

Русская литература

№ 4

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1984

Журнал выходит с 1958 года

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
П. С. Выходцев. Преемственность гуманизма (Гоголь и Пришвин)	3
В. Н. Быстров, В. Шукшин и Ф. Достоевский (к проблеме гуманизма)	18
Г. М. Атанов. О художественных исканиях русской реалистической прозы 1910-х годов (А. Чапыгин и В. Шишков)	34
О. В. Солоухина. О нравственно-философских взглядах И. А. Бунина	47
О. И. Федотов. Рифма и стих (у истоков русской стиховой культуры)	60
В. С. Брюховецкий. Критика как мышление и деятельность	70

ФОЛЬКЛОР И ИСТОРИЯ (дискуссия)

Ю. А. Новиков. Проблема варианта и региональных традиций в изучении русских былин	85
--	----

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Ю. В. Стенник. К вопросу о поэтическом состязании 1743 года	100
Л. В. Витковская. Незданная трагедия П. П. Николева (к истории рус- ской классицистической трагедии)	104
Г. Н. Моисеева. Литературные связи России и Чехии конца XVIII—начала XIX века (Йозеф Добровский и Евгений Болховитинов)	110
А. Н. Николюкин. К истории понятия «романтический»	115
А. П. Могиланский. Об авторстве «Почты духов»	117
С. В. Скачкова. Из истории русской литературной сказки (Жуковский и Пушкин)	120
М. Я. Попов. Последнее письмо Дениса Давыдова	128
Е. И. Кийко. Героиня жоржсандовского типа в повести Тургенева «Переписка»	130

(См. на обороте)

С. И. Субботин. Проза Николая Клюева в газетах «Звезда Вытегры» и «Трудовое слово» (1919—1921 годы). Вопросы стиля и атрибуции	136
Г. С. Черемин. Об освещении творчества В. В. Маяковского литературной критикой 1917—1925 годов	150
Из эпистолярного наследия А. К. Воронского. Три письма к А. П. Чапыгину (публикация В. И. Протченко)	158
Т. Г. Иванова. Письма Б. В. Шергина к Ю. М. Соколову	159

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. П. Мещеряков, Е. И. Семенов. Самопознание науки (труды по истории русского литературоведения за последние десять лет)	167
С. Г. Асадуллаев. Н. В. Гоголь в Азербайджане	176
А. Н. Иезуитов. Новые горизонты науки о литературе	185
В. Н. Терехина. Поэма В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» в зарубежной литературной критике	190
Р. Ю. Данилевский. Основоположники немецко-славянского общения	199
Ю. Д. Левин. Полтора века русского перевода Гейне	205
Я. С. Лурье. Книга о творчестве М. А. Булгакова	209
И. И. Соколов. Итоговый труд ученого	213

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

В. Д. Рак. Английский источник стихотворения Л. Н. Трефолева «Черные и белые братья»	216
Ю. И. Будыко. «Я послал тебе черную розу в бокале...»	217
Г. Д. Зленко. О дате смерти С. А. Андреевского	221

ХРОНИКА	223
Л. А. Финк. Письмо в редакцию	238
В. А. Ковалев. Ответ Л. А. Финку	240
Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1984 году	243

Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор),
П. С. ВЫХОДЦЕВ (зам. главного редактора), **А. А. ГОРЕЛОВ**,
Н. А. ГРОЗНОВА, **Л. Ф. ЕРШОВ**, **А. Н. ИЕЗУИТОВ**, **В. А. КОВАЛЕВ**,
А. М. ПАНЧЕНКО, **Ф. Я. ПРИЙМА**, **Г. М. ФРИДЛЕНДЕР**

Отв. секретарь редакции **М. Д. Кондратьев**

Адрес редакции: 199164, Ленинград, наб. Макарова, д. 4. Тел. 218-16-01

Журнал выходит 4 раза в год

© Издательство «Наука», «Русская литература», 1984 г.

РИФМА И СТИХ

(У ИСТОКОВ РУССКОЙ СТИХОВОЙ КУЛЬТУРЫ)

Может ли стих обходиться без рифмы, а рифма без стиха? Является ли рифмующееся созвучие отличительным признаком стихотворной речи? Как соотносятся друг с другом рифма и стих генетически, исторически и типологически?

Русская поэзия искони связала свою судьбу с рифмой. Русские поэты не мыслили себе творчество — самый процесс движения поэтической мысли — без ее активного участия:

О чем, прозаик, ты хлопчешь?
Давай мне мысль, какую хочешь:
Ее с конца я заострю,
Летучей рифмой оперю,
Взложу на тетиву тугую,
Послушный лук согну в дугу.
А там пошло наудалую,
И горе нашему врагу!

(А. С. Пушкин — «Прозаик и поэт»)

С другой стороны, уже в XVIII веке А. Кантемир в силлабике и М. Ломоносов в силлабо-тонике наперекор сложившейся традиции предприняли опыты белого стиха. При чем оба ориентировались на другую традицию — античную. Античная поэзия, как известно, не знала рифмы, а коль скоро она появлялась случайно, самопроизвольно, это считалось погрешностью против строгих правил поэтики. Но античный, не знающий рифмы стих белым назвать нельзя. *Белый* стих (*vers blanc* (фр.) или *blank verse* (англ.)) есть стих со стертой, уничтоженной рифмой,¹ т. е. стих, в котором отсутствие рифмы осознается на фоне ее неукоспительного, обязательного присутствия. Нарушение привычного, а потому кажущегося естественным признака стиховности² производит ничуть не менее резкое впечатление, чем введение нового, доселе незнакомого поэтического приема.

Размышляя о взаимодействии поэзии и прозы, о принципах описания текста и о природе художественного приема, который с точки зрения структурального анализа целесообразнее рассматривать «не как отдельную материальную данность, а как функцию с двумя или, чаще, многими образующими», Ю. М. Лотман приходит к весьма любопытным и ставшим теперь вполне очевидными положениям. «Художественный эффект „приема“, по его мнению, — всегда отношение (например, отношение текста к ожиданию читателя, эстетическим нормам эпохи, привычным сюжетным и иным штампам, к жанровым закономерностям)».³ Поэтому отказ Пушкина от рифмы в стихотворении «Вновь я посетил...»

¹ Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966, с. 59.

² А таковым русская рифма успела стать в пору господства досиллабических и силлабических виршей, в которых она была единственным или ведущим стихобразующим признаком, недаром А. Кантемиру пришлось энергично доказывать, что «в сочинении стихов наших можно и без рифм обойтись» (*Кантемир Антиох. Собрание стихотворений*. Л., 1956, с. 488—489, см. также с. 408).

³ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970, с. 121.

современники воспринимали иначе, чем просто отсутствие приема. «В эпоху, когда читательское сознание, воспитанное на поэтической школе Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина, отождествляло романтическую поэтику с самим понятием поэзии, художественная система „Вновь я посетил...“ производила впечатление не отсутствия „приемов“, а максимальной их насыщенности. Но это были „минус-приемы“, система последовательных и сознательных, читательски ощутимых отказов».⁴

При восприятии белых стихов читателя подстерегал эффект обманутого ожидания, резкость воздействия которого находилась в прямой зависимости от нормативности привычного рифменного канона. По мере накопления корпуса произведений, написанных белым стихом, значимость отсутствия рифмы соответствующим образом понижалась, хотя и не исчезала совершенно, поскольку «погоду» в русской поэзии делал все же стих рифмованный.

Тем же закономерностям, но лишь в системе отдельного произведения подчиняется взаимодействие рифмованных и так называемых «холостых» стихов в узком терминологическом значении этого понятия (т. е. исключая нерифмованные стихи, предусмотренные строфической схемой: ааха, хаха, хаав, аа ха ха ха... ааха и пр.):

Был крепок стих, как рафинад.
Свистал хоккейным бомбардиром.
Я разучился рифмовать.
Не получается.

(А. Вознесенский —
«Ироническая элегия, родившаяся
в весьма скорбные минуты,
когда не пишется»)

Возможно, впрочем, и обратное соотношение, когда в качестве нормативного фона оказывается белый стих, а эффект обманутого ожидания производят рифмованные пассажи. Классический пример — пушкинский «Борис Годунов». Наиболее ответственные в идейном либо эмоциональном отношении тирады действующих лиц трагедии, отмеченные неожиданной на фоне белого пятистопного ямба рифмовкой, выделяются словно курсивом, т. е. приблизительно так же, как «внезапные» холостые стихи в рифмованном тексте. Не забудем при этом, что к середине 20-х годов, когда создавался «Борис Годунов», белый ямбический пятистопник только связывал свою судьбу с серьезными драматургическими жанрами, в первую очередь с трагедией исторической тематики.

Параллельно с пушкинским «Борисом Годуновым», впервые публично прочитанным 12 октября 1826 года в доме Веневитиновых, был написан «Ермак» А. Хомякова, прочитанный там же на следующий день. Оба произведения оказались схожими не только в жанровом и тематическом отношении, но и со стороны метрической формы, в основе которой был белый пятистопный ямб. Ближайшим образцом для того и другого мог послужить перевод шиллеровской «Орлеанской девы» (1817—1821), выполненный Жуковским.⁵ О справедливости этого предположения свиде-

⁴ Там же, с. 122. Ср. также утверждение Ю. И. Минералова: «Неупотребление рифмы (белый стих) на фоне культуры рифменного стиха — также факт эволюции рифмы» (Минералов Ю. И. О путях эволюции русской рифмы. — Учен. зап. Тартуского ун-та, вып. 420. Tartu, 1977, с. 57).

⁵ Истоки пушкинского белого пятистопного ямба установить не так-то просто. Сам поэт ссылается на Кюхельбекера как на своего предшественника: «У нас первый пример оному (стиху, — О. Ф.) находим мы, кажется, в „Аргиивнах“» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VII. Изд. 3-е, М., 1964, с. 165). Отрывки были напечатаны в 1824—1825 годах, но стих трагедии полиметричен; основной корпус постоянно перемежается фрагментами иного метрического состава. Почему-то Пушкин не упоминает ни Жуковского («Орлеанская дева», 1817—1821), ни Катенина («Пир Иоанна Безземельного», поставлен на сцене в 1821 году). По-

тельствует, во-первых, то, что у всех трех поэтов пятистопный ямб не однороден: у Жуковского он «разбавляется» 4-стопным ямбом и 4-стопным хореем, иногда с дактилическими окончаниями («Ах! Почто за меч воинственный...»), и совсем незначительными прозаическими вставками; у Пушкина — довольно пространными фрагментами прозы; у Хомякова — эпизодическими вкраплениями 6- и 4-стопных ямбических строк; во-вторых, и это для нас самое любопытное, во всех трех произведениях монополия белого стиха нарушается неожиданным подключением рифмованных тирад (как правило, их произносят в патетических монологах главные действующие лица в самые напряженные моменты действия). Наибольший художественный резонанс получило мощное создание пушкинского гения, окончательно и бесповоротно определившее основное жанрово-тематическое амплуа данного размера. Вот почему рифмованные фрагменты в монолите белого стиха пушкинской трагедии не только не бледнели в читательском сознании, но, наоборот, с течением времени, по мере того как представление о стихотворной форме трагедии почти автоматически связывалось с белым пятистопным ямбом, становились все более яркими и контрастными.

Вышесказанное убеждает нас в том, что наряду с белым стихом необходимо выделить стих *безрифменный*, который отличается также отсутствием рифмы, но отсутствием абсолютным, не предполагающим сколько-нибудь значимых ассоциаций ни в творческом акте, ни в художественном восприятии. Так, античный стих совершенно не знает рифмующих созвучий — не знает не потому, что не хочет их употреблять или отказывается от них сознательно, а просто потому, что не знает.

Означает ли сам факт существования безрифменного стиха в античной поэзии, что рифма не может считаться неперемennым условием стиховности? Ответить на этот вопрос гораздо сложнее, чем кажется. Во-первых, метрический стих, хотя мы и называем его стихом, не вполне покрывается этим понятием в том теоретическом объеме, который мы вкладываем в него сегодня. Лишь отделившись от музыки, перестав быть песней и противопоставив себя прозаической структуре, он становится стихом в собственном смысле. Путаница усугубляется как всегда терминологической аберрацией: для обозначения членов относительно поздней оппозиции «стих—проза» мы пользуемся традиционной античной терминологией, сначала переосмыслив ее, а затем переименовав и свое представление об исконных реалиях, ею обозначаемых. Во-вторых, как утверждают авторитетные исследователи,⁶ рифма, неведомая античной поэзии, была частой и желанной гостьей (в виде гомеотелевта) уже в древнегреческой риторической прозе, которая, видимо, находилась в иных, более близких, чем в новое время, отношениях со стихом.

Здесь проблема поворачивается к нам другой своей гранью: возможна ли рифма вне стиха? С. Аверинцев склонен употреблять этот термин в самом строгом смысле. Он сознательно разводит явления, лежащие, так сказать, на входе и на выходе длительной эволюции, в начале и в конце процесса возникновения рифмы. Поэтому звуковой повтор

следний особенно настаивал на своем приоритете: «...вопреки истине, благовестители „Орлеанской девы“ Жуковского уверяют, что это будет нечто неслыханное по новому стихосложению на театре русском, когда на нем уже играл „Пир Иоанна Безземельного“, написанный именно англо-немецким, или романтическим, размером» (Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. СПб., 1911, с. 34).

Но еще раньше, в 1810 году, Востоков перевел белым пятистопным ямбом фрагмент (260 строк) из трагедии Гете «Ифигения в Тавриде». По-видимому, это есть первое применение стиха в *драматургии*. В лирических жанрах он был известен уже Ломоносову. (За данное примечание автор признателен В. Е. Холщевникову).

⁶ См.: Аверинцев С. С. Традиция греческой «диалектики» и возникновение рифмы. — В кн.: Контекст. 1976. М., 1977, с. 81—99.

или «чисто фонический феномен украшающего вторения звуков существовал... „всегда“; его „рождение“ совпадает попросту с „рождением“ первобытной культуры слова и есть событие доисторическое. Другое дело — регулярная стиховая рифма; ее первое появление в пределах европейской литературной традиции совершается... при свете истории, его можно рассматривать и анализировать, выясняя, какие содержательные предпосылки обусловили это формальное новшество».⁷

Если стать на предлагаемую точку зрения, то придется допустить, что «рождение» рифмы никакой не процесс, а моментальное возникновение, подобное рождению Афродиты из пены морской или, еще лучше, Афины Паллады из головы Зевса со всеми ее атрибутами и функциями.⁸ Такой одномоментный прецедент связывается в статье с ранневизантийским церковным гимном «Акафист Богородице», составленным, по мнению автора, в интервале между 431-м и 626-м годами.

Диаметрально противоположный взгляд на взаимоотношения рифмы со стихом демонстрирует автор другой новейшей работы А. Чернов. Он вполне допускает существование рифмы вне стиха, называет такую рифму лексической и даже дает ей претендующее на научную строгость определение, набранное внушительным крупным шрифтом: «Метаморфоза образа (или значения слова), возникающая в процессе звукового сравнения пары слов и обусловленная сходством звучания и несовпадением семантики, называется лексической рифмой».⁹

В отличие от Аверинцева, Чернов продлевает рифменную эволюцию в «доисторические» времена. Оспаривая попытку Д. Самойлова определить явление рифмы через рифменное ожидание,¹⁰ А. Чернов подчеркивает, что оно значительно моложе рифмы и «исторически... могло возникнуть лишь после установки на рифмовку стихов и, видимо, окончательно сформировалось после появления первых канонизированных систем рифмовки. Оно следствие упорядоченности рифмовки, заданной заранее или осознанной читателем после первых строф. Причем сильнее всего рифменное ожидание в канонизированных формах стиха; слабее, когда поэт варьирует порядок рифмовки; еще слабее, когда поэт рифмует вне всякой системы и не каждый стих. Но именно в последнем случае рифма звучит ярче всего, неожиданней, а ее смысловая роль выражена отчетливей» (с. 176). Рифменное ожидание — свойство «рифмы стиха» или, иначе, «композиционной сигнальной рифмы», также получившей в статье Чернова свое определение: «Это занимающий определенную позицию в стиховом тексте вертикальный звуковой повтор, который употребляется как явление инструментовки стиха и как сигнал несинтаксического параллелизма» (с. 181). Происхождение рифмы исследователь представляет следующим образом: 1) вначале стихи сопоставлялись посредством синтаксического параллелизма или — в классическую эпоху античности — канонизированного размера, 2) затем на определенных местах стихоряда (в начале или в конце) появляется сигнальная, так называемая эмбриональная рифма (прарифма), 3) «Позже в литературном стихе место прарифмы занимает лексическая рифма, которую знали и раньше, но как систематический композиционный звуковой повтор не использовали» (с. 183).

Таким образом, оба типа рифмы — лексическая и стиховая — оказываются не только различными (эта мысль настойчиво повторяется), но

⁷ Там же, с. 81.

⁸ См.: Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975, с. 245—246.

⁹ Чернов Андрей. Штрихи к двум портретам рифмы. — Литературная учеба, 1978, № 5, с. 176—184. Далее ссылки на эту работу даются в тексте. См. также: Чернов А. У истоков русской рифмы. — Лит. газ., 1977, 7 дек.

¹⁰ См.: Самойлов Д. Книга о русской рифме. М., 1973, с. 13—14.

и изолированными друг от друга явлениями. Рифма как целостное единство искусственно расщепляется: один тип представляет ее материальные, т. е. количественные и качественные параметры, другой — функциональные, т. е. композиционно-организующие. Так что вопрос о раздельном существовании рифмы и стиха решается, можно сказать, автоматически: лексическая рифма всегда существовала как вне, так и до стиха, тогда как композиционная рифма, призванная служить сигналом для сопоставления стихов, естественно, элемент сугубо стиховой системы.

При таком подходе помимо диалектики нарушается и принцип объективности, что, в свою очередь, ведет к недооценке исторической изменчивости изучаемого явления.¹¹ Нельзя поэтому не согласиться с М. Л. Гаспаровым, который усматривает в статье А. Чернова не столько «штрихи к двум портретам рифмы», сколько «автопортрет рифмоведения», т. е. явное смещение акцентов с «объекта» на «субъект» исследования.¹² Проекция современных представлений на материал многовековой давности искажает историческую перспективу и приводит к произвольным выводам, касается ли дело генезиса рифмы или самой ее типологической сущности.

Таким образом, говорить о рифме, возникшей до стиха, так же неправомерно, как совершенно отказывать в рифменном достоинстве нерегулярным гомеотелевтам. В первом случае звуковой повтор, качественно и количественно совпадающий с рифмой, еще не может быть ею назван, поскольку ему не ведомы ее стиховые функции, во втором, напротив, он уже не может ею не быть, ибо указанные функции, пусть нерегулярно, но достаточно явственно определяют его специфические свойства. Основная трудность, по-видимому, заключается в том, чтобы определить момент перехода (метаморфозы) звукового повтора в рифму. Возможно ли это?

Если определяющим признаком рифмующегося созвучия признать его участие в метрической композиции стиха, то совершенно ясно, что возникновение рифмы непосредственно связано с возникновением и развитием стихотворных форм достаточно строгой метрической организации. Но, в свою очередь, формирование стихотворной речи такого рода отнюдь не является одномоментным событием, и потому точки отсчета как для самого стиха в целом, так и для одного из его основных элементов — рифмы, нет и быть не может. Рождение рифмы, следовательно, длительная эволюция, в процессе которой окказиональный звуковой повтор постепенно приобретает преднамеренность, равномерность и регулярность, после чего становится действенным метрическим импульсом, т. е. рифмой в собственном смысле. Вот почему бесплодны поиски какого-либо конкретного единичного прецедента, «открывающего» традицию рифмовки в контексте той или иной национальной, региональной и мировой литературы. Процесс эмбрионального развития рифмы в каждой стране протекает схоже и в то же время оригинально, в соответствии с языковой просодией, первичными формами фольклорного и литературного стиха, влиянием — в той или иной мере — иноземных традиций.

В русской литературе стих и рифма как таковые образовались одновременно. Их взаимосвязь и взаимообусловленность самоочевидны. В полной мере стих стал стихом (виршами), а рифма рифмой (краесогласием) в начале XVII века.¹³ До этого рубежа и стих и рифма разви-

¹¹ См.: Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, с. 70.

¹² Гаспаров М. К автопортрету рифмоведения. — Литературная учеба, 1978, № 5, с. 185—187.

¹³ См.: Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973, с. 26—33; Гаспаров М. Л. Опозиция «стих—проза» и становление русского лите-

вались эмбрионально.¹⁴ Все попытки выявить и теоретически обосновать твердые, сколько-нибудь сопоставимые с современными представлениями формы стиха в произведениях устного народного творчества¹⁵ и русской средневековой литературы¹⁶ позитивных результатов не дали и не могли дать, поскольку сама оппозиция «стих—проза» еще не поселилась в сознании древнерусского человека,¹⁷ в лексиконе которого не было даже обозначающих ее терминов. Но переживалась или не переживалась указанная оппозиция, объективно она уже складывалась, развивалась в пределах эмбриональной стихопрозы устной и письменной дошедшей поэзии, представлявшей собой сложный синтез структурных элементов стиха и прозы в слитном, синкретически-нерасчлененном виде, противоборствующих, доминирующих либо отступающих — соотносительно — в зависимости от жанровой и стилистической природы памятников.¹⁸ Таким образом, до XVII века русская литература не знала еще ни стиха, ни прозы в строгом смысле, но это не значит, что не было предпосылок их возникновения и дальнейшего развития. Те элементы речевой организации, которые осознавались в качестве «украшений» и тем самым способствовали отделению речи художественной, «искусной», от нехудожественной, бытовой, могут рассматриваться как потенциально стихотворные.

Первичным и наиболее существенным признаком эмбриональной стиховности является выделенность на передний план системы окказиональных повторов: звуковых, словесных и фразовых. Звуковые повторы — самые элементарные. Но именно они, постепенно приобретая регулярность, преднамеренность и превращаясь в собственно рифмы, становятся первопричиной стиховой сегментации.

Русская рифма уходит своими корнями в толщу устного народного творчества; почти каждый фольклорный жанр в той или иной мере знаком с нею. Можно выделить два противостоящих друг другу типа рифмующихся созвучий.

Первый тип — «пословицная» рифма; ее основанием служит преднамеренная игра слов, возникающая в веселой стихии живой разговорной речи, т. е. преимущественно в тех жанрах устного поэтического творчества народа, которые характеризуются шуточным, несерьезным содержанием: в пословицах, поговорках, загадках, скоморошских прибаутках, а также отдельных элементах шуточной и плясовой песни и сказки.

Рифма первого типа выступает функционально как фактор смысловой (тематической) композиции. С другой стороны, она устанавливает и некоторую линейную дискретность речи, членит ее на отдельные относи-

ратурного стиха. — В кн.: *Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky. The Hague—Paris—Mouton*, 1973, с. 325—327.

¹⁴ См.: *Федотов О. И.* 1) Рифма и фольклор. — В кн.: *Вопросы теории и истории литературы*. Казань, 1971. (Учен. зап. Казанского гос. пед. ин-та, вып. 72); 2) О соотношении структурных элементов стиха и прозы в древнерусской литературе (критико-библиографический очерк). — В кн.: *Вопросы литературы*. Художественный метод. Художественное своеобразие, вып. 9. Владимир, 1975.

¹⁵ *Штокмар М. П.* Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.

¹⁶ *Панченко А. М.* Указ. соч., с. 3—26; *Федотов О. И.* О соотношении структурных элементов стиха и прозы. . . с. 3—25.

¹⁷ *Гаспаров М. Л.* Оппозиция «стих—проза» и становление русского литературного стиха, с. 325. Ср. также: «...само различие между поэтическими и прозаическими разновидностями художественной речи предшествует осмыслению и утверждению этого различия. Каждая эпоха имела свое понимание „поэзии“ и „прозы“, свою оценку их отличительных признаков. Ошибочно было бы с позиций нашего понимания „поэзии“ решать вопрос о поэтическом или прозаическом характере произведений более чем тысячелетней давности...» (*Брагинский И. С.* Об истоках различения поэзии и прозы (на примере двух памятников древнегреческой письменности). — *Народы Азии и Африки*, 1969, № 4, с. 138—139).

¹⁸ Подробнее см.: *Федотов О. И.* Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир, 1981.

тельно соизмеримые симметрические отрезки, т. е. выступает частично в обычной для рифмы метробразующей роли:

Замок
пригож клетью,
а задок
плетью.¹⁹

Где был сад,
тут стал ад,
а где море,
там горе.

(с. 92)

Зять
любит взять,
а тесть
любит честь.

(с. 108)

Жена
да муж —
змия
да уж.

(с. 104)

Сава
смешпт,
а саван
страшит.

(с. 141)

Варлам
ломит пополам,
а Денис
со всяким делюсь.

(с. 87)

Характерно, что пословичная рифма, как правило, продуцирует кряду не более четырех эмбриональных стихов. Построенные по принципу параллелизма или антитезы краткие изречения делятся обычно на два или четыре сегмента. При этом подавляющее большинство пословиц, поговорок и загадок вообще обходится без рифмы, а среди рифмованных нередки случаи «холостых» стихов:²⁰

Сиди
криво,
а суди
прямо.

(с. 140)

Аз
выколю глаз,
который мн пить
запрает.

(с. 75)

Ср.: Аз
пью квас,
а коли вижу пиво,
не пройду его мимо.

(с. 75)

Столь нестабильная эпизодическая рифмовка (к тому же легко предположить ее усиление под влиянием рифмованной книжной поэзии позднейшего времени), не будучи регулярной, не могла служить решающим фактором стиховой сегментации. Так что напрашивается более осторожный вывод: разнообразные звуковые повторы — результат каламбурной словесной игры в малых жанрах говорного фольклора, предвосхищающие всевозможные типы современных рифмующих созвучий, являли собой лишь одно из потенциальных средств стихотворной речи, постепенное накопление которых привело в конце концов к тому, что в начале XVII века они обрели регулярность, преднамеренность, обязательность и, получив таким образом роль и значение рифмы как таковой, стали первопричиной расщепления эмбриональной стихопрозы на собственно стихи и собственно прозу.

Более длинные «рифмические цепи» содержатся в самом, как принято считать, «прозаическом» жанре русского фольклора — сказке: «Только слышит в лесу шумит, трещит. Идет Верлюка, ростом высокой, об одном глазе, нос крючком, борода клочком, усы в пол-аршина, на голове щетина, на одной ноге, в деревянном сапоге, костью подпирается, сам страшно ухмыляется».²¹ Несмотря на трудности в исторической атрибуции сказочных текстов (вернее, в определении степени их соответствия гипотетическим «пратекстам»), которые не отличаются твердостью и устойчивостью текстов былин, песен, пословиц, поговорок, загадок, и тем более заговоров, можно предположить, что сама отчетливость рифмованной установки, характерная для пословичной традиции, легла здесь на

¹⁹ Старинные сборники русских пословиц и поговорок, загадок и проч. XVII—XIX столетий. Собрал и приготовил к печати П. Симони, вып. I—II. СПб., 1899. Далее пословицы и поговорки цитируются по этому изданию.

²⁰ См. также: *Самойлов Д.* Указ. соч., с. 67.

²¹ *Халанский М. Е.* Сказки. — В кн.: *История русской литературы*, т. I. М., 1908, с. 143—144.

традицию иного рода, главным завоеванием которой является именно многократность звукового повтора.

Второй тип эмбриональной русской рифмы — «авторифма»²² — созвучия, спорадически возникающие на конце синтаксически параллельных речевых отрезков в результате фонетического соответствия морфологически однородных слов. Созвучия эти лишь условно могут быть названы рифмой, так как по сравнению с предыдущим типом их композиционно-смысловая функция едва заметна: параллельные фонетически, грамматически и синтаксически слова оказываются параллельными, почти тождественными и в семантическом отношении; эвристический эффект от их взаимодействия ничтожен, мысль как бы топчется на месте, происходит классификация уже известных явлений, а не узнавание новых. При этом, конечно, следует помнить, что способы и цели художественного познания в древнерусской литературе существенно отличались от способов и целей художественного познания в литературе нового времени. Для средневекового поэтического мышления характерна «следующая гносеологическая идея: истина не познается из анализа отдельных частных явлений — частные явления возводятся к некоторым истинным и наперед данным общим категориям, которые мыслятся как первичные. Акт познания состоит не в том, чтобы выявить частное, специфическое, а в процессе отвлечения от частного, возведения его к общему и в итоге — всеобщему. Такое сознание определило и специфику рифмы... Подбор ряда слов с одинаковыми флексиями воспринимался как включение этого слова в общую категорию (причастие определенного класса, существительное со значением «делатель» и т. д.), то есть активизировал рядом с лексическим грамматическое значение. При этом лексическое значение являлось носителем семантического разнообразия, суффиксы же включали рифмующиеся слова в единые семантические ряды. Происходила генерализация значения. Слово насыщалось дополнительными смыслами, и рифма воспринималась как богатая».²³

Обильные моноримические созвучия нанизывались на единый синтаксический стержень, однако не в поисках новых смыслов, а ради расширения и углубления загода известной истины. Прогрессивный момент²⁴ при рассредоточенном и непостоянном взаимодействии близких по смыслу, пусть и созвучных, слов был крайне незначительным, элементарным. Как результат риторического, а не стихотворного задания, такое взаимодействие продуцировало скорее «гомеотелевты», чем полноценную развитую рифму.

Что же касается композиционно-метрической функции, то ее удельный вес с увеличением кратности повтора пропорционально возрастает и достигает необходимого качественного порога в сфере книжной поэзии, когда преднамеренный и достаточно регулярный звуковой повтор обособится графически и уже «официально» тем самым выделит собственно стиховой ряд. Предпосылки этого знаменательного процесса, отчасти, возможно, ускоренного косвенным влиянием старших иноязычных стиховых культур, находим в протяжной песне, былине, заговоре и других жанрах отечественного фольклора, серьезное содержание которых не дает повода для каламбурной игры слов. Например, в исторических песнях:

Как у нас было на Волге: не черным-то зачернелось,
Не черным-то зачернелось, не белым-то забелелось,

²² «Авторифмой» условно именуются созвучия, автоматически возникающие в синтаксически параллельных конструкциях, в отличие от «пословичных» рифм — результата преднамеренной звуко-смысловой игры слов.

²³ См.: Лотман Ю. М. Указ. соч., с. 156—157. Ср.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е, доп., Л., 1971, с. 123—136.

²⁴ См.: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965, с. 60.

Не белым-то забелелось, не красным-то закраснелось,
 Не красным-то закраснелось, зачернелось на Волге,
 Зачернелось на Волге Стеньки Разина собрание,
 Забелелися на Волге Стеньки вольны парусочки,
 Закраснелися на Волге Стеньки вольного стружочки.
 Что не гром на Волге грянул, Стенька Разин слово молвил,
 Стенька Разин слово молвил: вы, ребята, не робейте,
 Вы гребите, не робейте, своей силы не жалеите.

(«Стенька Разин и его сын»)²⁵

В подобных идеально-параллельных стихах появление столь же параллельных созвучий просто неизбежно; закрепление же их на конце ритморяда — дело случая и, может быть, в какой-то мере следствие неосознанного стремления к гармонии, к более упорядоченному ритмическому членению.²⁶

Оба типа фольклорной рифмы стилистически противоположны, но ввиду жанрового синкретизма, который отличает памятники фольклора, они свободно могли уживаться в рамках одного произведения.

Пословичная рифма, которая в отличие от случайной «авторифмы» была явно преднамеренной, искомой и эстетически ощутимой, составила фольклорную традицию рифмовки, обособленно и относительно независимо бытовавшую параллельно с книжной традицией вплоть до конца XIX—начала XX века, когда обе эти традиции совпали в своем развитии.

Трудно провести четкую грань между графически выделенным и невыделенным стихом, между эмбрионом рифмы и рифмой; она, эта грань, существенна и приемлема лишь для периодизации литературного процесса: с одной стороны, многосистемная, эмбрионально-синкретическая художественная речь, представляющая собой функциональный синтез элементов стиха и прозы, с другой стороны, односистемная стихотворная речь, свободная от прозаической речи и структурно противоположная ей.

Самые разнообразные памятники русской довишневой литературы: и те, в которых преобладают структурные элементы будущей прозы (летописные сказания, эмоциональная деловая письменность), и те, в которых доминируют структурные элементы будущего стиха («Слово о полку Игореве», «Задонщина», «Слово о погибели Русской земли»), не свободны от созвучий,²⁷ количество, качество и функция которых определяются, в принципе, эмоционально-смысловым содержанием того или иного произведения в каждом конкретном случае. Значительно скромнее здесь роль иных внешних факторов (скажем, творческой индивидуальности автора и т. п.), столь важная и существенная в последующие эпохи.

Наряду с ведущей книжной традицией рифмовки, в основе которой лежит «авторифма», существовала и развивалась фольклорная традиция, характеризовавшаяся каламбурными созвучиями так называемой пословичной рифмы, питательной почвой для которой была разговорно-речевая стихия демократических низов общества. Преобладание одной из них, а точнее допущение второй, развивающейся подспудно, «незаконопо», определялось стилистически. Особенно характерны два случая такого рода отступления от господствующей тенденции: в первом случае исключительную роль сыграла творческая индивидуальность Даниила Заточника, что, в целом, не типично для строго регламентированного литера-

²⁵ Миллер В. Ф. Исторические песни русского народа XVI—XVII вв. Пгр., 1915. № 296, с. 712.

²⁶ См. также: Федотов О. И. Рифма в русской народной песне. — В кн.: Вопросы русской литературы. М., 1971, с. 106—116. (Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, № 455).

²⁷ Экономия место, не привожу примеров, которыми богата, например, статья М. Л. Гаспарова «Оппозиция „стих—проза“ и становление русского литературного стиха» (см. с. 325—326). См. также соответствующие главы в моей книге «Фольклорные и литературные корни русского стиха».

турного процесса средневековья; победа фольклорной рифмы в сатирической литературе XVII века во втором случае была обусловлена резкой определенностью стилистического (пародийного) задания, а также тем, что ее творцами были уже не в порядке исключения, но в массе своей представители близких народу слоев населения, оппозиционных враждебному им миру государственной и церковной верхушки.

Таким образом, в XVII веке первые русские поэты-вишневники уже имели две развитые стилистически дифференцированные традиции рифмовки, на интенсивном фоне которых они могли воспринять и оценить соответствующий опыт польских стихотворцев.

Процесс возникновения русской рифмы — это одновременно и процесс возникновения русского стиха. Вопрос о первичности рифмы или стиха, подобно пресловутому вопросу о первичности яйца или курицы, метафизичен, а потому без учета диалектики развития взаимосвязанных и взаимообусловленных явлений, составляющих эту пару, неразрешим.

Рифма в русской поэзии возникла как результат длительного и сложного взаимодействия двух ее эмбриональных модификаций:²⁸ первый тип нес с собой преимущественно определенность рифменного импульса, преднамеренность словесной игры, активную роль в тематическом развертывании текста, т. е. композиционно-смысловую функцию, второй тип — регулярность, постоянство синтаксической позиции, акцентную и слоговую однородность, активную роль в сегментации речевого потока на соизмеримые отрезки (на стихи и строфы), т. е. композиционно-метрическую функцию.

Обе композиционные функции рифмы — метро- и смыслообразующая — в принципе обратно пропорциональны, хотя практически и совмещаются, играя в каждом конкретном случае, соотносительно, более или менее заметную роль.

Так, по-видимому, протекал процесс возникновения русской рифмы.

²⁸ Б. П. Гончаров удачно сравнивает происхождение русской рифмы с рекой, «в которую вливались два потока — фольклорная рифма (по преимуществу, рифма в пословицах и поговорках и скоморошьях виршах) и рифма в старших русских стихах, где она была сначала следствием синтаксической урегулированности (параллелизм и т. п.)» (Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973, с. 131—132). Здесь, правда, требуется небольшое уточнение: эти два потока обозначились уже в пределах устного народного творчества, но один из них, однако, совпал с аналогичным явлением в эмбриональной стихопрозе довишневой литературы, которую Б. Гончаров вслед за А. Соболевским и Л. Тимофеевым называет «старшими русскими стихами». (См.: Соболевский А. К истории русских стихов. — Библиограф, 1891, № 7—8, с. 102; Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, с. 203).

