



“СТИХОВ РОССИЙСКИХ МЕХАНИЗМ”

© Л. Л. БЕЛЬСКАЯ,
доктор филологических наук

*Звон стоп блюсти, слова на рифму прибирать –
Искусство малое и дело не причудно,
А стихотворцем быть есть дело небеструдно.*

А.П. Сумароков

Часто ли русские поэты писали и пишут “стихи про стихи”? Многие из них в своем “святом ремесле”, по выражению К. Павловой, разделяют поэзию (святую и священную, огненную и пламенную, “страдательную и сладкую”, как определил ее А. Одоевский) и стихотворную технику: “Поэзия есть дар, стих – мастерство одно”, – считал П. Вяземский. Первую они воспевают, о второй предпочитают рас-

суждать в прозе – в стиховедческих работах, начиная от “Нового и краткого способа сложения российских стихов” (1735) В.К. Тредиаковского и вплоть до “Книги о русской рифме” (1982) Д. Самойлова.

XVIII век ознаменовался в российской словесности реформой версификации и введением силлабо-тонического стиха взамен силлабического, что имело “не только общелитературное, но и общекультурное значение” (Гончаров В.П. Стиховедческие взгляды Тредиаковского и Ломоносова. Реформа русского стихосложения // Возникновение русской науки о литературе. М., 1975. С. 43–91). Зачинатель реформы Тредиаковский, не ограничиваясь теоретическими трактатами, по примеру Буало с его “Поэтическим искусством” создает “Эпистолу от Российской поэзии к Аполлину” (1735), в которой разъясняет причины своего отказа от польской силлабики (“старый показался стих мне весьма не годен”) и выбора античного образца с двусложными стопами, но с заменой тонической долготы и краткости чередованием ударных и безударных слогов (“звон” и “падение”), с рифмой и без “мерзкого переноса”.

Вслед за Буало и Тредиаковским А.П. Сумароков пишет поэтический манифест “Эпистола II (О стихотворстве)” (1747), анализируя в нем различные жанры (от од и идиллий до сатир и песен) и затрагивая проблему рифмы: ей не следует брать “в плен нашу мысль”, она должна “сама нам в разуме встречаться”. Не является “творцом” и “песнеписцем” тот, кто “только лишь слова на рифму прибирает” и придумывает нескладный вздор, сплетенный без труда и правил: “ни ударения прямого нет в словах, ни сопряжения малейшего в речах, ни рифм порядочных, ни меры стоп пристойной”.

Иную точку зрения на силлабо-тонику высказывает Н. Львов в “богатырской песне” “Добрыня” (1794), призывая заменить чуждые русскому языку “иноземные рамки тесные” тоническим народным стихом, которому свойственны “красоты, жар, вольности”:

Анапесты, спондеи, дактили
 Не аршином нашим меряны,
 Не по свойству слова русского
 Были за морем заказаны...

Однако в большинстве своем поэтов XVIII столетия, включая и главного реформатора русского стихотворства М.В. Ломоносова, мало занимало “поэтическое стиховедение”, и они лишь изредка и вскользь упоминали в стихах о размерах да рифмах (М. Херасков, Я. Княжнин, А. Радищев, И. Богданович, К. Костров). А Державин дал такую общую характеристику своей поэзии: “Картину, мысль и жизнь явила/Гармония моих стихов”.

Если в XVIII веке в “науке трудной сложения стихов” (М. Чулков) подчеркивались в основном сходные черты античной, европейской и

русской версификации, то в начале XIX века в центре внимания оказалось национальное своеобразие стихосложения разных народов (Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 106). Дискуссия шла о преимуществах силлабо-тонического и тонического (народного) стиха, рифменного и безрифменного, о необходимости пиррихий и спондеев, т.е. пропущенных и добавочных ударений. В частности, разгорелся спор о переводах на русский язык гомеровского эпоса: как лучше переводить его – гекзаметром, “русским складом” или александрийским стихом (6-стопным ямбом), причём дискутировали как в статьях, так и в поэтических произведениях.

В защиту гекзаметра выступил поэт и критик, член “Арзамаса” А.Ф. Воейков, который в “Послании С.С. Уварову” (1818) протестовал против подражания “жалкой” французской поэзии и предлагал статью наследниками греков – “усыновить богатый и полный Гомеров гекзаметр, разнообразнейший всех древних размеров”, противопоставив ему монотонный и “однозвучный” рифмованный александрийский стих. Воссоздавая ход развития российского стихотворства, автор утверждал, что Кантемир и его современники подчинили русский стих польским правилам, “несродным” нашей поэзии, и тем самым “добровольно поработили” наш язык. Ломоносов, “преобразователь словесности нашей”, почитал самыми звучными метрами ямбы и анапесты, отдав пальму первенства ямба. Тщетно пытался “истинный путь проложить российской эпической музе” Тредиаковский, но “не имел дарований и вкуса, нужных вводителю новой системы и новых законов”. Победил ломоносовский гений – ямб “освятил и заставил признать эпическим метром”. И был не прав. Для героической эпопеи надо освободить свой слух “от стука ямбов тяжелых” и сбросить иго “рифмы-гремушки”.

Чтобы доказать неограниченные возможности гекзаметра, Воейков применяет его для изображения разных картин: поля сражения и “мирного поля под жатвой богатой”, охоты с лающими псами и морского шторма, приведшего к кораблекрушению. При этом насыщает свой стих спондеями: “Хочешь ли видеть поле сраженья: пыль, дым, огонь, гром, Щит в щит, меч в меч, ядры жужжат, и лопают бомбы...”. К аналогичному приему прибегнет Пушкин в описании Полтавского боя: “Швед, русский колет, рубит, режет. /Бой барабанный...” (в 4-стопном ямбе). А “зазубренный спондеем гекзаметр” Воейкова вспомнит С.П. Шевырёв в “Послании к А.С. Пушкину” (1830).

Отметим, что победа карамзинистов в этой полемике над эпигонами классицизма привела к утверждению “русского гекзаметра” и к тому, что им-то и были переведены Гнедичем и Жуковским “Илиада” и “Одиссея”.

К дискуссии о русском стихосложении присоединился П.А. Вяземский в двух поэтических декларациях, разделенных время десятилетиями.

ями – “К В.А. Жуковскому” (1819) и “Александрийский стих” (1853). В первой – с подзаголовком “Подражание сатире П Депрео” (т.е. Буало) – автор объявляет, что его интересуют не тайны поэзии, но “стихотворства тайны” и особенно секреты рифмования. Считая “угрюмый наш язык” бедным на рифмы, он восхищается рифменным искусством Жуковского: “Не спотыкаешься ты на конце стиха /И рифмами свой стих венчаешь без греха”. Свою же “страдальческую работу” над стихом поэт сравнивает с трудом нерчинского рудокопа. Как страшно отзовется в реальности это сравнение через несколько лет!

Не столько труд тяжел в Нерчинске рудокопу,
Как мне, поймавши мысль, подвесьте ее под стопу
И рифму залучить к перу на острие.

Вяземский, описывая мучительные поиски рифменных созвучий, жалуется на “неуспешный лов” вздорщицы-рифмы, на “пужливый ум”, дрожащий над каждым словом, на “рифму праздную”, которая, “обезобразив речь”, становится для стиха острым мечом. Так, “заразаясь назло стихолюбивым ядом, свой рай земной сменил я добровольным адом”. И он просит своего адресата – Жуковского – научить, как совладать с рифмой или избавить “больного друга” от этой заразы.

Во втором стихотворении александрийский стих сопоставляется с гекзаметром и предпочтение отдается первому, так как “ложится хорошо в него язык российский” и вмещаются глаголы–“великаны”, неповоротливые, тяжелые на подъем, похожие на слонов и бегемотов. Что же касается гекзаметров, опробованных Тредиаковским и введенных в поэтический обиход Гнедичем и Жуковским, то этот стих тоже “поместителен, гостеприимен” и в поэзии позднего Жуковского открывает читателям “мир внешней красоты, мир внутренних страстей”, но в нем отсутствуют рифмы. И Вяземский не может удержаться от каверзного вопроса: “Я знаю, что о том давно уж споры стихли, /А все-таки спрошу: гекзаметр, полно, стих ли?” И сам над собой посмеивается, что не способен сложить правильный гекзаметр.

Так, признаюсь, мила мне рифма-побрякушка,
Детей до старости веселая игрушка <...>
Мне белые стихи – что дева-красота,
Которой не цветут улыбкою уста <...>
Знать, к ямбу я прирос и с ямбом в гроб сойду.

Но, пожалуй, больше всех “стихов российский механизм” (выражение из “Евгения Онегина”) интересовал А.С. Пушкина, который в своей поэзии неоднократно обращался к проблемам метрики, рифмовки, строфики. Уже в первом опубликованном стихотворении “К другу-стихотворцу” юный автор замечал, что “хорошие стихи не так легко пи-

сать” и “не тот поэт, кто рифмы плесть умеет”. В дальнейшем он криковал Сумарокова за то, что в его рифмах “попран и вкус, и ум”, а Тредиаковского – за “гекзаметры сухие, спондеи жесткие и дактили тугие” (“К Жуковскому”); укорял себя за употребление холостых строк и созвучий “на *аю*, *ает* и на *ой*” (“Моему Аристарху”); рассказывал, как “послушные слова” стекались в “размеры стройные” и “звонкой рифмой замыкались” (“Разговор книгопродавца с поэтом”); сочинил миф о Рифме – дочери Аполлона и нимфы (“Рифма”); называл рифму “звучной подругой вдохновенного досуга” (“Рифма, звучная подруга...”); воссоздавал творческий процесс (“Осень”); набрасывал историю сонета – от Данте и Петрарки до Дельвига (“Сонет”). А в “Евгении Онегине” мы находим строки о “горячке рифм” и “шалунье-рифме”, за которой все труднее с годами угнаться, о вечных рифмах “младость–сладость” и “морозы–розы”, о “стихах без меры” в девичьих альбомах, о своей – “онегинской” – строфе, что, “быть может, в Лете не потонет”. А сколько иронических синонимов подбирал Пушкин к слову “стихотворец” – *стихолод*, *стихоткач*, *стихосложитель*, *метроман*, *рифмач*, *рифмотвор*, *рифмоплет*!

Наконец, в “Домике в Коломне” дан целый стиховедческий трактат об октаве. Поэма была задумана как полемическое отталкивание от 4-стопного ямба “Евгения Онегина” и онегинской строфы. Отказываясь от того и другой, поэт противопоставляет им восьмистишие – октаву, которая в итальянской и английской поэзии ассоциировалась с 5-стопным ямбом, причем выбирает особую схему, предложенную Катениным: четкое построчное и построфное сочетание мужских и женских окончаний и тройных рифм – аБаБаБвв и АБАБАбВВ. Правда, сам Катенин усомнился в осуществимости такого типа октавы из-за “бедности”, по его мнению, русского языка на рифменные трехчлены. Пушкин же берется опровергнуть это сомнение: “...я бы совладел /С тройным созвучием. Пушусь на славу!” – и для этого предлагает не “гнушаться” глагольными рифмами и использовать в рифмовке “хоть весь словарь”, вплоть до союзов.

И еще один вопрос затронут во вступлении к поэме – о цезуре в 5-стопном ямбе. Считалось, что в этом размере нужна цезура на второй стопе, без чего стих станет вялым и будет “сбиваться на прозу”. Кажется бы, автор соглашается с этим: “Признаться вам, я в пятистопной строчке /Люблю цезуру на второй стопе”, но сам же этого правила демонстративно не соблюдает (во второй строке цезура падает на третий стопу).

Пушкин ведет разговор о механизме стиха и трех его составляющих – строфе, рифме и ритме – в шутовском и шутливом тоне, забавляясь и дурачась (“И хоть лежу теперь на канаве, Всё кажется мне, будто в тряском беге По мерзлой пашне мчуся на телеге”), наслаждаясь сочинительством (“Как весело стихи свои вести...”) и сравнивая

стихотворца с полководцем: “А стихотворец... с кем же равен он? Он Тамерлан иль сам Наполеон”.

Какие же программные положения выдвигает поэт и как их реализует? Во-первых, в “повести, написанной октавами”, “под цифрами, в порядке, строй за строем” – 40 пронумерованных строф, но в одной из них (XXXVI) не хватает одной строки. Во-вторых, в октаве обязательны “тройные созвучия” – две рифмы “по три в ряд”: “две придут сами, третью приведут”. Однако в XXXV строфе пять одинаковых созвучий (*домой–долой–бедой–покой–какой*), которые продолжают в следующей строфе (*вдовой–щечкой*). В-третьих, октава должна строиться на строгом следовании “женских и мужских слогов” в рифмовке. Если строфа начинается и заканчивается мужскими клаузулами, то следующая открывается и завершается – женскими. Но этот строй нарушается в XXXVI и XXXVII строфах – АБАБАВВ и АБАБАБВВ.

Каноническая октава характеризуется тематической и синтаксической завершенностью и единством, заключительное двустипное “служит для афористического вывода или иронического поворота” (Никонов В. Октава // *Словарь литературоведческих терминов*. М., 1974. С. 252). Пушкин не следует этим канонам и не стремится к обособленности последних строк и целых строф: “И что же?” (X) – “Мне стало грустно” (XI), “А дочка на луну еще смотрела” (XVIII) – “И слушала мяуканье котов...” (XIX).

Теоретические постулаты в “Домике в Коломне” не только декларируются, но и воплощаются на практике, и опровергаются, и обыгрываются; при этом доказывается, что форма как бы “переливается” в содержание, непосредственно выражая его. И главным “козырем” в игре “норма–нарушение” становится превращение XXXVI октавы в семистипное: строка исчезает в самый кульминационный момент “двойной паники” – обморока старухи и бегства лжекухарки, что, конечно же, символично и в то же время почти незаметно на фоне рифменной вереницы на *-ой* (семь раз в двух строфах). И это не ошибка и не просчет, как думают некоторые пушкинисты. Скорее прав В. Брюсов, который был убежден, что “наибольшая сила юмора – и юмора глубокого и острого – вложена в этой повести в рифмы и ритмы” и что она предназначена для людей, “хорошо знающих и чувствующих тайну стихотворной техники” (Брюсов В.Я. Избр. соч.: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 454, 456).

Из современников Пушкина на этот манифест откликнулся только Вяземский, но остановил свой выбор не на 5-стопном, а на 6-стопном ямбе, пропев ему хвалу в “Александрийском стихе”, да Шевырѐв помянул “Волшебные звуки русского гекзаметра” Жуковского и пушкинские “пламенные ямбы” (“Воспоминание”). Больше желающих “поверить алгеброй гармонию” не нашлось.

В послепушкинскую эпоху стиховедческие “штудии” не привлекают поэтов, и о своих стихах они говорят, пользуясь метафорами и эпи-

татами и избегая терминов: “И рифмы дружные, как волны, Журча, одна вослед другой Несутся вольной чередой” (Лермонтов); “ласкательный стих” (Фет); “примирительный елей” (Тютчев); “мое рифмованное пенье” (Полонский); “свободные слова теснятся в мерный строй” (А.К. Толстой); “мой суровый, неуклюжий стих” и “Стих, как монету, чекань Строго, отчетливо, честно” (Некрасов); “бессилен мой стих, бледный и больной” (Надсон). Исключения редки: преимущественно в ироническом контексте, эпиграммах, экспромтах – «Я без ума от тройственных созвучий И влажных рифм – как, например, на “ю”» (Лермонтов), “Жаль, третьей рифмы нет на -удры” (кроме *мудры – нудры* – К. Павлова), “твоих гекзаметров великое паденье” (Майков).

К концу XIX века все более ощущается стиховое эпигонство, оскудение классических размеров и рифм. Одни стихотворцы пытаются по-прежнему отстаивать их: “Певучий дактиль плеском знойным Сменяет ямб мой огневой; За анапестом беспокойным Я шлю хореев светлых рой”, “Там я царица! я владею Толпою рифм, моих рабов...” (М. Лохвицкая). Другие готовы отречься и от поэзии, и от рифм: “Ты не гонись за рифмой своенравной И за поэзией – нелепости оне...” (К. Случевский), но понимают, что, хотя словесное искусство” бесильно дать существованье” и кажется обманом, вздором, – тем не менее оно продолжает жить и *тревожить сердца*. Позднее в более категоричной и резкой форме нечто похожее скажет В. Маяковский: “Но поэзия – пресволочнейшая штукавина, существует – и ни в зуб ногой” (“Юбилейное”).

Цфат,
Израиль





*“Стихов российских механизм”**

© Л. Л. БЕЛЬСКАЯ,
доктор филологических наук

*Ты в хор вольешься неслучайный
Созвучно-длинных, стройных строф.*

З. Гиппиус

В XX веке в русской литературе развивается новое художественное направление – модернизм с его поэтикой ассоциаций и символов, сознательным отходом от “традиций классической поэзии”, которые представлялись изжитыми, и поисками новых путей (Баевский В.С. История русской поэзии. Смоленск, 1994. С. 189). Появляются манифесты и декларации: “Хвала сонету” и “Глагольные рифмы” К. Бальмонта, “Неуместные рифмы” и “Свободный стих” З. Гиппиус, “Перебой ритма” И. Анненского, “Ямбы” А. Блока, “Мирные ямбы” В. Иванова. Вот как афористически выразил пафос новой поэзии А. Белый: “В строфах – рифмы, в рифмах – мысли Созидают новый свет” (“Брюсову”, 1904). В.Я. Брюсов подчеркивал осмысленность рифменных созвучий:

Созвучья слова не случайны!
Пусть связь речений далека,
В ней неразгаданные тайны
Всегда живого языка.

Парадоксально, что поэты-символисты, теоретизируя, призывая к экспериментам в области стихотворной формы, тем не менее не стремились к новаторству в собственном творчестве, ограничиваясь ту-

* Продолжение. Начало см.: Русская речь. 2004. № 5.

манно-декларативными образами: “Мои стихи – как дым алтарный”; “К словам от слов, от мысли к мысли Сплетенье верных рифм ведет; И строфы, как гирлянды, свисли Над глубиной прозрачных вод” (Брюсов). “Пеку прием: стихи – в начинку”; “рифмой пламенной обрешь” (Белый).

У многих символистов встречаются стихи о стихах, в особенности о рифмах (см. статью С. Андреевского “Вырождение рифмы”, 1901). Именно с символистов началось обновление и возрождение русской рифмы, отказ от ее фонетической точности и грамматической однородности. Бальмонт признавался: “Глагольных рифм избегнуть не могу”, “В глагольных рифмах сладости немало, Коль рифма рифму вдруг поцеловала”, но сам широко применял “неграмматические рифмы”.

З. Гиппиус в экспериментальных стихотворениях “Неуместные рифмы” и “Негласные рифмы” опробывает начальные и диссонансные созвучия: *шуме-шутке, неводы-нежность, грусти-грубости, весел-чисел, кошмары-меры, понятно-минутно*.

Иногда авторы фиксируют читательское внимание именно на рифмах: «серебристою рифмой “Мари»» (Брюсов); “к Петрограду рифм гулящих стадо” (Гиппиус); “И даже рифмы нет короче глухой крылатой рифмы: смерть” (Блок). Но преобладают метафорические определения: “По строкам рифма вьется, как змея”; “Все рифмы девы – мало жен” (Гиппиус); “тройных созвучий полные аккорды” (Мережковский); “просил у эхо рифм ответных” (Брюсов); “рифм веселых огоньки” (Блок).

Обратимся к программным произведениям символистов, посвященным поэтическому мастерству. К. Бальмонт, гордившийся своей “певучей силой”, “изысканностью русской медлительной речи”, утверждал, что никогда не размышляет над стихами и не сочиняет их (“Как я пишу стихи”), и заявлял, что учился “науке свирельной” не у классиков, а у природы и жизни, непонятно только, почему они подсказывали ему именно классические размеры:

Хореи и ямбы с их звуком коротким
Я слышал в журчаньи ручьев...
Плакучие ветви берез
Мне дали размер амфибрахий,
В нем вальс уплывающих грез.
И дактиль я в звоне ловил колокольном,
И в марше солдат – анапест...
И рифмою чудился мне голубою
Среди желтизны василек.

(“Заветная рифма”)

В отличие от Бальмонта с его восторженной “мимолетностью” и легкостью “перепевных звонов”, И. Анненский считал труд “над гру-

дой листов” кошмарным и сравнивал свои стихи с больными детьми (“Третий мучительный сонет”). Творил он по ночам, стих его, “как ребус, непонятен”, а “разнозвучья” не разрешены (“Мой стих”, Поэту”, “Поэзия”). В “Трилистнике шуточном” речь идет о стиховом ритме, его переборах и ритмических формах – пэонах (безударных стопах).

Как ни гулок, ни живуч – Ям-
-б, утомлен и он, затих
Средь мерцаний золотых,
Уступив иным созвучьям...

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

(“Перебой ритма”)

Вслед за Анненским о пэоне напишет В. Ходасевич, озаглавив стихотворение “Пэон и цезура. Трилистник смысла” (с явным намеком на предшественника) и представив эти ритмические особенности в очеловеченном виде – как героев любовной драмы: “Цезура говорит молчаньем – Пэон не прекословит милой”, “Он медленно главу возносит, Растягивая звенья страсти”. Так шутивно обыгрывается семантика ритма – “молчание” постоянной паузы и “растяжение” интонации при пропуске удара.

Ранний Ф. Сологуб, подражая началу пушкинского “Домика в Коломне”, рассуждает о том, как создавать терцины (“Терцинами писать как будто очень трудно?”, 1894). На вопрос, поставленный в начальной строке, автор отвечает отрицательно, так как тройных рифм предостаточно в нашем “многословном” языке. Но в отличие от Пушкина, он бракует 5-стопный ямб (“Звучит, как лай собак, его тягучий звон, и скучный, и неровный”) и избирает 6-стопный, расхваливая и другие размеры: 4-стопный ямб, “то строгий, то альковный”, хорей и трехсложники, в которые “легко вложить и страстный крик, и вопли горести, и строгий символ веры”.

Вначале поэт принимает и белого стиха “глубокие пещеры”, но все же ближе ему рифмованный, который “благоухает и пышной розою, и скромной влагой трав”, и в итоге он выносит белому стиху суровый приговор: “Но темен стих без рифм и скуку навевает”.

З. Гиппиус не признает верлибр. В стихотворении “Свободный стих”, адресованном молодым поэтам, верлибр высмеивается за “сухую ломкость, скрип углов, узор пятнисто-похотливый икающих и пьяных слов”. Категорично и безапелляционно поэтесса осуждает и стих для “ленивых”, и его рабов-сочинителей. А слова “свободный стих” берутся в кавычки, ибо по-настоящему свободным можно на-

звать, с авторской точки зрения, только традиционный, метрический стих.

И чуть запросит сердце тайны,
Напевных рифм и строгих слов –
Ты в хор вольешься неслучайный
Созвучно-длинных, стройных строф.

Через десять лет в насмешливом экспромте «Стихотворный вечер в “Зеленой лампе”» (1927), иронизируя над участниками этого вечера – “перестарками, и старцами, и юными”, в том числе и над собой (“И Гиппиус, ветхая днями”), она вопрошает: “Какой мерою поэтов мерить? О, дай им, о, дай им верить Не только в хорей и ямба!”. Ну как тут не вспомнить пушкинскую иронию по поводу антипоэтических натур: “Не мог он ямба от хорея, Как мы ни бились, отличить”.

Заметим, что, говоря о классическом стихе, поэты чаще всего имеют в виду самые популярные в русской поэзии метры – ямбы и хорей: “За ямбами певший хорей” (Бальмонт о Пушкине); “Как гордились мы русским стихом... Восхищались мы гибкостью ямба Или тем, как напевен хорей” (Е. Дмитриева – Черубина де Габриа).

В. Ходасевичу принадлежит гимн в честь 4-стопного ямба: “Не ямбом ли 4-стопным...” (1938), в котором воспевается “заветный” и “допотопный”, свободный и чеканный ямб, живущий уже два столетия: “Но первый звук Хотинской оды Нам первым криком жизни был”; “По четырем его порогам Стихи российские шумят”; “В нем спит спондей, поет пэон. Ему один закон – свобода. В его свободе есть закон”.

В своем предисловии к поэме “Возмездие” А. Блок назовет ямб “простейшим выражением ритма” эпохи, его “бичами” поэт гоним по миру, подчиняясь его “упругой волне”: “Дроби, мой гневный ямб, камень!” Сам же Блок не любил рассуждений о стихотворной форме, свою поэзию определял как “созвучья песен и стихов”, подбирая к этим словам многочисленные эпитеты: песни – *скорбные, веселые, последние, грешные, заморские*; песня – *одинокая, щемящая, соловьиная, длинная, зеленой весны*; стихи – *тихие, греховные, несказанные*; воспевал “туманы стиха”, “ручьи моих стихов”, “их тайный жар”.

Любили давать определения к существительным *стихи, строфы, строки, рифмы* М. Волошин и М. Кузьмин: “четкий и звонкий стих”, “гудящие строфы”, “певучая рифма”, “влюбленное созвучие” и “милые стихи”, “сухие строки”, стих – *послушный, скромный, влюбленный, взволнованный*.

Акмеисты в своих произведениях старались не вдаваться в детали стиховых конструкций и обрисовывали их иносказательно. Н. Гумилев советовал стихотворцам избегать соблазнов “перебойных рифм”

и “певучести”: “Пусть будет стих твой гибок, но упруг”; “Твой стих не должен ни порхать, ни биться” (“Поэту”); “Звучит Ахматовой сиренный стих”; “Я говорю и думаю ритмически”; “Грустят валы ямбических морей”.

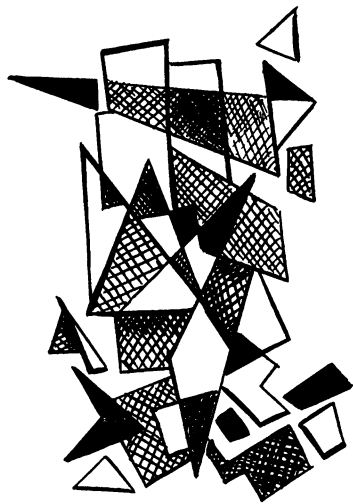
О. Мандельштама в “шуме стихотворства” больше всего привлекла “фонетика – служанка серафима”, и он слышал долготу и краткость в метрике Гомера и “говор валов” у Батюшкова, “родной звукоряд” и “глагольных окончаний колокол”, “звуков стакнутых прелестные двойчатки” и “двойною рифмой оперенный стих”. Поэт был уверен, что “дышит таинственность брака в простом сочетании слов”.

Как и Блок, А. Ахматова именвала свои произведения и стихами, и песнями. В “Тайнах ремесла” она стремится объяснить, как рождаются стихи, из чего возникают – “из какого сора”, вплоть до “плесени на стене”, какими они должны быть (“в стихах все быть должно некстати”), у кого и что берет поэт (у природы, музыки, “жизни лукавой” и “ночной тишины”), как появляются первые слова и “легких рифм сигнальные звоночки”. Стихи – это “пыль, и мрак, и зной”, т.е. в них перемешано низменное и высокое, трагическое и смешное, это “клубок противоречий”. И все же в сочетании “священное ремесло” Ахматова делает ударение на первом слове: “Наше священное ремесло Существует тысячи лет...”.

Для Б. Пастернака стихи – природное явление, они родственны свободной стихии. Ливень *пускает в рифму пузыри*, поэзия – это “ночь, леденящая лист” и “двух соловьев поединок”. В юности, по его словам, он корчил из себя “объевшегося рифмами всезнайку”, который привык “выковыривать изюм певучестей из жизни сладкой сайки” (“Спекторский”). Но вскоре почувствовал, что вся ширь пространства “рифмует с Лермонтовым лето и с Пушкиным гусей и снег”, что любовь просится на рифмы и дышит в них, потому что рифмы – не просто “вторенье строк”, а стихи можно разбивать, как сад, внося в них дыханье роз, и можно уместить целый мир в “границах строфы”. Лишь однажды упомянет Пастернак название стихотворного метра – и то в сравнении: “В сахарнице, как мышь, копаются анапест”. О какой рассудочной “алгебре” может идти речь, если “слагаются стихи навзрыд”!

Продолжение следует

*Цфат,
Израиль*



“СТИХОВ РОССИЙСКИХ МЕХАНИЗМ”*

© Л. Л. БЕЛЬСКАЯ,
доктор филологических наук

Выступив с громкими манифестами, ниспровергавшими старое искусство и провозглашавшими новое, футуристы, за исключением В. Маяковского, в поэтической практике редко выражали свои теоретические воззрения. В поэзии В. Хлебникова даже слово “стихи” – редкость, разве что Россия у него “похожа на один божественно звучащий стих”. В. Лившиц изредка употребляет стиховые термины в сравнительных оборотах: “Сырая площадь, как цезура александрийского стиха”; рифма, как *рубенсова жена*, “лежит в истоме ожидания”; возвратиться в горницу, как “в лоно стиха”, оставив женские рифмы “сидеть во дворе”. А.Н. Асеев сопоставляет рифму с “первым словом младенца”. И. Северянин не приемлет “безликих рифм” и, с одной стороны, пропагандирует изысканную рифмовку: Грига-нега-сага-Бога-юга-вьюга-дорога-мага-снега-мига (“Рифмодиссо”), с другой, не хочет расставаться с банальными размерами – “готовыми клише” и “убогими рифмами”, они – верные друзья: “испытанно-надежные, округло-музыкальные”, “размеры-соловьи” (“Поэза о старых размерах”).

* См. Русская речь. 2004. № 5; 2005. № 1.

О стихотворном мастерстве в своей поэзии много размышлял В. Маяковский, как бы отвечая на вопрос, заданный им в статье “Как делать стихи?”. В его стихах рассыпано множество замечаний, серьезных и шуточных, о различных компонентах стиховой формы – от ритма до аллитерации: “Строки этой главы, гремите, время ритмом роя!”; “строфы спускаются, рифмами вея”; “Мне ль вычеканивать венчики аллитераций”; “чтоб гекзаметром сменилась лефовца строфа”; “молотобойцев анапестам учит профессор Шенгели”. И на передний план выдвигаются рифмы: ими можно *плюнуть*, *пиликатать*, *строгать*, *хлестать дрянцо*, “ладонями рифм” *хлопать*, “сандалишки рифм” *обуть*, “люлочные рифмы” *нянчить*, над рифмами *сопеть*; нанести их “чуть не стог”; рифмы могут быть *чудными*, *тупыми*, *корявыми*, бывают *лычки рифм*, *колючки рифм*, *лозунги-рифмы*, *рифмагонь*, *рифмованная рулада*; *рифмочки*, *рифмишки*, стихи можно *за-рифмоплесть* и т.д. У Маяковского есть несколько поэтических деклараций на темы стихотворства в жанрах послания и диалога. В виде иронических советов редакторам и сочинителям написано стихотворение “О поэтах” (1923) – первым предлагается не любить ямбы, так как в них нельзя *запихнуть* длинные слова, а вторым – смотреть, чтобы рифмы не сбивались в кучу: чтоб “кровь” к “любовь”, “тень” ко “дню”, “чтоб шли аккуратненько, одна через одну”.

В “Юбилейном” Маяковский, раздумывая о русской поэзии и о своем месте в ней, беседует с Пушкиным, шутит, что готов “подсюсюкнуть ямбом”, “чтоб только быть приятным вам”, но убежден, что живи классик теперь, ему “пришлось бы бросить ямб картавый”. Кстати, сам автор пишет это стихотворение ямбами и хорейми.

Другой разговор, на этот раз с условным собеседником, почти целиком посвящен “явлению рифмы” (“Разговор с фининспектором о поэзии”, 1926). Поэт разъясняет своему оппоненту, в чем сложности рифмования, когда “ищешь мелочишку суффиксов и флексий в пустующей кассе склонений и спряжений”. Рифма выступает то как веселье, то как бочка с динамитом, то как оружие: “рифмы, чтоб враз убивали, нацелясь”. Свой долг Маяковский видит в борьбе против “всяческой мертвечины” и дает социальную формулу рифмы (“рифма поэта – ласка, и лозунг, и штык, и кнут”), видоизменяя идиому “кнут и пряник”. Поэт был не только пропагандистом, но и мастером “небывалых рифм”, он “выступил как смелый изобретатель и неутомимый реформатор рифменной техники русского стиха” (Штокмар М.П. Рифма Маяковского. М., 1958. С. 145).

От легковесного, пустопорожного “стихачества” (намекая на трюкачество) предостерегает Маяковский своих собратьев по перу в “Послании пролетарским поэтам” (1926), призывая их поменьше изумляться и восхищаться “рифмочек парой” и предлагая свой опыт и помощь: “все, что я сделал, все это ваше – рифмы, темы, дикция, бас”. И в

его последнем произведении – вступлении к поэме “Во весь голос” (1930) возникает образ поэзии – “старого, но грозного оружия”. И словно продолжая пушкинское сравнение стихотворца с полководцем, Маяковский принимает парад разных родов войск, проходя “по строчечному фронту”, где поэмы – артиллерия, а остроты – кавалерия с отточенными пиками рифм. И звучат ямбы, правда, не 5-стопные, как в “Домике в Коломне”, а вольные 5–7-стопные. Так, по всей вероятности, неожиданно для себя самого, поэт-авангардист XX века протягивает руку своему великому предшественнику, подхватывая его эстафету размышлений над собственной стиховой формой.

Одновременно с Маяковским теории стиха уделяет внимание в своей поэзии конструктивист И. Сельвинский, но его больше интересуют не рифмы, а ритм. Так, в повести “Записки поэта” (1926) отмечается, что написана она “пятиударником”, скандируются пиррихий, разбираются размеры и звукопись. А один из героев “в четырехстопном ямбе поставил рекорд, дав дипиррихий с четвертым пэаном”: “Я человетоненавистник, / А не революционер”.

В отличие от Маяковского, М. Цветаева не сочиняла поэтических манифестов, но в своей поэзии не раз писала о стихотворном ремесле, хотя и прибегала к совершенно иным ассоциациям, чем *Архангел-тяжелоступ* и *лефовец-пехотинец*, как называла она Владимира Владимировича. Для нее стихи – *как драгоценные вина, как сон и вздох, как страны, как тайный свист*; “стихи растут, как звезды и как розы”. А рифма – не формальный прием, а свойство, присущее миру: “Есть рифмы в мире сем: / Разъединишь – и дрогнет”; “Да, хаосу вразрез / Построен на созвучьях / Мир и разъединен...” (“Двое”, 1924). Все перекликается и рифмуется со всем: поэт “в рифму с парием”, “лев рифмуется с гневом”, “Жизнь, ты часто рифмуешь с лживо...”, “Жизнь, ты явно рифмуешь с жиром...” (“Не возьмешь мою душу живу...”, 1924).

В классической метрике Цветаевой было тесно, “метрическое” она оценивала как “мертвое”, как “лжесвидетельство” – и взрывала метры (ведь “по амфибрахиям не выверишь жизнь”) и творила свои, особые, неповторимые ритмы – “ритм, впервые мой!”. Никого не поучая и ничего не объясняя, поэтесса раскрывала свою душу, живущую в ритмах и созвучиях. “Это сердце мое, искрою / Магнетической – рвет метр” (“Самовластная свобода!”, 1923).

Антипод Маяковского, С. Есенин был далек от теории “деланья стиха”, называл свои произведения то песнями, то стихами (как Блок и Ахматова), и “обряжал” эти слова в метафорические “одежды”: “засосал меня песенный плен”; “звериных стихов моих грусть”; “стихов злачённые рогожи”; “степное пенье”; “песенное слово”; “песня хриплая и недужная”. Но и он в позднем творчестве высказал свое отношение к поэтическим традициям, объявив себя их защитником: “Мы

рифмы старые раз сорок повторим”. В стихотворении “Поэтам Грузии” (1924) читаем:

Писали раньше
Ямбом и октавой.
Классическая форма
Умерла.

Но ныне, в век наш
Величавый,
Я вновь ей вздернул
Удила.

В это же время В. Набоков “с других берегов” заявляет о своей приверженности классической форме в стихотворении “Размеры” (1923), отдавая должное всем традиционным метрам: “мерному амфибрахию”, “эоловому размаху анапеста”, “гулкому дактилю”, меди и мрамору “медлительного гексаметра”, звонко искрящемуся хорее, но превыше всех ставит ямб:

А вот – созвучий рай –
резная чаша: ярче в ней, и слаще,
и крепче мысль; играет по краям
блеск, блеск живой! Испей же: это ямб,
ликующий, поющий, говорящий...

*Цфат,
Израиль*

“Стихов российских механизм”*

© Л. Л. БЕЛЬСКАЯ,
доктор филологических наук

*Забить о ямбе и хорее
и перейти скорей
к свободному стиху.*

Юрий Левитанский

В советской поэзии 30–40-х годов формализм становится опасным словом, и стихотворцы в своих публикациях старательно избегают всяческих “изысков”. В конце 20-х годов Н. Асеев “через головы критиков” спрашивает: “этот стих – выкрутас или нет?”, а позднее, обозвав рифму “нескромницей”, заменит ее “созвучиями строк” и изобразит постройку “дома из стихов”: *строгал, крепил, венец к венцу*, чтобы быть понятным *широким массам* (“Дом”, 1955). И. Сельвинский в духе советских переименований предлагает заменить октаву “октиной” (в честь Октября): «Эта советская “октина”, которой написан читаемый вами роман...» (“Пушторг”, 1929), подчеркивая, что в нем “стих строится на относительностях”, меняется “пульс стихового мотора”.

Стиховедческие термины изредка попадают либо в строках, посвященных классикам, обычно Пушкину (“ямбический полет” у Н. Тихонова; “звенят, сияют ямбов струи” у В. Казина; “и в этом беге закипает ямб” у Э. Багрицкого), либо в иронических стихах: “размеры и рифмы находят легко щипцами в карманах соседа” (Тихонов); “над рифмой просиженные штаны” (Багрицкий); “чтобы рифмы дрожали, не смея к нему подойти” (Светлов); “рифмуйте нечто ласковое, замшевое такое” (Луговской); «я рифмую “дети–сети»» (Недогонов).

Необычное претворение “законов” стиха в ковровых узорах видит Н. Тихонов в экзотическом “Старом ковре” (сб. “Юрга”, 1930), где есть и “расшитых рифм кочевничья кайма”, и “игра метафор”, и смена ямбов хореем и амфибрахийем. Или в “Путевом дневнике” (1939) Веры Инбер о поездке в Грузию возникает “пассаж” о ямбах, которые отнюдь не изжили себя, а, напротив, соответствуют русскому языку: “ямбовый кристалл и по сей день еще не отблестал”.

* Окончание. См. Русская речь. 2004. № 5; 2005. №№ 1, 2.

Отзвуки Серебряного века слышатся в стихах И. Эренбурга: это саркастическое определение своего поэтического ремесла как “брёдовое мое ремесло”; “слов и звуков пустая игра” (“Батарюю скрывали оливы”, 1938), это неожиданная переключка с Блоком, упомянувшим самую короткую, “глухую, крылатую рифму” *твердь–смерть*, и переосмысление этого созвучия.

Прости – одна есть рифма к слову “смерть”.
 Осточертевшая, как будто в стужу
 Могилу роют, мертвая земля
 Упорствует, и твердь не поддается.

В этом безрифменном стихотворении (“Прости – одна есть рифма...”, 1945) “осточертевшая” рифма разрушена, а созвучие к слову “смерть” спрятано в середине строки.

Интерес к “поэтическому стиховедению” пробуждается в русской поэзии 50–60-х годов, совпадая с началом оттепели, духовного освобождения, затрагивая поэтов как старшего, так и среднего, и младшего поколений, от П. Антокольского до Ю. Мориц. Возможно, “зачинном” этого пробуждения послужило стихотворение С. Маршака “Когда вы долго слушаете споры...” (1952), в котором споры о стихах противопоставляются “живой речи без рифмы и размера”, услышанной за окном: “А скоро будет дождь!”. Вот эти-то слова не между собой рифмуются, а с правдой и с дождем. Но забавно, что “простая речь”, включенная в стих, становится стихом, хоть и без рифмы, – три ямбические стопы в 6-стопном ямбе.

На это стихотворение Маршака вдруг отозвался А. Твардовский, которого никогда не отличало внимание к формальным вопросам: в стихотворении “Не много надобно труда...” (1955) он рассуждает о том, что нетрудно составлять на бумаге “строчки в рифму” в виде “елочки густой” или “лесенки крутой” и ссылается при этом на “старика Маршака”, сказавшего: “Стихи как будто и стихи, Да правды – ни словечка”.

В поздней лирике Маршака находим “дифирамб” 5-стопному ямбу: “Тебе пишу я этот дифирамб...” (1957), воспевающий “стих Дантовых терцин и драм Шекспира”, стих “сонетов мира”: “Мой конь крылатый”, “передаешь ты радость, гнев и грусть”, “невыносим тебе казенный штамп, чуждаешься ты речи сумасбродной”.

Ведут поэта, о волшебный стих,
 И в ад, и в рай пять легких стоп твоих.

Знал ли Маршак оду В. Ходасевича в честь 4-стопного ямба? Неизвестно, но он тоже подчеркнул, что это “размер свободный”.

Пройдут годы, и традицию воспевания ямбов продолжит Б. Слуцкий (“Ямбы”): “и я не пожалею для ямбов дифирамбов”, “без ямбов – не житье”. Придуманы они давно и продуманы прекрасно, а потому “прибавим, если сможем, хоть что-нибудь свое, а убавлять отложим”. При всей шутливости этого “дифирамба” в нем отмечены такие важные моменты в характеристике ямбов, как “уложенность в квадратики” (т.е. четверостишия), и “перемежение” мужских и женских рифм, словно на весах или качелях. В ямбическом ритме (3-стопный ямб) поэту слышится вдох и выдох, шаг и взмах и “только с ямбом воля”. А вот уже не шутливые, а формульные строки Слуцкого о ямбах: “Все правила – неправильные, / законы – незаконны, / пока в стихе не вправлены / и в ямбы – не законы” (“Все правила – неправильны...”), которые перекликаются с программным стихотворением Д. Самойлова “Стихи и проза”: “И ямбов ломоносовских грома Законы в броню четверостиший”.

До сих пор в русской поэзии ямбы – самый популярный и распространенный стихотворный метр, чаще всего упоминающийся в стихах: “ямб затаенный” (А. Тарковский); “ямб медноголосый” (Ю. Левитанский); “пульсирующим, тикающим ямбом” (И. Бродский); “Я знаю ямбы вещей предсказаний” (Ю. Мориц); “А что есть ямб – знать не хочу о том” (Б. Ахмадулина); “Пляши, как ямб в стихотвореньях” (Н. Моршен); “Косточки мы перемоем видным ямба” (И. Лиснянская).

Реже попадают на наименование других размеров – от гекзаметра до дольника: “И гекзаметр без всяких созвучий Предпочесть новомодным размерам”; “Надсона чахоточный трехдольник” (А. Тарковский); “Когда же в пылкий амфибрахий впрягался движущий глагол” (П. Антокольский); “залетай, четырехстопный легкомысленный хорей”; “Бывало, вздохну – и пойдет амфибрахий; Всплакну – и анапест пойдет” (И. Лиснянская); “Хоть судьбе подстать гекзаметр, Все звучит она хореем” (Е. Аксельрод); “Вольный стих” – “могуч, но малопредсказуем” (И. Иртеньев). И совсем малочисленны термины, связанные с ритмикой стиха: “мил мне в нем и стук спондея, и пиррихия разбег” (Н. Моршен); железные строфы – “с анжамбманом [переносом] жизни в сторону славы и катастрофы” (А. Кушнер); “этот всхлип дактилической клаузулы” (Н. Горбаневская).

Любопытную картинку спящих стихов нарисовал Бродский в “Большой элегии Джона Донна” (1963): спят все образы, все рифмы, “сильных, слабых найти нельзя”, и каждый стих с другим, “как близкий брат”, “спит ямбов строгий свод, хорей спят, как стражи, слева, справа”, лишь два–три стиха “скалят рот щербато”.

Еще одну стиховедческую тему “застолбил” в русской поэзии Маршак – сопоставление старого, классического, и нового, свободного, стиха – в стихотворении “Бывало, полк стихов маршировал...” (1960).

В прежних стихах “шеренги шли размеренно и в ногу”, и рифмы звенели литаврами, а в нынешних строй рассыпался, как разбитое в бою войско, и “слова идут в разброд”. И хотя поэт не отвергает свободного стиха, но настаивает на том, что и в нем следует двигаться пусть в “рассыпанном строю, но в самом строгом боевом порядке”. Как видим, отстаивая стиховой “порядок”, Маршак опирается на образы Пушкина и Маяковского.

В последние десятилетия XX столетия споры о свободных стихах, о верлибрах захватили не только стиховедов и критиков, но и поэтов – как традиционалистов, так и новаторов. Одни из них отдают предпочтение регулярному стиху: “И снова эти споры о верлибре / и о тшете созвучий невпопад” (Л. Мартынов); “Мне б – свободный стишок! Но как будто бы мхом Обросла я, как пень, регулярным стихом” (И. Лисянская). Категоричен в признании классического стиха Д. Быков, заявляя, что нам нельзя писать верлибром: “Неразбериху, хаос, кутерьму Мы втискиваем в ямбы и хорей. Последнее, что нам еще дано Иллюзией законченности четкой, – Размер и рифма” (“И вот американские стихи”, 1994).

Другие поэты понимают, что необходимо осваивать современные ритмы: “Стих может быть и не верлибром, / поэзия была б свободной” (О. Сулейменов); “Надо учиться писать без рифмы. С рифмой номер как будто отыгран. Надо учиться писать верлибром... Может, без рифмы и без размера Станут и мысли другого размера” (Д. Самойлов. “Поздно учиться играть на скрипке...”, 1985). А несколькими годами ранее тот же Самойлов выразил недоверие к верлибру, сочтя его стихом для лентяев и самоучек, для мистификаторов – “Надо быть слишком уверенным / в собственной ценности, / чтобы посметь изъясняться свободным стихом” (“Свободный стих”, 1981). По-своему отвечает на вопрос о правомерности верлибров Левитанский, утверждая, что стих должен быть свободен и по мысли, и по форме, а степень его свободы зависит от автора (“О свободном стихе”, 1976).

Некоторые современные стихотворцы (см. “Антологию русского верлибра”. М., 1991), обращаясь к верлибру, пробуют охарактеризовать его особенности: “Верлибр – единица речи / говорящих на языке философии” (Г. Красников); “Верлибр – это полет без крыльев... / Верлибр не признает / Никаких правил, / Он рифмуется со своей / Тенью, / Как жизнь со смертью” (И. Мозырь); “Верлибры пишут исключительно интеллектуалы. / Нормальному человеку никогда не додуматься / До такой идиотской формы” (М. Руденко).

В XIX веке поэт-сатирик и юморист Д. Минаев сочинил каламбур: “Область рифм – моя стихия, И легко пишу стихи я...”. Рифмы – действительно стихия всей русской поэзии. И во все времена мало кто из поэтов удерживался, чтобы не обмолвиться хоть словом о “звучной подруге”, вплоть до сегодняшних дней: “Куда, коварная строка? Ты

лестишься на приманку рифмы?» (М. Петровых); «Рифма, точно плаха, сама меня берет» (Тарковский); «Рифма – кривда, брякнувшая ложно» (Мартынов); «рифмы – самые лучшие скрепы и большую цепкость таят» (Слущкий); «сгусток принужденья к рифмам» (Ахмадулина); «мои рифмы – обычны, как на грузчике ноша» (Г. Горбовский); «скучно рифмочек настырных» (А. Вознесенский); «что парная рифма нам дает, то ей / мы возвращаем под видом дней» (Бродский); «все рифмы нищие плетутся вслед за мной» (Мориц); «последняя рифма стучалась в висок» (А. Кушнер); «Слабая рифма – помощница мне, Сильная – с ритма сшибает» (Лиснянская); «долгий ряд словес, закругляющихся на “лес”, “небес”, “древес”» (Д. Быков), «рифма подлая “итог” пришла, талдыча...» (Л. Миллер).

Если у Маяковского улица *корчилась* “безъязыкая”, а у Пастернака *ширь пространства рифмовала*, то у теперешних стихотворцев “улица рифмуется, как и всё на свете” и “рифмы заплутали в чащобе по кустам” (Горбаневская); “простор, словно голый подстрочник, будет требовать рифм и румян” (В. Корнилов); а “рифмы – это логарифмы слова и тоски” (С. Аксенова) и даже “рифмую, ergo существуют” (Моршен). А кое-кто “вослед” Пушкину обыгрывает его знаменитую шутку: “Читатель ждет уж рифмы *розы*; На, вот возьми ее скорей!” – «Читатель ждет уж рифмы “розы”, Но, кажется, напрасно ждет» (Самойлов); «Читатель ждет уж рифмы “Выход”, А выйти можно только вон» (Быков); “Читатель рифмы ждет... Возьми ее, нахал” (А. Еременко).

Кроме многочисленных отдельных замечаний о размерах и рифмах, создаются и целые произведения, описывающие как процесс поэтического творчества (“Какое уж тут вдохновение...” М. Петровых, “Когда стихотворенье не выходит” Мартынова, “Дай вышагать стихотворенье!” Самойлова, “Стихотворение мое, мое немое” Бродского, “Волна” Кушнера, “Как пишутся стихи” Н. Панченко, “Рожденье тайное стихов” Миллер), так и разные элементы стиховой структуры. К примеру, на вопрос “Как следует писать стихи?” Н. Глазков дает ответ, что много есть неплохих правил и дельных указаний, но лучше их все позабыть: “В стихах лишь тот себя прославил, Кто не придерживался правил!”. А. Тарковский в стихотворении “Рифма” (1957) задает другой вопрос: почему поэту так хочется бродить по свету с рифмовником “наперекор стихии и уму” и даже в смертный час? Да потому, что в созвучиях таится “допотопное шаманство”. И кто знает, быть может, через тысячи лет пиит, как жрец, перепоеет и Коперника, и Эйнштейна, но и перед смертью попросит, он вдохновения, “чтобы успеть стихи досочинять”.

Новый миф о рифме создает Лариса Миллер, ведя ее происхождение не от Аполлона и нимфы (как Пушкин), а от Всевышнего, который в последний день творения взглянул на дело рук своих, и все в нем

запело от радости, и слова зазвучали в унисон: “И с той поры Трепещет рифма, точно пламя, Рожденное двумя словами В разгар Божественной игры” (“И лишь в последний день творенья...”, 1997).

Два стихотворения о рифме написал Мартынов – “Рифма” (1967) и “Мир рифм” (1974). Первое – о поисках созвучия к слову “роза”, но имеется в виду не садовый цветок, а “ржавые розы металлических оград”, и дается парадоксальная смысловая рифма “коррозия металла”. Во втором говорится о рифменном изобилии, осточертевшем автору. Его попытка придумать белые стихи приводит к созданию уникальной строфы, в которой отсутствуют конечные звуковые переключки, но масса внутренних.

О, сделай милость, смело воскресив
Любовь и кровь, чтоб не зачах в очах
Огонь погонь во сне и по весне,
Чтоб вновь сердца пылали без конца!

Таким оригинальным способом поэт доказал, что не может жить без рифм.

“Просодии тайны” занимали и Слуцкого, который в своих стихах не раз рассуждал о старых и новых размерах, о ритмах и рифмах. В “Физиках и лириках” он не без грусти наблюдает, как “оппадают наши рифмы, и величие степенно отступает в логарифмы”. А преимущество поэзии перед прозой в том, что “пройдя через хорей и ямб”, сбиваясь в слочку или лесенку (см. у Твардовского), первая пробуждает душу и способна оживить бездыханных (“Похожее в прозе на ерунду...”). Стихovedческие термины у Слуцкого зачастую традиционно ассоциируются с военными понятиями: “строфы равняются – рота к роте”, “только ямбы выдержат бомбы”, стихи напоминают “взорванный дот”, а старые рифмы – будто “неснятые с вооружения, как штык, хранимый на случай рукопашной схватки”. Последний образ поэта – бывшего офицера звучит в стихотворении “Старые рифмы”, прославляющем рифмы, “поддержанные двумя веками русской поэзии”. И пусть они “истоптаны”, как половики, и сто раз “проиграны”, как пластинки, но они незабываемы, как “родовые схватки”. Поражает и это сравнение, и авторское пожелание: “О, если б мне удалось создать / одну / новую / старую / рифму”.

За традиционные рифменные созвучия замолвила слово и Петровых, признавая, что белым стихом не владеет и любит “спасительный круг” рифм.

Их зря обесславил писатель великий
За то, что бедны, холодны, однолики,
Напрасно охаял и “кровь и любовь”,
И “пламень и камень”, и вечное “вновь”.

(“И вдруг возникает какой-то напев...”, 1976)

Возражая Пушкину (а именно его имела в виду поэтесса), Петровых ощущает, что эти рифмы исполнены “сакраментального смысла”. К тому же Пушкин ошибался, так как созвучий в русском языке “не счесть”.

Такое же признание, как и Петровых – “Не владею белым стихом”, – делает и В. Корнилов в стихотворении “Рифма”, добавляя, что «истребляет его “пополам с грехом” на переводы. Казалось бы, рифма – “ерунда, пустяк”, “микромалость”», однако без нее стихи не запоминаются и их жевать, все равно что еду без соли. От шуточного тона поэт переходит к серьезному, придавая рифме колоссальное, почти мистическое значение: она “и соблазн, и сглаз”, она отравляет и заражает:

Рифма, нет на тебе креста,
Ты придумана сатаной,
Но и жизнь без тебя пуста,
Хоть намучаешься с тобою.

В “лабораторию поэта”, чтобы поведать о “стихотворства тяжелом бремени” приглашает читателей Самойлов. Он определяет свой стих как “небогатый, суховатый”, “будто посох суховатый”, что годится и для “счета ритма на ходу”, и для опоры, и для удара. Стареют метафоры, лексика, “но если крик придет на рифму, то рифмую попроще”, ибо нет старения страстей и печалей. А потому и верлибр, “сторонник разлохмаченной кудели”, может подойти для “страсто-терпца” (“Поэтика”). Не соглашается Самойлов и с ахматовским суждением, что стихи *растут из сора*: “Ах, наверное, Анна Андреевна, Вы вовсе не правы. Не из сора рождаются стихи, А из горькой отравы...”. Между прочим, к этому спору позднее присоединились И. Лиснянская (“Стихи из ничего растут, а не из сора”) и Н. Горбаневская (“Стих кормится плесенью и толченым стеклом”). А вот мнение молодого поколения – «И чудом: золотом из меди, Из пыли, пепла и трухи, Точнее: “из какого сора!” Рождаются стихи» (М. Гарбер). Или голос из русского зарубежья: “Растут стихи, бывает, что из сора...”, но “сорняки среди сора у забора растут, как орхидеи. Из с-е-м-я-н!” (Н. Моршен, 1998).

Секреты стихосложения чрезвычайно интересовали Левитанского, написавшего несколько произведений на эту тему. По ним можно проследить, как менялись его взгляды на поэтическое ремесло. В раннем стихотворении “Все сущее мечено временем” (сб. “Стороны света”, 1959) положительно оцениваются “старинные связи” между словами “время и бремя”, “любовь и кровь”, обусловленные “опытом прожитых лет”, хотя в будущем, вероятно, побратаются “не схожие по виду корни” – планета и луна, пальмы и вязы. А через несколько лет поэт критически оценит свои достижения как сочинителя стихов и рифмача: “С чего закружилась твоя голова? / Всего-то с того, что

умеешь слова / писать на бумаге?” (“Второе тревожное отступление”, 1970). Да, теперь он рифмует не “весна и сосна”, а “весна и весла” и зрит в этом “прогресс” своего ремесла. Но спасла ли его поэзия хоть одну человеческую жизнь? Не игра ли это *в бирюльки* во время *чумы* или *пожара*, и “все эти рифмы – безделица, вздор, бубенчики на шутовском колпаке”? Чтобы ответить на эти вопросы, нужно “пройти круг сомнений, неверья, опущенных рук”.

Проходит еще десять лет, и Левитанский пишет о своем желании сочинять безрифменные и свободные стихи: “надоевшие рифмы, / как острые рифы / миную, / на волнах одного только ритма / плавно качуюсь” (“Освобождаюсь от рифмы”, 1981). Но, увидев березы, он, вопреки своему желанию, начинает подбирать созвучные слова – *березы, плёсы, белёсы*, вспомнив и привычные “слезы, морозы, розы”. А в последнем сборнике “Белые стихи” (1991) поэт объявляет, что отказывается от “привычного расхожего удобного знакомого размера”, а подчас и от рифм, но не от ритма, без которого “всему наступает конец”. В стихотворении “Только ритмы, одни только ритмы...” рассматривается бесконечное множество ритмов – во Вселенной, на земле, в истории, в культуре.

Такова и поэзия, кстати, –
ее стержень, и ось, и основа –
напряжение ритма,
движение речи,
пульсация слова.

И одна лишь смерть – вне ритма, но и над ней водружают “величавые ритмы прощальной молитвы” и колокольного звона, и траурных маршей.

С темой смерти связывает стихотворные метры (но не ритмы) Лиснянская. В ночной темноте, когда одолевают страхи, она надеется, что “ямб навязчивый и робкий амфибрахий со мной разделят тишину”: “и одиночество, и ужас им доверю, / разлад, сумятицу, российскую тщету” (“Погибель крадется, как хитрая воровка”, 1993). Однако, когда “смерть тихой сапой ступает по земле – / на амфибрахии затянута веревка, / и ямб качается в петле”, т.е. стихи погибают, спасая своего создателя.

У Лиснянской оживают и “вочеловечиваются” не только размеры, но и рифмы. Она обращается к ним как к своим спутникам, сопровождающим ее в поездке по Крыму (“Впервые в Крыму”, 1983).

Рифмы мои простодушные, будто дельфины,
Вы не сердитесь, что так затянула меж вами
дорогу-строку.
Это длина моей скорби. Ни в чем не повинны,
Вы развлекайтесь на море, а я не могу.

Вторая строка действительно “затянута” – 7-стопный дактиль на фоне 5-стопных. Поэтесса настолько привязана к рифменным созвучиям, что, когда они покидают ее, ей кажется, что в ней умерли звуки и она “перестала быть” – пора *справлять по себе поминки*: “Не чувствую давно, не мыслю, не рифмую” (“Долгий перерыв”, 1983). А в стихотворении “Душою доросла я до безлюдности...” (2001), подводя жизненные итоги, автор, припоминая светлые моменты в жизни, называет наряду с дождем – и рифму.

И хочется без мины иронической
Припомнить жизнь, из света исходя,
И точку после рифмы дактилической
Поставить в виде запонки дождя.

Если в XIX веке поэты преклонялись перед “гармонией стиха божественными тайнами” (А. Майков), то в XX их поражает таинственность и необъяснимость воплощения живых страстей в нормативном, строгом стихе (по выражению О. Мандельштама, “гармонический проливень слез”). Вот как пишет об этом Л. Миллер:

О, в душу въевшаяся норма –
Стихов классическая форма.
Кричу отчаянно и гневно,
А получается напевно.

Боль и тоска изливаются в точных рифмах, и в “стенах строк прямых и гладких” замурованы и слезы, и горько-сладкие миги, и душа стихотворца.

Таким образом, за три века русской поэзии высказаны в стихотворной форме многочисленные и многообразные суждения о версификации – в шутку и всерьез, декларативно и образно, мимоходом и обдуманно, сжато, афористически и развернуто, пространно.

В конце XX века, в преддверии нового столетия поэты стремятся представить себе будущую судьбу стихотворства. Так, Слуцкий предсказывает, что следующее поколение, окончательно “обожравшись” стихом, “обнаружит к рифме отвращенье и размер презрит”. А Кушнер думает, что третьему тысячелетию ямбы не нужны, и предвидит, что скоро на смену стихам придет проза: “Прощай, речь мерная!”

А может, подождем простаться?..

И вот в “Новом журнале” (Нью-Йорк, 2002. № 226) читаем стихотворение Нины Королевой “Эти бедные рифмы – стихи да грехи”, в котором, перечислив банальные “кровь–любовь”, “время–стремя”, поэтесса утверждает, что и они “ведут за собой непослушную мысль” и “без рифмы не будет пути”.

Цфат.
Израиль