ванным дольником, отягощенным наращением добавочных слогов (в том числе и ударных) до первого основного ударения (строки 10, 14, 15). Встречаются здесь и характерные для акцентного стиха компенсации: одно слово вместо трех (строки 7—8 и 12—13).

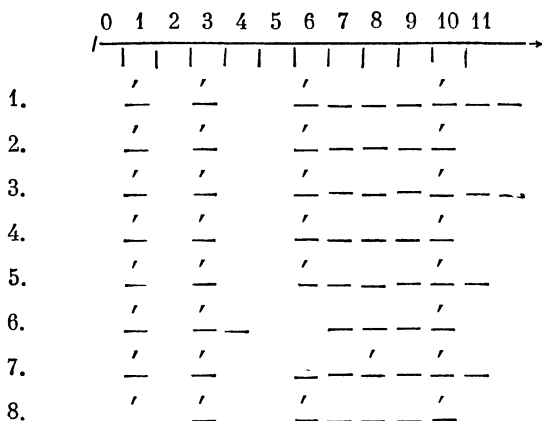
В поэзии Е. Евтушенко встречаются и классические ритмы, и дольники, и тонический стих. Иногда звуковой ряд у этого поэта на слух кажется сложно организованным, а при проверке его выясняется строгое построение по принципу классического стиха (схема 29).

Перед нами ни разу не нарушенный пиррихийрованный ямб, воспринимаемый на слух как трехдольник, а записанный поэтом лесенкой как акцентный стих.

В стихах А. Вознесенского часто даются образцы новых ритмических построений, которые сам поэт определяет как своеобразные музыкальные партии и мелодии.

1. Рок-  
    н-  
        ролл —  
                об ступу сандалин!
2. Ром  
    в рот —  
        лица как неон.
3. Ревет  
    музыка скандальная,
4. Труба  
    пляшет, как питон!..
5. В тупик  
    врежутся машины.
6. Двух  
    всмятку —  
        «Хау ду ю ду?»
7. Туз  
    пик —  
        негритос в манишке,
8. Дуй,  
    дуй  
        в страшную трубу!  
                «В ритме рок-н-ролла»

Мы здесь слышим совсем необычный ритм, построенный, очевидно, в соответствии с тактами мелодии обозначенного в заглавии танца. Составим схему этого ритма, выстроив для большей наглядности звуковые ряды текста в строки (схема 30):



Теперь видно, что первые полустишия двудольны, но доли их односложны и могут даже разрывать смысловое слово на две самостоятельно ударяемые части (*ré-вёт, трý-ба, тý-пик*). Вместе с тем эта резкая двудольность подчеркивается время от времени двумя короткими сильно ударяемыми словами (*рём в рёт...*). Вторые полустишия этого ритма звучат как однодольные, хотя в них по два самостоятельных слова, сливающихся в единой ритмической единице, уравнивающей по времени первое полустишие.

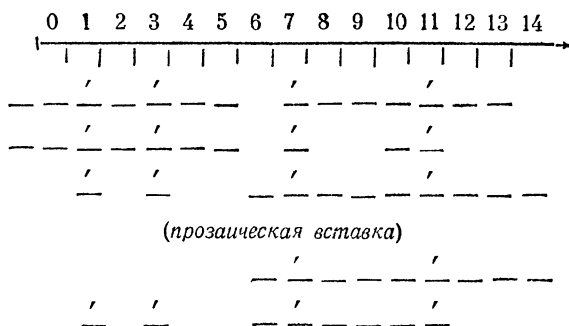
Ритм последующих строк этого стихотворения допускает разные вариации: первая и вторая доли могут сливаться по образцу второго полустишия или сами полустишия теряются в единой для всей строки силлабической интонации. Иногда в тексте появляются песенно-плясовые такты с хореическим порядком ударений, и дважды стих прерывается подчеркнуто аритмической прозаической вставкой. Но ритм «рока» осиливает и перемалывает все, и стихотворение заканчивается теми же двумя односложными «вздрагивающими» долями, за которыми следует протяжная, жалобная двухударная ритмическая группа:

Я носила часики — вдребезги, хреновые!  
Босиком по стеклышкам — ой, лады...

Рок-н-ролл. По белому линолеуму...  
(Гы!.. Вы обрежете время, мисс! Осторожнее...)  
...по белому линолеуму

Кровь, кровь —  
червоиные следы!

Схема 31



Так поэт воспринял и передал роковой танец времени, в котором он видел символ американского образа жизни, чей бешеный темп чреват всевозможными катастрофами. Конечно, ритм рок-н-ролла является лишь частью художественной структуры стихотворения, где лексическая и метафорическая системы так же напряженно работают над воссозданием образа жестокого, нелепого, словно с ума сошедшего мира, в котором негр — «рыж, как затмение солнца», «мадонны» смахивают на «подонков», «юнцы» — «в юбочках», а женщина — с «выжженными усами».

Однако А. Вознесенский, часто прибегая к таким специфическим ритмам, много писал и пишет дольником и традиционным классическим стихом. Так, в стопы амфибрахического метра может быть уложено стихотворение «Осень в Сигулде»; хореический или ямбический порядок с небольшими отклонениями можно обнаружить во многих главах поэмы «Оза». Аналогичные чередования классических и неклассических ритмов характерны и для творчества таких наших поэтов, как М. Луконин, Я. Смеляков, А. Межиров и других.

Впечатляющая сила ритмики современной поэзии — в разнообразии ее поисков. И вместе с тем привычный с детства ритм классического стиха всегда присутствует в нашем сознании, когда мы воспринимаем сегодняшние сложные тонические и акцентные построения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

**И**так, мы прошли через волшебный мир поэзии, пытаясь разгадать его тайные чарующие силы...

Мы убедились, что, хотя стихи и состоят из обычных слов, которые служат нам в повседневной жизни, слова в поэзии обладают особой энергией, увлекающей и подчиняющей себе наше воображение. Эту силу вдохнул в них поэт, а взял он ее из того же окружающего нас мира, ощутил и воспринял у солнца и ветра, у набегающих волн и шумящего леса, в тревожном напряжении любви и мужества. Наш современник, известный советский поэт Л. Мартынов писал:

Из смиренья не пишутся стихотворенья,  
И нельзя их писать ни на чье усмотренье.  
Говорят, что их можно писать из презренья.  
Нет!  
Диктует их только прозренье.

Да, именно прозренье. В этом метафорически точном слове сосредоточен, пожалуй, смысл поэзии. Прозренье — это способность увидеть что-то очень важное, не замеченное ранее, это стремление открыть людям суть явлений и отметить в этом открытии тысячи связей и ассоциаций. Поэт, по выражению Б. Пастернака, «вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями». Но от «прозрений» и «озарений» к поэтическому образу ведет долгий путь. Поэт должен найти те слова, которые точнее всего выражают его мысли и чувства.



Слова многозначны, оттенки их смысла все время колеблются, а звуковое восприятие зависит от соседних слов. Поэт перебирает, «просеивает» слова, сопрягает их друг с другом, проверяя точность впечатления своим воображением. Здесь уже вступает в свои права мастерство — упорный, кропотливый труд на основе знаний поэта и успехов, достигнутых предшественниками-учителями.

Поэтами рождаются, но поэтическому мастерству учатся. Даже гений Пушкина нуждался в коротком периоде подражания и ученичества. Автор прославленных строк, воспевающих «вдохновение» и «поэтические порывы», А. С. Пушкин тем не менее высоко ценил поэтическое мастерство. В черновиках его стихотворений можно увидеть, как в поисках самого точного он по 4—5 раз исправляет одно и то же слово.

Любопытно отметить, что звуковая и ритмическая организация стиха была в сознании Пушкина механизмом, то есть некоей сложной системой, созданной умелым мастером. Не случайно он дважды печатно упомянул о «механизме стиха»: в журнальной статье, где похвалил своего современника П. Катенина за «отделку» и «звучность» его произведений, и в 8-й главе «Евгения Онегина», когда Евгений чуть «не сделался поэтом», то есть «...силой магнетизма // Стихов российских механизма// Едва в то время не постиг...»

Знаем мы немало свидетельств других поэтов о том, по каким неуловимым стремительным ассоциациям и вместе с тем точно рассчитанным поэтическим приемам строится образ в стихе (вспомните «Разговор с фининспектором о поэзии» В. Маяковского). И если поэт движется от «прозрения» к «механизму», то мы, анализируя стихи, шли в обратном направлении: постигая деталь за деталью, овладевая системой поэтического построения, приближались к откровению художника слова.

Если эта книга поможет юному читателю точнее и глубже познать мудрость поэзии, автор будет считать свою задачу выполненной.

## ПРИМЕЧАНИЯ

### Немного истории

<sup>1</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 169.

<sup>2</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 99—114.

<sup>3</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 200—242.

<sup>4</sup> Эпос о Гильгамеше («О все издавшем»). М.—Л., 1961.

### Слово о стихе. Немного лингвистики

<sup>1</sup> Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики. М.—Л., 1933, с. 111.

<sup>2</sup> Щерба Л. В. О диффузных звуках. В сб.: Академику Н. Я. Марру XLV. М.—Л., 1935, с. 453.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 34—35.

<sup>4</sup> Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, с. 390.

<sup>5</sup> Воспоминания В. П. Веригиной о Блоке.— Ученые записки Тартуского университета. Труды по русской и славянской филологии, т. IV, вып. 104. Тарту, 1961, с. 310—348.

<sup>6</sup> См. кн.: Минц З. Лирика Ал. Блока. Спецкурс. Лекции для студентов заочного отделения. Вып. II. Тарту, 1969.

<sup>7</sup> Брюсов В. Сила русского глагола. М., 1973, с. 36.

### Метафора. Мир третий

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, с. 157.

<sup>2</sup> Цит по кн.: Аристотель и античная литература. М., 1978, с. 147.

<sup>3</sup> Вияну Т. Исследования по эстетике. Бухарест, 1972.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Аристотель и античная литература. М., 1978, с. 199.

<sup>5</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 355.

<sup>6</sup> А н а н д а в а р д х а н а. Дхвапьялока («Свет Дхвани»). М., 1974, с. 71. Перевод с санскрита Ю. М. Алихановой.

<sup>7</sup> Памятники средневековой латинской литературы X—XII веков. М., 1972, с. 199—203.

### Краткая история русской метафоры

<sup>1</sup> Л и х а ч е в Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.—Л., 1967, с. 6—7.

<sup>2</sup> Глубокую характеристику русской поэзии допетровской Руси см. в кн.: Папченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.

<sup>3</sup> Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1952, с. 50.

<sup>4</sup> См.: Маймин Е. А. О русском романтизме. М., 1975.

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Хрестоматия по русской литературе XX в. М., 1962, с. 336.

<sup>6</sup> Цит. по кн.: Хрестоматия по русской литературе XX в. М., 1962, с. 338.

<sup>7</sup> Городецкий С. М. Некоторые течения в современной русской поэзии.— «Аполлон», 1913, № 1.

<sup>8</sup> Вознесенский А. 40 лирических отступлений из поэмы «Треугольная груша». М., 1962, с. 117.

### Зримые знаки поэтического образа

<sup>1</sup> Есперсен О. Философия грамматики. М., 1958, с. 82.

<sup>2</sup> См.: Терпер В. У. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах.— Семиотика и искусствоведение. М., 1972.

<sup>3</sup> Веселовский А. Н. Из истории эпитета.— Историческая поэтика. Л., 1940, с. 73.

<sup>4</sup> «Псевдо-Лонгин». О возвышенном. М.—Л., 1966, с. 23, 31.

<sup>5</sup> См.: «Прометей», 1972, № 10, с. 145—151.

<sup>6</sup> Мы воспользовались подсчетами Ю. И. Левина, отраженными в его статье «О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах» (в кн.: Структурная типология языков. М., 1966).

<sup>7</sup> Марченко А. Поэтический мир Есенина. М., 1972, с. 15.

<sup>8</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 5. М.—Л., 1962, с. 19—24.

<sup>9</sup> Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках.— Семиотика и искусствоведение. М., 1972, с. 84.

<sup>10</sup> «Вопросы литературы», 1972, № 4.

### Звуковые ресурсы стиха

<sup>1</sup> Твардовский А. Т. Статьи и заметки о литературе. М., 1963, с. 130.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975, с. 246.

<sup>3</sup> Кюхельбекер В. К. Дневник. Л., 1929, с. 235.

### Ритм — пульс поэзии

<sup>1</sup> Голенищев-Кутузов И. Н. Словораздел в русском стихосложении.— «Вопросы языкознания», 1959, № 4, с. 20—34.

<sup>2</sup> Chatman S. A theory of meter. The Hague, 1965, p. 30.

<sup>3</sup> Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика. Ритмика. М., 1974, с. 12.

### Из истории русских ритмических систем

<sup>1</sup> Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 239.

<sup>2</sup> Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817, с. 108—109.

<sup>3</sup> Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952, с. 237.

<sup>4</sup> Тредиаковский В. К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий.— Избр. произв. М.—Л., 1963, с. 383—384.

<sup>5</sup> Ломоносов М. В. Письмо о правилах российского стихотворства.— Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1952, с. 12.

<sup>6</sup> Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975, с. 62.

<sup>7</sup> Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика. Ритмика. М., 1974, с. 51.

## ЧТО ЧИТАТЬ О ПОЭЗИИ

- Адалис А. Любите поэзию. М., 1961.  
Брюсов В. Сила русского глагола. М., 1973.  
Винокуров Е. Поэзия и мысль. М., 1966.  
Владимиров С. Стих и образ. Размышления о современном стихе. Л., 1968.  
Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966.  
Кожиннов В. Как пишут стихи. О законах поэтического творчества. М., 1970.  
Мартынов Л. Пути поэзии. М., 1975.  
Озеров Л. В мастерской стиха. М., 1968.  
Самойлов Д. Книга о русской рифме. М., 1973.  
Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977.  
Смоленский Я. В союзе звуков, чувств и дум. М., 1976.  
Тимофеев Л. И. и Тураев С. В. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.  
Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1965.  
Урбан А. Возвышение человека. Заметки о современной поэзии. М., 1968.  
Федоров В. Поиск прекрасного. М., 1970.  
Харлап М. О стихе. М., 1966.  
Холшевников В. Е. Основы стихосложения. Л., 1972.

## **СОДЕРЖАНИЕ**

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| ОТ АВТОРА                             | 3   |
| ВВЕДЕНИЕ                              | 5   |
| НЕМНОГО ИСТОРИИ                       | 13  |
| СЛОВО О СТИХЕ. НЕМНОГО ЛИНГВИСТИКИ    | 23  |
| МЕТАФОРА. МИР ТРЕТИЙ                  | 40  |
| КРАТКАЯ ИСТОРИЯ РУССКОЙ МЕТАФОРЫ      | 57  |
| ЗРИМЫЕ ЗНАКИ ПОЭТИЧЕСКОГО ОБРАЗА      | 90  |
| ЗВУКОВЫЕ РЕСУРСЫ СТИХА                | 109 |
| РИТМ — ПУЛЬС ПОЭЗИИ                   | 132 |
| ИЗ ИСТОРИИ РУССКИХ РИТМИЧЕСКИХ СИСТЕМ | 148 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ                            | 199 |
| ПРИМЕЧАНИЯ                            | 201 |
| ЧТО ЧИТАТЬ О ПОЭЗИИ                   | 205 |

ИБ № 1450

*Елена Николаевна Дрыжакова*

В ВОЛШЕБНОМ  
МИРЕ ПОЭЗИИ

---

Редактор *О. Н. Товарас*  
Художественный редактор *К. К. Федорова*  
Технический редактор *Л. М. Дербикова*  
Корректор *Р. С. Збарская*

Сдано в набор 13.12.77 г.  
Подписано к печати 24.08.78 г. А 09995.  
84×108 $\frac{1}{2}$ . Бумага тип. № 2.  
Гарнит. об. нов., печать высокая,  
Усл.-печ. л. 10,92. Уч.-изд. л. 9,25.  
Тираж 150 000 экз.  
Заказ 908. Цена 25 к.

Ордена Трудового Красного Знамени  
издательство «Просвещение»  
Государственного комитета Совета Министров  
РСФСР по делам издательств, полиграфии  
и книжной торговли.  
Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Полиграфкомбинат им. Я. Коласа  
Государственного комитета Совета Министров  
БССР по делам издательств, полиграфии  
и книжной торговли.  
Минск, Красная, 23.

- Д 76 Дрыжакова Е.  
В волшебном мире поэзии. Кн. для учащихся ст. классов. М., «Просвещение», 1978.  
205 с. (Мир знаний).

В книге рассматривается поэзия как часть духовного, эстетического бытия человека. В ней рассказывается о том, что такое стихи, как и когда возникли первые поэтические опыты, как стих связан с музыкой, с изобразительным искусством.

Книга написана в форме популярных бесед с привлечением поэтических примеров из мировой, русской классической и советской поэзии.

Д  $\frac{60601-732}{103(03)-78}$  293-78

8+7



В 1979 г. издательство «Просвещение» выпустит еще одну книгу для учащихся старших классов, посвященную поэзии:

Скрипов Г. С. О русском стихосложении.

Отталкиваясь от первоначальных знаний школьников о стихе, автор стремится обогатить их новыми познаниями, расширить кругозор своих читателей, помочь осмысленнее воспринимать школьный курс литературы.

25 к.

