

## МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

Е. Д. ПОЛИВАНОВ

### РИФМОЛОГИЯ МАЯКОВСКОГО

(ПУБЛИКАЦИЯ А. А. ЛЕОНТЬЕВА)

Публикуемая статья выдающегося советского лингвиста Евгения Дмитриевича Поливанова (1891—1938), как видно из ее текста, представляет собой краткое резюме несохранившейся более обширной работы, относящейся, вероятно, к 1921—1922 гг. По позднейшим воспоминаниям, данная статья была написана в ташкентский период деятельности Поливанова (1921—1926 гг.), когда он читал в Среднеазиатском университете курс формальной поэтики.

Научная концепция, изложенная в статье, проходит и через другие сохранившиеся стиховедческие работы Е. Д. Поливанова. Видимо, все они представляют собой наброски неосуществленного «Свода поэтик» (*Corpus poetiarum*), где, по сообщению В. Б. Шкловского, Поливанов «собирался сопоставить особенности строя отдельных языков мира с особенностями поэтики соответствующих литератур» (Иванов Вяч. В. Лингвистические взгляды Е. Д. Поливанова. — «Вопросы языкознания», 1957, № 3, с. 65). Назовем следующие из них: О метрическом характере китайского стихосложения (Доклады Росс. АН. Серия В, 1924, октябрь — декабрь, с. 156—158); Аллитерация («Литературная энциклопедия», 1930, т. I, с. 96, 97); Общий фонетический принцип всякой поэтической техники («Вопросы языкознания», 1963, № 1, с. 99—112); О приеме аллитерации в киргизской поэзии в связи с поэтической техникой и языковыми фактами других «алтайских народностей» (В сб.: Проблемы восточного стихосложения. М., 1973, с. 100—106).

В сущности, в публикуемой статье речь идет не о рифме Маяковского как таковой, а о всей звуковой подсистеме поэтических средств. В этом подходе к рифме и ее эволюции не как к самодовлеющему и самоценному явлению, а как к одному из элементов единой поэтической системы — важнейшее значение работы, делающее ее интересной и современным исследователям поэтики Маяковского. Представляет интерес и рассмотрение рифмы и близких ей явлений в поэтике Маяковского на широком фоне межъязыковых сопоставлений.

Как видно из текста, Е. Д. Поливанов если и был знаком с работами по поэтике Маяковского, выходящими в начале 20-х годов (см., например, некоторые разделы книги В. М. Жирмунского «Рифма, ее история и теория». Пг., 1923), то в статье их не использовал. После написания статьи, а особенно после смерти Поливанова, появилось множество исследований и поэтики Маяковского в целом и его рифмы в частности. Излагать всю историю дальнейшего исследования рифмы Маяковского здесь нет возможности; поэтому ограничимся ссылкой на основные работы: М. П. Штокмар. Рифма Маяковского (М., 1958); Б. Л. Гончаров. Об изучении стиха Маяковского. (В сб.: Поэт и социализм. К эстетике В. В. Маяковского. М., 1971); его же. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы (М., 1973); З. Паперный. О мастерстве Маяковского (2-е изд. М., 1957); Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского (М., 1970). См. также библиографию в работах: М. П. Штокмар. Библиография работ по стихосложению (М., 1934); его же. Библиография работ по стихосложению («Литературный критик», 1936, № 8 и 9); С. И. Гиндин. Общее и русское стиховедение (В сб.: Исследование по теории стиха. Л., 1978). Впрочем, в основной массе имеющихся работ рифма Маяковского продолжает рассматриваться изолированно, поэтому статья Поливанова и сейчас представляет немалый интерес.

Певцу и пророку революции — Маяковскому<sup>1</sup> суждено было стать и революционером в области поэтической техники. В настоящей заметке я постараюсь отметить то, что было создано им нового в одной только сфере поэтической техники — именно в эволюции рифмы, не касаясь его богатых ритмических новшеств. Нужно оговориться, что хотя новшества в области рифмы, знаменующие русскую поэзию 10—20-х годов, наблюдаются и помимо Маяковского и может быть даже до него (например, у Я. Година), однако введение этих новых рифмоидов как законного приема, их прививка к органическому развитию стихоформы несомненно — дело Маяковского. Другие поэты в общем идут в этом отношении за ним и от него (имажинисты).

Тот факт, что русская рифма износила уже себя до банальности, что стало уже невозможным повторять «кровь» и «любовь», что готовы уже были рифмические словари, скользящие творчество в такие же рамки, в каких, например, оказалась судьба китайского стихосложения, не нуждается в особых доказательствах и пояснениях: русская рифма подлежала разрушению. Но важно показать, что дело Маяковского не только в разрушении, иначе говоря, не только в допущении создаваемых им некорректных, дефективных с точки зрения старого канона рифм, но и в каком-то новом плюсе поэтики, приносимом им взамен старых правил. Для этого следует остановиться на понятии рифмы, чтобы убедиться, что она — сложное явление, состоящее из совокупности нескольких моментов непосредственного акустического воздействия на эстетический — эмоциональный аппарат и что каждый из этих моментов может быть изолирован и выполнять свою функцию без других. Именно в рифме мы имеем явление повтора одинаковых звуковых представлений, разделенных друг от друга принципиально одинаковым отрезком времени (которое отсчитывается по звуковому составу произносимых отрезков). Так, мы наблюдаем на равных друг от друга расстояниях, в данном случае через две строки, повтор комплексов *авой-авой*, *ил-ил* в строфе:

«За то, что труд мне был забавой,  
За то, что много я любил  
И на алтарь войны кровавой  
Я ни стиха не уронил».

Принцип звукового повтора, частный случай которого иллюстрируется здесь, основанный на непосредственном внесмысловом воздействии звуков на психику, по-моему, чуть не единственное средство звуковой поэтики, отвечающее принципу симметрии в изобразительных искусствах. Но материалом повтора, повторяющимся составом корреспондирующих отрезков могут быть разные фонетические представления.

1. Повторяться может одно лишь, абсорбированное от своего фонемного субстрата (таких-то и таких-то слогов, данных гласных и согласных) представление ударения, ударенного слога, отделенное от следующего тождественного представления — другого ударенного слога — равным количеством неударенных слогов. В этом схематическая основа нашего русского, так называемого тонического стихосложения. Проходя через весь стих (как и через белые стихи), повтор ударенности констатируется также и на составе рифмы — на корреспондирующем отрезке, которым является в указанном примере *-авой* (забавой, кровавой) и *-ил* (любил, уронил). И этот момент является крайне существенным среди составляющих рифму моментов, ибо каноническая теория рифмы даже отсчитывает

<sup>1</sup> В терновом венке революций  
Грядет шестнадцатый год.

объем корреспондирующего отрезка (принимаемого во внимание в рифмическом словаре), начиная с гласной последнего в стихе ударения (потребность в том, чтобы корреспондирующий отрезок был достаточно велик в связи с исторической зависимостью нашего стихосложения от польского, где ударение всегда на предпоследнем слоге стиха, и французского — породила даже... теорию о законности только женских рифм типа «забайой» — «кравайой», но не «любил» — «уронил»).

Но сама допустимость белого нерифмованного стиха, а равно и соблюдения чередующести ударенных и неударенных слогов в той части стиха, которая предшествует «рифме», доказывает изолируемость этого момента повтора как имеющего свою поэтическую установку от прочих составляющих рифму моментов.

Обратное же явление, именно корреспонденция одинаковых гласных и согласных при смещении ударений, кажется с канонической точки зрения невозможным:

«Мы поехали в село,  
То-то будет весело».

Но вот, попробовав отрешиться от навязшего в зубах канона, мы, пожалуй, и не будем отказывать в поэтической установке таким корреспонденциям, как «душу» — «задушу»...

У Маяковского, например, как подсобный ассонанс (к рифме «дочку») фигурирует:

Встань на коробочку  
Лучше на бочку  
(«Владимир Маяковский»,  
трагедия «Все», с. 37).

Обращаясь к иностранным стихосложениям, мы находим в таком стихосложении, как эстонское, где языковой строй обладает гораздо меньшими, чем в русском, ресурсами для рифмы, довольно нормальную рифму из одних неударенных слогов:

Mul puudub varandus ja raha,  
Mu nimi mulle ainult püha.

Корреспондирующим отрезком является только неударенное *ha* — факт, совершенно идущий вразрез с нашим каноническим определением рифмы, отсчитываемой с последнего ударенного гласного. А в таком случае, как:

Uks vaene hulgas olen ma,  
Kes rändab ilma koduta,

корреспондирует только *a*, притом в одном случае ударенное (*ma*), в другом неударенное (*koduta*).

Мы видим полное игнорирование момента ударяемости в рифме. И это — лишнее доказательство того, что входящие в состав рифмы моменты повтора могут иметь поэтическую установку и в изоляции: в данном случае повтор согласного и гласного (или же только гласного) без участия ударения.

2. Повтор ударений (на разных друг от друга расстояниях), характеризующий тоническую систему, в ряде стихосложений заменяется повтором представлений долгих и кратких слогов, точно так же ритмически повторяющихся. Сюда относятся системы древнегреческая, латинская и персидская с их богатым разнообразием составов стопы (т. е. повторяющейся последовательности представлений кратких и долгих слогов), а также древнекитайская (классическая) система стихосложения. Принадлежность последней к метрическим системам в филологической литературе, кажется, не воспринята. Обыкновенно приходится слышать, что китайское стихосложение основано на «чередовании тонов» (т. е. му-

зыкальной интонации, присущей отдельным слогам — морфемам). Нофактически теория классического стиха базируется не на чередовании тонов, а на чередовании категорий тонов: так, за слогом, имеющим любой из двух тонов, принадлежащих к одной категории (например, тонов 1 и 3 по пекинскому произношению), следует слог с любым из принадлежащих к другой (II категории, куда входят тоны 2 и 4).

Иначе говоря, представление I категории (именно нечто общее в представлениях обоих относящихся к ней тонов: 1 и 3) чередуется с представлением II категории (представлением абстрагируемым из обоих относящихся к ней тонов: 2 и 4). И вот, поскольку в эпоху создания классического стихосложения I категория обозначала долгий слог, а II — краткий, метрический характер китайского стиха оказывается доказанным. Тут нужно оговорить, почему о моментах поэтической установки в китайских стихах нельзя говорить по данным современной их фонации, а непременно нужно воссоздать так называемую классическую систему, т. е. фонетическую систему эпохи сложения канона. Для современного китайского языка канонизованные приемы поэтики в значительной мере мертвы: так, в стихе набираются рифмы по рифмическим словарям, которые уже не звучат рифмами в современных говорах — таков поразительный консерватизм стихотворной традиции; также и древняя характеристика тонов подвергалась разным модификациям в разных живых говорах, которые (тоны) в эпоху создания канона различались как длинные и краткие слоги.

Так, например, по пекинскому произношению труднее заключить о прошлом противополжении обеих указанных категорий (I : 1 и 3, II : 2 и 4) по количеству, чем из такого (тоже севернокитайского и мандаринского) говора, как Мукденский — Фын-тянский. В нем характеристика тонов сводится к следующему: 1 тон: восходяще-нисходящая интонация 2 тон: восходящая интонация. 3 тон: нисходяще-восходящая интонация 4 тон: нисходящая интонация.

Из этой схемы видно, что тоны I категории заключают последовательность двух мелодических представлений, а тоны II — только одно мелодическое представление. Следовательно, количественно тоны I категории оказываются двойными (или долгими) по сравнению с тонами II — ординарными (или краткими), а именно:  $1 = 2 + 4$ ,  $3 = 4 + 2$ . Этот количественный принцип слогоразличения может быть допущен и для диалекта той эпохи, когда создавалось каноническое правило «чередования тонов» (хотя и не буквально в том виде, как в мукденском говоре<sup>2</sup>), — ибо вообще представление о древнем произношении нужно создавать из сравнения современных доступных исследованию говоров.

В пекинском характеристика «тонов», я думаю, менее показательна для древнего состояния (отличным от мукденского является, в сущности говоря, первый тон: но в связи с этим отличием от мукденского, где  $1 = 2 + 4$ , нарушено принципиальное понятие о составе долгих тонов из двух кратких).

Повтор голых (абстрагированных от фонем) количественных представлений слога, служащий основой метрических стихосложений, может также сочетаться с рифмой, как и тонический принцип. Ср. спорадические рифмы у Овидия и канонизованную рифму в китайском (интересно, что рифма в китайском заключает лишь гласный плюс согласный — в этом естественный результат закона об односложном составе морфемы — «слова»).

Здесь мы видим сочетание составляющих нашу рифму моментов (повтора гласных и согласных) с особым совершенно повтором — повтором количественных представлений.

<sup>2</sup> О существенных особенностях древнекитайской системы тонов, в том числе об источниках пятого тона (проще говоря — конечной гаммы южнокитайских диалектов), здесь говорить не место: во всяком случае общему количественному принципу различения тонов эти особенности не противоречат.

Можно констатировать, наконец, изолируемость и повтора отдельных фонем (гласных и согласных), сохраняющих свою поэтическую установку и вне рифмы. Как показала статья О. Брика<sup>3</sup>, согласный повтор является главным из неканонизованных средств звукового рисунка стиха, и применение его, собственно, и отличает неслучайный набор звуков (вне рифм) в творчестве истинных поэтов от механического рифмоплетства.

Для того чтобы иллюстрировать сущность согласного повтора (нормального, но не канонизованного, в противоположность рифме — приему у классических русских поэтов, хотя бы Пушкина и Лермонтова), приведу несколько примеров.

«Волги вал белоголовый» — согласные в л г в л б л г л в. Поскольку (б) допустимо с точки зрения поэтической фонетики считать вариацией (в), мы имеем здесь повторы типа: СВА (Волги-головый, т. е. согласные в обратном порядке: влг — глв) и трехкратный АВ (АВ-АВ-АВ: Вол вал бел).

Пример насыщенного консонантными повторами отрывка: «Красный гонь, раскрутись, раскрутись

Красный огонь, взвейся в темную высь» (Бальмонт). Корреспондируют здесь группы: крс ввз (-с)<sup>4</sup>. С (с) признаю за вариацию для з. Первая корреспонденция формулируется АВС ВСАВСВСАВС АВС (крс рскрс крс).

Вторая корреспонденция: АВАВ (А) АВ (вз вс (ф) вс).

Таковы сложные звуковые рисунки, добавляемые к признанной за законное средство стихосложения рифме, которая исчерпывается здесь повтором ись — ысь (раскрутись — высь). И для всякого ясно, что, [во-первых,] главное орудие звукового воздействия в этом двустишии не рифма, а именно эти неканонизованные согласные повторы. Положим, в этом Бальмонтовском примере мы уже имеем несомненную сознательность в применении этого приема (чего вовсе нельзя подозревать за Пушкиным и Лермонтовым, которые гнали ряды звуков просто как хорошо звучащие и заменяли одно слово другим — просто как лучше звучащим в данной комбинации). Согласные повторы употреблены здесь даже с исключительным намерением: им дано звукоподражательное задание (треск и завышение пламени)<sup>5</sup>. Еще пример насыщенного повторами отрезка:

«На Неве синий снег  
На Неве синева  
И под снегом во сне  
Сивевет Нева».

Участвуют в корреспонденциях н в с, притом преобладающие в мягких вариантах (нь, вь, сь или в виде полумягкого с в слове снег): потому твердые заключу в скобки

(А) АВС АСА	(Н) Н в с н с н
(А) АВС АВ	(н) н в с н в
СА (В) СА	с н (в) с н
САВА (В)	с н в н (в)

<sup>3</sup> В IV выпуске «Сборника по теории поэтического языка» перепечатана «Поэтика». Одновременно со статьей Брика в Сборник была направлена и моя статья, где я доказывал самодовлеющую согласного повтора не тем широко эмпирическим путем, каким идет Брик, а, так сказать, дедуктивным. Редакция сочла, что двух статей на одну тему — о согласном повторе — слишком много. Ну что же? Брик, так Брик.

<sup>4</sup> Я говорю о главных повторах, бесспорно имеющих поэтическую установку, звуковой рисунок ими может не исчерпываться, но такие вопросы, как функции повтора и во второй строке, принадлежат к спорным вопросам поэтики, о которых необходим был бы особый экскурс.

<sup>5</sup> Ср. звукоподражательный повтор в Одиссее: Enthet'en akmotheto megan akmona endeto desmus. Повтор th t th t d t d напоминает стук камня.

Привожу этот пример как результат уже явно искусственного гипертрофического пользования согласными повторами.

Что же такое наша каноническая рифма, чем она оказывается среди всех случаев повтора? Рифма — это частный случай звукового повтора, а именно концовка типа А В (С), плюс повтор гласного (иногда гласных), умещенные на общем фоне ритмичности стиха в подчеркнутых этой ритмичностью на конце стиха.

В стихосложениях, основанных на рифме, закрепленным за рифмой (а следовательно, за согласным повтором) является ритмически выделенное, а потому яркое для фонетического сознания место — конец стиха. Это и естественно с точки зрения поэтической задачи: звуки, повтор которых имеет поэтическую установку, размещены на ярких местах, акустически ярко освещены; на них надо тем самым обратить внимание — как раз то внимание, которое направлено не на смысл, а на звуки сами по себе. Узнавание знакомых согласных на соответствующих местах дает ту игру, которой тешит человека поэт. Но эти места — не обязательно конец стиха. И в тех языках, которые дают мало данных для рифмы, повторающиеся согласные помещаются не на конце стиха, а на таких ярких местах, акустическая яркость которых достигнута иначе, а именно в начале слова и стиха. На этом основана аллитерация, т. е. повтор начальных согласных в стихах и в отдельных словах на ритмически выделенных местах стиха (а иногда и просто в начале ряда слов). Аллитерация является характерным, эквивалентным по значению рифме приемом в таких стихосложениях, как финское (и эстонское), древнегерманское, архаическое латинское (сатурнинский стих: вероятно, и этрусское стихосложение, откуда — старолатинское), наконец, в алтайских языках, например в якутском. Важно, что в большинстве языков, широко использующих (и даже канонизовавших) аллитерацию, место ударения постоянно приходится именно на первый слог (финский, эстонский, древнегерманский, латинский в определенную древнюю эпоху, этрусский; об ударении в алтайских языках можно было бы говорить очень много, но во всяком случае аналогичные факторы, благоприятствующие аллитерации, во многих из них имеются и теперь, а в других должны быть допускаемы для прошлого состояния). Привожу эстонский пример аллитерации:

*Keda küll kibvuneh karedaks kooveks.*

Итак, мы видели, согласный повтор — вполне самодовлеющее и изолируемое из рифмы средство поэтики.

Остается вопрос: что изолирует гласный повтор из общего тела рифмы? Может ли корреспондирующий отрезок состоять только из гласного? Да, бывает, что может: это будет самая «бедная рифма», как в вышеприведенном эстонском *ma koduta*. И некоторые каноны стихосложений, как, например, караимский, допускают такие рифмы как нормальные. С точки зрения русского канона это будут дефективные рифмы, но они фактически встречаются. Отмечу интересный пример дефективной рифмы из полуграмотных куплетов «Труба», где систематически допускались рифмы: труба-рога-беда, т. е. ударенное *a* с предшествующим звонким согласным, но не допустимо было бы труба-бока. Корреспондирующим представлением здесь служит, следовательно, представление звонкого смычного плюс ударенное *a*. Сказанного достаточно, чтобы показать, как разнообразен может быть субстрат повтора и насколько каноничная рифма — случайная фиксация входящих в нее моментов.

Эмпирически можно установить, что дефект в области рифмы компенсируется другими средствами (повторами). Возьмем стихи

*Grève, aboie, Grève, grouille*  
*File, file, ma quenouille*  
*File sa corde au bourreau*  
*Qui siffle dans le préau.*

В последнем двустипии *bourgeau—gréau* рифмы, конечно, дефективные (корреспондирует только одно *o*), но это искупается следующим совпадением согласных:

fls k r d b v  
ksf l d l p r.

Именно, если считать *p* вариацией для *e*, то все семь согласных повторяются в каждом стихе, а плавные (*vl*) по два раза — *v* в 1-м, *l* — во 2-м стихе: мы имеем здесь, следовательно, сложный повтор DCABFBG, E. Этим сложным консонантным аккордом и искупается, очевидно, бедность рифмы.

И вот, обращаясь к рифмическим новшествам Маяковского, я буду рассматривать его рифмоиды не только, во-первых, как отступления от рифмического канона — как дефективные рифмы (отрицательная характеристика), но, во-вторых, постараюсь выяснить, чем компенсируется данный дефект. В настоящей статье я не пытаюсь повторить сделанные мною подсчеты рифмоидов Маяковского (материалы остались в Петрограде), позволявшие характеризовать различные приемы количественно (процентным соотношением их функции) и установить хронологию эволюции его поэтики (положим, я не использовал «150.000.000», ограничившись «Всем, написанным Маяковским», 1919 г.). Я ограничусь только простым перечнем главнейших новшеств, рассматривая их, повторяю, сначала лишь как отступления от корректной рифмы, — употребляю в этом смысле слово рифмоид, как-то принятое уже главным образом московскими поэтами и теоретиками<sup>6</sup>.

Корреспонденция с нулем согласного. Частным случаем ее является самый типичный для новой рифмологии вибрирующий согласный, т. е. конечный согласный, имеющийся в одной из двух рифмующих строк.

Примеры:

рыжб — дирижер; вибрирующий согласный — р:  
В ресторане было от электричества рыжо.  
Кресла облиты в дамскую мякоть.  
Обиженный выбежал дирижер,  
Приказал музыкантам плакать.

Рифмоид:

И заверчен, как — из Аверченко (а):  
месяц улыбается и заверчен, как  
будто на небе строчка  
из Аверченко...

(Все, 52)

Рифмоид: опоясан — мяса (Все, 58), вибрирует *н*. Хула — кулак:

Чтоб больше не смела вдыматься хула,  
наденем мундиры и медали  
и, выдвинув вперед убедительный кулак,  
(вибрирует: к).

2 рифмоида: не чета — читать

nihil — книги  
Я великим не чета,  
Я над всем, что сделано,  
ставлю «nihil»,  
Никогда ничего не хочу читать  
Книги? что книги?

(Все, 76).

<sup>6</sup> Признаюсь, будучи в 21 году в Москве, я не знал, кого там больше — поэтов или теоретиков стиха.

Вибрируют *ть* и *л* (= ль, или, если хотите, среднеевропейскому *l*)<sup>7</sup>.

мокли — моноклем (Все, 82).

нарядив — впереди (Все, 82),

высморкал — Бисмарка (Все, 83).

Примеров можно было бы приводить до бесконечности, так как в некоторых вещах % этих рифмоидов достигает (а если считать с ними и другие повшества, то превышает) 50% по сравнению с законными со старой точки зрения рифмами. Интересно, что прием вибрирующего согласного принимает право гражданства в творчестве Маяковского постепенно: до 1913 г. они проскальзывают точно недозволенные (между прочим, на основании процентного подсчета можно допустить, что трагедия «Вл. Маяковский» помещена в собрании сочинений «Все...» не на своем хронологическом месте) и до «Войны и Мира», где этот прием уже более нормален, чем рифма, <можно обнаружить> целый ряд переходных ступеней.

Вибрирующий конечный согласный — не единственный случай корреспонденции с нулем согласного. Менее распространенен и, вероятно, не осознан еще как элемент нового канона нуль согласного внутри корреспондирующего отрезка: такой нуль: *т* в корреспонденции:

на подмосток — с досок:

«Рассказ о взлезших на подмосток  
аршинной буквою графийш  
и зазывают в вечер с досок  
Значки малеванных афиш».

Особое место (с фонетической точки зрения) занимают в ряду этих (неконечных) нулей согласного нули й-ота.

Примеры: крови — коровьи

Они не тревожась картиной крови  
и тем, что пожаром миг опоясан,  
молоком богаты силы коровьи  
и безмерно богатство бычьего мяса.  
(Все, 13);

высей — крысьей

Всунув копытом молитвы высей  
арканом в небо поймали бога  
и оципавши, с улыбкой крысьей,  
глумясь, тащили сквозь щель порога.  
(Все, 13).

Кроме нуля согласного в корреспонденциях Маяковского довольно часты нули неударенного гласного: морде — городе:

Унынье у лошади на морде  
и никто не поймет тоски Петра  
Узника, закованного, в собственном городе  
(Все, 52);

к примерке — в Америке:

эти брюки принес к примерке чего ты ради?  
у тебя совершенно нету дядей,  
а если есть, то небогатый, не мрет и не в Америке  
(Все, 59).

Еще пример, где соединены нуль согласного (вибрирующий слог) и нуль неударенного гласного:

Тяжко и чинно выстроились в городе,  
будто сейчас набираться будет  
хмурых монахов черный орден.

Для пренебрежения в поэтических установках неударенными гласными русского языка есть хорошее фонетическое основание: в нашем стандартном (акающем) говоре эти гласные близки к выпадению (стремятся к нулю, если говорить языком исторической фонетики). И странно — если бы лингвист XXV или XXVII в., когда эти гласные уже исчезнут, стал бы датировать это явление по стихам Маяковского, он бы совершил ошибку, отнеся выпадение неударных гласных уже к нашей эпохе: фонетика языка поэтического (разумею звуковой состав, годный для поэтической установки) определила фонетическое развитие языка прозаического. Нельзя ли из этого примера сделать нота bene и для историков фонетики латинского языка в их взглядах на hiatus? Наконец, известные (хотя в общем и незначительные) случаи рифмоидов состоят в сдвиге ударения: характерно для них только, что они употребляются не вместо рифмы, а как добавочная к рифме звуковая игра. Ср. вышеприведенные на корбочку — на бочку или еще в 1909 г. зигзагом — загам (Все, с. 7).

Так вот, что же, эти отступления от корректной рифмы — просто ли минус поэтехники, сознательно допущенный дефект, или что другое? В общем и целом — у Маяковского не отрицательные новшества, а перенос центра тяжести звуковых эффектов со старой заезженной позиции (тела рифмы) на новые позиции. Подытоживая, отмечу следующее.

1. Даже такая лицензия, как вибрирующий согласный, в значительном проценте случаев оказывается мнимым нулем звука: согласный, являющийся конечным в одной строке, есть и в другой — только не на конце, а большей частью в начале — в предшестве корреспондирующему отрезку:

авиатор — Травиата

Француз, улыбаясь, на штыке мрет,  
с улыбкой разбивается подстреленный авиатор,  
если вспомнят в поцелуе рот  
твой, Травиата

(Все, 107);

*р*, конечное в авиаторе, отсутствует на конце Травиата, но зато здесь оно в начале корреспондирующего отрезка: *Тр*-авиата. Этим в данном случае повтор, однако, не исчерпан; в отрезке «рот твой Травиата» наблюдаем сложную игру согласными:

р т т в т р в т

плюс, наконец, еще ожидаемое для акустического восприятия *р* из *авиатор*.

2. Приведенный случай сложного повтора (р т т в т р в т) играет независимую от рифмы роль, что для Маяковского очень типично. Согласные повторы, из которых простейший — смежный повтор пары согласных (фт-фт: кофту фата), составляют, следовательно, самостоятельную сферу поэтических установок (арена которых — весь стих, а не конец его); в общем подсчете консонантные нули в рифме.

3. Нормальным для Маяковского нужно признать более длинный размер корреспондирующего отрезка, чем тело старой канонической рифмы. Туда входит, нормально, и предупредительный слог; во всяком случае отсвечен предшествующий нажимному согласный:

караваны — рваной:

В зоне пустыни вытянешь караваны,  
где львы на чеку,  
тебе под пылью ветром рваной  
положу Сахарой горячую щеку.

Ведь тело старой рифмы только аны — аной, здесь же сознательно дан повтор трех согласных: р в н.

Сплошь и рядом это расширение корреспондирующего отрезка ведет к участию в нем двух слов: раб, расти — храбрости:

А так  
полсотни лет еще можешь, раб, расти  
Ложь,  
я знаю, и в лаве атак  
Я буду первый в геройстве, в храбрости.  
(Война и мир, Пролог).

Предел такого стремления повторять длинные отрезки — замена рифмы каламбуром. И с смысловой стороны — это особенно по плечу Маяковскому как поэту комическому. Примером (утрированным) каламбурничанья может служить «Пустяк у Оки» (Все, 52).

Шли камышами — Ока мышами,  
вдев в ушко — девушка  
И заверчен как — из Аверченко  
Италию — и талию  
мешаете — у камыша итти.

Так, конспективно и ограниченно, я изложил то, что раньше написал подробно.