

0

К $\frac{8}{515}$

Министерство просвещения РСФСР
Смоленский педагогический институт имени Карла Маркса

В. С. БАЕВСКИЙ

СТИХ
РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ

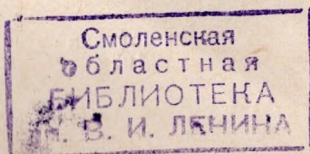
Пособие для слушателей спецкурса

812.123

Смоленск
1972

Печатается по решению редакционно-издательского Совета
Смоленского педагогического института им. К. Маркса.

Ответственный редактор — доктор филологических наук
профессор **Б. Ф. ЕГОРОВ.**



О Г Л А В Л Е Н И Е

От автора	стр 5
К теме ВВЕДЕНИЕ	
Три реформы русского стихосложения	7
Структура лирического стихотворения и границы стиховедения	22
К теме РИТМИКА	
Взаимоотношение и взаимодействие языка и стиха с точки зрения вероятностной модели стихового метра	37•
К эволюции лирического стиха Блока	44
О природе русского свободного стиха	57
К теме РИФМА	
Теневая рифма	92
К теме ЛЕКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СТИХА	
Частотная структура лексики А. Вознесенского	102•

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT

RECEIVED

APR 10 1950

FROM

PHYSICS DEPARTMENT

CHICAGO

TO

PHYSICS DEPARTMENT

ОТ АВТОРА

Эта книга сложилась в процессе чтения, начиная с 1966 года, специальных курсов «Стих русской советской поэзии» и «Введение в теорию стиха», а также руководства спецсеминаром «Современные поэты».

В распоряжении начинающих стиховедов есть много трудов, соединяющих высокие научные и педагогические достоинства. Это статья академика А. Н. Колмогорова «Пример изучения метра и его ритмических вариантов»¹, книги чл.-корр. АН СССР Л. И. Тимофеева, Б. В. Томашевского, Г. А. Шенгели.² Есть — хотя недостаточно покрывающая нужды — библиографическая и справочная литература.³

Предлагаемое пособие ни в чем не повторяет названные работы и не предназначено их заменить. Оно состоит из очерков, по-новому освещающих некоторые достаточно сложные вопросы, комментирует важнейшие темы.

Мы стремимся показать богатые средства выражения смысла, которые представляет поэту «механизм стиха» (Пушкин) и которые отличают произведения его творчества от сочинений прозаиков, от трудов ученых, от языковой творческой деятельности народа. Вне фундаментальной задачи постижения сложных, многообразных способов передачи смысла исследование стиха, как и любого вида духовной деятельности, малопродуктивно.

Автору особенно приятно отметить, что два раздела написаны им совместно с учениками, в прошлом слушателями спецкурса — Т. Н. Бога-

¹«Теория стиха», Л., «Наука», 1968.

²Л. И. Тимофеев. 1) Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. 2) Основы теории литературы. Изд. 4-е. М., 1971. Б. В. Томашевский. Стихотворение и стихосложение. Л., 1959. Г. Шенгели. Техника стиха. 2-е изд. М., «Сов. писатель», 1960.

³М. П. Штокмар. Библиография работ по стихосложению. ГИХЛ, 1933. П. А. Руднев. О некоторых проблемах современного советского стиховедения. В кн.: «Вопросы романо-германского языкознания». Коломна, 1966. Г. В. Ермоленко. Лингвистическая статистика. Краткий очерк и библиографический указатель. Алма-Ата, 1970. См. раздел «Поэтика» и некоторые работы в других разделах. «Краткая литературная энциклопедия», тт. I—VI, М., 1962—1971 (издание, еще не закончено). А. П. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966. О. С. Ахманова. Словарь лингвистических терминов. Изд. 2-е, М., 1969.

гыревой («Частотная структура лексики А. Вознесенского») и А. Д. Кошелевым («Взаимоотношение и взаимодействие языка и стиха с точки зрения вероятностной модели стихового метра»).

С книгой в рукописи подробно ознакомились М. Л. Гаспаров и В. А. Сапогов, отдельные статьи были прочитаны А. Н. Колмогоровым, Л. И. Тимофеевым, Б. Я. Бухштабом, С. И. Гиндиным, А. Л. Жовтисом, П. А. Рудневым. Советы и замечания их с благодарностью учтены.

Заключительные слова признательности — Борису Федоровичу Егорову, принявшему на себя труд редактора этого издания.

ТРИ РЕФОРМЫ РУССКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ

История русского стиха неотделима от истории его изучения. Поэты-филологи XVIII в. создавали теоретические системы, призванные указать наилучшие приемы сложения русских стихов и в то же время обосновывавшие пути их собственного творчества; в свою очередь их сочинения своими высокими достоинствами должны были убеждать в жизненности и справедливости их научных построений. То был своеобразный синкретизм; как на самые выразительные проявления его можно указать на «Три оды парафрастические...»¹ Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова, сочиненные для выяснения и демонстрации выразительных возможностей хорея и ямба, поражающие силой пафоса, совершенством стиха и сегодня, или на «Двадцать две рифмы» Сумарокова². Поэтами были и другие выдающиеся исследователи стиха в XVIII в.—Кантемир, Николев, Плавильщиков, Капнист, Радищев.

И на начало XIX в. распространилась та же тенденция. Авторы оригинальных стиховедческих трудов Борн, Шевырев, Розен были поэтами, хотя и разного масштаба. «Опыты лирические...» Востокова, вдохновленные подлинным поэтическим чувством, пролагали путь новаторским стиховедческим идеям их автора. Наконец, проблемы состояния и движения русского стиха постоянно служили предметом размышлений нашего величайшего поэта.³ Все важнейшие повороты его творчества были им глубоко продуманы и обоснованы в статьях, заметках, письмах, стихах.

В XVIII — начале XIX вв. стиховедение было нормативным, и эта его важнейшая особенность продержалась до 40-х гг., а рефлексы ее видны и сегодня. Рассуждали не о том, какова она есть, русская метрика, а о том, какой ей стать надлежит; не о том, какова рифма в тот или иной момент развития поэзии, но какой она имеет быть, и т. д. То был закономерный этап науки о стихе, если вспомнить, в сколь младенческом состоянии она находилась, как был неразработан ее предмет. Только с сере-

¹Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные чрез трех стихотворцев, из которых каждый одну сложил особливо. СПб, 1744.

²А. П. Сумароков. Двадцать две рифмы. В кн.: Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Изд. 2-е, ч. IX, М., 1797, с. 176.

³Е. А. Маймин. Пушкин о русском стихе. «Русская литература» (в дальнейшем — РЛ), 1966, № 4.

дины XIX в., когда изучение стиха стало уделом академической науки (Срезневский, Потебня, Корш, Перетц, Веселовский), стиховедение в большой мере теряет нормативный характер и становится описательным и аналитическим. Впрочем, и много позже теоретические искания и поэтическая деятельность больших мастеров связывались неразрывно; осязаемым памятником такого рода осталась, например, книга «Опытов» Брюсова; новаторские искания А. Белого в области ритмики четырехстопного ямба шли рука об руку с его научными трудами.⁴

Поэты-стихovedы никогда не были пророками, предсказывающими назад. В своих откровениях они предусмотрели и преуказали судьбы силлабо-тоники и «чистой» тоники, безрифменного и свободного стиха. Вот почему узловыe эпизоды истории стиха и истории его изучения желательнo рассматривать совместно.

Здесь мы стремимся показать важнейшие фазы становления и развития нового стиха и науки о нем, отлично сознавая, что сколько-нибудь полное изложение многих важных аспектов возможно лишь в рамках большого труда. Для удобства читателя в самом начале сформулируем основные положения, развиваемые в дальнейшем.

1. При своем проникновении в русский стих силлабическая система воспринималась как органически свойственная литературному языку, как отвечающая особенностям его просодии. Лишь постепенно, к концу первой трети XVIII в., выяснилась ее чуждость, и преобразование стиха стало необходимо.

2. Сколько-нибудь единой по истокам и задачам реформы Третьяковского-Ломоносова не было.

3. Третьяковский исходил из стиха частой (скорой) народной песни, но не вполне учитывал свойства современного ему литературного языка. Целью его преобразований было привести многосложные («большие», по его собственной терминологии) стихи в соответствие с ритмической традицией народной частой (скорой) песни и с возможностями языка (как он их понимал). Последнее удалось ему лишь отчасти.

4. Ломоносов исходил из свойств литературного языка, но не принимал во внимание ритмику народного стиха. Он стремился приспособить систему стихосложения к требованиям фонологической системы и ритмического словаря языка. В большой мере это ему удалось.

5. Востоков ориентировался на стих героического эпоса и протяжной лирической песни, стремясь в то же время привести систему стихосложения в соответствие со свойствами языка. Однако он не учитывал серьезных различий между фонологическими системами древнерусского и современного ему языка. Поэтому его реформа имела не всеобщее, а только ограниченное значение.

6. Дальнейший процесс эволюции стиха и теоретических воззрений на его судьбы следует рассматривать как взаимодействие, согласование и отталкивание тенденций, открытых Третьяковским, Ломоносовым, Востоковым.

* * *

⁴К. Ф. Тарановский. Четырехстопный ямб Андрея Белого. «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», 1968, p. 132.

Разномыслие по поводу возникновения и исчезновения силлабической системы стихосложения в русской поэзии можно свести к двум точкам зрения. Первая, высказанная Третьяковским и Ломоносовым,⁵ а затем повторенная в одном из примечаний классического труда Востокова и освященная его авторитетом, наиболее, пожалуй, распространена: «...митрополит Петр Могила ввел... несвойственное польское стихосложение, которое и продолжалось до времен Ломоносова».⁶ Ему вторят, например, Дор. Самсонов⁷ и многие другие, имея в виду, что затем с Украины на Русь силлабику перенес выученик Киево-Могилянской академии Симеон Полоцкий.⁸ Как «несвойственная» русскому языку и заимствованная в Польше, силлабическая система, продержавшись сто лет, уступила свое место другим.⁹

В противоположность концепции Третьяковского-Ломоносова-Востокова, в некоторых современных публикациях, в докладах и разговорах стиховедов вызревает иная, в значительной мере полярная: в русской традиции нет ничего, что сделало бы силлабическую систему непримемлемой,¹⁰ появление ее в русской поэзии было закономерно;¹¹ падение же силлабики в середине XVIII в. загадочно и нуждается в специальном объяснении.

Защитникам второй точки зрения еще предстоит развернуть свои доказательства. Наследники же взглядов Востокова оперируют соображениями двойного рода. «Аргументы от метрики» четче всего сформулиро-

⁵В. К. Третьяковский. О древнем, среднем и новом стихотворении российском. В кн.: «Избранные произведения», М.-Л., «Сов. писатель», 1963, с. 434; М. В. Ломоносов. Письмо о правилах российского стихотворства. В кн.: Полн. собр. соч., т. VII, М.-Л., изд. АН СССР, 1952, с. 12.

⁶А. Х. Востоков. Опыт о русском стихосложении. СПб, 1817, с. 4 (примеч.).

⁷Дор. Самсонов. Краткое рассуждение о русском стихосложении. «Вестник Европы», М., 1817, №№15—16, с. 223 (примеч.).

⁸Как общепринятое, такое мнение сформулировано Н. К. Гудзием в его курсе: «История древней русской литературы», изд. 7-е, М., «Просвещение», 1966, с. 502 (то же самое читаем в предыдущих изданиях).

⁹«Органически не присущая русскому языку силлабика поддерживалась у нас культурной традицией и особой манерой декламации, затем язык стал преобразовать силлабику на свой лад, потом отбросил...» (В. Е. Холшевников. Русская и польская силлабика и силлабо-тоника. «Теория стиха», Л. «Наука», 1968, с. 57).

¹⁰С. И. Гиндин показал, что таковы были соображения молодого Брюсова («Взгляды В. Я. Брюсова на языковую приемлемость стиховых систем и судьбы русской силлабики (по рукописям 90-х годов)». ВЯ, 1970, № 2). Со взглядами Брюсова солидаризуется Я. Р. Пыльдыма (О типологии систем стихосложения. В кн.: «Тартуский ун-т. Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам». Тарту, 1970, с. 147).

¹¹Так, М. Л. Гаспаров остроумно объясняет закономерность появления силлабического стихосложения в России необходимостью отграничить стих от песни — с одной стороны, и стих от прозы — с другой. («Оппозиция «стих — проза» в становлении русского стихосложения». В кн.: «Тартуский ун-т. Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам». Тарту, 1970, с. 141). Однако его попытка доказать, что силлабическая система свойственна русскому языку, так как в нем есть слоги, неубедительна: слог — одна из языковых универсалий, присущая и языкам, не знающим силлабического стихосложения. (М. Л. Гаспаров. Русский силлабический тринадцатисложник. В кн.: «Metryka słowianska». Warszawa, 1971).

ваны П. Бицилли. По его мнению, силлабическая поэзия развивается на тех языках, в которых слова объединяются в многосложные группы с постоянным местом ударения. Так, во французском языке средняя длина ритмической группы приближается к 6 слогам; ясно, что о стопах в понимании как античной, так и новой русской или германской метрики, здесь речи быть не может¹²; поэтому естественнее всего оказывается для французского языка (добавим мы от себя) двенадцатисложник с цезурой (во французском понимании этого термина, т. е. с ударением ритмической группы) на шестом слоге¹³. «Аргументы от фоники» убедительно развивает Брюсов, отходя таким образом от своих юношеских утверждений о пригодности силлабического стиха для русского языка. Он пишет, что силлабическая система «применяется в языках, где все гласные звуки произносятся с одинаковой отчетливостью и приблизительно в одинаковый промежуток времени (или с отличием незначительным), например, в языках французском, итальянском, польском и мн. др.» и специально замечает, что дело вовсе не в прикреплённости ударения к определенному месту¹⁴.

Ие вдаваясь в подробное рассмотрение приведенных суждений и в общем присоединяясь к традиционной мысли о том, что силлабика чужда русскому языку, мы укажем еще некоторые соображения. Ведь если силлабическая система чужда языку, тем более важно выяснить те условия, благодаря которым она в язык вошла и довольно значительное время, около столетия, в нем господствовала.

Многолетняя плодотворная дискуссия, в которой участвовали Б. В. Томашевский, И. П. Еремин, П. Н. Берков, А. М. Панченко и, косвенным образом, В. М. Жирмунский, Л. И. Тимофеев, Ю. М. Лотман, осветила проблему произношения силлабических вирш — а, по сути, проблему пригодности силлабического стиха для русского языка — до самых корней, хотя и не разрешила ее.¹⁵ Самый общий вывод, который позволяет, по-видимому, сделать материал дискуссии, заключается в том, что обычно силлабический стих предназначен для чтения по складам, при котором все ударения, кроме последнего (перед паузой), полностью или в значительной мере элиминируются. Ведь если даже согласиться с доводами П. Н. Беркова о многочисленных переносах ударений Симеоном Полоцким, вопрос о том, почему такие переносы оказались возможны, остается в силе. И ответ здесь возникает, как будто, только один: потому, что ударение было значительно ослаблено и воспринималось как нерелевантный просодический фактор. Манера чтения по складам и нараспев прочно укоренилась, потому что питалась не только непосредственно традицией церковного пения и речитатива (что неоднократно отмечалось),

¹²П. Бицилли. Этюды о русской поэзии. Прага, «Пламя», 1926, с. 39-40.

¹³М. Г. Харлап допускает типичную ошибку, когда пишет, что во французском языке ударение стоит на последнем слоге слова (О стихе. М., «Художественная лит.», 1966, с. 55-56, примеч.); в том-то и дело, что даже полнозначные слова, входящие в ритмическую группу, атонируются за исключением последнего, ударный слог которого и замыкает всю группу.

¹⁴В. Я. Брюсов. Основы стиховедения. Изд. 2-е, М., ГИЗ, 1924, стр. 12.

¹⁵См. отдел «Дискуссии» в сборн. «Теория стиха», Л., «Наука», 1968.

но у всех грамотных людей с детства вырабатывалась школой, тесно связанной с духовным ведомством и почти целиком находившейся в руках духовенства. Не случайно же еще Мелетий Смотрицкий пытался построить количественное стихосложение: в литературном стихе своего времени он не чувствовал силового ударения. Он допустил другую ошибку: не учел, что для фонологической системы литературного языка давно уже стала нерелевантным признаком и долгота.

Так создались условия, благоприятные для внедрения силлабической системы.

И пока письменная разновидность литературного языка достаточно отчетливо противопоставлялась устной, силлабическая система стиха могла существовать беспрепятственно. Но как только в начале XVIII в. вследствие хорошо известных исторических процессов усилилось сближение письменной и устной разновидности литературного языка, обнаружилось несоответствие чужеземной стихотворной системы фонологической системе русского языка. Немаловажную роль в падении силлабики сыграло и то обстоятельство, что она была накрепко связана с тяжелым, неоднородным и неупорядоченным с точки зрения лексики литературным языком допетровского и петровского времени. И когда около середины XVIII в. произошла его перестройка, результаты которой отчасти отражены Ломоносовым в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке»,¹⁶ силлабическая система в русском стихе окончательно утратила под собой почву.

Противоречия между силлабической системой стиха и фонологической системой русского языка весьма серьезны. Равносложность длинных (да и не слишком длинных) стихов непосредственно на слух не воспринимается. Невозможно охватить и вычленить разом 8—13 слогов, не говоря уж о большем количестве. Вместе с тем, 3—4 единицы мы всегда схватываем безошибочно. Пять фонологических единиц — это, по-видимому, пограничное число;¹⁷ отсюда возможность как цезурованного, так и бесцезурного пятистопного ямба (приход которого предвидел Восток!¹⁸). Для шестистопного стиха цезура уже почти обязательна. Отсюда естественность для русского стиха счета по иктам и ударениям и неестественность счета по слогам. Отсюда же безраздельное господство у нас трех-четырёхиктовых размеров во всех системах, отсюда же значительно большая упорядоченность тоники русского свободного стиха по сравнению с его слоговым составом.¹⁹ Усовершенствование силлабического стиха, предпринятое Кантемиром, не достигло цели, потому что не устрани-

¹⁶Статья эта, как показал проф. Исаченко, именно фиксировала (до некоторой степени) то, что совершилось в литературном языке, но отнюдь не «реформировала» его (А. В. Исаченко. Ломоносов и теория стилей. *Ceskoslovenska rusistika*, 1968, № 3).

¹⁷Ср., напр.: М. П. Штокмар. Вольный стих XIX века. В кн.: «*Arg poetica*». М., ГАХН, 1928, стр. 160; М. Л. Гаспаров. Античный триметр и русский яmb. В кн.: «Вопросы античной литературы и классической филологии». М., «Наука», 1966, с. 408.

¹⁸А. Х. Восток. Опыт..., с. 35-36.

¹⁹Об этом далее в очерке «О природе русского свободного стиха».

ло его основной слабости: 6—7 слогов в пределах полустипа тоже непосредственно сознанием не учитываются, для этого количество их слишком велико. А вот если представить себе строку кантемировской сатиры не с одной, а с тремя постоянными цезурами (скажем, на 3, 6 и 9 слогах), то она будет восприниматься именно как стих без малейшего напряжения: в пределах тринадцатисложного стиха мы имеем три ячейки по три элемента и одну в четыре.

Таким образом, с какой стороны ни взгляни — со стороны ли фонетики, метрики, фонологии или лексики — окажется, что силлабическая система стиха несвойственна русскому языку. Это и вызвало ломку и перестройку всего стихосложения, всей науки о нем.

* * *

Принято говорить о реформе Тредиаковского-Ломоносова, заменившей во второй четверти XVIII в., когда начиналась новая русская поэзия, силлабическое стихосложение другим, силлабо-тоническим. Однако в действительности единой реформы Тредиаковского-Ломоносова в истории стиха никогда не было. Была предложена новаторская, вопреки скептическим замечаниям акад. Перетца (речь о которых впереди), теория Тредиаковского, не понятая современниками, — и вслед затем свою, коренным образом отличную теорию провозгласил Ломоносов. Только понимание этого обстоятельства открывает правильную перспективу и позволяет связать развитие скромной отрасли культуры — стиха и стиховедения — со всей громадой русского историко-культурного процесса XVIII—XIX вв.

Смысл революции, затеянной Тредиаковским (как хорошо показал М. Л. Гаспаров в работе «Русский силлабический тринадцатисложник»), состоял в том, что он впервые осознал решающую роль силового ударения для литературного стиха: ход мыслей его был примерно таков: просодия русского языка основана на силовом ударении; стих частой (скорой) народной песни, в соответствии с этим, тоже основан на правильном чередовании слогов с силовым ударением и неударенных; следовательно, и литературный стих должен быть устроен таким же образом. Правда, в «Новом и кратком способе» он пишет об этом вскользь и без малейшего обоснования: «всю я силу взял сего нового стихотворения из самых внутренностей свойства нашему стиху приличного; и буде желается знать, почему надлежит объявить, то поэзия нашего простого народа к сему меня довела». И далее: «...сладчайшее, приятнейшее и правильнейшее разнообразных ее стоп, нежели иногда греческих и латинских, падение подало мне непогрешительное руководство к введению в новый мой эксаметр и пентаметр оных выше объявленных и двусложных тонических стоп»²⁰. Беглость этих — надо сказать, чрезвычайно выразительных — замечаний позволила В. Н. Перетцу усомниться в справедливости слов Тредиаковского и отрицать влияние народного стиха на его деятель-

²⁰В. К. Тредиаковский. Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий. В кн.: «Избранные пронаведения», с. 383-384.

ность. Так, о стихах, иллюстрирующих «Новый и краткий способ», В. Н. Перетц говорит как о силлабических:

Красота весны, о роза прекрасна!
Всея, о госпожа, румяности власна²¹.

Его представление о силлабо-тоническом стихосложении оказывается несколько узким: мужская цезура и «синкопа» вслед за нею воспринимаются им как разрушение хорей, тогда как в действительности они свидетельствуют лишь о большом ритмическом чутье поэта, о его творческом внимании к народной песенной ритмике. Достаточно сравнить

...румяности власна

и
...хлопочет листвою —

ритмический ход, в высшей степени характерный для «Думы про Опанаса».

К счастью, народно-песенная основа преобразований Тредиаковского значительно более определенно проступает в других его работах — «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» и «О древнем, среднем и новом стихотворении российском». Поэт-филолог прямо ссылается на народные песни, в которых употребляются лексически «пустые» слова **здуниной, найнай, здуни**,²² т. е. песни плясовые, частые (скорые) по характеру музыкального строя (он пишет про «забаву общих увеселительных песен и с ними способ... сложения стихов»²³). Этот факт позволяет сделать важное уточнение: реформируя стих, Тредиаковский ориентировался на ритмику не народных песен вообще, а именно частых (скорых) народных песен. Связь именно плясовых, шуточных, вечерошних, хороводных песен с хорейским стихом была отмечена еще в глубокой книге А. Кубарева²⁴. Только ритм частых (скорых, «увеселительных») народных песен, имеющих отчетливую хорейскую тенденцию, мог натолкнуть Тредиаковского на мысль о введении в поэзию двусложных стоп и заставить его на первых порах с фанатическим упорством отстаивать преимущества хорей. «В текстах многих плясовых и скорых хороводных песен заметно стремление к выравниванию числа слогов в каждой стиховой строчке в сочетании с правильным чередованием ударений, обычно двудольных, хорейских, реже — трехдольных, типа анапеста... Не случайно жанр скорой плясовой песни послужил в XVIII веке русским поэтам образцом для формирования русского литературного стихосложения».²⁵

²¹В. Н. Перетц. Историко-литературные исследования и материалы, т. III. Из истории развития русской поэзии XVIII в. СПб, 1902, с. 43. Во 2-м изд. Библиотеки поэта, Большой серии, подготовленном Л. И. Тимофеевым, где «орфография и пунктуация приближены к современным» (с. 468), есть и существенная перестановка слов в первом стихе, отчасти «выправляющая» хорей (позднейшая саморекордация Тредиаковского 1752 г.):

Красота весны! Роза о прекрасна!

Однако второй стих с его «синкопой» оставлен неприкосновенным (с. 403).

²²В. К. Тредиаковский. Избранные произведения, с. 427 (текст и примеч.).

²³Там же.

²⁴А. Кубарев. Теория русского стихосложения. М., 1837, с. 37.

²⁵В. Поннова. Русское народное музыкальное творчество. Изд. 2-е, т. I, М., 1903, с. 296.

Кроме народного стиха частой (скорой) песни Тредиаковский указывает еще два источника своих преобразований — старинный стих духовных песнопений, к XVIII в. давно вышедший из употребления,²⁶ и «некоторый печатный пример иллирических народов, составленный хорическими тетраметрами»²⁷. О стихе духовных песнопений сейчас трудно что-либо решить, поскольку сам Тредиаковский говорил о нем больше по преданию и, думается нам, в какой-то мере для оправдания своей реформы, так как сама по себе ссылка на «подлого народа употребление» в его время, весьма далекое от пиетета по отношению к народу, была малоказательна. По поводу же иллирийской книжки надо заметить, что впервые подчеркнул значение южнославянского влияния на реформаторскую деятельность Тредиаковского М. П. Петровский;²⁸ В. Н. Перетц даже высказал весьма правдоподобное предположение о том, какая именно это могла быть книга, но, недооценив значения деятельности Тредиаковского, неожиданно не поверил и его свидетельству, и собственным разысканиям.²⁹ Мы же не видим оснований брать под сомнение слова Тредиаковского, учитывая, что и он сам влиянию этой книжки, сгоревшей у него во время пожара, придавал ограниченное значение. Определяющим для перестройки русского стиха, предпринятой Тредиаковским в 1735 г., все равно остается пример ритмического строя русской народной частой (скорой) песни.

* * *

Совсем иначе решил назревшую потребность в преобразовании стиха Ломоносов. Он нигде не упоминает о народной песне. При создании новой системы стихосложения он исходил, прежде всего, из возможностей русского разговорного языка: «российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству, а того, что ему весьма несвойственно, из других языков не вносить».³⁰ Именно из наблюдений над разговорной речью он исходит при решении вопросов о долготе-краткости слогов (совпадающей, по его мнению, с ударностью-безударностью³¹), о «метрически двойственных» словах, о наиболее распространенной слоговой длине русских слов, о введении мужских и дактилических клаузул. Очень скоро выяснилось, что последовательно стопная теория Ломоносова с большой полнотой ушла возможности языка. Именно на ее основе была

²⁶В. К. Тредиаковский. Избранные произведения, с. 427.

²⁷В. К. Тредиаковский. Избранные произведения, с. 442.

²⁸М. П. Петровский. Библиографические заметки о некоторых трудах В. К. Тредиаковского. Казань, 1890, с. 25-31.

²⁹В. Н. Перетц. Историко-литературные исследования..., с. 52.

³⁰М. В. Ломоносов. Письмо о правилах российского стихотворства, с. 9-10.

³¹Востоков окончательно расстался с представлением о долготе—краткости слогов; А. Кубарев оригинальным образом доказал его неприемлемость: он привел следующий пример стиха

Дружество соединяло,

который может, в зависимости от метрической инерции, восприниматься либо как четырехстопный хорей, либо как трехстопный дактиль, и обратил внимание на то, что одни и те же слоги попадают в хорее на икты, а в дактиле — на слабые доли (и наоборот) — что было бы невозможно, если бы слоги обладали собственной постоянной долготой-краткостью.

создана вся великая русская поэзия XVIII—XIX вв., ставшая весомой частью русской и мировой культуры.

Из памяти нагрызали годы,
За что и кто в Хотине пал, —
Но первый звук Хотинской оды
Нам первым криком жизни стал³².

Разница между исходными положениями теорий Тредиаковского и Ломоносова вырисовывается следующим образом. Первый из них опирался на стих народной песни, который был обусловлен, в свою очередь, строем древнерусского народного языка. Все суждения М. П. Штокмара о несовпадении языковой основы народного и литературного стихосложения, о том, что «элементы народного стиха следует отыскивать в народном же языке»³³, сохраняют для нас полную убедительность. Поэтому ориентация Тредиаковского на старую народную песню была ориентацией на просодию древнерусского народного языка с его длинными фонетическими словами, возникавшими благодаря развитой системе энклитик и проклитик, с отсутствием в ней бракосочетания рифм (*marriage des vers*), по французской терминологии Тредиаковского (т. е. чередования мужских и женских клаузул). Ломоносов же, учтя опыт античной и германской версификации, исходил из возможностей современного ему литературного языка, увидел в нем закономерность двусложных и трехсложных стоп, а также «сочетавания» стихов (чередования мужских, женских, дактилических клаузул). Он подчеркнул, что русский язык обладает великим богатством не только длинных, но и коротких слов, позволяющих «в наши стихи без всякие нужды двосложные и троесложные стопы внести...»³⁴

Определенную роль в формировании идей Ломоносова сыграли наблюдения над античной (главным образом, латинской) и немецкой версификацией. Со времен Опица в немецком литературном стихосложении господствовала система альтернирующего ритма (хорей и ямбы) и допускались дактили.³⁵ Настаивая на последовательном введении стопной системы как для длинных, так и для коротких стихов, Ломоносов утверждал, что «в том грекам, римлянам, немцам и другим народам, в версификации правильно поступающим, последовать можем»³⁶. Точно так же и в оправдание «сочетавания» русских стихов он ссылается на пример немецких. Он пояснял при этом, что речь идет не о подражании, но об использовании некоторых сходных свойств русского и иностранных языков: «Я не могу довольно о том нарадоваться, что российский наш язык не только бодростию и героическим звоном греческому, латинскому и немецкому не уступает, но и подобную оным, а себе купно природную и свой-

³²В. Ходасевич. Цит. по кн.: К. Тарановски. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953, с. 68.

³³М. П. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения. М., изд. АН СССР, 1952, с. 232. Строгому обоснованию этих важнейших положений посвящена вся третья часть книги.

³⁴М. В. Ломоносов. Письмо..., с. 12.

³⁵E. Arndt. Deutsche Verslehre. Berlin, 1960, S. 78.

³⁶М. В. Ломоносов. Письмо..., с. 12.

ственную версификацию иметь может».³⁷ Как раз в теории Тредиаковского, касавшейся только длинных стихов, в какой-то мере эквивалентных александрийскому, и запрещавшей «бракосочетание рифм», Ломоносов видел чужеземное влияние. Он знал о длительном пребывании Тредиаковского во Франции, о прекрасном знакомстве его с французской поэзией, и в «Новом и кратком способе» увидел — думается, бесосновательно — половинчатую попытку приспособить французско-польскую силлабическую систему стихосложения к русской просодической системе. Между тем, возражения Тредиаковского против «бракосочетания рифм», например, явно идут не от французской поэзии (где они были как раз узаконены), но от народного песенного стиха; это явление, говорит Тредиаковский, «древнему нашему, но весьма основательному, употреблению так противно, как огонь воде, а ябеда правде... Следовательно, — заключает он, — сочетание стихов, каково французы имеют и всякое иное подобное, в наше стихосложение введено быть не может и не долженствует».³⁸

Разумеется, запрет «сочетавания стихов» — ошибка Тредиаковского; но как и в большинстве других его ошибок, в ней сказываются как его замечательная проницательность, так и чрезмерная категоричность суждений. Надо отметить, что современные поэты довольно часто отказываются от «бракосочетания рифм», добываясь поразительного по силе и своеобразию впечатления. Наиболее безусловные достижения принадлежат здесь Д. Самойлову.

Перебирая наши даты,
Я обращаюсь к тем ребятам,
Что в сорок первом шли в солдаты
И в гуманисты в сорок пятом³⁹.

Хорошо уехать в Таллин,
Что уже снежком завален
И уже зимой застелен,
И увидеть Элен с Яном,
Да, увидеть Яна с Элен⁴⁰.

Отказ от «бракосочетания рифм» настолько характерен для Д. Самойлова, что становится одной из важных примет его поэтики.

* * *

Блестящие ломоносовские оды, разнообразнейшие сочинения Сумарокова и поэтов его школы победоносно утвердили все основные идеи «Письма о правилах российского стихотворства». Виктория оказалась тем более полной, что сам Тредиаковский, предприняв ряд неуклюжих маневров, имевших целью спасти свой приоритет, принял участие в триумфе победителя. Потомство оказалось более справедливо. Современную общераспространенную точку зрения четко сформулировал Л. И. Тимофеев: «...совершившаяся в 30-х годах XVIII века стихотворная реформа впол-

³⁷М. В. Ломоносов. Письмо..., с. 13.

³⁸В. К. Тредиаковский. Новый и краткий способ..., с. 383.

³⁹Д. Самойлов. Второй перевал. М., «Сов. писатель», 1963, с. 9.

⁴⁰Д. Самойлов. Дни. М., «Сов. писатель», 1970, с. 59.

не правомерно может быть определена как реформа Тредиаковского-Ломоносова».⁴¹

Между тем, как мы пытались показать, во второй четверти XVIII в. имели место целых две реформы. Одна из них как на почву поэзии указывает на частую (скорую) народную песню и свойственную ей просодию древнерусского народного языка. Другая базируется на просодии современного ей литературного языка вне связи с народным творчеством.

Эта вторая теория в XVIII в. оказалась несравненно более жизнеспособной. При всем известном относительном демократизме русского классицизма он был весьма далек от подлинно народной тематики и от поэтики фольклора. В этих условиях стих, закованный в броню размеренных стоп, одинаково верно служил авторам и трагедий, и притч, и «песен». В стиховой теории Ломоносова, реформировавшего (в данном случае) ограниченную область русской культуры, проявились черты гигантской ломки, учиненной всей русской жизни Петром I: исходя из потребностей России и ее народа, учитывая опыт Западной Европы, Петр перестроил русскую жизнь коренным образом. Эта перестройка — деяние великое, необыкновенно сложное, противоречивое — более двухсот лет вызывала к себе в обществе сложное и противоречивое же отношение. «Сильные лекарства условливаются сильными болезнями, и мы знаем, что допетровская Россия накопила в себе много болезней, и явления преобразовательной эпохи всего лучше указывают на них. Политическое тело оздоровело, получило средства к продолжению жизни, и жизни богатой сильными проявлениями; но историк впал бы в непоправимую односторонность, если бы не заметил, что сильные средства обыкновенно оставляют по себе и неблагоприятные для организма последствия. Эпоха преобразования не представляет в этом случае исключения».⁴²

В русле реформаторской деятельности Петра I оказались многообразные труды Ломоносова, в том числе и стиховедческие. Поначалу новый облик, приданный им стиху, казался безусловным и окончательным достижением. Но всякий раз, как возникало стремление внести в поэзию народный элемент и, в связи с этим, придать народно-песенный облик стиху, возникала и неудовлетворенность предложенными Ломоносовым версификационными средствами. Так было прежде всего с Радищевым,

⁴¹Л. И. Тимофеев. Василий Кириллович Тредиаковский (1703—1769). Р. кн.: В. К. Тредиаковский. Избранные произведения. М.-Л., «Сов. писатель», 1963, с. 39. Л. И. Тимофеев охарактеризовал и разницу между идеями Тредиаковского и Ломоносова, хотя и не сделал вывода о том, что здесь мы имеем дело с двумя разными реформами: «Новая система ритмики была в основном дана Тредиаковским, — и здесь, на наш взгляд, безусловно прав С. Бонди (имеется в виду его статья «Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков» в кн.: В. К. Тредиаковский. Стихотворения. М.-Л., «Сов. писатель», 1935. — В. Б.), — а новая система стиха — Ломоносовым» (Очерки..., с. 328). Говоря о «новой системе стиха», Л. И. Тимофеев имеет в виду, что «Ломоносов не только обратился к новому ритму, но и связал эту ритмическую реформу с новой лексикой и новым синтаксисом» («Очерки...», с. 338).

⁴²С. М. Соловьев. История России с древнейших времен. Кн. IX, М., изд. социально-экономической лит., 1963, с. 543.

который, по словам Пушкина, «имел тайное намерение нанести удар неприкосновенной славе Росского Пиндара».⁴³ Одновременно Радищев выступил в защиту Тредиаковского, который как ученый-стиховед в его сознании явно противостоял Ломоносову. Предложенный и осуществленный Тредиаковским русский гекзаметр — безрифменный стих, состоящий из дактилей с хорейскими ипостасами — оказывается, по Радищеву, значительно более в духе коренных свойств русского языка, нежели звучащие рифмованные ямбы Ломоносова и Сумарокова⁴⁴.

Сам Пушкин, как известно, утверждал, что Тредиаковский «имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков»⁴⁵. «Вослед Радищеву» и Дельвигу он напоминает, что в «Тилемахиде» встречается много хороших стихов, и заключает: «Вообще изучение Тредиаковского приносит более пользы, нежели изучение прочих наших старых писателей».⁴⁶

Приведенные (широко известные) суждения Пушкина сформулированы достаточно общо. Конкретизировать их помогают его утверждения о Радищеве. Искания Радищева в области теории стиха поэт связывает с деятельностью Тредиаковского: «Радищев, будучи нововводителем в душе, силится переменить и русское стихосложение. Его изучения «Тилемахиды» замечательны»⁴⁷. Пушкин принимает важнейшие творческие находки и теоретические положения Радищева, развивающие открытия Тредиаковского — русский гекзаметр и логаяды. И кончает Пушкин тем, что одобрительно ссылается на Востокова: «Много говорили о настоящем русском стихе А. Х. Востоков определил его с большою ученостию и сметливостию. Вероятно будущий наш эпический поэт изберет его и сделает народным».⁴⁸

Таким образом, в глазах Пушкина наиболее плодотворная линия развития — стремление к сближению стиха индивидуальной поэзии с народным — идет через Тредиаковского — Радищева — Востокова. Собственные его опыты развиваются в этом же направлении (сказки, «Песни западных славян» и т. п.). Заметим, что и другой гениальный поэт пушкинского времени, Грибоедов, тоже задумывался над возможностью отойти от силлабо-тонники («Излишняя точность в стопосложении бесполезна...»)⁴⁹.

Выясняется, что обе реформы, предложенные во второй трети XVIII в., носили ограниченный характер. Одна из них не учитывала всех возмож-

⁴³А. С. Пушкин. Путешествие из Москвы в Петербург. В кн.: Полн. собр. соч. в 10 томах, т. VII, М.-Л., изд. АН СССР, 1951, с. 277.

⁴⁴См. А. Н. Радищев. 1) Путешествие из Петербурга в Москву, гл. «Тверь»; 2) Апология «Тилемахиды» и шестистопов. В кн.: «Полн. собр. соч.», т. II, СПб., изд. М. И. Акинфиева, без указ. года. См. также: В. П. Семеновников. Радищев. М.-Пгр., ГИЗ, 1923, гл. «Радищев и Пушкин».

⁴⁵А. С. Пушкин. Путешествие..., с. 284.

⁴⁶Там же.

⁴⁷А. С. Пушкин. Цит. соч., с. 298.

⁴⁸Там же, с. 298-299.

⁴⁹А. С. Грибоедов. *Desiderata*. Полн. собр. соч., изд. Акад. наук, т. III, Пгр., 1917, с. 100.

ностей нового литературного языка; другая слишком удалялась от народно-песенного стиха. Вскоре это стало очевидно.

* * *

Расцвет поэзии в начале XIX в., связанный с предромантическими и романтическими веяниями, с развитием общественного самосознания и в связи с этим с сильным устремлением литературы к народности, вызвал к жизни новую, третью реформу стихосложения. Излагая свою теорию, А. Х. Востоков подчеркивает ее противоположность ломоносовской. На первой же (ненумерованной) странице своего труда он объясняет, что «в нем рассматриваются преимущественно народные русские стихи; не с меньшим, однако, подробностью, — добавляет он, — излагаются и другие размеры или виды стихов, заимствованные русскими у иных народов...». Что это за другие, заимствованные размеры, выясняется очень скоро: «Ломоносов ввел немецкое стихосложение, а Петр Могила — польское»⁵⁰. Такой взгляд на теорию Ломоносова, как следует из предыдущего изложения, односторонен; однако важно, что после долгих десятилетий господства силлабо-тоники была сделана новая попытка сблизить литературный стих с народным.

Востоков нигде не противопоставляет себя Третьяковскому, но и не солидаризируется с ним. Как и Третьяковский, он перестраивал систему стихосложения на основе народного стиха; но он пришел к другим результатам. Если автор первой реформы из наблюдений над народной песней вывел теорию стоп (хореических по преимуществу), то Востоков усмотрел в народно-песенном стихе прозодические периоды. Его учение основывается на том, что в народном стихе «целое предложение или период, когда изображает одну нераздельную купу мыслей, приемлется как бы за одно большое сложное слово...»⁵¹. Такие большие фонетические слова объединяются одним ударением. Предельная длина прозодического периода, ограниченная возможностями дыхания, — семь-восемь слогов. Если «нераздельная купа мыслей» укладывается в большее количество слогов, возникает дополнительное полуударение, и тогда перед нами т. н. «сложный период»⁵². Так что, по Востокову, в народном стихе следует считать не слоги, не стопы, а прозодические периоды.

Разница выводов двух тонких филологов из наблюдений над народной песней объясняется тем, что они изучали разные по характеру ритмики и музыкального строя песни. Третьяковский, как было указано, опирался на частую (скорую), тогда как Востоков — на лирическую протяжную песню и на эпическую традицию, запечатленную в сборнике Кириши Данилова⁵³.

Третья реформа, как и «способ» Третьяковского, была направлена на перенесение свойств фольклорного стиха, основанного на древнерусском народном языке, на литературный стих, базой которого является просоди-

⁵⁰А. Х. Востоков. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е, СПб, 1817, с. 2.

⁵¹Там же, с. 99.

⁵²А. Х. Востоков. Опыт..., с. 100-101.

⁵³А. Х. Востоков. Опыт..., с. 107.

ческая система современного литературного языка. Это было насилием над языком, что отметил М. П. Штокмар, подвергший замечательный труд Востокова строгому разбору: «Первоисточник всех недостатков и неувязок востокской теории кроется в отождествлении им фонетической структуры языка фольклора с современной разговорной речью»⁵⁴.

Данное фундаментальное противоречие привело к тому, что теория Востокова, как в свое время теория Третьяковского, не оказала на эволюцию стиха русской поэзии сильного непосредственного влияния, соизмеримого с переворотом, вызванным учением Ломоносова. Только теперь, в исторической перспективе, становится ясно все ее значение.

Несмотря на наличие указанного противоречия, третья реформа, по справедливости оцененная Пушкиным, показала почти безграничные возможности развития русского стиха. Она не только узаконила (это было сделано еще Третьяковским), но оказалась в состоянии удовлетворительно объяснить и старые загадки, и ожившие загадки-дольники, тактовик, а также новые загадки XX в. — окаменевшие дольки, типа цветавского цикла «Стол». В самом деле, «русский размер о трех ударениях», например, которым Востоков переводил сербские народные песни⁵⁵, представляет собой тактовик с междуударными интервалами в 1—2—3 слога⁵⁶. Его подражания античным размерам («К А. Г. Волкову» или «Сафо») — загадки с междуударными промежутками в 1—2 слога, т. е. потенциальные дольки. С другой стороны, акцентный стих Маяковского, по мысли акад. В. М. Жирмунского, строится на широко развитой системе проклизы и энклизы, так что разные по количеству слогов акцентные группы, объединенные одним ударением, уравниваются в процессе восприятия⁵⁷.

В сущности говоря, объединяемые ударением неравносложные доли долька, такты тактовика, акцентные группы акцентного стиха суть своеобразные разновидности востокских прозодических периодов. Однако М. П. Штокмар справедливо указал, что учение Востокова не обладало достаточной объясняющей силой, чтобы охватить всю наблюдаемую сложность народного стиха. Он солидаризируется с критическими замечаниями Н. Цертелева, который подчеркивал недостаточность счета прозодических периодов (т. е. ударений) для суждения об одинаковости или разности ритмического строя стихов.

⁵⁴М. П. Штокмар. Исследования..., с. 232.

⁵⁵См. примечание А. Х. Востокова к собственному переводу сербских народных песен: «Северные цветы на 1825 год», с. 337.

⁵⁶М. Л. Гаспаров. 1) Тактовик в русском стихосложении XX в. ВЯ 1968, № 5. 2) Статистическое обследование русского былинного стиха «МГПИИЯ им. М. Горького. Проблемы прикладной лингвистики», ч. I, М., 1969.

⁵⁷В. М. Жирмунский. Стихосложение Маяковского. РЛ, 1964, № 4. Здесь прямо показано значение труда Востокова для понимания новых явлений в стихе XX в.: «...в одном знаменательном случае — теории русского народного стиха — современные «открытия» оказались предвосхищенными уже в начале XIX века в выдающейся книге А. Х. Востокова «Опыт о русском стихосложении» (с. 4).

Я вѣчѣр млада	во пиру́ была,
Во пиру́ была,	во бесѣдушке;
За долáми,	за горáми,
За круты́ми	берега́ми;
Дитя́ мое	дѣтáтко,
Дитя́ мое	мѣлое.

Все три двустопных содержат по два прозодических периода в стихе; между тем они резко различаются, и теория, не улавливающая этих различий, явно недостаточна. М. П. Штокмар подметил, что сам Востоков ощущал эту слабость своей концепции и искал возможности учесть не только количество ударений в стихе, но также слоговой состав стиха и размещение в нем ударений⁵⁸.

Однако в начале XIX в. даже Востокову это было не дано. Главная причина, мы полагаем, заключается в том, что он считал ломоносовскую стопную теорию чуждой русскому языку и полагал между нею и теорией русского народного стиха пропасть. Другая причина — отсутствие в его время статистического подхода к исследованию стиха, который дает возможность выявить основные и второстепенные тенденции, а также представить процесс стихосложения на фоне ритмического словаря языка. Только труды блестящей плеяды ученых XX в., исследовавших силлаботонику, «чисто-тонический» стих, народный стих, имитации народного стиха, показали отсутствие непреодолимых граней между разными системами русского стиха и позволили с востоковским критерием количества ударений (акцентный принцип, по Б. Я. Бухштабу) совместить критерии количества слогов (силлабический принцип) и размещения ударений (по Б. Я. Бухштабу, тонический принцип)⁵⁹. И тогда эволюция русского стиха стала видна как процесс постепенного применения к возможностям литературного языка закономерностей ритмики народно-песенного стиха, как процесс синтеза тенденций, намеченных в трудах Тредиаковского, Ломоносова и Востокова.

⁵⁸М. П. Штокмар. Исследования..., с. 41-43 и др.

⁵⁹Б. Я. Бухштаб. 1) Об основах и типах русского стиха. В кн.: «Казахский ун-т им. С. М. Кирова. Марксизм-ленинизм и проблемы теории литературы». Алма-Ата, 1963; 2) О структуре русского классического стиха. В кн.: «Тартуский ун-т. Труды по знаковым системам». IV, Тарту, 1969.

СТРУКТУРА ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ И ГРАНИЦЫ СТИХОВЕДЕНИЯ

1. Первый стих (ПС) в лирическом стихотворении играет совершенно особую и исключительную роль. В известном смысле он представляет все произведение, сигнализирует об особенностях его метрики, языкового строения и содержания, являясь своеобразной моделью целого. В ПС обычно намечаются те основные признаки, которые потом развертываются и повторяются многократно, на разных структурных уровнях.

Различные уровни структуры воспроизводятся в ПС с неодинаковой полнотой. Мы обнаружили это, рассмотрев фонику, метрику, морфологический и синтаксический строй, лексику, изобразительные средства поэтической речи, эйдологию (сложные образы), идейно-тематический мир нескольких сот произведений. Ниже приведены данные о 300 стихотворениях XIX—XX вв.

2. Ответить на вопрос, представляет ли ПС стихотворения его метрику, легко. Весьма часто ПС выступает показателем метра, представляет метр стихотворения полноударной формой. Поэту он служит отправной точкой поиска разнообразных сочетаний ритмических форм, читателю сразу же помогает настроиться на восприятие данного метра и дает ему фон, на котором легче ощутить ритмическое богатство последующих стихов¹. Аналогичное наблюдение о роли первого стиха строфы сообщает В. А. Никонов: «По-видимому, строфа стремится делаться не тяжелой, а легче от строки к строке, как бы расправляя крылья. А возможно, что в начальной строке важно «задать размер», который в последующих звучит уже только как некий подтекст»².

Мчатся тучи, вьются тучи.

Этот ПС не только содержит полновесные ударения на всех иктах, но и состоит из четырех двусложных слов с ударением на первом слоге. Здесь реально осуществлена условная схема четырехстопного хорей: каждое слово представляет собой хорейскую стопу, а словоразделы совпадают с границами стоп.

¹ О роли ПС оды см.: С. М. Бонди, Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков. В кн.: «Тредиаковский. Стихотворения». «Сов. писатель», 1935, с. 107.

² В. А. Никонов. Строфика. В кн.: «Изучение стихосложения в школе». М., Учпедгиз, 1960, с. 118. См. также с. 119.

Цикл М. Цветаевой «Стол», за исключением последнего стихотворения, написан III типом³ трехударного дольника в его своеобразной интерпретации. ПС, так же как в четырехстопном хорее Пушкина, сразу же представляет размер в чистом виде, в полноударной форме (где на каждом сильном слоге реализовано ударение):

Мой письменный верный стол!

Проверим отмеченное свойство ПС на «Евгении Онегине», поскольку «каждая строфа «Онегина» — это почти самостоятельное стихотворение»⁴. Согласно данным Б. В. Томашевского⁵, полноударная форма четырехстопного ямба встречается в пушкинском романе в 26,7 процентов стихов. В тоже время из первых 100 строф ею начинается 45, т. е. среди ПС полноударная форма составляет 45,0 процентов. И хотя к концу «Евгения Онегина» она постепенно убывает, все же и в последних 100 строфах ПС 34 раза образован полноударной формой, что дает 34,0 процента против 26,7 процентов в среднем.

Еще более показательны ПС глав романа, особенно если помнить, что первоначально они публиковались отдельно (за исключением четвертой и пятой, изданных вместе). Из 8 глав окончательного текста 5 начинаются стихом полноударным. Кроме того, сюда должна быть присоединена еще одна глава, четвертая: в окончательном виде она начинается с VII строфы, ПС которой представляет IV форму; но I строфа, в числе других опущенных строф опубликованная в «Московском вестнике» за 1827 год, начинается стихом полноударной формы:

В начале жизни мною правилб.

Учтем еще ПС посвящения

Не мысля гордый свет забавить.

и репродуцирующая роль полноударного ПС в метрике «Евгения Онегина» станет несомненно⁷.

Эти наблюдения позволяют, кажется, подойти к объяснению одного интересного явления стиховой ритмики. Оно было описано М. Л. Гаспаровым и состоит в том, что от начала стиха к концу его и от начала строфы или стихотворения к концу в стихе уменьшается количество ударений (в хорее, ямбе, тактовике) и слогов (в дольнике и тактовике). М. Л. Гаспаров намечает историческое объяснение отмеченной тенденции⁸. Можно попытаться дать структурное истолкование этой закономерности.

После того, как ПС строго воспроизводит размер (любой — от альтернирующего ритма до дольника), при симметричных переносах-повто-

³По М. Л. Гаспарову: Русский трехударный дольник XX в. В кн.: «Теория стиха», Л., «Наука», 1968, с. 68-70.

⁴Б. В. Томашевский. Строфика Пушкина. В кн.: «Стих и язык». М.-Л., ГИХЛ, 1959, с. 298. Ср. с. 300.

⁵Б. В. Томашевский. О стихе. Л., «Прибой», 1929, с. 106.

⁶А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 томах, т. V. М.-Л., изд. АН СССР, 1950, с. 526.

⁷Сходные наблюдения встречаем у Г. А. Шенгели в «Трактате о русском стихе», М.-Пг., ГИЗ, 1923 (2-е изд.), с. 110-112.

⁸М. Л. Гаспаров. Тактовик в русском стихосложении XX в. ВЯ, 1968, № 5, с. 90.

рениях «заданная» схема расшатывается, то и дело заменяется разными ритмическими формами. Отклонения эти зависят отчасти от влияния грамматических и более высоких уровней стиховой структуры, отчасти, вероятно, отражают общее стремление к некоторому разнообразию, расподоблению соизмеримых единиц в пределах симметричного построения, стремление, свойственное природе и искусству.⁹

В других случаях ПС представляет не метр в его чистом виде, а наиболее распространенную ритмическую форму. Скажем, пятистопный хорей, благодаря осуществлению законов регрессивной акцентной диссимилиации и стабилизации сильного инкта после первого слабого слога¹⁰, имеет ударения преимущественно на 3, 5 и 9 слогах. Данная форма пятистопного хорей является его ритмической доминантой. Таковы, напр., и ПС

Выхожу один я на дорогу.
До свидания, друг мой, до свидания.

В обоих случаях — отражает ли ПС полноударную форму или же ритмическую доминанту — он так или иначе моделирует метрический уровень всего стихотворения.

Сложнее обстоит дело в вольных стихах и в полиметрических композициях¹¹, однако и здесь ПС содержит много сведений о метрическом строе целого; нам будет удобнее вернуться к этому вопросу несколько позже.

Довольно трудно говорить о том, представляет ли ПС особенности фоники того или иного стихотворения. Все же и тут в подавляющем большинстве случаев возможны однозначные решения. Так, ПС пушкинской элегии

Редеет облаков летучая гряда

аллитерирован следующим образом: р'-д'-л'-л'-р'-д. Приблизительно так же аллитерированы следующие стихи:

Звезда печальная, вечерняя звезда

(д-л'-р'-д).

Твой луч осеребрил увядшие равнины

(л-р'-р'-л-д-р) и т. д. ПС хорошо представляет особенности фонического облика всего произведения. Стихотворение Е. Винокурова «Лебеди», как это часто бывает, аллитерировано на первую фонему заглавного слова — на Л. Частота Л в стихотворении в три раза выше, чем в речи, расхождение частот статистически значимо на уровне 0.001. ПС в этом смысле весьма выразителен:

Я чуть не плакал — не было удачи.

Роль грамматических факторов, в частности, морфологических, в поэтической речи сегодня не нуждается в доказательствах. ПС обычно уже характеризует тенденцию отбора основных морфологических категорий в стихотворении. При решении вопроса о том, насколько в ПС представлены эти категории (знаменательные части речи), имена прилагательные и

⁹Г. Вейль. Симметрия. М., «Наука», 1968, с. 78, 91, 93.

¹⁰К. Тарановски. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953, с. 333 сл.

¹¹Определение этого понятия см.: П. А. Руднев. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX—начала XX вв. В кн.: «Теория стиха», Л., «Наука», 1968, с. 113.

наречия мы объединяем в общую категорию слов, означающих качество. Имеем в виду не только качество предмета, но и качественную характеристику «действия, состояния или признака по способу его совершения или проявления (пространственную, временную, количественную), а также по сопровождающим условиям, которыми действие, состояние, признак вызывается или определяется (указание на причину, цель, условие)»¹². В стихотворении все основные морфологические категории могут располагаться либо более или менее равномерно, либо господствовать одни за счет других. Мы устанавливаем, в каких случаях ПС воспроизводит свойственные стихотворению особенности морфологического строения, в каких нет.

Я помню чудное мгновенье

представляет случай гармоничного употребления всех основных грамматических категорий как в целом произведении, так и в его ПС.

Шепот, робкое дыханье

так же несомненно отличается отсутствием глагола и в ПС, и во всем стихотворении. ПС организует строй всего стихотворения с безраздельным господством категории номинативности и второстепенной ролью категории качественности.

На приблизительную однотипность синтаксического облика предложений в пределах стихотворения внимание обращалось неоднократно¹³. Установить, насколько ПС соответствует наиболее распространенному в произведении виду синтаксических конструкций, нетрудно. ПС часто представляет собой повествовательное предложение, реже — восклицательное, побудительное или вопросительное. Иногда в пределах ПС помещается два предложения:

Февраль. Набрать чернил и плакать.

Во многих случаях ПС охватывает только часть предложения; обычно это бывают обстоятельства места, действия, времени и т. д. Конструкция ПС далее неоднократно повторяется или варьируется на протяжении стихотворения, например:

Как медленна ты,
русская природа!

начинается стихотворение Евтушенко. Далее читаем:

Природа русская,
перед тобою,
вещей,
как жалок я
с моею спешкой вечной!

И в заключение:

Я не умру!
Ты, как природу русскую,
природа русская,
прими меня в себя!

¹²Грамматика русского языка, т. II. Синтаксис, ч. I, М., изд. АН СССР, 1954, с. 573.

¹³См., напр., Б. М. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха, В кн.: О поэзии, Л., «Сов. писатель», 1969, с. 341 и мн. др.; И. А. Фигуровский. Структурные элементы и жанр или вид произведения. В кн.: «Сборн. материалов 2-й научной сессии вузов Центр. Черноз. зоны. Лингвистич. науки», Воронеж, 1967, с. 52.

Переходя к лексике, следует отметить, что частотные словари поэтов и отдельных сборников, созданные в последние годы, особенно наглядно показали решающую роль лексики в организации плана содержания стихов. Для того, чтобы получить достаточно убедительные результаты, здесь приходится оперировать большими массами лексических единиц. Однако более пристальное рассмотрение словарного состава отдельных стихотворений показывает закономерности словоупотребления и в пределах небольшого текста, являющиеся результатом строгой взаимообусловленности всех частей стихотворного произведения. ПС, в частности, определяет обыкновенно отбор и структуру семантических полей стихотворения. «Добрый праздник» А. Яшина начинается так:

Утром ранним, весенним...

Читатель предощущает, что лексика стихотворения в основном будет соотнесена с семантическим полем «природа», и не обманывается в этом.

Сгорели в танках мои товарищи

начинает стихотворение Б. Слуцкий. И дальше лексика четко группируется по двум семантическим полям: «война» и «дружба». Во всех аналогичных случаях мы считали, что ПС хорошо представляет семантику стихотворения.

При взгляде на изобразительные средства поэтической речи — тропы и фигуры — мы замечаем, что ПС во многом представляет преимущественно прямое или преимущественно переносное словоупотребление, экспрессивный или более или менее нейтральный характер поэтической речи на протяжении всего стихотворения. Развитая система тропов, отчасти и фигур — явление, привычное в стихе. Поэтому приведем лишь пример противоположный. Вот ПС лирической миниатюры Н. Ушакова:

Мой отец —

(пример грядущим сменам) —

В соответствии с этим и до конца произведение подчеркнуто нейтрально по интонациям, и тропов в нем мало.

Следует отметить явление, возникающее на рубеже семантики и стилистики. Сравнение часто не укладывается в один стих, а распространяется на несколько. И если при этом ПС содержит образ сравнения, то лексика его может и не отражать существенных черт семантики всего стихотворения. Так, мало говорит в этом смысле ПС тютчевского стихотворения

Как океан объемлет шар земной.

В данном случае, как и во многих других подобных, несравненно выразительнее и представительнее (в плане содержания) следующий стих, заключающий предмет сравнения:

Земная жизнь кругом объята снами.

Рассматривая эйдологию, мы выделяем (учитывая, конечно, специфичность образной системы лирики как субъективного отражения объективной реальности) следующие основные типы сложных образов: лирический персонаж; портрет; изображение природы; городской пейзаж; интерьер; «басенный образ»¹⁴ (в «Безумии» Тютчева или в «Нью-Йоркской

¹⁴См. об этом: Л. С. Выготский, Психология искусства. М., «Искусство», 1968, (2-е изд.), с. 182.

птице» А. Вознесенского; обобщенный образ эпохи («Сороковые, роковые» Д. Самойлова). Они отражают основные категории действительности и абстрагированы при анализе многих сот стихотворений (результаты этого исследования мы надеемся изложить особо). Заметим, что иногда несколько таких сложных образов, соединяясь, создают образ сверхсложный. Так, образ лирического персонажа может возникнуть из сочетания портрета и философского обобщения, обобщенный образ эпохи — из пейзажа и философского обобщения и пр.:

Перегородок тонкоробость
Пройду насквозь, пройду, как свет.
Пройду, как образ входит в образ,
И как предмет сечет предмет.

При анализе стихотворений мы установили, что обычно ПС хотя бы отчасти предопределяет образный строй всего стихотворения. Рассмотрим с этой точки зрения несколько стихотворений М. Исаковского. «В заштатном городе» начинается так:

В деревянном городе
с крышами зелеными.

В стихотворении переплетаются два образа: пейзаж провинциального города конца 20-х гг. и собирательный образ юных обитательниц этого города. Один из них представлен первым стихом. Второй, как тонко указал нам В. А. Сапогов, подготавливается синтаксической конструкцией этого стиха. Другие стихотворения названы по их ПС:

Опять печалится над лугом.

И здесь сливаются два образа: сельский пейзаж и обобщенный образ земляков поэта; и здесь один из них намечен в ПС.

Услышь меня, хорошая.

В соответствии с ПС в этом стихотворении центральное место занимает образ возлюбленной, а фоном служит пейзаж.

Наконец, достаточно легко бывает решить, представляет ли ПС идейно-тематическую систему стихотворения. Положительный ответ мы получаем в следующих и им подобных случаях: **Подруга дней моих суровых; Молчи, скрывайся и тай; Погиб поэт — невольник чести; Форме дай щедрю дань; Разворачивайтесь в марше!**

Столь четкая формулировка темы произведения в ПС находит лингвистическое обоснование в теории актуального членения предложения, согласно которой вводное предложение текста — это, как правило, предложение бытийное, намечающее тему, разрабатываемую далее.¹⁵

Стремясь определить, представляет ли ПС стихотворения тот или иной структурный уровень текста, мы, естественно, сталкиваемся с довольно значительным количеством промежуточных случаев, когда в ПС отражаются не все, но некоторые существенные особенности метрики, или стилистики, или тематики произведения. Поэтому мы ввели три меры репрезентативности ПС на каждом уровне и отмечаем, хорошо ли пред-

¹⁵В. Матезиус. О так называемом актуальном членении предложения. В кн.: «Пражский лингвистический кружок», М., «Прогресс», 1967. См. также И. П. Распопов. Актуальное членение предложения. Уфа, 1961 и мн. др.

ставлен данный структурный уровень в ПС стихотворения, представлен лишь ограниченно или же вовсе не представлен.

Изучены 50 стихотворений выдающихся поэтов XIX в.: взяты по два первых стихотворения Державина, Карамзина, Дмитриева, Гнедича, Жуковского, Батюшкова, Рыльева, А. С. Пушкина, Баратынского, Лермонтова, Тютчева, И. С. Тургенева, Огарева, Полонского, Фета, А. Н. Майкова, А. К. Толстого, Некрасова, Никитина, Курочкина, Минаева, Случевского, В. С. Соловьева, Надсона, Бунина из хрестоматии Н. М. Гайденкова;¹⁶ 50 стихотворений поэтов конца XIX — начала XX в. по антологии «Три века русской поэзии»¹⁷ (Бальмонта, Сологуба, Брюсова, А. Белого, Волошина, Цветаевой, Городецкого, Ахматовой, Блока, М. Горького, Д. Бедного); подряд 25 стихотворений И. Анненского из сборника «Кипарисовый ларец»;¹⁸ все 47 стихотворений цикла Б. Пастернака «Когда разгуляется»¹⁹; первые 25 стихотворений последнего прижизненного сборника Н. Рыленкова «Снежица»;²⁰ 34 стихотворения сборника Д. Самойлова «Второй перевал»;²¹ 44 стихотворения сборника А. Межирова «Подкова»;²² 18 стихотворений Е. Винокурова, написанных свободным стихом, и еще 7 последних стихотворений из его однотомника.²³

Общие данные по всем уровням показаны на таблице 1. Они свидетельствуют, что каждый из уровней хорошо представлен примерно в 1/2 — 2/3 от общего числа стихотворений, а хорошо и ограниченно представлен в 2/3 — 3/4 стихотворений. Так выявляется общая для всех уровней стиховой структуры тенденция отражаться в ПС. Однако степень осуществления этой общей тенденции различна.

По полноте отображения в ПС структурные уровни располагаются от максимума к минимуму в такой последовательности: метрика; синтаксис; стилистика; морфология; фоника; эйдология; тематика; лексика. Ряд этот в высшей степени интересен. Он четко выявляет следующую закономерность. Строже всего ПС представляет метрику стихотворения; менее строго — языковые уровни; и еще менее строго — самые содержательные, надязыковые уровни стиховой структуры.

¹⁶Русские поэты XIX века. Хрестоматия. Составил Н. М. Гайденков. Изд. 3-е, М., «Просвещение», 1964.

¹⁷Три века русской поэзии, сост. Н. Банников. М., «Просвещение», 1968.

¹⁸По изд.: Иннокентий Анненский. Стихотворения и трагедии. Л., «Сов. писатель», 1959, с. 97-114.

¹⁹Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. БП, Большая серия. 2-е изд., М.-Л., «Сов. писатель», 1965, с. 446-488.

²⁰Н. Рыленков. Снежица. М., «Сов. писатель», 1968, с. 7-51.

²¹Д. Самойлов. Второй перевал. М., «Сов. писатель», 1963. Из материалов сборника не рассматриваются «Баллада о немецком цензоре (из поэмы «Ближние страны»)», поскольку она явно носит черты эпоса, и «Сухое пламя» — «драматические сцены».

²²А. Межиров. Подкова. М., «Сов. писатель», 1967. Из рассмотрения исключено два перевода из И. Абашидзе.

²³Е. Винокуров. Избранное. М., «Худож. литература», 1968. Вот перечень стихотворений, написанных свободным стихом: «Удивление», «Неудача», «Очевидности», «Посреди московского двора...», «Ритм», «Весна. Мне пятнадцать лет», «Я не помню его. Я не видел его...», «Познай себя...», «Мои ми глазами», «Серебряный бор», «Отрочество», «Заведующий поэзией», «Разнообразие», «Жилец напротив», «Я ловил ощущение...», «Сорок», «По ту сторону лица», «Женщина с красивыми зубами».

3. До сих пор мы исследовали репрезентирующую роль ПС по отношению к каждому структурному уровню особо. Покажем теперь на примере, как ПС моделирует все уровни лирического стихотворения. Рассмотрим послание Гнедича.

Пушкин, Протей.

Наиболее яркой чертой фонического облика этого ПС кажется совпадение начальных согласных в обоих словах, спаивающее их воедино; далее так же начинается еще ряд ключевых слов стихотворения: **пой, поешь, постигнувший** (таинство русского духа и мира), **пой, певец**. Таким образом связываются понятия Пушкин — Протей — певец — постижение — петь, определяющие основное содержание произведения. Рифма (**Протей**) отзывается еще дважды (**друзей-соловей**) через 2 и 3 стиха, охватывая половину всего стихотворения.

Метр его воспроизводится ПС только отчасти: ПС предопределяет дактиль, но не предсказывает количества стоп. В ПС две стопы, а стихотворение написано разностопным стихом.

С точки зрения грамматики стих представляет редкий случай: он состоит из двух имен существительных, причем имен собственных (во втором случае возникает антономасия). Дальше эта особенность замечательным образом распространяется. Глаголов почти нет вовсе (кроме **петь** да еще вспомогательного **быть**); господствует имя, и преимущественно — существительное, являясь обращением, ПС организует и все стихотворение как ряд распространенных обращений.

Морфологические и синтаксические явления находят строгое соответствие в лексике и стилистике, в образности, идейном содержании, тематике. Имени русского писателя в тексте стихотворения соответствует ряд имен других вечных спутников — Шекспира, Гете, Байрона, а затем — и Баяна. Эти имена особым образом сопоставляются и противопоставляются: Пушкин — это Баян, подлинно русский поэт, это Протей, которому «внято все», а не русский Байрон, Гете или Шекспир, как его иногда называла современная критика. В сущности, здесь проявляется сформулированное через тридцать лет А. Григорьевым («Пушкин — наше все») и через полстолетия Достоевским глубокое представление о «всечеловечности» русского народа и его великого поэта.²⁴ При всей лаконичности послания творческий облик Пушкина представлен полно и законченно, и все это заложено уже в кратком и емком ПС.

Проследим теперь, как часто и насколько полно ПС выступает репрезентантом структуры лирического стихотворения в целом. Мы считаем, что ПС полно отражает все стихотворение, если он представляет не менее 6 из 8 выделенных уровней. Мы считаем, что ПС не отражает стихотворения, если он представляет 1—2—3 уровня. В промежуточных случаях, когда ПС соответствует остальному тексту в 4—5 уровнях, мы принимаем, что ПС отражает целое отчасти (см. табл. 2). Как видим, около

²⁴А. Григорьев. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. В кн.: «Литературная критика». М., «Худож. литература», 1967, с. 166; Ф. М. Достоевский. Пушкин. Очерк. В кн.: Собр. соч. в 10 томах, т. X. М., ГИХЛ, 1958, с. 456 и др.

2/3 стихотверений хорошо моделируется ПС, 1/4 — отчасти и лишь 1/8 не моделируется вовсе.

В диахронии намечается следующий процесс. Произведениям классической лирики XIX в. свойственно хорошо, полно отражаться в ПС. В период поэтической активности первой четверти XX в. это свойство несколько ослабляется. В наши дни заметны два явления: у поэтов, ориентирующихся на классику, ПС полнее представляет целое, у поэтов, стремящихся отойти от традиции, — слабее; но даже первые в указанном смысле не достигают отображающей силы ПС, свойственной прошлому веку. Попытку объяснить данное обстоятельство мы предпримем в конце.

Приведем еще некоторые соображения, подтверждающие значение ПС как своеобразного эталона для всех остальных стихов данного произведения.

ПС чаще какого-либо другого повторяется в стихотворении. Значительное количество таких случаев встречается, напр., в «Персидских мотивах» Есенина, отчасти благодаря их стилизованности. В стихотворении Бальмонта «Воспоминание о вечере в Амстердаме» ПС «О тихий Амстердам», несомненно наиболее представительный, повторен в середине стихотворения и — дважды — звучит в конце. Показательно и стихотворение Фета «Свеж и душист твой роскошный венок», состоящее из 12 стихов, причем ПС повторяется 6 раз.

Роль ПС в твердых строфических формах особенно заметна. В триолете он повторяется трижды, в рондели и в некоторых разновидностях рондо — тоже. Совершенно исключительна роль ПС в венке сонетов: магистрал состоит из ПС остальных сонетов. В тех же случаях, когда ПС не повторяется целиком, он в значительной мере определяет собой твердые строфические формы (предписывает им рифму, метр, грамматический строй, образность, тематику). Так бывает в сонете, в разновидностях рондо, в секстине и в сложной секстине, в октаве, в сицилиане. Роль ПС в классицистической оде показана С. М. Бонди. ПС в качестве репрезентанта четверостишия пушкинского четырехстопного ямба с перекрестной рифмовкой охарактеризован Г. А. Шенгели и В. А. Никоновым²⁵.

Данное явление наблюдается и в «Евгении Онегине». Б. В. Томашевский указывает, что «первое четверостишие строфы представляет собой законченную формулировку темы строфы... Таким образом, по одним первым четверостишиям можно, в общем, следить за развитием сюжета романа»²⁶. В свете же наших наблюдений можно сказать, что не сюжет, но тематику «Евгения Онегина», наряду с его метрикой (см. § 2), фоническим и грамматическим строем, стилистикой, образностью, хорошо

²⁵С. М. Бонди. Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков. В кн.: Тредиаковский. Стихотворения. «Сов. писатель», 1935, с. 107. Г. А. Шенгели. Трактат о русском стихе. Изд. 2-е. М.-Пгр., ГИЗ, 1923, с. 110-115. В. А. Никонов. Строфика, с. 119.

²⁶Б. В. Томашевский. Строфика Пушкина, с. 304.

представляют ПС строф. Вот как это выглядит (мы заменяем точками ПС, которые плохо представляют строфу):

Мой дядя самых честных правил
Так думал молодой повеса

Мы все учились понемногу
Латынь из моды вышла ныне

Как рано мог он лицемерить
Как он умел казаться новым
Как рано мог уж он тревожить

(Любопытный параллелизм!)

Бывало, он еще в постели
Уж темно: в санки он садится
Еще бокалов жажда просит

Мои богини! что вы? где вы?
Театр уж полон; ложи блещут

и т. д., как ни соблазнительно выписывать ПС далее. Еще вспомним несколько строф из середины V главы (начиная с четырнадцатой):

Татьяна в лес; медведь за нею
Татьяна в снег; медведь проворно

(Снова параллелизм!)

Опомнилась, глядит Татьяна

и т. д.

Существенное значение имеет для нас признание А. Твардовского о том, что одна из драматичнейших глав «Василия Теркина» возникла после мучительных поисков и колебаний, из неожиданно найденного удачного ПС

Переправа, переправа,

причем стих этот стал неоднократно повторенным лейтмотивом главы.²⁷

Еще один показатель репрезентирующей роли ПС: он легко, значительно легче любого другого, непосредственно сочетается с большинством остальных стихов произведения. В миниатюре Н. Рыленкова

Не для того, чтоб нанизать на нить,
Начальный смысл мы ищем в каждом слове.
Велит нам жито жаждой сева жить,
Рождает рожь святое чувство нови.
Летят лета, не погодят года,

А ты свое, как пахарь, дело делай.
Чтоб радовала радуга всегда,
Чтоб осеняла осень мыслью зрелой.

е ПС превосходно сочетаются все другие, кроме шестого:

Не для того, чтоб нанизать на нить,
Велит нам жито жаждой сева жить;
Не для того, чтоб нанизать на нить,
Рождает рожь святое чувство нови

и т. д.

²⁷А. Твардовский. Как был написан «Василий Теркин». М., 1952.

Именно потому, что ПС содержит в сжатом, сконденсированном виде информацию обо всем стихотворении, поэты часто оставляют стихотворение без заглавия, которое заменяется в этом случае ПС. Занимаясь подготовкой к изданию стихов Ю. Верховского, Б. Л. Пастернак писал: «Одно выписывание начальных строк отобранного для Юрия Никандровича доставило мне поэтическое наслаждение...»²⁸. Недаром авторы лирических произведений довольно часто называют свои стихотворения первым стихом («То было на Валлен-Коски» И. Анненского, одно из лучших стихотворений А. Твардовского «Я убит подо Ржевом» и мн. др.). Озаглавливающая роль ПС особенно убедительна по сравнению с гораздо более нейтральной, чисто условной ролью первых фраз прозаических отрывков, оставшихся в рукописях автора без названия. Таковы, скажем, пушкинские «Гости съезжались на дачу», «На углу маленькой площади» и другие.

Организирующую роль ПС в структуре отдельных стихотворений Пушкина отметил Б. В. Томашевский,²⁹ Лермонтова и Фета — акад. В. М. Жирмунский.³⁰ Роль ритмики и интонации ПС убедительно демонстрирует Б. Я. Бухштаб при исследовании трехстопного пеона четвертого А. Кушнера («Гофман»).³¹

При оценке моделирующей силы ПС необходимо принять во внимание величину стихотворения. Обычно строже всего соответствуют ПС ближайшие к началу стихи. По мере же удаления связь их с ПС несколько слабеет. Лирическое стихотворение сравнительно редко бывает длинным. Блок Есенину говорил, например, что оно должно укладываться в 20 строк³². Такова же, по нашим наблюдениям, наиболее частая длина лирического стихотворения в поэзии XX в. Как правило, возрастание длины стихотворения свидетельствует о проникновении в него эпического начала. В этом случае ПС начинает значительно хуже представлять все стихотворение. Именно этим, между прочим, — относительно большой длиной стихотворений в связи с внедрением эпического начала — объясняется в общем малый организующий эффект ПС в поэзии А. Межирова (см. табл. 2). Впрочем, достаточно часто и длинные произведения с эпическим элементом с предельной возможной полнотой моделируются первым стихом — стоит вспомнить, напр., состоящее из 62 стихов послание Батюшкова «К Дашкову»:

Мой друг, я видел море зла.

²⁸День поэзии. М., «Сов. писатель», 1967, с. 234.

²⁹Б. В. Томашевский. Стих и язык, с. 226 и 228.

³⁰В. М. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Л., 1928, с. 37 и 117-118.

³¹Б. Я. Бухштаб. О структуре русского классического стиха. В кн.: «Тартуский ун-т. Труды по знаковым системам», вып. IV, 1969, с. 403.

³²И. Грузинов. Есенин разговаривает о литературе и искусстве. М., 1927, с. 14.

Насколько точно ПС этого стихотворения представляет содержание всего произведения, свидетельствуют, в частности, старые наблюдения Плеханова и новые Н. В. Фрийдмана.³³

Но не может ли еще какой-нибудь стих стихотворения, наряду с ПС или даже больше, чем он, выступать как представитель целого, как модель стихотворения? Мы проверяли разные возможности, но никакой стих произведения, даже последний, не отражает все структурные уровни с такой полнотой и последовательностью, как ПС. В этом смысле его роль совершенно особая. Мемуарист сохранил нам любопытную мысль М. Светлова. «Меня интересовало, как возникает стихотворение, — пишет С. Гушанский. — Я спросил его об этом. — Все дело в первой строчке, — живо ответил Светлов. — Дай мне первую строчку, а уж я напишу! «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Да будь у меня такая строка, ого-го-го».³⁴

Все уровни стихотворного текста связаны между собой. Одни очень тесно, как форма и содержание, другие более или менее опосредованно. Такая взаимозависимость их сообщает ПС особую представительность: в том случае, когда ПС отражает лишь часть структурных уровней, по ним легко воссоздаются и остальные.

Здесь мы можем вернуться к вопросу о том, как ПС предопределяет метрику вольных стихов и полиметрических композиций. Казалось бы, размер ПС ничего не может сказать о размере стихов последующих, когда они отличны от первого. Если не выходить за пределы метрики, это действительно так. Но если учесть показания других структурных уровней, из ПС можно извлечь дополнительную информацию о метрическом облике всего стихотворения. Поясним на примере.

Голодная кума Лиса залезла в сад

С точки зрения метрики это шестистопный ямба. Он в равной степени может принадлежать сатирической поэме XVIII в., сатире, комедии, прои-комической поэме, эпиграмме, лирическому стихотворению XIX в. без строгой жанровой ориентации, басне. Если это поэма, все остальные стихи тоже написаны шестистопным ямбом. Если басня, то последующие стихи почти непременно разностопны («Лисица-казнодей» Фонвизина воспринимается скорее как сатира, чем как басня, в значительной мере благодаря сплошному шестистопному ямбу), и перед нами — ПС вольного ямба. В остальных случаях допустимо решение и в пользу шестистопного, и в пользу вольного стиха. В данном случае синтаксис, семантика, эйдология, тематика сразу же свидетельствуют, что перед нами басня: повествовательное предложение излагает совершенно определенную ситуацию, уже в ПС дан законченный аллегорический образ голодной, вороватой, хитрой (народное определение-приложение кума) Лисы. Так

³³Г. В. Плеханов. Н. Г. Чернышевский. В кн.: Соч., т. VI, М.-Л., 1925, с. 343 сл.; Н. В. Фрийдман. Послание К. Н. Батюшкова «К Дашкову». «Научные доклады высшей школы. Филологические науки» (в дальнейшем — ФН), 1968, № 4.

³⁴С. Гушанский. Иду по следу. В кн.: День поэзии. М., «Сов. писатель», 1967, с. 176.

по ПС мы заключаем, что произведение написано вольным ямбом. Впрочем, приведенный ПС содержит и ритмический намек на принадлежность к вольному ямбу — ослабленную цезуру.³⁵

К сожалению, при сегодняшнем уровне наших знаний мы не можем судить, почему ПС

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
детерминирует шестистопный ямб, ПС

Приветствую тебя, пустынный уголок
детерминирует ямб вольный, а ПС

Открылось! — не мечта ль? Свет новый! Нова сила!
предопределяет полиметрию; но возможно, что при углубленном понимании единства стиховой структуры мы сумеем это сказать.

4. Рассмотрено сложное явление. В чем же его причина?

Когда говорят о стиховом ритме, обычно имеют в виду повторяемость стихов определенного просодического строя (с определенным количеством и порядком слогов разного типа, словоразделов, фонем). Такое представление справедливо, но далеко не достаточно. Мы видели (§ 2), что метрика произведения четче всего представлена ПС; однако и языковые, и надязыковые уровни тоже в нем отражены достаточно ярко. Задумаемся над тем, какие следствия вытекают из этого факта.

Ритм, возникающий в результате более или менее полного уподобления каждого последующего стиха предыдущему и в итоге всех — первой, — это частный случай симметрии, а именно, проявление так называемой переносной симметрии,³⁶ широко распространенной в природе и в искусстве. В случае симметричных переносов приблизительно повторяются все существенные части первой единицы повторения.³⁷ Поэтому недостаточно представлять себе дело так, что от ПС к последующим передается только просодическая структура. Нет. И грамматический строй, и различные образно-смысловые явления переносятся (с известными, иногда значительными, отклонениями, что никак не противоречит явлению симметрии) от стиха к стиху. Отмеченную же ранее тенденцию некоторого ослабления моделирующей силы ПС в XX в. можно сопоставить с общим устремлением искусства (что особенно заметно в изобразительном искусстве, в архитектуре, в музыке) от классической симметрии к асимметрии.

Роль ПС впервые была отмечена В. Чудовским более полувека назад в статье, и по сей день в значительной степени сохраняющей актуальность. Проводя параллель между стихом и музыкой (и параллель глубоко содержательную, что случается нечасто), он писал: «Как известно, темой в музыке называется музыкальная фраза, предопределяющая содержание целого произведения или значительной в нем части. До

³⁵ «Шестистопный ямб вольного стиха дает столь резкие нарушения цезуры, когда нарушается даже такое каноническое для нее требование, как обязательный словораздел» (Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. Ч. I, М., 1958, с. 351).

³⁶ Г. Вейль. Симметрия, с. 74-79.

³⁷ Р. Фейнман. Характер физических законов. М., «Мир», 1968, с. 86 сл.

начала исполнения слушатель находится в совершенной неопределенности, он не знает, что сейчас будет. Первые же такты производят установку его восприятия; он узнает ритм, тональность, лад и основное «содержание» произведения. Музыкальная классическая эстетика сознательно требует, чтобы эти первые такты, именуемые темой, представляли по возможности законченную, ясно выраженную музыкальную мысль... Я утверждаю, что этот же принцип фактически существует в поэзии, что лучшие поэты его соблюдают, и только «наука» о стихосложении, столь отсталая в сравнении с теорией музыки, его не осознала. Первая строка всякого стихотворения у великих мастеров всегда имеет значение темы во всей полноте указанных требований музыки».³⁸

И дело здесь, конечно, не в том, что ПС возникает непременно раньше других. М. Светлов, который тосковал по хорошей первой строке, в другой раз заметил: «Смешно говорить, что стихотворение пишется с начала; можно ли сказать, что ребенок начинает создаваться с головы? Стихотворение создается сразу все».³⁹

Между двумя суждениями нашего поэта нет противоречия. Значение ПС заключается в том, что он чаще, чем какой-либо другой, является опорой структуры целого, так как он, находясь в начале текста, наиболее информативен. При этом он сразу должен дать максимум информации не случайной, а характерной для всего стихотворения. Тонкое наблюдение об особой афористичности ПС высказал Ю. Казаков: «...я обратил внимание, что почти все стихотворные строчки, которые мы помним, как правило, являются началом стихотворения или его концом — это строчки, являющиеся «ключом» или подводящие итог стихотворения».⁴⁰

В связи со всем изложенным встает вопрос о предмете и границах стиховедения.

Традиционный взгляд сводится к тому, что стиховедение изучает звуковую сторону языка, его метрику и различные способы объединения стихов (строфика, метрическая композиция). Все остальное, что есть в стихе, его высшие, более содержательные уровни, относится к компетенции других, лингвистических и литературоведческих дисциплин. Стиховедение отмежевывает себе, таким образом, область самых формальных элементов стиха. Из-за этого высшие уровни стиховой структуры до сих пор почти не изучены: стиховедение ими почти не занимается, а другие филологические дисциплины не обладают подходящей методикой.

Нам могут возразить, что грамматика в стихе—все-таки область стилистики, а не стиховедения; что семантические и стилистические явления — тоже область соответствующих лингвистических дисциплин, а не стиховедения; что сложные образы, их расположение — это область поэтики или теории литературы, а не стиховедения; что, наконец, идейно-те-

³⁸В. Чудовский. Несколько мыслей к возможному учению о стихе. «Аполлон», 1915, № 8—9, с. 69.

³⁹Ю. Либединский. Как я работал над «Неделей». «Литературная учеба», 1930, № 2, стр. 111.

⁴⁰Ю. Казаков. Опыт, наблюдение, тон. «Вопросы литературы» (в дальнейшем — ВЛ), 1968, № 9, с. 63.

матическая сфера стихотворений относится к компетенции теории или истории литературы, а не стиховедения.

Но все это так и не так. Для того, чтобы четко отграничивать стиховедческую проблематику от всякой другой, надо помнить только одно:

Стиховедение изучает все уровни стиховой структуры с точки зрения средств и способов их организации и выражения ими смысла.

Стиховедение изучает все стихообразующие факторы, все явления, которые возникают при передаче смысла на разных уровнях стиховой структуры в результате повторов, как следствие переносной симметрии. Из-за всеобщей и теснейшей связи всех структурных уровней мы не можем искусственно выделять в компетенцию стиховедения только фоннику, метрику и строфику. Предлагаемое понимание стиховедения характеризует его как всестороннюю науку о стихе.

Таблицы

1

Уровни	Мера репрезент.	Хорошо	Огранич.	Не предст.	Всего
		фонологический	159	59	82
метрический	211	22	67	300	
морфологический	177	26	97	300	
синтаксический	194	14	92	300	
лексический	141	38	121	300	
изобразит. средства поэтической речи	192	25	83	300	
эйдологический	157	51	92	300	
идейно-тематический	148	78	74	300	

Степень представительности ПС по отношению к разным уровням стихотворений.

2

Тексты	Всего	Представлено первым стихом		
		полно	отчасти	не предст.
XIX век	50	39	11	0
Кон. XIX — нач. XX в.	50	25	20	5
И. Анненский	25	18	7	0
В. Пастернак	47	35	2	10
Н. Рыленков	25	15	9	1
Д. Самойлов	34	23	4	7
А. Межиров	44	19	16	9
Е. Винокуров (верлибр)	18	5	8	5
Е. Винокуров (сил.-тон.)	7	4	2	1
Итого	300	183	79	38
%	100	61	26	13

Степень представительности ПС по отношению к стихотворениям разных авторов и периодов.

ВЗАИМООТНОШЕНИЕ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЯЗЫКА И СТИХА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ВЕРОЯТНОСТНОЙ МОДЕЛИ СТИХОВОГО МЕТРА

1. Предпосылки

В стиховедении существует группа вопросов, связанных с самыми фундаментальными областями этой дисциплины. Мы имеем в виду проблемы обусловленности стиха языком; естественности, «законности» для языка различных метрических систем; языковой сущности, языковой природы разных систем и размеров и, в зависимости от этого, их взаимоотношений. Вопросы эти привлекают внимание стиховедов, начиная с Тредиаковского. В трудах исследователей стиха отношение систем, размеров, метров между собой¹ и связь их с языком обычно рассматривается, при всех отличиях в подходах, в процессе качественного анализа русской прозы и свойств стиха.

В последние годы стали появляться работы, в которых те же самые «вечные вопросы» освещаются при помощи количественных методов. Так, И. Левый подсчитал, какой процент лексики может быть использован в разных размерах, причем данные для русского языка сравнил с соответствующими данными для чешского и английского языков.² С. П. Бобров на примере Ан 3³ показал статистические связи между языком и метром и один из возможных способов их изучения.⁴

Настоящее сообщение отражает еще одну попытку количественного подхода к освещению «вечных вопросов». Стоит подчеркнуть с самого начала, что в силу слабой разработанности методики количественных исследований в стиховедении наши результаты могут рассматриваться только как предварительные.

¹ Термин размер мы употребляем здесь как родовое понятие, термин метр — как видовое: размер — хорей, метр — четырехстопный хорей. Понятие метра заслуживает самого тщательного особого рассмотрения. Сегодня этот термин употребляется в пяти разных значениях.

² J. Levý. Kombinacní možnosti verse. «Ceskoslovenská rusistika», 1962, N 2.

³ Символ Ан 3 обозначает трехстопный анапест. Далее мы аналогичным образом обозначаем и другие метры.

⁴ С. П. Бобров. Теснота стихового ряда. РЛ, 1965, № 3.

При построении вероятностной модели метра⁵ мы исходили из следующих соображений. Говоря несколько условно, в процессе творчества поэт сталкивается с ограничениями отбора лексики дважды: при выборе необходимого слова из языка и при введении его в стих. Во-первых, слова разного ритмического типа⁶ встречаются в языке с разной частотой; и вероятности того, что разные понятия будут выражены словами определенных ритмических типов, поэтому различны. Во-вторых, при помещении этого слова в стих существует определенная вероятность того, что оно по своему ритмическому типу совпадет с метрическими требованиями стиха.⁷

II. Построение

Мы построили модель пяти метров — X 4, Я 4, Да 3, Ам 3, Ан 3 — с мужскими и женскими клаузулами. Каждый из этих метров является самым распространенным в своем размере.⁸ Нами применяется процедура, описанная М. Л. Гаспаровым для дольника.⁹

1. Учитываем все формы¹⁰ данного метра. Для Я 4, например, это яяяя, пяяяя, япяя, япяя, ппяя, ппяя, яппя. Восьмую форму — пппя — мы не учитываем как раритет, хотя вообще, она, конечно, возможна.

2. В каждой форме учитываем все модуляции¹¹ отдельно при мужских и при женских клаузулах. В форме Яяяя, например, это

- | | | | |
|-------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| 1) 2 ² 2 ² 2 ² 2 ² ; | 2) 2 ² 2 ² 3 ² 1; | 3) 2 ² 3 ² 1 2 ² ; | 4) 3 ² 1 2 ² 2 ² ; |
| 5) 2 ² 3 ² 2 ¹ 1; | 6) 3 ² 2 ¹ 1 2 ² ; | 7) 3 ² 2 ¹ 2 ¹ 1; | 8) 3 ² 1 3 ² 1; |
| 9) 2 ² 2 ² 2 ² 3 ² ; | 10) 2 ² 2 ² 3 ² 2 ¹ ; | 11) 2 ² 3 ² 1 3 ² ; | 12) 3 ² 1 2 ² 3 ² ; |
| 13) 2 ² 3 ² 2 ¹ 2 ¹ ; | 14) 3 ² 2 ¹ 1 3 ² ; | 15) 3 ² 2 ¹ 2 ¹ 2 ¹ ; | 16) 3 ² 1 3 ² 2 ¹ . |

⁵Пути построения вероятностной модели стихового метра проложены В. В. Томашевским («О стихе», Л., «Прибой», 1929, с. 100-102) и А. Н. Колмогоровым (Пример изучения метра и его ритмических вариантов. «Теория стиха», Л., «Наука», 1968, с. 151-152). К сожалению, методика А. Н. Колмогорова сколько-нибудь полно до сих пор в печати не освещена.

⁶Ритмическими типами мы называем виды слов в зависимости от числа слогов и места ударения.

⁷Если бы мы строили модель метра определенного поэта или произведения, то должны были бы отразить ограничения и третьего порядка — индивидуальные предпочтения автора, т. е. вероятность того, что каждое данное слово, отвечающее метрическим требованиям стиха, совпадает с ритмическими тенденциями, «предпочтениями» поэта.

⁸Исключением является Да 3, в некоторые периоды уступающий Да 4; однако и для этого размера мы обследуем трехстопный метр.

⁹М. Л. Гаспаров. Русский трехударный дольник XX в. «Теория стиха», Л., «Наука», 1968, с. 64.

¹⁰Формами, согласно традиции, называем варианты метра в зависимости от расположения ударений на сильных местах. Я — ямбическая стопа, П — пиррихий.

¹¹В смысле Г. А. Шенгели («Техника стиха», М., «Сов. писатель», 1940, с. 40): разновидности форм, отличающиеся расположением словоразделов. Согласно традиции, при записи модуляции цифра в строке указывает количество слогов в слове, а цифра справа вверху от нее обозначает, на который от начала слог приходится ударение.

3. Частоты ритмических типов слов заимствуем из таблицы распределения, составленной М. Л. Гаспаровым¹². Для ритмического типа 2², например, находим 0.167.

4. Перемножаем частоты ритмических типов слов, которые входят в каждую модуляцию. Для (1) модуляции формы ЯЯЯЯ получаем таким образом $0.167^4 = 7.78 \times 10^{-4}$.

5. Суммируем произведения, характеризующие все модуляции всех форм Я 4, и полученное число 624.6×10^{-4} принимаем за 100 процентов.

6. Вычисляем процент, приходящийся на долю каждой формы (таблица 1). Полученные числа и выражают теоретическую частоту, с которой различные формы встретились бы в тексте Я 4, если бы не влияние индивидуальных предпочтений поэтов, т. е. они образуют вероятностную модель Я 4.

Таким же образом вычисляем в процентах теоретические частоты для семи форм X 4 (табл. 2).¹³ Аналогичным образом рассчитываем теоретические частоты для различных форм трехстопного дактиля, амфибрахия и анапеста. При этом учитываем как полноударные формы, так и формы с пропуском ударений на 1-й или 2-й стопе. В результате получаем вероятностную модель этих размеров (табл. 3).

Переходим к сопоставлению разных размеров. В нашем материале каждый размер представлен одним, как правило, наиболее распространенным метром. Приняв сумму чисел, характеризующих все пять метров, за 100 процентов, можно выразить в процентах же характеристики каждого метра. Тогда мы получим возможность с известным правом сравнить теоретические частоты различных размеров между собой, поскольку метры мы рассматриваем в качестве представителей соответствующих размеров (табл. 4).

III. Оговорки

Необходимо отметить некоторые факторы, не охваченные описанной методикой.

1. Не учтены сверхсхемные ударения. Вообще не приняты во внимание реальные колебания степени выделенности различных слогов в стихе;¹⁴ все они, в соответствии с традицией, разделены на ударные и безударные.

¹²М. Л. Гаспаров. Русский трехударный дольник, с. 66. С. А. Рейсер показал, что таблицы распределения, созданные на разном материале (кроме весьма специфического словаря Э. А. Штейнфельдт), весьма близки между собой (Словарь трехстопного ямба поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». В кн.: «Тартуский ун-т. Труды по знаковым системам», вып. IV, 1969, с. 377).

¹³Наши результаты достаточно близки к данным К. Ф. Тарановского и А. Н. Колмогорова и А. В. Прохорова, опубликованным в многоаспектной статье: К. Ф. Тарановский. О ритмической структуре русских двусложных размеров. В кн.: «Поэтика и стилистика русской литературы». Л., «Наука», 1971, с. 424 и 426.

¹⁴См.: В. С. Баевский. 1) О числовой оценке силы слогов в стихе альтернирующего ритма. ВЯ, 1966, № 2; 2) Числовые значения силы слогов в стихе альтернирующего ритма. НДВШ, ФН, 1967, № 3.

2. Наша модель, как и все предшествующие, описывает, в сущности, ритмику белого стиха. Известные нам попытки создать количественную модель стиха рифменного¹⁵ пока вызывают серьезные сомнения.

3. Мы также не учитываем возможной в пределах стиха зависимости между словами определенного ритмического типа.

4. Наконец, мы не учитываем также возможной корреляции между стихами определенной ритмической формы, поскольку она зависит от типов строфической организации стихотворного произведения.

IV. Выводы

1. Русская лексика с точки зрения ритмических типов слов в весьма различной степени отвечает метрическим и ритмическим требованиям разных размеров силлабо-тоники. Наибольшее соответствие с ритмическим словарем языка видим у хорей, наименьшее — у анапеста; ямба, дактиля, амфибрахий в порядке убывания соответствия располагаются между ними. Таким образом, из двусложников больше отвечает ритмическим свойствам языка хорей, из трехсложников — дактиль. Заметим, что это обстоятельство было учтено еще анализом и интуицией Третьяковского и засвидетельствовано им в отношении хорей не раз. («К хорюю меня привело свойство нашего языка...»)¹⁶ непосредственно, а в отношении дактиля — стихом «Тилемахиды». В целом же двусложники «поглощают» гораздо большую часть ритмического словаря русского языка, чем трехсложники. Поэтому трехсложники оказываются «труднее» для языка, чем двусложники.

2. Отсюда переходим к вопросу о системах русского стиха. В последние годы намечилось стремление показать, что силлабо-тоника состоит из двух самостоятельных систем. Одну образуют хорей и ямба, другую — дактиль, амфибрахий, анапест.¹⁷

Изучение данного вопроса средствами экспериментальной фонетики подтверждает такое решение вопроса. Исследование модели силлабо-тонических размеров дает еще одно подтверждение. Близость разных размеров к языку, округляя данные табл. 4, можно выразить следующими числами: для хорей 4, для ямба 3, для дактиля и амфибрахий 2, для анапеста 1. Таким образом, эти пять размеров естественно распадаются на две группы: 1) хорей и ямба, как уже говорилось, более «легкие» для языка; 2) дактиль, амфибрахий, анапест — более «трудные». Б. В. Томашевский выделил в силлабо-тонике две системы с точки зрения реали-

¹⁵А. М. Кондратов. Статистика типов русской рифмы. ВЯ, 1963, № 6; Я. И. Островский. О механизме поэтического творчества. В кн.: «Тартуский ун-т. Труды по знаковым системам», вып. IV, 1969.

¹⁶В. К. Третьяковский. О древнем, среднем и новом стихотворении в русском. «Избранные произведения (Библиотека поэта, Большая серия)», М.-Л., «Сов. писатель», 1963, с. 442.

¹⁷Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. М.-Л., ГИХЛ, 1959, с. 60, 65 и др.; Б. Я. Бухштаб. О структуре русского классического стиха. В кн.: «Тартуский ун-т. Труды по знаковым системам», вып. IV, 1969, с. 395-397.

ладии в них особенностей просодии; Б. Я. Бухштаб выводит их, основываясь на разных способах реализации фонологических свойств языка; ритмические свойства двусложников и трехсложников в их отношении к языку, как видим, тоже свидетельствуют в пользу выделения внутри силлабо-тоники двух систем.

3. Наконец, остается еще один «вечный вопрос», отчасти общеэстетического порядка. Какая тенденция осуществляется в стихе—«следование» языку или «преодоление» его?¹⁸ На всем протяжении истории нового русского стиха ямбы решительно преобладали над хорейми; это случилось вопреки тому, что хорей, как мы видели, несколько более соответствует ритмической природе языка и одним влиянием ломоносовской традиции объяснено быть, конечно, не может. Скорее здесь надо говорить об увлеченной Ломоносовым важной имманентной особенности стиха, до сих пор не осмысленной стиховедением. Некоторый свет на нее проливает теория ладового ритма Б. Л. Яворского.¹⁹ Можно показать соответствие между тяготеющими и устойчивыми звуками в музыке — и между безударными и ударными слогами в стихе. Подобно тому, как в музыке неустойчивые звуки тяготеют к переходу в устойчивые, так в стихе безударный слог вызывает ожидание ударного (почему и существует обыкновение оканчивать стихотворение, строфу, субстрофу стихом с мужской клаузулой). Таким образом, ямбическая тенденция (от «безударности» к «ударности») оказывается внутренне более свойственна стиху, нежели хорейская (от «ударности» к «безударности»).

Среди трехсложных размеров амфибрахий и анапест большей частью преобладают над дактилем; и здесь практика поэзии разошлась с ритмическими тенденциями языка, поскольку Да 3 более соответствует

¹⁸Л. С. Выготский говорит о «преодолении» материала художественной формой («Психология искусства», М., «Искусство», 1968, с. 17), о борьбе содержания с формой (с. 208) и даже об уничтожении содержания формой (с. 202). Мнения стиховедов см. у Б. Я. Бухштаба: О структуре..., с. 386-393.

¹⁹Б. Л. Яворский. Строеие музыкальной речи. М., изд. Юргенсона, 1908 и др. соч. Откладывая до более подходящего случая подробное доказательство приложимости концепции Б. Л. Яворского к стиху, отметим, что его взгляды базируются на сознании единства «естественной» и музыкальной речи: «Если бы было возможно, идеально запечатлев в фонографе человеческую речь, в записи уничтожить согласность и гласность, оставив лишь одно звучание, то в таком фонографе оказалась бы запись одних интонаций, лишь мелодия человеческой речи — музыкальное произведение» (Б. Л. Яворский. Текст и напев. «Музыка», 1914, № 163, с. 9). Вообще, многие стороны теории выдающегося музыковеда плодотворны для понимания структуры и функционирования стиха: защита слуховой музыкальной культуры от «глазной», «нотной»; установление экспрессивных и жанровых «ореолов» различных ритмов, метров и размеров; учение о «третьей четверти» как о своеобразном драматическом узле текста; понимание музыки как столкновения взаимопротиворечивых моментов, «противочувствия»; внимание нарушениям строгих закономерностей, обогащающим ритм, т. е. преимущественный учет ритмических доминант на фоне метрических констант, — эти и другие положения заставляют обращаться к Яворскому именно теперь. Ср.: В. А. Цуккерман. Яворский — теоретик. В кн.: «Б. Яворский. Воспоминания, статьи и письма». Том I. Сост. и ред. И. С. Рабиновича. Под общей ред. Д. Шостаковича. М., «Музыка», 1964.

его ритмической природе. Ам 3 и Ан 3, распространенные в поэзии примерно одинаково, резко отличаются по степени соответствия ритмическому словарю. Из сказанного выше о причинах преобладания ямбической тенденции в стихе альтернирующего ритма вытекают и разные условия для различных трехсложных размеров. Наименее благоприятны они для дактиля (от «ударности» к «безударности») — и вот, несмотря на большую близость к языку, Да 3 оказывается самым редким размером. Наиболее благоприятно положение анапеста (от «безударности» к «ударности») — и, несмотря на меньшее соответствие ритмическому словарю языка, Ан 3 по распространенности не уступает амфибрахию (занимающему промежуточное место: от «безударности» через «ударность» к «безударности») и преобладает над дактилем.²⁰ Получается, что в стихе осуществляется тенденция «преодоления» ритмических требований языка вследствие влияния указанных имманентных стиху ритмических, а также, возможно, и каких-либо других факторов.

Однако в целом система двусложников распространена в поэзии гораздо более, чем система трехсложников, что вполне соответствует и данным вероятностной модели стиха и свидетельствует о тенденции «следования» языку. Полагаем, что противоречие между этими двумя выводами носит диалектический характер: в наиболее общих проявлениях стих «подчиняется» языку и следует его закономерностям; в частностях же он «преодолеывает» языковые нормы. Отношение поэта к языку представляется как процесс художественной «обработки», «преодоления» языкового материала на основе глубокого чувствования его природы и следования ей.

²⁰Ср. Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. М., «Музыка», 1967, гл. III.

Т а б л и ц ы

I. Модель четырехстопного ямба

Формы	Проценты
ЯЯЯЯ	10.3
ПЯЯЯ	4.6
ЯПЯЯ	28.1
ЯЯПЯ	32.3
ПЯПЯ	13.9
ЯППЯ	10.6
ППЯЯ	0.2

II. Модель четырехстопного хорея

Формы	Проценты
ХХХХ	4.2
ПХХХ	15.6
ХПХХ	17.6
ХХПХ	14.5
ПХПХ	40.3
ХППХ	6.7
ППХХ	1.1

III. Модель трехсложных размеров

Формы	Да 3	Ам 3	Ан 3
Полноударная	56.1	80.7	83.4
Трибрахий на 1 стопе	30.7	2.6	0.8
Трибрахий на 2 стопе	13.2	16.7	15.8

IV. Модель силлабо-тоники

Размеры	Проценты
Х 4	34.1
Я 4	24.8
Да 3	17.1
Ам 3	15.6
Ан 3	8.4

К ЭВОЛЮЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХА БЛОКА

Многое пройдет, что нам кажется незбылемым, а ритмы не пройдут.

А. Блок.

В многочисленных статьях и объемистых книгах о Блоке самым подробным образом охарактеризована идеологическая сфера его поэзии; существенно меньше исследований посвящено его поэтике; один П. А. Руднев целеустремленно изучает его метрику; и почти вовсе не известна нам, как ни странно, блоковская ритмика.¹ А без представления о ритмике стиха нет подлинного представления о поэте, который в 1919 г. радовался, что «стих начинается действительно культивироваться (...)», что «в несколько более широких кругах (даже, например, профессорских) начинают понимать, что он имеет самостоятельное значение (...)» и выражал надежду, что «публика начнет незаметно приобретать слух, который не развит и в наше время у большинства людей, считающих себя интеллигентами» (VI, 474).²

В дополнение к существующим сочинениям представляется полезным рассмотреть проходящие через все творчество Блока ряды стихотворений, написанных одним и тем же размером. Настоящая статья излагает результаты анализа одного такого ряда, как особого единства, пронизывающего единства блоковских циклов и томов.

Ритмика пятистопного хоря изучалась нами с помощью методики, отличной от традиционной. В стремлении к большей точности мы не ог-

¹ Можно указать лишь: А. М. Астахова. Из истории и ритмики хоря. В кн.: «Поэтика», 1, Л., 1926; К. Ф. Тарановский. 1) Руски четворостопни јамб у првим двома деценијама XX века. «Јужнословенски филолог», XXI, Београд, 1955—1956; 2) О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. В кн.: «American contributions to the V-th International Congress of Slavists», v. I. Mouton. The Hague. 1963; R. Kemberall. Alexander Blok. A Study in Rhythm and Metre. Mouton. The Hague. 1965. В обобщающем труде Р. Кембела, к сожалению, характеристика ритма резко искажена учетом несуществующих «интенс», а также неоговоренными пробелами в охвате материала; ср. рец. М. Л. Гаспарова в ВЯ, 1966, № 6. За этими единичными исключениями мы пока должны довольствоваться (когда вообще дело доходит до стиха) замечаниями самого общего и метафорического характера вроде следующего: «Свободное поэтическое дыхание слышится в чуть замедленном стихе «Осенней воли», насыщенной тревожным чувством» (Н. Венгров. Путь Александра Блока. М., изд. АН СССР, 1963, с. 189).

² Все ссылки в тексте на изд.: А. Блок. Собр. соч. в 8-ми томах. М.-Л., ГИХЛ, 1960—1963. В данной цитате выделение принадлежит Блоку.

раничиваемся делением слогов на ударные и безударные; каждому слогу приписывается числовая оценка, соответствующая степени его выделенности в языке согласно «закону Потемби» и положению на сильном или слабом времени стиха.³ Дальнейшие операции, как будет видно, тоже не совпадают с принятой процедурой сопоставления частот ритмических фигур и «языковой модели ритма».

Степени выделенности слогов в зависимости от их места относительно ударения и словораздела, показанные и уточненные А. А. Реформатским⁴ вслед за А. А. Потембиной, В. А. Богородицким, С. О. Карцевским, Р. Кошутичем, А. Н. Гвоздевым, представлены в табл. 1. В стихе под влиянием метра отмечаем такие отличия. Попадая на метрически слабое место, ударный слог знаменательного слова выделяется меньше, чем на икте.⁵ Ему приписывается значение 2.5. Мера выделенности начального неприкрытого (начинающегося с гласного) слога, отстоящего от ударного на 2 и более слога, и (в пределах метрического ряда, до последнего икта) конечного открытого слога, отстоящего от ударного на два и более слога, равна 1.5. Наконец, ударные слоги «метрически двойственных», «полуударных», «переходных» слов (местоимений, вспомогательных глаголов, односложных имен числительных и наречий, многосложных предлогов и союзов, междометий) на иктах и на метрически слабых местах имеют меру выделенности, равную 2.5.⁶ Строго говоря, на икте выделенность метрически двойственных слов несколько выше; но в обеих позициях она превосходит 2.0 (первый предупредный слог) и ниже 3.0, между тем как ступень градации у нас составляет 0.5. Равными 3 мы принимаем ударения метрически двойственных слов только на последнем икте, поскольку конечная пауза их усиливает, так что они прекрасно рифмуют с полнозначными словами.⁷

³Более подробное описание методики см.: В. С. Баевский. Числовые значения силы слогов в стихе альтернирующего ритма. НДВШ, ФН, 1967, № 3.

⁴А. А. Реформатский. Введение в языковедение. Изд. 4-е, М., «Прошечение», 1967, с. 196-198, текст и примеч. 2 на с. 196.

⁵«Добросовестный статистический и качественный анализ приводит меня решительно к выводу об особой природе нечетных ударений, не имеющей ничего общего с ударениями четных слогов» (Б. В. Томашевский. О стихе, Л., «Прибой», 1929, с. 195). Речь идет о ямбе.

⁶Автор широко воспользовался замечаниями и советами академика А. Н. Колмогорова по поводу предлагаемой методики вообще и данной статьи в особенности. Большая их часть в дальнейшем воспроизводится. «Странно, что как раз для «переходных» слов ударение на сильном и слабом месте метра считается одинаково (2.5 балла). Казалось бы, именно для них различие должно быть особенно большим» (А. Н. Колмогоров).

⁷Непонятно, почему различие ударений знаменательных и переходных слов не распространяется на восьмой слог стиха четырехстопного ямба. Рааве стихи

Все флаги в гости будут к нам...
Свой ветхий невод, ныне там...
Вражду и плен старинный свой...
О ней, друзья мой, для вас...

не звучат несколько своеобразно? Я помню, как был заинтересован В. М. Жирмунский, когда я сообщил ему подсчет числа таких случаев (естественно, для 10-го слога) в «Борисе Годунове». По его словам, он понимал возможность таких стихов, но никогда не думал, что их много» (А. Н. Колмогоров).

Числовые оценки позволяют определить среднюю выделенность каждого слога для стихотворения (и для всех стихотворений) по формуле

$$\bar{V}_m = \frac{1}{N} \sum_{n=1}^N V_{mn} \quad (1)$$

где V — мера выделенности слога в стихе, m — номер рассматриваемого слога, n — номер рассматриваемого стиха, V_{mn} — мера выделенности m -ого слога в n -ом стихе, N — полное число стихов.

Средние значения выделенности слогов характеризуют ритмическую тенденцию: чем они ближе к 3, тем больше в стихах на данном месте полнотонарных и приближающихся к ним по выделенности слогов. Напротив, чем ближе \bar{V} к 1, тем больше в стихах на этом месте максимально ослабленных и мало отличающихся от них слогов. Таким образом, \bar{V} отчасти позволяет судить о средней длине слова в рассматриваемой группе стихов. Возрастание средней выделенности иктов говорит об увеличении количества фонетических слов и об уменьшении их длины (ясно, что эти величины находятся в обратной зависимости), о стремлении к «метрической норме», когда на каждом сильном месте помещается ударный слог знаменательного слова. Напротив, уменьшение средней выделенности иктов показывает тенденцию к употреблению более длинных фонетических слов, когда в стихах меньше слов полнотонарных и больше всевозможных проклитик и энклитик.

* * *

Пятистопным хореем написаны некоторые из самых ответственных, значительных стихотворений Блока. Поэт обращался к нему всю творческую жизнь, но нечасто, так что общее число произведений этого размера невелико. «Чистым» пятистопным хореем написано 9 стихотворений, 173 стиха;⁸ вольным хореем на пятистопной основе (с хотя бы относительным преобладанием стихов данной стопности) еще 14, 187 стихов нашего размера. Сюда же относится неоконченный перевод из Шиллера «Брут и Цезарь», еще 11 стихов. Пятистопный хорей, который возникает в составе вольного хорей лишь спорадически, не рассматривался. Учитывая, что 5 стихотворений через несколько лет после их написания поэт основательно переработал, мы отмечаем всего 29 обращений Блока к пятистопному хорее (табл. 2). Отметим, что большая их часть не изолирована, а объединяется во времени в ансамбли — иногда небольшие, как «Песенка» и «Милый друг! Ты юною душою...» в самом начале творческого пути, иногда — более обширные. Центральным и хронологически, и по объему, и по значению является ансамбль 1908 г. С другой стороны, изолированное появление таких стихотворений, как «Осенняя воля» или «Шаги командора», привлекает особое внимание.

Прежде всего мы сравниваем пятистопный хорей «чистый» и из состава вольного стиха. Вычислив с помощью формулы (1) \bar{V} для всех сло-

⁸Р. Кембел учитывает только стихотворения из основного корпуса собр. соч.; при этом в разделе о пятистопном хорее он пропустил «Перуджию» и «Май жестокий с белыми ночами!», так что он рассматривает здесь лишь 5 произведений, 120 стихов («Alexander Blok...», p. 191-198).

гов каждой категории отдельно (табл. 3), выясняем, что стих обеих категорий поразительно однороден; различия между числовыми значениями одних и тех же слогов колеблются то в одну, то в другую сторону и носят случайный характер. Их устойчивость убеждает в том, что полученные числовые характеристики ритмики действительно выражают некоторые глубинные стороны творческой манеры поэта.⁹ Установив этот факт, мы от дальнейшего исследования пятистопного хорее в составе вольного пока отказываемся: его необходимо соотносить со стихами иной стопности, и это особая задача.

В пятистопном хорее Блока четко проявляются сформулированные К. Ф. Тарановским законы регрессивной акцентной диссимилиации и стабилизации икта после первого слабого времени. Они реализуются не только в том, что V, III и II икты значительно сильнее I и IV, но и в гораздо большей устойчивости сильных иктов как по отдельным стихотворениям, так и в целом. Это хорошо видно из табл. 4, где для примера сопоставлены данные по I и II иктам. Во всех без исключения стихотворениях процент одинаковых по выделенности слогов на I икте не превосходит 50.0 (причем в разных стихотворениях преобладают слоги с разной степенью выделенности), на II икте не опускается ниже 63.9 (а в двух стихотворениях доходит до 100.0). Отклонения от средней на I икте очень велики, на II совершенно незначительны. В среднем по пятистопному хорее на I икте примерно поровну слогов с мерой выделенности 2, 2.5 и 1, тогда как на II икте 80.3 процента составляют максимально выделенные слоги.

Табл. 5 демонстрирует ту же закономерность для всех иктов по пятистопному хорее в целом.¹⁰ Вспомнив метафору С. П. Боброва, скажем, что на сильных II, III и V иктах царит мягкий морской климат, на слабых — резко континентальный.¹¹ Нечто подобное видим и на метрически слабых слогах. У Блока выделенность слабого времени находится в прямой зависимости от выделенности последующего икта. Имеющиеся в нашем распоряжении другие данные говорят о том, что такая связь слабого времени с последующим иктом — явление далеко не всеобщее. В противоположность распространенному мнению,¹² с уверенностью мож-

⁹Так как сравнительного материала по вольному хорее нет, полезно напомнить вывод Л. И. Тимофеева о вольном ямбе XVIII в.: «По сравнению с «нормальным» стихом единицы Вольного стиха в ритмическом отношении представляются значительно ослабленными» (Вольный стих XVIII века. В кн.: «Ars poetica», М., изд. ГАХН, 1928, с. 81).

¹⁰«Ваши материалы могли бы употреблять и исследователи, не принимающие Вашей системы баллов, если бы в своих публикациях, например, для первого, второго и т. д. слогов в пятистопном хорее Вы указывали прямо процент падающих на них а) ударений знаменательных слов, б) ударений «переходных» слов». Это не мешало бы Вам потом вычислять и свои баллы. Вся информация, содержащаяся в Ваших оценках по баллам выделенности безударных слогов, заключена, впрочем, в размещении ударений и слово-разделов. Так что статистика «безусловных» и «условных» ударений и слово-разделов содержит в себе всю информацию, которой пользуетесь Вы» (А. Н. Колмогоров).

¹¹С. П. Бобров. Теснота стихового ряда. РЛ, 1965, № 3, с. 119.

¹²См., например, К. Тарановски. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953, с. 4.

но утверждать, что метрически слабые места стиха принимают активное участие в организации его ритмики.

Чтобы уловить роль Блока в развитии ритмики пятистопного хорей, сопоставим его стих со стихом Лермонтова, который ввел этот размер в широкий обиход, и некоторых современных поэтов. У Лермонтова 4 таких стихотворения, 80 строк: «Стансы» («Не могу на родине томиться...»), «К*» («Мы случайно сведены судьбою...»), «Утес», «Выхожу один я на дорогу...»¹³. Из наших современников рассмотрим сначала пятистопный хорей Ф. Кривина — 15 произведений, 150 стихов: «Старый ключ», «Вещи», «Спички», «Вешалка», «Ширма», «Паровоз», «Вентилятор», «Чувства», «Ревность», «Писателю»¹⁴, «Пресс-папье», «Вера», «Дождь», «Ходики»¹⁵, «Слово».¹⁶ Табл. 6 показывает значительные и системные расхождения их ритмики. Средняя выделенность иктов последовательно убывает от Лермонтова до наших дней. Но на метрически слабые места эта тенденция не распространяется. Все четные слоги в стихе Блока слабее соответствующих слогов и Лермонтова, и Кривина. Так обнаруживается еще одно средство ритмизации: она достигается не только за счет стремления к предельной выделенности иктов (Лермонтов), но и за счет тенденции к предельному ослаблению четных слогов (Блок).

Иначе — у Ф. Кривина. Икты выделены у него меньше, а метрически слабые места больше, чем у Блока. В таком ослаблении иктов и усилении метрически слабых слогов и состоит заметное ритмическое своеобразие современного поэта. Так, у него \bar{B} 2-го, 4-го и 8-го слогов (метрически слабых) почти не уступает \bar{B} 1-го и 7-го слогов (метрически сильных). Быть может, в некоторой связи с нарочитым стремлением к ослаблению метрической основы ритма стоит и то обстоятельство, что Ф. Кривин свои стихотворения часто печатает *in continuo*, без разделения на стихи:¹⁷

Человек простой и неученый, всей душой хозяина любя, Пятница поверил в Робинзона, Робинзон уверовал в себя.

Он уверовал в свое начало и в свои особые права.

И — впервые Слово прозвучало. Робинзон произносил слова.

¹³М. Ю. Лермонтов. Соч. в 6-ти томах. М.—Л., ГИХЛ, 1954, т. I, с. 316; т. II, с. 38, 192, 208.

¹⁴Ф. Кривин. Вокруг капусты. М., «Сов. писатель», 1960, с. 7, 11, 15, 31, 32, 33, 37, 78, 83, 89.

¹⁵Ф. Кривин. Полусказки. Ужгород, 1964, с. 143, 152, 157, 163.

¹⁶Ф. Кривин. Божественные истории. М., изд. политической лит., 1966, с. 131. Учтен весь пятистопный хорей по 1966 г., когда выполнялся первый вариант этой работы.

¹⁷По таблице 6 можно подсчитать:

	Лермонтов	Блок	Кривин
средняя выделенность			
1, 3, 5, 7 слогов	2,50	2,45	2,26
средняя выделенность			
2, 4, 6, 8 слогов	1,84	1,71	1,76
равность	0,66	0,74	0,50
средняя выделенность			
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 слогов	2,17	2,08	2,01

Суммарные данные по пятистопному хорее поэтов 50—60-х гг. (А. Ахматова, Н. Асеев, П. Антокольский, Н. Ушаков, А. Прокофьев, М. Исаковский, Л. Мартынов, Н. Рыленков, Н. Грибачев, Я. Смеляков, А. Яшин, В. Слуцкий, Д. Самойлов, А. Межиров, Е. Винокуров, Е. Евтушенко — 68 стихотворений, 1401 стих, табл. 7) подтверждают и подчеркивают охарактеризованные явления — ослабление иктов, усиление (по сравнению с Блоком) метрически слабых слогов, общее ослабление выделенности слогов (т. е. пользование более длинными фонетическими словами). Подсчеты в соответствии с таблицей акад. А. Н. Колмогорова в примеч. 17 дают среднюю выделенность иктов 2,32, среднюю выделенность метрически слабых слогов 1,75, разность 0,57 и среднюю выделенность всех восьми слогов 2,03.

В пятистопном хорее исключение составляет 1-й слог. В отличие от всех других, четных или нечетных, он сильнее у Блока, чем у Лермонтова, что противоречит отмеченной ранее тенденции.¹⁸ Когда-то В. А. Пяст противопоставлял «блоковскую» форму пятистопного хорее «лермонтовской». Он делал «наблюдения над совершенно разной природой пятистопного хорее в зависимости от того, преобладают ли в нем стихи с пиррихиями — на первой стопе или на второй».¹⁹ Для Блока он считал характерным стих

Умбри ласкающая мгла

с предельно выделенными 1-м, 5-м и 9-м слогами. Его он интерпретировал как трехстопный пеон 1-й:

— — — — — — — — — — (— — —)

Пятистопный хорей Лермонтова в его представлении отличался от блоковского тем, что первый предельно выделенный слог у него не 1-й, а 3-й:

— — — — — — — — — —

Подсчеты по стиху обоих поэтов в полном объеме позволяют значительно уточнить выводы Пяста. Он тонко подметил, что 1-й слог сильнее у Блока, чем у Лермонтова, но, конечно, ошибся, утверждая, что для Бло-

(...) Различие между сильными и слабыми слогами наиболее резко (из изученных трех поэтов) у Блока. Кривин действительно является представителем современной тенденции к расшатыванию метра (отличие его 0,50 от различающихся лишь на 0,08 показателей 0,66 и 0,74 Лермонтова и Блока очень велико).

Последняя строка нашей таблички показывает общую тенденцию к понижению средней ударности стиха, т. е. по существу пользования более длинными словами. Показатель средней ударности почему-то мало изучался. Насколько я знаю, Лермонтов уже в рамках классической русской поэзии отличался тяготением к употреблению коротких слов, так что наше различие между 2,17 и 2,08 может и не быть отражением общего различия эпох. (...) Сильное понижение ударности типично для Пастернака, Вагрицкого и многих поэтов последних десятилетий» (А. Н. Колмогоров).

¹⁸«По выделенности отдельных слогов наши поэты распределяются так:

1	2	3	4	5	6	7	8
Б	Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л
Л	К	Б	К	Б	К	Б	К
К	Б	К	Б	К	Б	К	Б

(А. Н. Колмогоров)

¹⁹Вл. Пяст. Современное стиховедение. «Издательство писателей в Ленинграде», 1931, с. 163 и 164.

ка типичен стих с полновесным ударением на 1-м слоге. И у Блока этот слог значительно слабее 3-го, хотя он выделен больше, нежели у Лермонтова. Для обоих поэтов, как и для наших современников, типичной оказывается схема

в которой органически сочетаются законы регрессивной акцентной диссимилиации и стабилизации первого сильного икта после первого слабого времени (при помощи цезуры на 3—4 слоге). Различия ритма поэтов проявляются не в этой грубой схеме, отражающей самые общие закономерности — она едина — а в степени выделенности слогов²⁰.

Относительная автономия 1-го слога является важным средством ритмической выразительности пятистопного хорее вообще, блоковского в особенности. Причины ритмической самостоятельности 1-го слога не вполне ясны; некоторый свет на них могут пролить суждения Чайковского. Стих пятистопного хорее он представляет как музыкальную фразу на 4/4, где первая стопа оказывается затактом и потому ослаблена и относительно независима. Композитор замечает, «что в 5-стопном хорее благозвучие требует, чтобы первый слог второй стопы имел всегда настоящее ударение» и делает осторожную оговорку: «Я отношусь к стихам как музыкант и вижу нарушение метрического закона там, где его с точки зрения версификации вовсе нет, или если есть, то оно извинительно»²¹. Оговорка излишняя, ибо перед нами — формулировка закона стабилизации первого икта после первого слабого времени, который стиховедение нашупало лишь в XX в.

* * *

При изучении отдельных стихотворений и всего ряда важно найти ритмические «эталон» — стихи, у которых мера выделенности всех слогов наиболее близка к средним, — и ритмические раритеты. Один из путей²² состоит в том, чтобы для каждого стиха найти среднее квадратическое отклонение

$$\sigma_n = \sqrt{\frac{1}{M} \sum_{m=1}^M (B_{mn} - \bar{B}_m)^2} \quad (II)$$

²⁰ «На всякий случай замечу, что в пятистопном хорее Евтушенко возможны стихи

Тянет его, тянет на тебя...,
Он летит, и счастлив его крик...,

где ударение двусложного переходного слова падает на слабый слог метра. Этот оборот, не принятый в русской классической метрике, выделяет ритмику некоторых современных поэтов, быть может, резче, чем небольшой сдвиг различных средних» (А. Н. Колмогоров).

²¹ Письмо к К. Р. от 20 мая 1888 г. В кн.: М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. III, М.—Лейпциг, 1896, с. 243—245.

²² Приношу глубокую благодарность старшему научному сотруднику Харьковского физико-технического института А. М. Шендеровичу за советы и помощь в разработке предложенного способа нахождения ритмических «эталон» и раритетов.

где M есть полное число слогов в стихе, а остальные обозначения те же, что в формуле (I). В пятистопном хорее всегда $M=9$ (включая последний икт), поэтому, упрощая вычисления, для каждого стиха будем находить величину

$$3\sigma_{\Pi} = \sqrt{\sum_{m=1}^M (B_{mn} - \bar{B}_m)^2} \quad (III)$$

Вычислив $3\sigma_{\Pi}$ для каждого стиха, получаем распределение значений, показанное в табл. 8. Стихи, которые дают наименьшее квадратическое отклонение, стоят ближе всего к средним значениям выделенности, стихи с наибольшим квадратическим отклонением дальше всего от средних значений.

Необходимо отметить, что проводимый таким путем выбор «эталон» является математически корректным лишь в том случае, если кривая распределения числа слогов по ударениям является одногорбой с максимумом вблизи \bar{B}_m для всех (или хотя бы для большинства) значений m . Однако для рассматриваемого материала это не соответствует действительности, что видно, в частности, из табл. 8, где максимальное значение K приходится на $3\sigma_{\Pi} = 1.5-2$. Возникает поэтому опасность, что какие-то группы стихов не представлены в наших ритмических «эталонах», а некоторые стихи, признанные «эталонами», в действительности таковыми не являются. Не вдаваясь в математическую сторону дела, укажем, однако, что корреляционный анализ материала подтверждает представительность стихов с минимальным $3\sigma_{\Pi}$ ($3\sigma_{\Pi} = 0.5-1$):

Я укрыт до времени в приделе

(этот стих повторен дважды)

И внезапно — красные одежды

И венки узорные плести

Эти стихи подчиняются двум ритмическим законам, сформулированным К. Ф. Тарановским, представляют собой целостные единства с точки зрения синтаксиса, семантики, стилистики.

Особенно важно выделить ритмические раритеты ($3\sigma_{\Pi}$ для них лежит между 2.5 и 3):

Непрерывный, заунывный звук²³
Но достойней за тяжелым плугом
Потемневший, помутневший взор
За мучительный твой, за лукавый
Многим женщинам сужденный путь

Все они нарушают закон регрессивной диссимилиации иктов, а последний одновременно и закон стабилизации первого икта после первого слабого времени. Почти все эти стихи не являются целостными синтак-

²³ «Подобные ритмические формы становятся обычными у М. Цветаевой в ее манере канонизировать отклонения» (М. Л. Гаспаров). Таким образом, выявление ритмических раритетов помогает уяснить поэтическую традицию.

сическими, семантическими и стилистическими единствами.²⁴ Можно предположить, что «изломы ритма» на этих стихах отвечают тем или иным смысловым сдвигам. Поэтому мы рассмотрим стихи-раритеты в контексте соответствующих произведений.

В стихотворении «Что с тобой — не знаю и не скрою —» из цикла «Распутья» героине предрекается смерть:

Ты не сможешь запрокинуть рук,
И тогда сойдет к тебе на ложе
Непрерывный, заунывный звук.

Первый и третий из приведенных стихов, выражающие это пророчество прямо и иносказательно, ритмически наиболее выделены (З₃ равно соответственно 2.34 и 2.59). Заключительный стих всего стихотворения, рисующий грядущую смерть, — следующий среди стихов произведения с наибольшим квадратическим отклонением (1.88):

Нежный саван снежной белизны.

Надо отметить, что все три стиха выделены и иначе, не только ритмически, — звуковым повтором, внутренней рифмой, наконец, внутренним распыленным повтором (в слове *снежной* последнего стиха собраны фонемы двух предшествующих слов *нежный* и *саван*). Но фоника и других стихов по-разному богата, а «изломы ритма» выделяют именно важнейшие в смысловом отношении строки.

«Май жестокий с белыми ночами!» развивает две темы. Героя одолевают страсти:

Женщины с безумными глазами (...)
Пить вино, смеяться с милым другом (...)

В конце первой строфы (стихотворение состоит из двух сицилиан) намечается отказ от этого пути и возможность нового, но торжествует вторая тема в предпоследнем стихе заключительной строфы:

Но достойней за тяжелым плугом
В свежих росах поутру идти!

Именно этот стих, намечающий новую тему тяжелого труда, пахоты (несколько ранее Брюсов разрабатывал аналогичный образ в четырехстопном ямбе:

Еще я долго поброжу
По бороздам земного луга,
Еще не скоро отрешу
Вола усталого — от плуга²⁵.)

как синтез представлений о творчестве и родине, является ритмическим раритетом. Рассматриваемое стихотворение открывает ансамбль произ-

²⁴ «Выделение небольшого числа стихов с наименьшим *b* не слишком удачно. Вероятно, существует довольно большая область стихов, которые воспринимаются как нормальные, по ритму не выделяющиеся.

Наоборот, индивидуальное изучение редких стихов, наиболее удаляющихся от средней ритмической тенденции, закономерно» (А. Н. Колмогоров).

²⁵ В. Брюсов. Стихотворения и поэмы. Л., «Сов. писатель», 1961, с. 183. Ср. у Фофанова:

Где сеять мне? Какое семя?
Кого мне зернами питать?

(Поэты 1880—1890-х годов. М.—Л., «Сов. писатель», 1964, с. 454).

ведений 1908 г., в которых тема родины становится господствующей (см. табл. 2). Стих

Но достойней за тяжелым плугом
и все стихотворение «Май жестокий с белыми ночами!» мы воспринимаем как первые раскаты грозы «На поле Куликовом».

В «Благовещении», где тоже сталкиваются и переплетаются две темы — святости и страсти, — переход от первой ко второй также отмечен ритмическим раритетом:

И она без сил склоняет ниже
Потемневший, помутневший взор...

Вполне аналогичная синтетическая конструкция с внутренней рифмой нам уже встречалась: **Непрерывный, заунывный звук**. Не нуждается, кажется, в доказательствах ключевое положение стихов

За мучительный твой, за лукавый,
Многим женщинам сужденный путь...

в «Перед судом». И в других случаях ритмические раритеты подчеркивают кульминации смысла. В раннем «Я укрыт до времени в приделе» они приходятся на две строфы, появившиеся в 1918 г.:

Новой силой расцветут уста.
Новый щит я подниму для встречи

Среднее квадратическое отклонение этих стихов (соответственно 2.44 и 2.43) хотя не лежит в пределах 2.5—3, но достаточно велико. Во втором стихотворении куликовского цикла в строке с наибольшим значением 3σ звучит мотив рока (2.38):

Не вернуться, не взглянуть назад.

* * *

«Было бы интересно вычислить для каждого поэта (или даже для отдельных групп их произведений) среднее значение σ^2 . Получилась бы некая характеристика **изменчивости ритма**» (А. Н. Колмогоров). Среднее значение дисперсии, которое вычисляется по формуле

$$\bar{\sigma}^2 = \frac{1}{N} \sum_{n=1}^N \sigma_n^2 \quad (IV)$$

(обозначения прежние), возрастает с возрастанием ритмического разнообразия: чем больше стихов, удаляющихся от средних показателей выделенности слогов, и чем дальше они удаляются, тем больше среднее значение σ^2

В ряду стихотворений Блока, написанных пятистопным хореем, три принадлежат к I тому и 6—к III. Характеристика изменчивости ритма разделяет их весьма четко. Все три произведения, написанные в 1900—1903 гг., имеют одинаковое среднее значение дисперсии 0.28. Остальные, созданные после значительного перерыва и со значительными перерывами, обладают, за единственным исключением, существенно большими характеристиками изменчивости ритма: «Май жестокий с белыми ночами!» — 0.32; «Мы, сам—друг, над степью в полночь стали»—0.27; «Бла-

говещение»—0.34; «Перуджия»—0.37; «Перед судом»—0.34; «З. Гиппиус»—0.32. Интерпретировать полученные данные следует осторожно: даже ритм двух стихотворений итальянского цикла, развившихся из единого замысла, вследствие расхождения их тематики и, возможно, других причин резко отличается характеристикой изменчивости. Но впечатление такое, что поэт постепенно завоевывал все большую свободу изменчивости ритма для своего стиха, то и дело возвращаясь, между тем, к старой ритмической сдержанности. Все же среднее значение $\sigma^2 = 0.33$ резко отличает стихи III тома от стихов I тома ($\sigma^2 = 0.28$).

Сравнение с Лермонтовым показывает, что характеристика изменчивости пятистопного хорея Блока значительно выше лермонтовского (0.26) и равна 0.32. От первой половины XIX в. до начала XX в. ритм размера стал значительно более изменчив. Из четырех стихотворений этого размера два Лермонтов написал рано; значения σ^2 для «Стансов» равно 0.29, для «Мы случайно сведены судьбою...» 0.24. Два другие принадлежат к шедеврам последнего года жизни поэта; из них «Утес» обладает наиболее изменчивым ритмом ($\sigma^2 = 0.32$), а «Выхожу один я на дорогу...» дает самый низкий показатель — 0.19. Как ни ограничен материал лермонтовских стихотворений, тенденция вырисовывается та же самая, что у Блока: завоевываются новые возможности, но охотно используются и старые. Материал по пятистопному хорею поэтов середины нашего века подтверждает эти выводы.

Все изложенное позволяет высказать предположение, что Блок, обладавший тончайшим ритмическим чутьем, подвел ритмику пятистопного хорея, построенную у него на резком противопоставлении метрически сильных и метрически слабых слогов (см. таблицу и комментарий акад. А. Н. Колмогорова в примеч. 17), к пределу изменчивости. К такому предельному использованию ритмических возможностей стиха побуждало его понимание стихотворного ритма как отражения многообразных и величественных ритмов природы. «Что такое поэт? — Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Поэт, это — это носитель ритма.

В бесконечной глубине человеческого духа, в глубине, недоступной для слишком человеческого, куда не достигает ни мораль, ни право, ни общество, ни государство, — катятся звуковые волны, родные волнам, объемлющим вселенную, происходят ритмические колебания, подобные колебаниям небесных светил, глетчеров, морей, вулканов» (Блок, VII, с. 404—405).

Таблицы

Таблица 1

Предударные			Ударный	Заударные			
2-й		1-й		середина слова	конец слова		
начало слова	середина слова				закрытый	открытый	
неприкрытый	прикрытый						
2	1	1	2	3	1	1	2

Степени выделенности слогов по А. А. Реформатскому.

Таблица 2

Песенка	12.XII 1898 В	I,392
Милый друг! Ты юною душою	8.II 1899 В	I, 16
Утро брезжит. День грозит ненастьем	12.III 1900 Ч	I,450
Вечный дух — властитель вышний тела —	10.XII 1900 В	I,462
Ты уходишь от земной юдоли	6.X 1901 В	I,129
Я укрыт до времени в приделе	29.I 1902 Ч	I,161
Инок шел и нес святые знаки	1.VIII 1902 В	I,513
Ты свята, но я тебе не верю	29.X 1902 В	I,233
Что с тобой — не знаю и не скрою	5.XII 1903 Ч	I,303
Осенняя воля	VII 1905 В	II, 75
Май жестокий с белыми ночами!	28.V 1908 Ч	III,161
Мы, сам-друг, над степью в полночь стали	8.VI 1908 Ч	III,250
В ночь, когда Мамай залег с ордою	14.VI 1908 В	III,250
За гробом	6.VII 1908 В	III,123
Ночь — как ночь, и улица пустынна	4.XI 1908 В	III, 68
Королевна	28.XI 1908 В	II,340
Благовещение	V-VI 1909 Ч	III,118
Перуджия	VI 1909 Ч	III,105
Шаги командора	IX 1910 В	III, 80
Перуджия (II)	1911 Ч	III,105
Шаги командора (II)	16.II 1912 В	III, 80
Милый друг, и в этом тихом доме	X 1913 В	III,286
Королевна (II)	16.V 1914 В	II,340
Милый друг, и в этом тихом доме (II)	26.VIII 1914 В	III,286
Ветер стих, и слава зарева	VIII 1914 В	III,271
Перед судом	11.X 1915 Ч	III,151
З. Гиппиус	1-6.VI 1918 Ч	III,372
Я укрыт до времени в приделе (II)	1918 Ч	1,161
Шиллер. Брут и Цезарь (перевод)	1919-20 В	III,415

Стихотворения Блока, написанные пятистопным хореем.

(II) — повторное обращение к стихотворению; Ч — пятистопный хорей «чистый»; В — вольный хорей на пятистопной основе.

Таблица 3

Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8	9
X 5	2.15	1.78	2.81	1.78	2.71	1.44	2.13	1.82	3.00
X 5(В)	2.14	1.80	2.92	1.76	2.66	1.48	2.14	1.69	3.00

Пятистопный хорей Блока «чистый» и в составе вольного. Средняя выделенность слогов.

Таблица 4

Икты	I				II			
	3	2.5	2	1	3	2.5	2	1
Степени выделенности слогов								
Утро брезжит	50.0	12.5	37.5	0.0	87.5	12.5	0.0	0.0
Я укрыт	30.0	45.0	5.0	20.0	100.0	0.0	0.0	0.0
Что с тобой	25.0	50.0	0.0	25.0	91.7	0.0	8.3	0.0
Май жестокий	43.8	0.0	12.4	43.8	93.8	0.0	6.2	0.0
Мы, сам-друг	18.8	18.8	12.4	50.0	100.0	0.0	0.0	0.0
Благовещение	36.2	16.6	13.9	33.3	83.3	0.0	13.9	2.8
Перуджия	50.0	20.0	0.0	30.0	80.0	0.0	10.0	10.0
Перед судом	16.7	47.2	2.8	33.3	63.9	13.9	11.1	11.1
З. Гиппиус	36.8	42.1	5.3	15.8	73.7	5.3	10.5	10.5
В среднем	31.2	30.1	8.6	30.1	83.3	4.0	8.1	4.6

Процент слогов разной выделенности на I и II иктах.

Таблица 5

Мера выделенности	Слоги							
	1	2	3	4	5	6	7	8
3	31.2	0.0	83.3	0.0	79.2	0.0	42.2	0.0
2.5	30.1	0.6	4.0	6.9	5.8	1.2	4.0	0.0
2	8.6	77.4	8.1	67.1	3.4	42.7	22.6	79.2
1.5	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	1.2	0.0	2.9
1	30.1	22.0	4.6	26.0	11.6	54.9	31.2	17.9

Пятистопный хорей Блока. Процентное соотношение разных мер выделенности на 1—8 слогах.

Таблица 6

Поэты	1	2	3	4	5	6	7	8
Л	2.01	1.92	2.91	1.96	2.89	1.53	2.19	1.89
В	2.15	1.78	2.81	1.78	2.71	1.44	2.13	1.82
К	1.86	1.81	2.72	1.84	2.58	1.54	1.89	1.86

Средняя выделенность слогов в пятистопном хорее Лермонтова, Блока и Ф. Кривина.

Таблица 7

Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8
\bar{B}	2.11	1.76	2.54	1.82	2.66	1.53	1.97	1.90

Средняя выделенность слогов в современном пятистопном хорее.

Таблица 8

$3\sigma_n$	0—0.5	0.5—1	1—1.5	1.5—2	2—2.5	2.5—3
К	0	4	56	83	25	5 173

Количество стихов с разными квадратическими отклонениями в пятистопном хорее Блока.

О ПРИРОДЕ РУССКОГО СВОБОДНОГО СТИХА

1. Когда Гюстав Кан в 1884 г. ввел термин *vers libre*¹ (русский эквивалент — **свободный стих**), система эта была уже достаточно распространена. Во французской поэзии верлибр разрабатывали замечательные поэты второй половины XIX — начала XX в. Рембо, Лафорг, А. де Ренье, Верхарн, Аполлинер, а рядом с ними многие другие. По-видимому, прав был, однако, Р. Демель, утверждавший, что немецкий стих «освобожден» со времен Гете и что борьба за верлибр в странах романских языков шла не без влияния германской поэзии². Цикл Гейне «Nordsee» (1825—1826) написан бесспорным верлибром. Первые образцы русского свободного стиха принадлежат уже Сумарокову; к 40-м годам XIX в. относятся опыты Фета. 4 июля 1855 г. увидели свет «Leaves of Grass» Уитмена. В дальнейшем верлибр распространяется все более и «завоевывает все более прочные позиции в литературах мира»³; у нас его разрабатывали поэты всех крупных направлений пред-революционных и первых пореволюционных лет, а потом стали культивировать К. Некрасова, Н. Рыленков, А. Яшин, Е. Винокуров, В. Солоухин.

Свободный стих вызывал и продолжает вызывать страстные споры и противоречивые оценки. Наиболее безусловные его поборники придавали термину расширительное истолкование, без видимого колебания включая в данную систему и целые массивы народного стиха, и столь трудные для классификации факты литературы, как «Слово о полку Игореве» или «Синие горы Кавказа, приветствую вас!» Лермонтова, и еще многое другое⁴. Такая традиция восходит у нас к Пясту, Брюсову⁵, а отчасти, воз-

¹Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du futurisme, par F. T. Marinetti. Ed. de «Poesia», Milano, 1909, p. 70.

²Enquête..., p. 61—62.

³Е. Г. Эткинд. Поэзия и перевод. Л., «Сов. писатель», 1963, с. 317.

⁴А. П. Квятковский. 1) Русский свободный стих. ВЛ, 1963, № 12; 2) Поэтический словарь, М., «Сов. энциклопедия», 1966. Эта точка зрения получила некоторое распространение. Так, определенно под влиянием А. П. Квятковского находится С. Подделков в большой статье «Дарование расходуется на пустыя» («Литературная Россия», 1969, № 46), где рассматривает стихи, в том числе верлибр, Вл. Сидорова.

⁵Вл. Пяст. Современное стиховедение. Ритмика. «Изд. писателей в Ленинграде», 1931, с. 294 сл.; В. Я. Брюсов. Основы стиховедения. Общее введение. Метрика и ритмика. Изд. 2-е, М., ГИЗ, 1924.

можно, к французам. При этом широкое понимание термина и стоящего за ним понятия часто сопровождается исключением из его объема как раз тех явлений, которые, по нашему убеждению, обособанному ниже, с несомненностью к свободному стиху принадлежат. Так, М. Граммон к данной системе относит только неравносложные рифмованные астрофические стихи — то, чему в русском стихосложении эквивалентом служит вольный ямб. В качестве примеров он цитирует стихи из басен Лафонтена и комедий Мольера⁶. В более ранней работе он прямо заявляет, что не может ее окончить, «не сказав об этой новой школе, которая пишет короткими неравными строчками», и добавляет: «Я говорю строчками, потому что в моем понимании они часто не стихи»⁷. Ту же точку зрения разделяет и Б. О. Унбегаун, оставляющий, по сути, за пределами стихотворной области прекрасный верлибр «Александрийских песен» М. Кузмина⁸.

Вместе с тем, и в отзвуках старой литературной жизни и в наши дни приходится встречаться время от времени с безусловным отрицанием верлибра. «Свободный стих мертв и как свободный, и как стих»; «Манера писать свободным стихом — это флирт, манера дурная, буржуазная и болезненная»⁹.

Не верлибруй, друг, и не лукавь!
Жги сердца по-пушкински, глаголом,
Не давай, чтобы перо в руках
Занималось формализмом голым!¹⁰

Оказывается, писать свободным стихом — значит просто заниматься формализмом, да еще голым. Автору нет дела, что от революционера-демократа и «тенденциозного» поэта М. Л. Михайлова до консерватора и «чистого лирика» Фета, от Бальмонта и Блока до Маяковского, от изысканно-простой Ахматовой до начинавшего в русле «крестьянской» поэзии Рыленкова и сугубо «городского» Винокурова — поэты всех поколений и направлений отдали щедрую дань форме свободного стиха. Да так ли уж давно верлибровал и В. Боков, автор этих строк?

Наконец, есть еще средняя линия, которую характеризует стремление избежать любой односторонности¹¹.

⁶М. Grammont. Petit traité de versification française. Paris, 1937, p. 67—77.

⁷М. Grammont. Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie. Paris, 1923, p. 163.

⁸В. О. Unbegaun. La versification russe. Paris, 1958, p. 140, 186.

⁹Enquête...: Н. Ghéon — p. 68; Smara — p. 132.

¹⁰В. Боков. Интеллектуальные стихи! «Наш современник», 1969, № 4, с. 82. В этом же номере помещена пародия на свободный стих Солоухина «Признание» (с. 126; автор — И. Романов).

¹¹Ю. Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., «Сов. писатель», 1965, с. 61 сл.; Е. Г. Эткинд. Поэзия и перевод, с. 317 сл.; А. Л. Жовтис. 1) Границы свободного стиха. ВЛ, 1966, № 5; 2) Что такое «свободный стих». «Простор», 1966, № 8; 3) От чего не свободен свободный стих? В кн.: «Стихи нужны...» Алма-Ата, «Жазушы», 1968; Н. О. Гучинская. О принципах стилистической интерпретации прозы и поэзии. «Пятигорский пед. ин-т ин. яз. Тезисы VII междувузовской научной конференции по романско-германскому языкознанию. Вопросы лингвостилистики». Пятигорск, 1970; Материалы дискуссий в «Вопросах литературы», 1972, № 2 и «Иностранной литературе», 1972, № 2.

И особняком стоит признание замечательного верлибриста, оригинального поэта и переводчика, честного перед собой и всегда искреннего — Блока, писавшего в 1906 г. Брюсову: «...я не имею понятия о законах свободного стиха...»¹². Кажется, из всех, занимавшихся верлибром, так сказал он один.

Если представить себе все системы современного русского литературного стиха выстроенными в один ряд в порядке убывания строгости метрической организации, получится примерно такая цепь: система альтернирующего ритма (хорей, ямб); система трехсложных стоп (дактиль, амфибрахий, анапест)¹³; дольники; тактовик¹⁴; акцентный стих; свободный стих¹⁵. Верлибр оказывается в этой цепи последним звеном. Далее следует проза. Вот почему так остро стоит вопрос о свободном стихе, вот почему основное внимание с самого начала и до сих пор сосредоточено на его правой границе, на границе с прозой.

В чем только не искали определяющую особенность свободного стиха! Аполлинер видел ее в том, что «верлибр давал свободный выход лиризму; впрочем, — добавлял он, — это лишь один из возможных этапов освобождения формы»¹⁶. Мнение о том, что писать верлибром — это манера буржуазная, было приведено выше. С другой стороны, можно вспомнить попытки прямолинейно связать свободный стих с индустриализацией и революционностью: «Чем больше отстала страна в индустриальном отношении, тем труднее и позже проявляется там поэтическая форма верлибра, но у нее все же есть яркая тенденция появиться и победить во всем мире как у формы, основывающейся на социально-экономической структуре современного и будущего общества». И далее: «Верлибр идет также рядом с наибольшей революционностью, любящей и знающей значение индустрии»¹⁷.

Противоположность таким общим рассуждениям, одобренным порой изрядной долей прямолинейного социологизаторства, составляют попытки нащупать правую границу свободного стиха и определить его суть в категориях поэтики и лингвистики. Акад. В. М. Жирмунский в давниш-

¹²А. Блок. Собр. соч. в 8 томах. Т. 8, М.—Л., ГИХЛ, 1963, с. 155 (письмо от 5 июня 1906 г.). Далее все ссылки приводятся на это издание.

¹³Обоснование положения о том, что стихи альтернирующего ритма и трехсложные стопы образуют две разных системы, см. на стр. 40—41 этой книги.

¹⁴В смысле М. Л. Гаспарова: Тактовик в русском стихосложении XX в. ВЯ, 1968, № 5. О его месте среди других систем исследователь пишет: «...нет никаких оснований помещать тактовик как некий венец развития стиховой культуры «по ту сторону» акцентного стиха, как делает И. Сельвинский» (с. 83, прим. 12).

¹⁵Ср. классификацию русского стиха в работах: М. Л. Гаспаров. Русский трехударный дольник XX в. «Теория стиха». Л., «Наука», 1968, с. 60—62; П. А. Руднев. 1) Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX—начала XX в. «Теория стиха», с. 109—110; 2) Метрика Александра Блока. Автореферат кан. дисс. Тарту, 1969, с. 4—5.

¹⁶G. Apollinaire. L'esprit nouveau et les poètes. В кн.: J. Charpier, P. Seghers. L'art poétique. Paris, 1959.

¹⁷В. Полищук, Литературный авангард. Харків, 1926, стор. 86 та 88.

ней работе стремился показать специфику синтаксических конструкций свободного стиха¹⁸. Еще раньше Э. Верхарн видел отличия ритма верлибра в непосредственной связи его с образами и идеями стихотворения: «Ритм — это движение мысли. Для поэта каждая мысль, каждая идея, даже абстрактная, облекается в образную форму. Ритм и есть не что иное, как жест, движение, марш этого образа»¹⁹. Близкие мысли применительно к современному белорусскому стиху высказывает В. П. Рагойша — отмечает «зависимость между содержанием, образностью — с одной стороны, ритмико-интонационной, композиционной структурой — с другой»²⁰ и говорит, что отсутствие традиционных средств силлабо-тоники (метр, рифма и др.) «компенсируется» прежде всего более интенсивной и «информативной» образностью²¹.

Наконец, Маринетти пришел к полному отрицанию границы между верлибром и прозой, считая, что проза — это «неудавшиеся стихи, в которых содержание заглушило форму»²². По существу, с ним солидаризировались Вильдрак и Дюамель²³.

Новейшие и наиболее разносторонние концепции свободного стиха сводятся к тому, что описать эту систему и отграничить ее от прозы можно только при учете всей совокупности признаков на всех уровнях ее структуры. З. Черны выделяет в стихотворении приблизительно соизмеримые лессы, а далее показывает, что конструкция свободного стиха обусловлена одним или несколькими принципами, проявляющимися в каждой лессе — силлабическим, тоническим, гомофоническим (эвфония в самом широком смысле слова), принципом констант — лексических, синтаксических, логических и др.²⁴ А. Л. Жовтис независимо от З. Черны пришел к близким построениям²⁵, опираясь на мысль Е. Д. Поливанова²⁶ о том, что в основе любой системы стиха лежат фонетические повторы, которые могут быть самого разного порядка. На протяжении стихотворения, написанного свободным стихом, характер повторов, по А. Л. Жов-

¹⁸В. М. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. Пб: ОПОЯЗ, 1921, с. 87 сл. Близкие мысли находим в работе: L. Stukavec. K syntaktické výstavbě volného verse abjeji formálne estetické relevanci (Se zvláštním zretelem k volnému versí Jana Skácela). В кн.: «Teorie verse. I. Sbornik brněnské versologické konference 13.—16. května 1964». Врно, 1966; по мнению автора, просодические константы в верлибре отсутствуют, а их место занимают константы синтаксические. Подход В. М. Жирмунского к свободному стиху оспаривают А. П. Квятковский (Русский свободный стих, с. 62—63) и А. Л. Жовтис (Стихи нужны..., с. 18—20).

¹⁹Enquête..., p. 28.

²⁰В. П. Рагойша. Свободны верш (да пытання характару свабоднага верша Максіма Танка). В кн.: «Белорусский ун-т. Филологический сборник. Материалы научной конференции». Минск, 1966, с. 74, прим. 1. См. также с. 84—85.

²¹Там же, с. 78 и 82—83.

²²См. В кн.: Ш. Вильдрак и Ж. Дюамель. Теория свободного стиха. М. «Имажинисты», 1920, с. 34.

²³Там же.

²⁴Z. Czerny. Le vers libre français et son art structural. В кн.: «Poetics. Poetyka. Поэтика». Warszawa, 1961, p. 249—251.

²⁵А. Л. Жовтис. Стихи нужны..., с. 23 сл.

²⁶Е. Д. Поливанов. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники. ВЛ, 1963, № 1.

тису, может изменяться, но сам принцип осуществляется непрерывно: «Свободный стих строится на повторении периодически сменяющихся одна другую фонетических сущностей разных уровней, причем компонентами повтора в соотносимых рядах в русской поэзии могут быть фонема, слог, стопа, ударение, клаузула, группа слов и фраза»²⁷.

Подход А. Л. Жовтиса вызывает, однако, серьезные возражения. Он слишком свободно интерпретирует Поливанова. У Поливанова речь идет о том, что в одном языке, в одной системе стихосложения стих образуют повторы таких-то фонетических единиц, в другом случае—других и т. д. А. Л. Жовтис представляет дело иначе: на протяжении одного стихотворения, написанного верлибром, сперва, допустим, несколько стихов рифмуют между собой; затем рифма исчезает, зато появляется анафора; затем пропадает анафора, зато возникает какой-то силлаботонический размер; исчезает он—появляется синтаксический параллелизм.

Е. Д. Поливанов сам пишет, что с его точки зрения в понятие поэзии входят и «Чуден Днепр...», и речи Иоанна Златоуста. В своей статье он принципиально не делает различия между стихом и поэзией. Но когда речь идет о системе стихосложения, такое различие проводить необходимо.

Явление, показанное А. Л. Жовтисом, существует. Действительно, в свободном стихе мы встречаем разные виды повторов (как, впрочем, и в любой иной системе стиха и в орнаментальной прозе романтического характера). Но не это главное для определения и понимания свободного стиха. А. Л. Жовтис в обстоятельном, чрезвычайно полезном обзоре проблемы говорит о построении своеобразных стиховедческих универсалий— «межнациональной модели верлибра», «инварианта верлибра»²⁸. Однако до этого еще очень далеко. Мы полагаем, что прежде всего его надо определить, как и любую другую систему, в категориях метрики, а затем всесторонне изучать с этой точки зрения.

II. Начнем со вполне тривиальных вещей. Не станем говорить о свободном стихе, поговорим о хорошо знакомом вольном, т. е. разно-
стопном, стихе. Легко привести примеры вольного хоря:

1. Я недаром вздрогнул.

Не загробный вздор.

В порт,

горящий,

как расплавленное лето,

разворачивался

и входил

товарищ «Теодор

Нетте».

Количество стоп в стихах: 6, 6, 8, 1. Примерно такой же вид имеет первое четверостишие написанного несколько ранее «Сергею Есенину»: 6, 5, 5, 1.

Еще легче привести пример вольного ямба:

1а.

Но кроме шуток,

Как сельских девушек, вращенных среди уток,

²⁷А. Л. Жовтис. Стихи нужны..., с. 23.

²⁸А. Л. Жовтис. О критериях типологической характеристики свободного стиха. ВЯ, 1970, № 2, с. 74, 77.

Гусей и кур, теляток и коров,
Равнять с блестящими духами...²⁹

Количество стоп в стихах: 2, 6, 5, 4.

Однако составляет ли вольный стих исключительную привилегию системы альтернирующего ритма?

2. Проносились февральские шквалы. Светлее и жарче
сияли

Африканские дали,
И утихли ветры, зацвели
В каменистых садах миндали...³⁰

Количество анапестических стоп в стихах: 6, 2, 3, 3.

2а. Откуда, откуда идут эти люди?
Как факелы лица,
Глаза — маяков вереницы,
И счастьем ваволнованы груди
Глубоко...³¹

Амфибрахий с количеством стоп в стихах: 4, 2, 3, 3, 1. Напомним также «Ваххическую песню» Пушкина.

Вполне закономерен и неурегулированный дольник:

3. Излюбили тебя, измыгали —
Неверпеж.
Что ж ты смотришь так синими брызгами?
Иль в морду хошь?³²

Количество долей в стихах: 3, 1, 3, 2.

Продвинемся еще на шаг дальше. Существует ли в природе «вольный» тактовик? Изучение этой системы только началось, однако мы в праве надеяться на положительный ответ.

4. Самая смородина Настя Босая:
Родинка у губ,
До пяты коса.
Самый чубатый в Атбасаре
Гармонист ушел на баса.³³

Количество тактов в стихах (2 и 3 строки образуют, разумеется, один стих): 4, 4, 3, 3.

4а. По пояс снега,
по сердце снега,
по шею снега,
вперегонки,
до Виннипега —
летят машины, как страшные снежки!³⁴

Количество тактов в стихах: 6, 1, 1, 4.

²⁹В. К. Кюхельбекер. Шекспировы духи. «Избранные произведения в 2-х томах». М.-Л., «Сов. писатель», 1967, Т. II, с. 148.

³⁰И. А. Бунин. Капри. «Стихотворения». Л., «Сов. писатель», 1956, с. 239.

³¹С. М. Городецкий. Воскресник. «Стихи». М., «Худож. литература», 1964, с. 195.

³²С. Есенин. Сыпь, гармоника. Скука... Скука... «Собр. соч. в пяти томах», т. 2. М., ГИХЛ, 1961, с. 125.

³³П. Васильев. Соляной бунт. «Стихотворения и поэмы». Л., «Сов. писатель», 1968, с. 255.

³⁴А. Вознесенский. Слепую. «Взгляд», М., «Сов. писатель», 1972, с. 89.

И, наконец, вольный акцентный стих:

5. Лишь на извивах подсознательных,
проселков околней,
подумьсль о культуре проходящих поколений:
раньше
аэро
шуршали о голени,
а теперь
уже шуршат о колени.³⁵

Как свидетельствуют рифмы, 1 и 2 строки образуют первый стих данного отрывка, 3 строка — второй стих, 4, 5, 6 — третий, 7 и 8 — четвертый. Количество акцентных групп в стихах: 5, 4, 4, 3.

Вольный стих, или лучше сказать, используя выражение Б. В. Томашевского, стих неравного размера³⁶ (поскольку термин «вольный» слишком уж связан с ямбом), таким образом, возможен и достаточно естественен в любой системе русского стиха.

III. И в этом параграфе не будем еще говорить о свободном стихе. Проверим, во всех ли системах возможен белый, безрифменный стих. Белый хорей:

6. И вытаскивает Дидель
Из котомки заповедной
Три манка — и каждой птице
Посвящает он манок.³⁷

Белый четырехстопный ямб (пятистопный даже как-то неловко приводить):

- 6а. Когда моя настанет смерть,
Душа кукушкой обернется.
В густой листве цветущих груш
Я полночью глухою спрячусь
И так во мраке запою,
Что милый голос мой узнает.³⁸

Безрифменный дактиль:

7. Я бы хотел, умирая, весь скарб своих сил и познаний,
Весь передать существу молодому, богатому жизнью;
Пусть бы он начал с того, чем я кончил свой труд
и печали,
Пусть бы и он и преемник его умирали для внуков
С чистою совестью, светлою мыслью и полным
сознанием.³⁹

³⁵В. Маяковский. Пятый Интернационал. «Полн. собр. соч. в 13-ти томах». Т. 4, М., ГИХЛ, 1957, с. 128. Акад. В. М. Жирмунский показал, что акцентному стиху свойственен «счет по ударениям», но часто не свойственна «равноударность» (РЛ, 1964, № 4, с. 7).

³⁶В. В. Томашевский. Стих «Горя от ума». В кн.: «Стих и язык. Филологические очерки». М.-Л., 1959, с. 143.

³⁷Э. Багрицкий. Птицелов. «Стихотворения и поэмы». М.-Л., «Сов. писатель», 1964, с. 49.

³⁸А. Ахматова. Из литературного наследия (публикация В. М. Жирмунского). «Юность», 1969, № 6, с. 66.

³⁹К. К. Случевский. Мои желанья. «Стихотворения и поэмы». М.-Л., «Сов. писатель», 1962, с. 285.

Безрифменный амфибрахий:

- 7а. И в тайную дружбу с высоким,
Как юный орел темноглазым,
Я, словно в цветник предосенний,
Походкою легкой вошла...⁴⁰

Безрифменный дольник:

8. Странное что-то чувствовал рыцарь, скитаясь во мраке
Ночи, под шумом бури, один, в бесполезном исканьи:
Снова стало казаться ему, что Ундина лишь призрак...⁴¹

Разумеется, безрифменный дольник не обязан быть гекзаметром; он может быть заключен в корсет логаяда (напр., «Ода достойным» Востокова) или принять более гибкий облик:

- 8а. Итак, все кончено! Два пути!
Два пыльных маршрута в даль!
Два разных трамвая в два конца
Должны нас теперь умчать!⁴²

Вот безрифменный тактовик:

9. А Смоленская нынче имениница,
Синий ладан над травой стелется,
И струится пенье панихидное,
Не печальное нынче, а светлое.⁴³

И, наконец, безрифменный акцентный стих:

10. Озверевший зубр в блестящем цилиндре —
Ты медленно водишь остеклевшими глазами
На трубы, ловящие, как руки, облака,
На грязную мостовую, залитую нечистотами.⁴⁴

Итак, безрифменный стих возможен в любой системе.

IV. Рифма — один из вторичных признаков метра. Однако в стихах равного размера (с одинаковым количеством стоп, долей, тактов, акцентных групп) ее отсутствие не особенно существенно для восприятия метра. Одинаковое количество стоп или других единиц, равносложные клаузулы, совпадения границ предложений или законченных частей предложений с границами стиха, да еще, довольно часто, строгое строфическое строение, — все это достаточно выделяет каждый стих.

Но значение рифмы как метрического сигнала неизмеримо возрастает в стихах неравного размера, как и во всех случаях, когда счет единиц ритма затруднен. «В вольных стихах рифма — не простое «украшение», которым замыкается заранее отмеренный стих. Это — основное средство отделить стих от стиха⁴⁵. Теперь представим себе, что в стихах неравного размера рифма отсутствует; иначе говоря, оба свойства, «вольность» и «белизна», совмещаются. Если бы стих всегда совпадал со

⁴⁰А. Ахматова. «Anno Domini MCMXXI». Пб., «Petropolis», 1922, с. 59.

⁴¹В. А. Жуковский. Ундина. «Полн. собр. соч. в 12 томах». Т. 5. СПб., изд. А. Ф. Маркса, 1902, с. 57.

⁴²Э. Багрицкий. Последняя ночь. «Стихотворения...», с. 141.

⁴³А. Ахматова. «Anno Domini MCMXXI», с. 24.

⁴⁴Э. Багрицкий. Гимн Маяковскому. «Стихотворения...», с. 234.

⁴⁵В. В. Томашевский. Стих «Горя от ума», с. 143. Ср.: «Обязательность рифмовки неурегулированного вольного стиха вытекает из самой его сущности: без рифмы границы очень многих из его ритмических отрезков оказались бы нарушенными» (М. П. Штокмар. Вольный стих XIX века. В кн.: «Ars poetica». М., ГИХЛ, 1928, стр. 129).

строкой, отсутствие рифмы почти ничего не меняло бы: но при разбиении стиха на несколько строк рифма приобретает важнейшее значение как метрический фактор, как указатель конца стиха. Без рифмы же метрическая природа стихотворения претерпевает существенные, качественные изменения: утрачивается несомненность авторского деления текста на стихи, и мы вынуждены, как и до А. Белого, впервые начавшего систематически делить стих на несколько строк, каждую строку считать особым стихом. В самом деле: стихи неравного размера; «краегазие» отсутствует; анакрузы и клаузулы в ряде случаев могут быть неравносложными; наличие синтаксических переносов тоже не позволяет порой с уверенностью указать концы стихов. Приведем примеры.

11. Все было в жизни в первый раз.
Вкус молока (грудного мы не помним)
Коровьего
Из белой доброй чашки,
Парного,
С легким милым запахом коровы,
Ледяного,
Из погреба, из запотевшей кринки
В июне, в сенокосную жару.⁴⁶
12. Улица, улица...
Тени беззвучно спешащих
Тело продать,
И забвенье купить,
И опять погрузиться
В сонное озеро города — зимнего холода...⁴⁷
13. Человек пешком идет по земле,
Вот сейчас он правую ногу
Переставит еще на полметра вперед.
А потом еще на полметра вперед
Переставит левую ногу.
Метр расстояния.⁴⁸
14. А жених увел невесту туда,
Где пылали розы на ситце,
Да подушки — лебеди
В крылья не били,
Да руки заломанные,
Да такая жаркая
Жарынь — жара...⁴⁹
15. И потому я хотел бы,
Чтобы вы влюбились в простого человека,
Который любит землю и небо
Больше, чем рифмованные и нерифмованные
Речи о земле и небе.⁵⁰

⁴⁶В. Солоухин. И вечный бой. «Сорок звонких капелей. Осенние листья». М., «Молодая гвардия», 1968, с. 81.

⁴⁷А. Блок. Улица, улица... Т. 2, 1960, с. 162.

⁴⁸В. Солоухин. «Сорок звонких капелей...», с. 44.

⁴⁹П. Васильев. «Стихотворения...», с. 260.

⁵⁰А. Блок. Когда вы стоите на моем пути. Т. 2, с. 288. Акад. В. М. Жирмунский по поводу акцентного стиха Маяковского указывал, что его отличает от свободного стиха четкое строфическое строение, синтаксическое членение и звучная рифма (РЛ, 1964, № 4 с. 13). Ни одного из отмеченных признаков нет в данных стихах Блока.

В примерах 11—15 перед нами стихи такого облика, который мы связываем с представлением о верлибре. Полагаем, что в результате предшествующих наблюдений и рассуждений мы вправе сказать: свободный стих есть безрифменный стих неравного размера.

Обсудим это определение.

Оно подразумевает, что все рифмованные стихи — не верлибры. В этом случае оно совпадает с мнением А. Л. Жовтиса и противоречит мнению А. П. Квятковского⁵¹. В частности, нашим определением исключается из системы свободного стиха весь русский Верхарн — Брюсова, Волошина, Блока. Он попадает в категорию вольного рифмованного дольника (пример 3). В то же время мы включаем в систему верлибра вольный «метрический», т. е. стопный, стих (примеры 11 и 12); с этим согласился бы покойный А. П. Квятковский, но это неприемлемо для А. Л. Жовтиса: стопа — сквозная для всего стихотворения мера повтора, чего, по его определению, в верлибре быть не может⁵². Естественно включаются в систему верлибра и «Александрийские песни» М. Кузмина, против чего возражает Б. О. Уибгеаун: они представляют собой в большей части безрифменный тактовик неравного размера (соответствует примеру 15).

Можно было бы, конечно, выяснив в общих чертах природу свободного стиха, как-то ограничить его область. Допустим, отнести к ней как раз только неравного размера безрифменный акцентный стих. Однако сразу же встанет вопрос: чем именно такое ограничение вызвано? Или ввести в систему верлибра еще безрифменный тактовик неравного размера (пример 14). Или прибавить еще неурегулированный дольник (уже не только белый, но и рифмованный — примеры 3 и 8а), чтобы, наконец, подвести под категорию свободного стиха переводы из Верхарна. Но всякий раз нас остановит бесосновательность именно тех, а не иных ограничений.

Очевидно, если мы будем последовательны, возможны два выхода. Надо либо все безрифменные стихи неравного размера считать свободными стихами, либо отказаться от выделения этой системы вообще, а стихи примеров 11—15 разнести соответственно по рубрикам примеров 1—5, т. е. рифмованных стихов неравного размера. Однако не только столетняя традиция, но и приводившиеся уже соображения о решающем значении отсутствия рифм как метрических сигналов в стихах неравного размера заставляют нас выделять верлибр именно как особую систему любых неравного размера безрифменных стихов.

Неурегулированность, «неравный размер» в соединении с отсутствием рифмы ощущают как важнейшие признаки свободного стиха сами поэты. В 1906 г. Блок, как было отмечено, сказал, что не имеет представления о законах свободного стиха, но еще в 1904 г. стихотворение «На

⁵¹А. Л. Жовтис. Стихи нужны..., с. 20—21; А. П. Квятковский. Русский свободный стих, с. 64.

⁵²А. П. Квятковский. Русский свободный стих, с. 63—67, А. Л. Жовтис. Стихи нужны..., с. 20—21.

перекрестке», написанное безрифменными неурегулированными трех-
сложниками со вкраплением дольников, поэт кончил так:

И кресты — и далекие окна —
И вершины зубчатого леса—
Все дышит ленивым
И белым размером
Весны⁵³.

Любимая мысль Блока, согласно которой жизнь диктует поэту стихотворные ритмы, нам хорошо знакома хотя бы по предисловию к «Возмездью». Здесь важно, что необычный облик своего стихотворения поэт сам определяет как «ленивый» и «белый». В смысле второго определения сомневаться не приходится; что ж до первого, то сам строй стиха, состоящего из строк неравного размера, поясняет его.

В стихотворении «1-е Мая» («Поэты...») Маяковский жалуется на штампы, опощившие праздничную тему, и в целях деавтоматизации восприятия заявляет о желании писать по-новому:

Хотя б без размеров.

Хотя б без рифм⁵⁴.

Далее следует основной массив текста, состоящий из акцентного безрифменного стиха неравного размера (как в примере 15). Следовательно, и для Маяковского наиболее существенными признаками тех стихов, которые мы относим к верлибру, были безрифменность и отсутствие строгой метрической упорядоченности («Хотя б без размеров»).

Необходимо обратить внимание еще на одну стиховую структуру, весьма близкую к рассмотренным — на своеобразный «верлибр наоборот». Это явление возникает, когда в стихе неравного размера многократно повторяются рифменные фонемные совпадения, особенно, если многие из стихов разделены на несколько строк. Таковы некоторые стихотворения и эпизоды поэм А. Белого, Маяковского, А. Вознесенского.

Нас несет Енисей.

Как плоты над огромной
и черной водой,

Я — ничей!

Я — не твой, я — не твой, я — не твой!⁵⁵

Нельзя с уверенностью сказать, два или четыре стиха составляют этот фрагмент.

У. Опыты подразделения системы свободного стиха находим у А. П. Квятковского и А. Л. Жовтиса. У первого из них классификация многоступенчата и, с нашей точки зрения, неудовлетворительна. Так, например, об одном из видов свободного стиха, фразовике, сказано, что он «не поддается точному определению, поскольку для него характерны свобод-

⁵³ А. Блок. Т. 2, с. 9.

⁵⁴ В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. V. М., ГИХЛ, 1957, с. 43. Это стихотворение указал нам М. Л. Гаспаров. Отметим, что к такому пониманию природы верлибра близок и Брюсов во втором издании его стиховедческого труда. Свободный стих «немецкого образца» он характеризует как «ольный» безрифменный дольник и приводит пример из Фета (Основы стиховедения..., с. 127—128).

⁵⁵ А. Вознесенский. На плотях. «Антимиры». М., «Молодая гвардия», 1964, с. 96.

ные речевые конструкции, близкие к прозаическим». В качестве образцов цитируются «Слово о полку Игореве», былина о Святогоре в записи П. Н. Рыбникова, «Двенадцать» Блока, «Скрипка и немножко нервно» Маяковского и многое другое, все совершенно разное⁵⁶. А. Л. Жовтис гораздо строже выделяет три категории свободного стиха внутри изучаемой системы: прозо-стих, в котором фонетические единицы повтора лишь намечены, но через все произведение не проходят; верлибр «правильный», в котором имеются разные фонетические средства повтора, причем ни одно не преобладает; и «неправильный», в котором одно из средств повтора преобладает над всеми другими⁵⁷. Однако вполне понятно, что и это деление никак не приемлемо с изложенной нами точки зрения, потому что проведено по несущественному (опять-таки, с нашей точки зрения) основанию.

Мы предлагаем классификацию верлибра, исходящую из его не фонетических, а метрических особенностей. С этой точки зрения вполне естественно выделяются:

1. Альтернирующий верлибр (пример 11) — В (А).
2. Трехсложниковый верлибр (пример 12) — В (Тр).
3. Дольниковый верлибр (пример 13) — В (Д).
4. Тактовиковый верлибр (пример 14) — В (Т).
5. Акцентный верлибр (пример 15) — В (Ак).

Как и при всякой, даже самой изощренной классификации, тут возможны и переходные, и амбивалентные, и стертые формы (см., напр., в § VII о стихе Сумарокова и Маяковского), а также полиметрические композиции; однако в общем предлагаемая систематизация явлений покрывает и объясняет, кажется, все многообразие, все особенности исследуемого материала.

В заключение данного параграфа необходимо отметить, что и Э. Верхарн, полагавший суть верлибра в прямом соответствии ритма идеям и образному строю стихотворения, и В. М. Жирмунский, видевший основную черту свободного стиха в его синтаксическом единстве определенного рода, и А. Л. Жовтис, основывающий свою характеристику на фонетическом единстве стихотворения, и В. П. Рагойша, подчеркивающий в первую очередь образное, композиционное и ритмико-интонационное своеобразие свободного стиха, и З. Черны, который совмещает все указанные характеристики верлибра и добавляет еще логические категории, — все они в известном смысле правы. Свободный стих, как и любая система стиха, представляет собой результат очень сложного взаимодействия фонологических, метрических, синтаксических, лексико-тематических, образных соответствий. Можно попытаться понять его, исходя из любого уровня структуры, а затем обращаться к остальным. Вопрос в том, что именно выдвигать на первый план при определении и классификации, что должно доминировать. Ответ может быть только один. Поскольку речь идет о системе стиха, надо опираться на метрику. Во всех других случаях мы рискуем нарушить либо левую, либо правую границу свободного стиха: свойства синтаксиса или образной

⁵⁶ А. П. Квятковский. Русский свободный стих, с. 67—72.

⁵⁷ А. Л. Жовтис. Стихи нужны..., с. 47—49.

его системы, допустим, могут оказаться у свободного стиха общими с другими системами стиха или с какими-то категориями художественной прозы, и его специфика от нас в значительной мере ускользнет.

Теперь же, определив и охарактеризовав в самых общих чертах метрику верлибра, мы можем обратиться к уяснению некоторых подробностей.

VI. Для подробного анализа мы избрали творчество самого активного современного русского верлибриста. Решающим в нашем выборе оказалось желание изучить наиболее сложную, наименее строго в метрическом отношении организованную разновидность свободного стиха — акцентный верлибр.

Исследовано 18 стихотворений Винокурова, написанных свободным стихом — почти все, что создано им в данной системе. Они составляют 742 стиха. Вот эти стихотворения (все они неоднократно перепечатывались): «Удивление» (У-1), «Неудачи» (Н-1), «Очевидности» (О-1), «Посреди московского двора» (П-1), «Ритм» (Р-1), «Весна. Мне пятнадцать лет...» (В-1), «Я не помню его. Я не видел его...» (Я-1), «Познай себя!» (П-2), «Моими глазами» (М-1)⁵⁸, «Серебряный бор» (С-1), «Отрочество» (О-2), «Заведующий поэзией» (З-1), «Разнообразие» (Р-2)⁵⁹, «Жилец напротив» (Ж-1), «Я ловил ощущение...» (Я-2)⁶⁰, «Сорок» (С-2), «По ту сторону лица» (П-3)⁶¹, «Женщина с красивыми зубами» (Ж-2)⁶². Эти стихотворения мы будем по мере необходимости сопоставлять с произведениями других поэтов.

VII. Стих изучаемых произведений представляет собой акцентный верлибр: рифмы нет, количество ударений в стихе колеблется от 1 до 6, количество безударных слогов между ударными — в любых пределах, допускаемых природой языка.

Разумеется, серьезные трудности встречаются нам, как только мы приступаем к изучению расстановки ударений. При внимательном взгляде сразу выделяется несколько категорий слов, почти всегда с уверенностью воспринимаемых как несущие на своем наиболее сильном слого полновесное ударение. Это имена—существительные, прилагательные, числительные,—глаголы (кроме вспомогательных), слова категории состояния, модальные слова, наречия (за исключением односложных), а также двусложные и многосложные междометия. С другой стороны, односложные союзы, предлоги, частицы и вспомогательные глаголы безусловно атонируются (мы опираемся на классификацию частей речи, принадлежащую В. В. Виноградову⁶³). Остается довольно значительная группа «метрически

⁵⁸ Все предыдущие стихотворения изучались по сборнику: Е. Винокуров. Музыка. М., «Сов. писатель», 1964. Буква и цифра в скобках представляют индекс, для краткости заменяющий иногда в дальнейшем изложении и в таблицах название стихотворения.

⁵⁹ Эти стихотворения изучались по книге: Е. Винокуров. Стихотворения. М., «Худ. литература», 1964.

⁶⁰ См.: Е. Винокуров. Слово. М., «Сов. писатель», 1962.

⁶¹ Е. Винокуров. Ритм. «Московский рабочий», 1966.

⁶² Е. Винокуров. Избранное. Из девяти книг. М., «Худ. литература», 1968, с. 138—139.

⁶³ В. В. Виноградов. Русский язык (грамматическое учение о слове). М.-Л., Учпедгиз, 1947, с. 38—47.

двойственных» слов: двусложные и трехсложные союзы и предлоги, все местоимения, вспомогательные глаголы, односложные и местоименные наречия, односложные междометия. И вот здесь-то нас подстерегают наибольшие препятствия. Сложнейшие проблемы взаимоотношения речевой деятельности и языка, языка и речи, речи и индивидуального говорения, а также — шире — лингвистики, стиховедения и теории декламации встречаются на, казалось бы, частном вопросе стиховой акцентологии.

Не стремясь распутать сейчас весь этот клубок, мы принимаем следующие два правила.

1. «Метрически двойственные» слова считаются ударными, когда они находятся в конце стиха, после последнего безусловно ударного слога.

2. Во всех других случаях мы рассматриваем их как безударные.

Первое правило основывается на соображении о том, что конец стиха отмечен виртуальной паузой, а она вызывает усиление предшествующих слогов; в этом случае «метрически двойственное» слово становится полноударным. Второе же наше правило исходит из общей установки свободно-го стиха Е. Винокурова на разговорную речь (синтаксические переносы, изобилие местоимений, междометий, модальных и иных слов без конкретного семантического наполнения):

23. А все же надо бы
24. Кому-то рассказать.
25. Не жаловаться, нет!
26. А просто так, снять трубку
27. И кому-то сказать:
28. Знаете, а мне что-то
29. Все не везет.
30. Да, что-то все не везет
31. И не везет. Не везет — и только!

(Н-1)

Местоимения в стихах 24, 27, 28, односложное наречие **все** в стихах 29 и 30, местоименное наречие **что-то** в стихе 30 — все эти слова, по нашему мнению, атонируются. А это же самое местоименное наречие **что-то** в конце стиха 28 мы воспринимаем как ударное и считаем таковым (правило 1). Именно такой стих — неравного размера, безрифменный, акцентный, имитирующий обиходную разговорную лексику, обиходный разговорный синтаксис, обычную тематику повседневных разговоров, и предполагает, по нашему мнению, стиль произношения, при котором «метрически двойственные» слова, кроме указанных в правиле 1, атонируются.

Принятые нами правила акцентуации влекут за собой два следствия.

1. Фонетическое слово в акцентном верлибре Винокурова в среднем длиннее, чем в стихе других систем. Если в других системах длина фонетического слова приближается к 3 слогам⁶⁴, то в стихе Винокурова она приближается к 3.5 (точнее, чуть не достает до 3.47) слога. Это вполне естественно, так как ни в какой другой системе нет, по определению, столь длинных междуударных промежутков, как в акцентном стихе и в акцентном верлибре (ср. по табл. 5 данные о средней длине фонетического слова

⁶⁴ Напр., Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., ГИХЛ, 1958, с. 71; М. П. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения. М., изд. АН СССР, 1952, с. 234.

в акцентном свободном стихе других поэтов, менее, чем Винокуров, ориентировавшихся на разговорную речь).

2. Анакрузы в акцентном свободном стихе гораздо разнообразнее и в среднем длиннее, чем ряды безударных слогов в клаузулах: в начале стиха «метрически двойственные» слова, атолируясь, часто допускают более или менее длинные цепочки безударных слогов, в конце стиха этого нет, поскольку, согласно правилу 1, после последнего в стихе безусловно ударного слова «метрически двойственное» слово считается ударным. Приводим для сравнения данные по всем 18 стихотворениям (табл. 1). И в начале, и в конце стиха наиболее характерно наличие одного безударного слога; но стихов с анакрузой такого строения всего треть, а с клаузулой такого строения — почти половина; мы встречаем анакрузы длиной и в 5, и в 6, и в 7, слогов, а в клаузуле более 4 безударных слогов — вслед за ударным не находим.

Тоника свободного стиха Винокурова (табл. 2) подчиняется довольно строгим закономерностям. Около половины стихов содержит по 2 ударения, треть — по 3. В совокупности двухударные и трехударные стихи составляют около 80 процентов. Совсем немного стихов с меньшим и большим количеством ударений — с 1 и с 4, и уж буквально единицы — с 5 и 6. В отдельных стихотворениях диапазон колебаний тоники еще уже: в 11 случаях он охватывает стихи от одноударных до четырехударных, в 3 — от одноударных до трехударных, в 3 же — от одноударных до пятиударных и в одном — от одноударных до шестиударного, но минуя пятиударный. Итак, верлибр Винокурова с точки зрения тоники — это стих главным образом с 2 и затем с 3 ударениями.

Силлабика дает во многом отличную картину (табл. 3). Если количество ударений в стихе колеблется в сравнительно узких пределах, от 1 до 6, то количество слогов от стиха к стиху изменяется в несравненно более широких границах, от 2 до 18. «Разброс» здесь втрое больше: по количеству ударений стих может быть одного из 6 видов, по количеству слогов — одного из 17 видов. Больше всего стихов длиной в 8 слогов, но они составляют лишь 15 процентов от общего числа стихов. Почти столько же стихов длиной в 7 слогов, ненамного меньше шестисложных с одной стороны, девяти- и десятисложных — с другой. Словом, слоговое строение акцентного верлибра Е. Винокурова значительно менее определено, чем тоническое.

Это хорошо видно также, когда мы рассматриваем каждое стихотворение в отдельности. Размах колебания слоговой длины стиха в пределах одного стихотворения, понятно, несколько меньше, чем во всем верлибре Винокурова. Но при этом на 18 стихотворений мы имеем 13 разновидностей силлабического строения, т. е. почти каждое стихотворение отличается собственным размахом колебания от минимума до максимума слоговой длины стихов (табл. 4). Отличия эти не настолько значительны, чтобы образовать разные подвиды свободного стиха, но они ясно показывают слабость его силлабической организации.

Живая борьба силлабического и тонического принципов метрической организации, борьба, являющаяся основой всей ритмики русского

стиха, в верлибре Виокурова принесла решительную победу тоническому принципу. Это вполне совпадает с традиционным представлением об акцентном стихе как об одной из «чисто тонических» систем⁶⁵. Поэтому метрику акцентного верлибра достаточно характеризует количество ударений в стихе. Однако для характеристики ритмики необходимо учитывать и количество слогов в стихе, и размещение в нем ударений.

Отметим следующую особенность силлабического строения изучаемого типа свободного стиха: преобладающее количество слогов в стихе (8, 7, 9, 10) в общем совпадает с количеством слогов в стихах самых распространенных размеров других систем — четырехстопного хоря и ямба, трехстопных дактиля, амфибрахия, анапеста, трехударного дольника, акцентного стиха Маяковского; для нас это одно из свидетельств органичности свободного стиха Е. Виокурова.

В наше время, когда даже до Луны человек дотронулся рукой, любовь абстракцию хочется ощутить. Мы заметили, что для акцентного верлибра Виокурова наиболее характерны такие величины: длина 8 слогов, два ударения, односложная анакруза и женская клаузула. Сколько же стихов со всеми этими признаками мы можем встретить? Каждый из этих параметров имеет собственную вероятность появления в исследуемых стихах. На 742 стиха односложных анакруз 234 (табл. 1), следовательно, $P(\text{анакр.})=0.31$. Из той же табл. 1 находим $P(\text{клауз.})=0.45$. Из табл. 2 $P(\text{удар.})=0.46$, из табл. 3 $P(\text{слог.})=0.16$. По теореме перемножения вероятностей можно определить вероятность того, что все четыре параметра, наиболее характерные для верлибра Виокурова в отдельности, встретятся вместе:

$$0.31 \times 0.45 \times 0.46 \times 0.16 \approx 0.01$$

Следовательно, на 742 стиха должно быть примерно 7 стихов следующего строения: 141 (здесь и в § XI каждая цифра обозначает количество безударных слогов между началом стиха и первым ударным слогом, между ударными слогами, между последним ударным слогом и его концом; в данном случае имеется в виду, что стих начинается одним безударным слогом, затем следует ударный, затем 4 безударных, снова ударный и, наконец, последний безударный).

Действительно, находим ровно 7 таких стихов.

- Я думаю, что все люди
(П-1, стих 17)
Покачивает ребенка
(P-1, 18)
Да, осень. И невезение.
(Н-1, 47)
Весенние поломойни!
(В-1, 16)
Семейных переживаний
(П-2, 20)
Сворачивает закрутку
(С-2, 58)
За тысячи километров.
(Ж-1, 40)

⁶⁵См., напр., А. Н. Колмогоров. К изучению ритмики Маяковского. ВЯ, 1963., № 4, с. 69, а также работы В. М. Жирмунского, М. Л. Гаспарова, П. А. Руднева, В. Е. Холшевникова.

Таковы стихи, наиболее представительные с точки зрения всех основных особенностей метрики свободного стиха Е. Винокурова.

Акцентный верлибр Винокурова сопоставим со стихом других поэтов (табл. 5).

У Сумарокова среди более чем полтораста переложений псалмов (некоторые переложены целиком, из некоторых — по отрывку, из других — по два отрывка) 25 выполнены альтернирующим верлибром и 10 — верлибром акцентным⁶⁶. В этих случаях поэт хотел дать читателям представление о ритме древнееврейской Псалтири, как он понимал его по немецкому переводу. В «Дополнении к духовным стихотворениям» (СПб, 1774) он снабдил переложения, выполненные свободным стихом, пометой «точно как на еврейском». Однако свободный стих Сумарокова традиции не породил, хотя вплоть до конца XIX в. в стихотворные издания Псалтири для детей и для народа неизменно включались и отдельные переложения Сумарокова, выполненные верлибром.

Фет, который в своих опытах опирался, по-видимому, на немецкие образцы, в первую очередь, пытался думать, на свободный стих Гете и особенно Гейне, акцентного верлибра не создал. У него мы находим два случая трехсложникового свободного стиха: «Здравствуй, тысячу раз мой привет тебе, ночь!» и «Ночью как-то вольнее дышать мне...» — и два случая дольникового верлибра: «Я люблю многое, близкое сердцу...» и «Нептуну Леверье».

Единичные явления трехсложникового верлибра обнаруживаем у Бальмонта («Гимн огню», 2—7)⁶⁷ и Анненского («Падающий снег»)⁶⁸, верлибра тактовикового — у Брюсова («К народу»)⁶⁹.

Величайшим мастером безрифменного неравноразмерного стиха стал Блок, причем господствующее место у него занял верлибр дольниковый⁷⁰. Однако у Блока встречается уже и два примера акцентного свободного стиха: «Когда вы стоите на моем пути» и «Она пришла с мороза»⁷¹. Около этого времени создает свой верлибр М. Кузмин («Мои предки»⁷²; «Александрийские песни» в большей части написаны тактовиковым верлибром), позже — Цветаева («Я бы хотела жить с Вами»)⁷³, еще поз-

⁶⁶Укажем страницы переложений, выполненных В(Ак), по Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе... А. П. Сумарокова, ч. 1, М., в университетской типографии у Н. И. Новикова, 1781: 4, 9, 34, 36, 84, 108, 115, 129, 135, 152.

⁶⁷К. Д. Бальмонт. «Стихотворения». Л., «Сов. писатель», 1969, с. 208—210

⁶⁸И. Анненский. «Стихотворения и трагедии». Л., «Сов. писатель», 1959, с. 175—176.

⁶⁹В. Брюсов. «Стихотворения и поэмы». Л., «Сов. писатель», 1961, с. 503—504.

⁷⁰Об этом см.: П. А. Руднев. О стихе драмы А. Блока «Роза и крест». «Тартуский ун-т. Уч. зап., вып. 251. Труды по русской и славянской филологии, XV, Литературоведение». Тарту, 1970.

⁷¹А. Блок. Т. II, с. 288 и 290.

⁷²Русская литература XX века (дореволюционный период). Хрестоматия. М., Учпедгиз, 1962, с. 446.

⁷³М. Цветаева. «Избранные произведения». М.—Л., «Сов. писатель», 1965, с. 110.

же — Гумилев («Мои читатели») ⁷⁴. В одном полиметрическом стихотворении Маяковского, как было указано, основная часть написана акцентным свободным стихом. Из современных советских поэтов у Солоухина верлибр дольниковый и тактовиковый, у Рыленкова находим один выразительный образец акцентного верлибра ⁷⁵, у А. Яшина — четыре ⁷⁶.

Таблица 5 предоставляет в наше распоряжение некоторые данные для обобщающих суждений о русском акцентном свободном стихе. Верлибр Сумарокова представляет собой довольно рыхлое образование. Тексты его весьма различны по длине (от 18 до 151 стиха) и по ритмике, так что рассматривать их суммарно представляется невозможным: перед нами интереснейшие метрические эксперименты большого мастера, призванные раскрыть неведомые дотоле возможности русского стиха, в частности, — возможности воспроизведения иноязычной и иносистемной метрики. Строго говоря, свободный стих Сумарокова следовало бы оставить в стороне, поскольку и в других случаях мы не касаемся переводов (избегая необходимости учитывать возмущающее влияние стиха оригинала на стих перевода, что при современном состоянии сравнительного стиховедения затруднительно; Сумароков же был дополнительно связан необходимостью держаться в своих переложениях возможно ближе к семантике подлинника, поскольку он имел дело с сакральными текстами). Однако характеристика двух первых сумароковских переложений (4 и 9 псалмы) акцентным верлибром в таблице отражена как картина самого раннего акцентного свободного стиха в России вообще.

С точки зрения и количества ударений, и количества слогов, и форм анакруз, и форм клаузул, в стихах Сумарокова невозможно выявить какую-нибудь яркую тенденцию. Это наводит на мысль о том, что перед нами гибридная форма: признаки акцентного свободного стиха налицо, но их группировка хаотична. В некоторых же отношениях верлибр Сумарокова явно противостоит всей последующей традиции; так, и среднее количество слогов, и среднее количество ударений в стихе Сумарокова существенно превышает аналогичные показатели для поэтов более позднего времени. И действительно, присмотревшись, мы замечаем, что наш материал в значительной степени обладает свойствами древнерусского молитвословного стиха ⁷⁷: синтаксическим параллелизмом, маркированностью начал стихов, отсутствием синтаксических переносов, обилием эмоционально окрашенных предложений. Приведем начало переложения 9 псалма:

Возблагодарю тя, господи, всем сердцем моим
И повею чудеса твои;
Возвеселюся и возрадуюсь о тебе
И воспою имени твоему, вышний.

⁷⁴Русская литература XX века..., с. 439.

⁷⁵Н. Рыленков. «Избранная лирика». М., «Сов. писатель», 1965, с. 296.

⁷⁶А. Яшин. «Бессонница». М., «Советская Россия», 1968, с. 313, 316, 320, 326.

⁷⁷По К. Тарановскому: Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI—XIII вв. В кн.: American contributions to the Sixth International Congress of Slavists. Prague, 1968, vol. I Ed. by H. Kucera. Moulon, 1968.

Начала приведенных стихов маркированы морфологической анафорой — глаголами будущего времени; синтаксический параллелизм проявляется, во-первых, в том, что в каждом стихе сперва помещается сказуемое, а далее следуют дополнения и обстоятельства; а во-вторых, все четверостишие распадается на две относительно симметричные пары стихов. Близость стиха сумароковских переложений к молитвословному вполне понятна, поскольку источником молитвословного стиха, по Тарановскому, в конечном счете (через посредство византийского), является та же Библия⁷⁸. Аналогичное гибридное сочетание признаков разных метрических систем нам знакомо, скажем, по стиху Маяковского — по тем случаям, когда на первичные признаки хорей (сильные нечетные слоги) накладываются в качестве вторичных признаки акцентного стиха (счет по ударениям акцентных групп).

Совсем иную, по сравнению с сумароковским, картину представляет акцентный свободный стих XX в. Тоника его, при всех отличиях разных стихотворений, строго организована таким образом, что количество стихов с разным числом ударений располагается более или менее симметрично. То же самое наблюдаем в тонике Е. Винокурова (табл. 2).

И силлабика Винокурова хорошо соответствует слоговой организации верлибра других поэтов; если отвлечься от таких сугубо индивидуальных особенностей, как более короткие стихи у Маяковского или более длинные у Рыленкова, то общие признаки силлабической структуры верлибра налицо: слоговой состав стиха гораздо разнообразнее, чем акцентный; в таблице распределения слогов центр несколько смещен влево (в pendant к тонике); среднее отношение безударных слогов к ударным превышает такое же отношение в языке; среднее число слогов в стихе приблизительно совпадает с наблюдаемым во всех других системах.

Строение анакруз и клаузул, при их живом разнообразии у разных поэтов, имеет по крайней мере одну существенную общую черту, совпадающую со строением начал и концов стихов Винокурова: количество безударных слогов в анакрузе во всех случаях превышает количество безударных слогов в клаузуле. При неравноклаузульности широкого диапазона свободному стиху свойственна все же значительно более четкая организация концов стихов, имеющая принципиальное значение для членения стихотворного текста на соотносимые метрические ряды, чем организация их начал.

В общем же сравнение табл. 1—4 с таблицей 5 показывает высокую степень общности метрической организации свободного стиха самых разных поэтов XX в.

VIII. Никаких специальных мер для фонической организации свободного стиха Винокуров не принимает. Ни заметных случаев «звукони-

⁷⁸К. Тарановский указывает и на возрождение молитвословного стиха в верлибре А. Добролюбова, и на необходимость учета структуры молитвословного стиха при изучении верлибра вообще («Формы общеславянского (...) стиха (...)», препринт, с. 5, текст и примеч. 8). Отметим, однако, что если у Сумарокова признаки свободного стиха преобладают, а молитвословного — на них накладываются, то у А. Добролюбова зачастую первичную метрическую структуру образуют признаки молитвословного стиха и лишь вторичную — признаки верлибра.

си», ни инструментовки текста, насыщения его «звуковыми повторами» разных видов, ни «речевой мимики»⁷⁹, ни формирования сложных звукообразов — ничего этого у Винокурова мы не найдем.

По-видимому, это свойство не только свободного стиха Винокурова и не только свободного стиха вообще. Любой безрифменный стих обыкновенно так же не организован в отношении фоники. Можно сказать, что «белизна» стиха как правило состоит не только в отсутствии рифмы — самого мощного фактора фонической организации — но и в отсутствии или в значительном ослаблении всех других способов такой организации. «Белизна» обычно знаменует демонстративную прозаизацию стиха, и верлибр в этом отношении не составляет исключения.

IX. Верлибру свойственна высокая упорядоченность синтаксиса. У Е. Винокурова почти всегда, в 16 стихотворениях, преобладает простое предложение, в одном случае (0—2) — сложноподчиненное с одним придаточным и лишь в одном-единственном, очень коротком (Я—1), такая закономерность не проявилась (табл. 6). При этом взаимное расположение предложений разных типов бывает подчинено определенному ритмическому рисунку. Так например, в стихотворении «Весна. Мне пятнадцать лет...» три сложных предложения расположены в начале (первое — после трех простых, второе — после следующих двух) и в конце (третье заключает все стихотворение). Весь промежуток, всю основную часть произведения составляют 20 следующих одно за другим простых предложений.

Даже стихотворение «Я не помню его. Я не видел его...», единственное у Винокурова без явного преобладания предложений одного определенного типа, с точки зрения синтаксиса организовано вполне строго. Оно открывается единственным простым предложением, за которым следует усложненное (смысл этого термина см. в пояснениях к табл. 6): основную часть стихотворения составляют три предложения одинакового типа: сложноподчиненные с одним придаточным. Замыкается стихотворение снова предложением усложненным.

Еще большую ритмичность синтаксису верлибра придает одинаковый характер предложений по цели высказывания. Вполне господствуют предложения повествовательные. Вопросительных и побудительных мало, не более 20 процентов. Синтаксису акцентного верлибра Винокурова более всего свойственны, таким образом, простые повествовательные предложения.

Те же самые тенденции, ярко выраженные, видим мы и у других поэтов. Например, в стихотворении Блока «Когда вы стоите на моем пути...» есть три предложения с экспрессивной окраской — и все они расположены в начале. А далее подряд следуют предложения повествовательные, экспрессивно нейтральные. «Она пришла с мороза...» вообще от начала и до конца состоит из предложений подчеркнуто безэкспрессивных. Размещение простых и сложных, коротких и длинных предложений обычно тоже закономерно. В отношении экспрессивности представляются исклю-

⁷⁹В. М. Эйхенбаум, Анна Ахматова. Опыт анализа. В кн.: «О поэзии». Л., «Сов. писатель», 1969, с. 120 сл.

ние стихи двух авторов, и во многих других отношениях несколько отклоняющиеся от общих закономерностей, — Сумарокова и Маяковского. Из десяти сумароковских переложений псаломов, выполненных свободным акцентным стихом, 7 насыщены предложениями с сильной экспрессивной окраской, в трех предложениях экспрессивная окраска отсутствует. Отличительные черты свободного стиха поэта XVIII в. объясняются, как мы видели, его близостью к традиции молитвословного стиха и прямым влиянием Псалтири, а текст Маяковского — это всего лишь фрагмент полиметрического стихотворения, испытывающий воздействие обрамляющих его частей с надежной рифмой.

Важное значение для характеристики стиха имеет степень совпадения границ предложений с границами строк. Для акцентного верлибра Винокурова степень такого совпадения весьма высока (табл. 7). Относительно больше всего, как и должно ожидать, предложений-стихов. Затем строго последовательно убывают группы предложений, занимающих целое количество стихов — 2, 3, 4, 5, 6 и, наконец, 7, и 8. В то же время лишь совсем немногие предложения занимают неполное число стихов; впрочем, и здесь та же картина постепенного убывания количества предложений от занимающих один стих с переходом на другой (с enjambement, условно говоря, причем мы не разделяем rejet и contre-rejet) до занимающих три стиха с лишним и 4 с лишним: предложений, занимающих 5 с лишним стихов и так далее, не оказывается вовсе. Изложенные наблюдения над данными таблицы 6 не оставляют сомнений в том, что метрико-синтаксическое строение акцентного верлибра Винокурова стремится к форме «предложение — стих».

Этим наблюдениям противоречит довольно большое количество предложений (61), занимающих менее одного стиха. Такие предложения либо дополняют стихи с синтаксическим переносом, либо образуют отдельные стихи, объединенные по-двое, а в одном случае и три вместе:

Старый поэт. Одышка. Сел.

(3-1, 40)

В общем они служат тенденции к выравниванию границы предложения по границе стиха.

Резко противоречат указанной тенденции предложения, которые начинаются contre-rejet, а завершаются rejet: и в начале, и в конце здесь наблюдается несовпадение границ предложения с границами стиха, например:

**Я не перейду в травы, в цветы,
в жучков. От меня ничего
не останется. Я не буду участвовать
в круговороте природы.**

(М-1, 3—6)

Так вот, именно данное явление в рассматриваемых стихах почти отсутствует: среди 396 предложений таких находится всего 3 — значительно менее 1 процента! Воистину лишь исключение, подчеркивающее общее правило. В общем же у 316 предложений и начало и конец совпадает с границами стиха, у 76 с границей стиха совпадает либо начало, либо конец предложения, и только у 4 предложений и начало и конец приходит-

ся на середину стиха: это три предложения, образующие и *contre-rejet*, и *rejet*, да одно — среднее — в цитированном стихе (3—1, 40), состоящем из трех предложений.

Намеченная общая картина не должна заслонить от нас реального соотношения количества стихов и предложений в отдельных стихотворениях. Здесь наблюдаются большие колебания. Наименьшее отношение числа стихов к числу предложений равно 1.4 (У-1 и 3-1), наибольшее равно 3.2 (П-3), между ними располагаются все остальные произведения при среднем для акцентного свободного стиха отношении

стихи: предложения = 1.9:1

Однако все это довольно пестрое разнообразие существует в пределах единой общей тенденции: в любом стихотворении подавляющее большинство предложений обеими границами совпадает с границами стихов. Мы полагаем, что такое совпадение является важным признаком, подкрепляющим и подчеркивающим стиховую природу верлибра, поскольку весьма близкие соотношения свойственны и силлабо-тоническим стихотворениям поэта.

С другой стороны, как отметил Л. И. Тимофеев, важный признак отграничивает акцентный верлибр от прозы именно на синтаксическом уровне; это существенно большее, чем в прозе, количество структурных, виртуальных пауз. В прозаическом тексте мы имеем дело с паузами синтаксическими, тогда как в стихотворном, сохраняющем их в неупорядоченности, кроме них появляется большое количество пауз, отмечающих границы между стихами⁸⁰. Так, изучаемый корпус стихотворений Е. Винокурова содержит 742 метрических паузы (по числу стихов) и 108 — синтаксических (между предложениями и внутри предложений), не совпадающих с границей стиха; всего их, таким образом, 850. Однако если бы этот текст был прозаическим, в нем было бы только 439 пауз (мы учитываем 108, находящихся внутри стихов, и 331, совпадающую с концами стихов), поскольку имело бы место только синтаксическое паузирование. Таким образом, в свободном акцентном стихе Винокурова по сравнению с прозаическим текстом такого же объема и синтаксического облика количество обязательных пауз преобладает почти вдвое.

Аналогичное явление наблюдаем и у других поэтов, за исключением, опять-таки, Сумарокова и Маяковского. По указанным выше причинам синтаксическая пауза у них весьма часто приходится на конец стиха; поэтому здесь паузирование не могло бы служить средством отграничения стиха от прозы. Однако там выступают иные синтаксические признаки, и сами эти, для привычные для нас исключения, подчеркивают то обстоятельство, что для типичного свободного стиха характерно именно значительное несовпадение синтаксических пауз с концами стихов. Таким образом, клаузулы верлибра, четко выделяющиеся благодаря напе-

⁸⁰ «В стихе она имеет в принципе принудительный характер, члена речь на отрезки, отличающиеся от прозы своей краткостью... Ориентация на приближающуюся, так сказать, конечную паузу уже сказывается в относительном выравнивании строк, на их тенденции к относительной симметричности в произношении, чего опять-таки нет в прозе» (из письма Л. И. Тимофеева автору работы).

чатанию «в столбик», оказываются особого рода знаками препинания, четко отмечающими обязательные метрические паузы.

Х. Дальнейшее углубление в особенности свободного стиха должно быть связано с постановкой вопроса о своеобразии его интонирования. Л. И. Тимофеев, полагающий, что «основной повествовательной единицей стихотворной речи является единица интонационная»⁸¹, указывает в качестве важнейшей задачи изучение интонационно-синтаксической организации стиха наряду с изучением его звуковой и ритмической организации⁸². Б. В. Томашевский в своей до известной степени итоговой работе, также придавая решающее значение интонации, подчеркнул, что «каждый стих обладает некоторым интонационным единством» и что именно «стих обладает более тесным единством интонации, чем высшие и низшие доли стихотворной речи»⁸³.

Интонация — один из сложных просодических элементов языка⁸⁴ — в значительной степени связана с синтаксисом. Поэтому путь к изучению стиховой интонации лежит через изучение стихового синтаксиса⁸⁵, хотя им и не ограничивается. По справедливому мнению Я. Мукаржовского, в стихе перекрещиваются интонационные явления, свойственные с одной стороны языку, с другой — стиховому ритму⁸⁶. При этом надо понимать, что декламаторскую интонацию «уловить» мы таким образом не можем. Да и нет какой бы то ни было единой декламаторской интонации, которую задавал бы стихотворный текст: любое произведение, по самой своей эстетической природе, предполагает возможность множества, если не бесконечного количества, интонационных интерпретаций в зависимости от индивидуальных свойств читателей или чтецов. Однако наряду с необозримым множеством возможных прочтений художественного текста есть и такие способы прочтения, которых данный текст никак не предполагает, которые он запрещает. Область допустимых прочтений ограничивается от области недопустимых прочтений синтаксической конструкцией, которая и предопределяет некий тип произнесения стиха, некую стиховую интонацию, инвариантную для всех возможных декламаторских прочтений. Мы не можем уловить эту инвариантную интонацию непосредственно: как всякое фонологическое явление, она представляет со-

81. Л. И. Тимофеев. Очерки..., с. 122.

82. Там же, с. 119.

83. Б. В. Томашевский. Стих и язык, с. 21 и 22.

84. А. А. Реформатский. Введение в языковедение. Изд. 4-е, М., «Просвещение», 1967, с. 187—188 и 309—311.

85. Б. М. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. В кн.: «О поэзии», с. 328 сл.

86. J. Mukarovsky. La phonologie et la poétique. В кн.: «Travaux du Cercle linguistique de Prague. 4. Réunion phonologique internationale tenue à Prague (18—21|XII 1930)». Prague, 1931, p. 284. Представленные здесь конкретные касающиеся стиха выводы обобщены в работе: Я. Мукаржовский. Литературный язык и поэтический язык. В кн.: «Пражский лингвистический кружок. Сборник статей». М., «Прогресс», 1967. Опыт приложения идей Я. Мукаржовского к конкретному исследованию стиха см.: K. Hořálek, Silbenmass und Intonation bei K. J. Erben. В кн.: «To honor R. Jakobson», vol. II. The Hague-Paris, 1967.

бой некое отвлечение, абстракцию, и в чувственном восприятии нам не дана; но мы можем указать те синтаксические и ритмические условия, которыми она определяется.

Такой подход вполне оправдан и психологически. «Мы изучаем ритмическое строение какого-нибудь словесного отрывка, мы имеем все время дело с фактами не психологическими, однако, анализируя этот ритмический строй речи как разнообразно направленный на то, чтобы вызвать соответственно функциональную реакцию, мы через этот анализ, исходя из вполне объективных данных, воссоздаем некоторые черты эстетической реакции. При этом совершенно ясно, что воссоздаваемая таким путем эстетическая реакция будет совершенно безличной, то есть она не будет принадлежать никакому отдельному человеку и не будет отражать никакого индивидуального психологического процесса во всей его конкретности, но это только ее достоинство. Это обстоятельство помогает нам установить природу эстетической реакции в ее чистом виде, не смешивая ее со всеми случайными процессами, которыми она обрастает в индивидуальной психике»⁸⁷.

Мы учитываем серьезную критику, которой подверг концепцию Б. М. Эйхенбаума В. М. Жирмунский⁸⁸; он показал, что интонация стиха в большой мере зависит от его стилистического облика и содержания. Тем не менее изучение ритмико-синтаксической структуры, когда мы имеем дело с относительно близкими по тематике и стилистике произведениями, позволяет выделить основные типы стиховой интонации достаточно уверенно.

В области синтаксиса она основывается на своеобразии синтаксической конструкции стиха (СК), под которой мы понимаем его синтаксический облик: состав и взаимное расположение членов предложения⁸⁹; отсутствие или наличие внутри стиха бесспорно необходимой, синтаксической паузы (на границе отдельных предложений, если она приходится на середину стиха, между простыми предложениями, входящими в сложное, после обобщающих слов, при выделении несомненно обособленных членов предложения); тип предложения, составляющего данный стих или оканчивающегося в данном стихе, по цели высказывания, по наличию или отсутствию эмоциональной восклицательной окраски (здесь ориентирами служат знаки препинания в конце предложения⁹⁰); отсутствие или

⁸⁷ Л. С. Выготский. Психология искусства. Изд. 2-е, М., «Искусство», 1968, с. 40—41.

⁸⁸ В. М. Жирмунский. Мелодика стиха. В кн.: «Вопросы теории литературы», Л., «Academia», 1928.

⁸⁹ «Синтаксис поэтической речи имеет условное строение, члены предложения имеют свои традиционные места, самое предложение связано рамками ритмических членений» (Б. М. Эйхенбаум. Мелодика..., с. 341).

⁹⁰ «Пунктуация служит показателем интонационного контура конца фразы» (L.-G. Jones. Grammatical patterns in english and russian Verse. В кн.: «To honor R. Jakobson», vol. II, p. 1017).

наличие синтаксического переноса, если конец стиха не совпадает с концом предложения⁹¹.

Для того, чтобы можно было наглядно представить каждую синтаксическую конструкцию, введены следующие обозначения:

П — подлежащее,

С — сказуемое,

В — второстепенный член предложения;

п — пауза,

е — enjambement

() — скобки выделяют часть придаточного предложения, приходящуюся на данный стих, или все придаточное предложение, если оно укладывается в пределы данного стиха целиком. При этом и открывающая, и закрывающая скобка обозначают виртуальные паузы. Точно так же обозначается прямая речь. Учитывая специфику лирического стихотворения, представляющего собой, с известной точки зрения, сплошную прямую речь, монолог лирического героя, мы не видим необходимости разделять сложноподчиненные предложения и предложения с прямой речью. Так что, например, стих

И ужас: «Вдруг я такой, как все?»

(0-2, 34)

мы представляем, исходя из изложенного, как конструкцию С (ВПСпВ)?
Что ужас — сказуемое, видно из предыдущих стихов: **Отрочество — это... ужас** и т. д.

Представляя разные конструкции на схеме, мы придерживаемся еще нескольких правил. Если подлежащее или сказуемое выражено несколькими знаменательными (или полужнаменательными, как например, связки) словами, каждое из этих слов обозначено отдельным символом:

Как он пытался поймать подтяжку

(Я-1,3)

представляет схема (ПССВ). **Как** в данном стихе союз и на схеме не отражается. Второстепенный же член предложения, если он выражен несколькими знаменательными словами, обозначается на схеме один раз. Но если он разорван другим членом предложения, то обе его части обозначаются отдельно. Так, стих

Удивляешься миру всем своим существом

(0-2, 19)

на схеме выглядит СВВВВ. обстоятельство **всем существом**, определяющее способ совершения действия с помощью словосочетания со значением ограничения⁹²⁻⁹³, разорвано здесь определением **своим**. С правой стороны

⁹¹Нам не кажутся основательными сомнения по поводу наличия специфической стиховой интонации в верлибре Р. Трост. Verse von Brecht. В кн.: «To honor R. Jakobson», vol. III, p. 2058). Разное количество слогов, размещение ударений на разных слогах, наличие или отсутствие внутрискриптовых пауз влияет, согласно наблюдениям и экспериментам, на характер интонирования (ритмико-мелодического движения голоса) в свободном стихе.

⁹²⁻⁹³Грамматика русского языка, т. II. Синтаксис, ч. I. М., изд. АН СССР, 1954, с. 578 и 244 (прим. к § 210).

схемы синтаксической конструкции ставится восклицательный знак, вопросительный знак, многоточие или точка, если они стоят в конце соответствующего стиха, поскольку эти знаки в какой-то мере отражают интонацию.

Приступая к характеристике синтаксических конструкций свободно стиха Е. Винокурова, прежде всего отметим большое их разнообразие. На 742 стиха приходится 425 различных конструкций. Ранее мы заметили, что синтаксические конструкции до известной степени отражают стиховую интонацию; поэтому великое разнообразие их свидетельствует об интонационном богатстве стиха. 10 наиболее распространенных конструкций, встречающихся от 29 до 11 раз, показаны на табл. 8. Еще 87 конструкций охватывают от 9 до 2 стихов каждая (такой, которая повторялась бы в 10 стихах, нет). Наконец, 328 различных синтаксических конструкций встречаются каждая по одному разу.

В акцентном свободном стихе Винокурова более всего распространены конструкции с двумя и тремя членами предложения. Этот факт естественно согласуется с преобладанием двухударных и трехударных семиннадцатисложных стихов. Всем самым частым синтаксическим конструкциям присуща повествовательная интонация, специфическая эмоциональная окраска отсутствует. И то и другое свидетельствует о некоторой «прозаизации» стиха. Этим конструкциям свойственен и наиболее естественный для русского языка прямой порядок слов: если есть подлежащее, оно занимает первое место; если есть сказуемое, оно занимает второе место после подлежащего, но первое место, если подлежащее в данном стихе отсутствует; если есть второстепенные члены предложения, они располагаются вслед за главными. То, что в значительном количестве случаев синтаксические конструкции представляют собой совокупность одних второстепенных членов предложения, — явление нейтральное, мы его наблюдали у самых разных поэтов⁹⁴. Пользуясь классификацией Б. М. Эйхенбаума⁹⁵, следует сказать, что перед нами стих говорной со всеми его существенными признаками. Да и место говорного стиха Е. Винокурова в современном литературном процессе вполне соответствует наблюдениям ученого о лирике говорного типа, «которая обычно развивается на фоне падающей песенной лирики и противопоставляет себя ей» и в которой «можно наблюдать разнообразие и подвижность интонации, отсутствие установки на систематическое ее единообразие, стремление приблизить ее к обыкновенной, разговорной и таким образом «снизить» ее напевное значение. Это входит в общую систему приемов, свойственных лирике такого типа, как художественный прозаизм. Характерно, что развитием этой лирики обычно подготавливается переход к расцвету прозы»⁹⁶. Свободный стих Винокурова, призванный к жизни в самом конце 50-х—в

⁹⁴Напр., Т. Н. Богатырева установила, что в стихе «Василия Теркина» (мы приводим еще не опубликованные данные ее дипломной работы «Интонационное многообразие поэмы Твардовского «Василий Теркин») наиболее распространенные СК — это ВВ и ВВВ, они охватывают более 10 процентов всех стихов.

⁹⁵В. М. Эйхенбаум. О поэзии, с. 331.

⁹⁶В. М. Эйхенбаум. О поэзии, с. 331.

начале 60-х годов, оказался одним из длинного ряда факторов, предвещавших новый крутой подъем прозы в литературе последнего десятилетия.

XI. Учитывая, что стиховая интонация является следствием взаимодействия синтаксических конструкций с метрикой, перейдем к рассмотрению ритмико-синтаксических фигур (РСФ). Ритмико-синтаксической фигурой мы называем стих определенного ритмического строения (учитывая количество слогов и реальное размещение ударений), имеющий определенную синтаксическую конструкцию. Таким образом, например, стихи,

Весенние поломойни!
(В-1, 16)

и

За тысячи километров.
(Ж-1, 40)

которые имеют одинаковое ритмическое строение, но разные синтаксические конструкции, представляют собой разные ритмико-синтаксические фигуры, как и стихи

Весенние поломойни!

и

Дурная беспечность!
(Р-2, 22)

хотя и одинаковые с точки зрения синтаксической конструкции, но разные в ритмическом отношении (в первом стихе 8 слогов, во втором—6). В то же время стихи

Покачивает ребенка.
(Р-1, 18)

и

Сворачивает закрутку.
(С-2, 58)

представляют собой одну и ту же ритмико-синтаксическую фигуру, так как и синтаксические конструкции и ритмика их совпадают⁹⁷. Ритмико-синтаксическую фигуру удобно представлять в виде дроби, у которой числитель показывает СК, а знаменатель — ритмическое строение в обозначениях § VII. Так что ритмико-синтаксическая фигура последних двух стихов, например, будет выглядеть СВ |141.

Ритмическое и синтаксическое разнообразие свободного стиха столь велико (см. §§ VII и X), что когда мы объединяем ритмические и синтаксические характеристики вместе, оказывается, что почти каждый стих представляет собой особую ритмико-синтаксическую фигуру. Так, среди всех фигур, образованных стихами, которые содержат наиболее распространенные синтаксические конструкции (табл. 8), только четыре ритмико-синтаксических фигуры охватывают по 3 стиха каждая (см. табл. 9). Еще 15 фигур охватывают по 2 стиха: В.|10; В.|120; ПС.|41; СВ.|141; СВ.|210; СВ.|321; ВВ.|111; ВВ.|142; ВВ.|321; ВВ|121; ВВе|030; ВВе|131; ПСВ.|221; ПСВ.|232; ПСВ|430.

Отмеченное в настоящем параграфе почти предельное многообразие интонации верлибра на фоне показанной в § VII относительной строгости

⁹⁷ Ср. О. М. Брик. Ритм и синтаксис (материалы к изучению стихотворной речи). «Новый ЛЕФ», 1927, №№ 3—6. Пример удачному применению предложенной здесь методики см. в статье: J. Holthussen. Zum Problem der poetischen Syntax bei Boratynskij. «Die Welt der Slaven», 1960, № 3—4.

и определенности его метрики и составляет своеобразие системы свободного стиха.

ХII. В творчестве Е. Винокурова свободный стих появляется тогда, когда поэт ищет наиболее сильных философских обобщений. Под философскими обобщениями мы понимаем здесь суждения об отношении человека к природе, человека к другим людям и к обществу, человека к самому себе. Все стихотворения, относящиеся к этой системе, представляют собой выражение абстрактных идей, проблем либо в конкретных образах повседневной жизни, либо (реже) в отвлеченных рассуждениях. Мысль об относительности времени вообще, в поэзии в особенности Винокуров выражает, например, следующими словами:

Я хочу написать когда-нибудь книгу,
Где было бы все о времени.
О том, что его нет.
Что прошлое и будущее —
Одно и то же сплошное настоящее.

(II-1)

Здесь философская идея представлена в отвлеченных суждениях. Кончается же стихотворение так:

Если бы вечность имела
Бюро пропавших вещей,
То можно было бы там
Найти галочку Савонаролы,
Портянку Шекспира,
Пенсне Гомера.

Та же идея выражена образно. Поскольку размышления почти неразрывно связаны с воспоминаниями («в нашей мысли господствует закон памяти») ⁹⁸ значительное число стихотворений включает в свою тематику и этот мотив: «Посреди московского двора...» и «Серебряный бор» содержат и интерпретируют воспоминания детства, «Отрочество» и «Весна. Мне пятнадцать лет...» — воспоминания отроческие, «Женщина с красивыми зубами» и «Сорок» — воспоминания той поры, о которой сам поэт написал:

У меня не было юности.

(0-2)

«Разнообразие» и «Заведующий поэзией» имеют форму воспоминаний о более позднем времени, «По ту сторону лица» построено на воспоминаниях о недавно пережитом в соединении с давнишним, а «Моими глазами», если угодно, — это воспоминание о будущем: с такой художественной полнотой говорит поэт о грядущем, как будто он его уже пережил — и не только в душе, но и наяву.

«Я охотник за очевидностями», — пишет Е. Винокуров (0-1). В подробностях быта, в незначительных как будто бы мелочах далекого или недавнего прошлого он видит скрытый от поверхностного взгляда общий смысл и, разрушая примелькавшиеся очевидности, демонстрирует его читателю. В этом именно и заключается одно из коренных свойств искусства, которое «состоит в способности усиленного, напряженного внимания, смотря по вкусам автора, направляемого на тот или другой предмет, вследствие которого человек, одаренный этой способностью, видит в тех

⁹⁸Л. С. Выготский. Психология искусства, С. 253.

предметах, на которые он направляет свое внимание, нечто новое, такое, чего не видят другие⁹⁹. Вот почему значительное место в свободном стихе Е. Винокурова занимает и тема искусства, преимущественно поэзии («Удивление», «Очевидности», «Посреди московского двора...», «Ритм», «Познай себя!», «Моиими глазами», «Серебряный бор», «Разнообразие», «Я ловил ощущение...», «Заведующий поэзией» и др.).

Тематический, образный, жанровый, экспрессивный «ореол» акцентного верлибра Винокурова обрисовывается очень четко. Можно утверждать, что система свободного стиха предопределяет в творчестве поэта философскую лирику (с мотивом воспоминаний, с темой творчества), сочетание образов, выхваченных из повседневного быта, с наиболее отвлеченными образами, воплощающими основные категории природы, философии, общественной жизни; немалое значение имеет легкий налет иронии, часто обращенной на самого лирического героя стихотворения.

Мы должны говорить в данном случае именно о предопределении, а не о взаимозависимости системы и обнаруженного «ореола», потому что данная система с необходимостью вызывает данный «ореол», но этот «ореол» вовсе не обязательно предполагает систему акцентного свободного стиха. Такое стихотворение Винокурова, как «Лебеди», написанное строфическим пятистопным ямбом с перекрестной рифмой, вполне могло бы вылиться и в форму свободного стиха. Можно даже привести отдаленную параллель: «Серебряный бор». Оба стихотворения содержат воспоминания детства в связи с размышлениями о сути творчества.

Отмеченный «ореол» свободного стиха Винокурова свойственен большинству стихотворений и других поэтов, писавших акцентным верлибром. В данном случае не выглядит исключением и далекий Сумароков. Его переложения псалмов содержат, в соответствии с оригиналом, скорбные философские размышления и обобщения, славословие и молитвословие. Эти переживания выражены отчасти в конкретных образах:

Развалины обителей вражиих вечно не устроятся
(с. 9),

отчасти в отвлеченных рассуждениях и обращениях к богу:

Изобличал ты народы и казнил беззаконных...
(с. 9)

Весьма развит здесь также мотив воспоминаний, что естественно вытекает из содержания псалмов, представляющих собой плач и скорбь по былому, напр.:

Воображаю, как видел тебя во святые
(с. 84)

Вспоминайте о чудесах, которы сотворил он
(с. 152)

Мотив воспоминаний дважды звучит в цитированом ранее 9 псалме:

1) ...казнил беззаконных

.....

Память их исчезла.

(с. 9)

2) Взыскивает он пролитую кровь и помнит о ней.

(с. 9)

⁹⁹Д. Н. Толстой. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана. В кн.: «Собр. соч. в 20-ти томах», т. 15. М., «Худ. литература», 1964, с. 248.

Значительное место занимает и мотив творчества, связанный со стремлением прославить бога:

Возыграйте господу, живущему в Сионе.

(с. 9)

и мн. др.

Тот же самый набор мотивов, хотя в различной интерпретации в зависимости от индивидуальности и мировоззрения поэтов, встречаем мы у Кузмина, Блока, Маяковского, Яшина, Рыленкова: сперва обрисовываются конкретные образы, непременно на фоне воспоминаний; параллельно развивается мотив творчества, подготавливающий переход от изобразительной части стихотворения к философской; это философское обобщение содержится, как правило, в конце стихотворения.

В этом отношении от свойственной акцентному верлибру тематики несколько отклоняется только «Я бы хотела жить с Вами...» Цветаевой. Ее стихи представляют ряд суггестивных образов, составляющих цельную картину, весьма вещную. Здесь нет ни мотива творчества, ни мотива воспоминаний, ни философского обобщения — хотя и тот, и другой, и третий мотив содержатся в стихотворении в латентном виде. Так, на философское осмысление напрашиваются и стихи о вечных сумерках и вечных колоколах, и сравнение звона часов с капельками времени, и картинки на изразцах: «Роза — сердце — корабль» (всюду переключение вечных явлений в ряд отвлеченных образов). Картина настолько зримая, что производит впечатление не просто созданной в грезах, а сконструированной из отрывочных воспоминаний; это впечатление подчеркивается глаголами в сослагательном наклонении, стоящими в форме прошедшего времени (**хотела бы жить, вы бы даже меня не любили, вы бы лежали**). Жизнь без творчества не полна — и в стихотворении появляются флейтист и флейта... Так и это стихотворение, внешним образом выпадающее из общей массы, по сути примыкает к ней.

Лексико-тематическое и ритмическое единство акцентного верлибра иллюстрирует следующий текст.

Когда я пришел из армии,
Первое, чем я был поражен,
Это было — разнообразие..
Сухие грузинские вина после войны
Шли под номерами,
Этикетки их напоминали солдатские погоны.
С красочных молдавских этикеток
Слетали длинноногие аисты,
Милые, глупые, трогательные, близкие.
Все это было немножко досадно
И довольно нелепо
Что это — жизнь или сон?
Счастлив я или только обманут,
Равнодушный, беспечный?
Долой безрассудную пышность земли.
Долой случайность весен.
Мне казалось, что будет красивой букет,
Если только одни васильки,
Или только одни колокольчики,
Или только ромашки одни.

Это сочинение (акцентный верлибр) — центон. Стихи 1—3 принадлежат Е. Винокурову, 4—8 — А. Яшину, 9 — Кузмину, 10—11 — Блоку, 12—13 — Фету, 14 — М. Цветаевой, 15—16 — Маяковскому, а заключительные В. Солоухину. Благодаря известной общности тематики, образной системы, лексики, синтаксиса, метрики отрывки из произведений разных верлибристов довольно естественно и легко связываются между собой. Так же легко и естественно, как стихи других систем. Можно вспомнить остроумную композицию Ю. Измайлова из стихотворений шестистопного хорея «камаринской» разновидности ритмики¹⁰⁰.

XIII. Насколько нам известно, эта статья представляет собой первый опыт характеристики пусть небольшого, но четко очерченного круга произведений русского свободного стиха. Изучение верлибра Винокурова и сравнение его с произведениями других поэтов позволяет говорить о нем как о самодовлеющей, строго отграниченной и от других стихотворных систем и от прозы, системе стиха. На метрическом уровне ее своеобразие проявляется в сочетании «вольности» и «белизны». На синтаксическом — в обилии пауз, вдвое превосходящих количество пауз прозаического текста; из сочетания свойств метрики и синтаксиса возникает специфическое интонационное разнообразие свободного стиха; лексика, эйдология, тематика свободного стиха создают устойчивый экспрессивно-тематический «ореол», в большей или несколько меньшей мере распространяющийся на все стихотворения этого типа.

Расцвет верлибра в две последние поэтические эпохи — начала нашего столетия и 50—60-х годов — вполне закономерен: данная система, промежуточная между другими системами стиха и прозой, обыкновенно появляется в пору сближения этих двух стихий поэтической речи. В России до XX в. стихи и проза четко противопоставлялись в сознании и писателей и читателей, что ярко проявилось в чередовании «поэтических» и «прозаических» эпох и поколений. Поэтому роль верлибра была тогда незначительна¹⁰¹. С появлением же «Стихотворений в прозе» Тургенева и последовавших за ними произведений лирической прозы Короленко, Бунина, символистов, а затем и советских писателей (вплоть до «Осенних листьев» Вл. Солоухина) почва для распространения свободного стиха была подготовлена. И еще более места завоевал себе свободный стих благодаря обширной переводческой деятельности русских поэтов, став равноправной системой в ряду других систем русского стиха.¹⁰²

¹⁰⁰ «Литературная Россия», 1965, 30 июля.

¹⁰¹ См. R. Jakobson. Notes préliminaires sur les voies de la poésie russe. В кн.: «La Poésie Russe». Ed. Seghers, Paris, 1965, p. 22. Ср.: И. Н. Розанов. Русская лирика М., «Задруга», 1914, с. 10—19; Вл. Пяст. Встречи. М., «Федерация», 1929, с. 6—7.

¹⁰² Окончательному оформлению идей этой работы способствовали два обсуждения на заседаниях Группы по истории и теории русского стиха Института мировой литературы им. Горького в 1970 и 1972 гг.

Таблицы

Табл. 1, § VII

Колич. безударных слов	Количество стихов	
	анакрузы	клаузулы
0	133	258
1	234	336
2	164	130
3	117	16
4	45	2
5	31	0
6	12	0
7	6	0

Безударные слоги акцентного свободного стиха Е. Винокурова в ана-
крузах и клаузулах.

Табл. 2, § VII

Колич. ударений в стихе	1	2	3	4	5	6
Колич. таких стихов	86	344	244	60	7	1

Тоника акцентного свободного стиха Е. Винокурова.

Табл. 3, § VII

Колич. слогов в стихе	Колич. таких стихов	Колич. слогов в стихе	Колич. таких стихов
2	4	11	65
3	14	12	42
4	36	13	23
5	55	14	12
6	70	15	3
7	112	16	4
8	119	17	1
9	88	18	2
10	87		

Силлабика акцентного свободного стиха Е. Винокурова.

Табл. 4, § VII

Слогов в стихе		Таких стихотв.	Слогов в стихе		Таких стихотв.
миним.	максим.		миним.	максим.	
2	10	1	4	12	1
2	12	1	4	13	3
2	13	1	4	14	1
2	14	1	4	15	1
3	12	2	4	18	1
3	16	3	5	13	1
3	17	1			

Разновидности стихотворений по размаху колебания длины стихов
от минимума до максимума.

Табл. 5, § VII

Признаки	Слогов	Стихотворения								
		1	2	3	4	5	6	7	8	9
Т	1	0	0	2	0	2	2	11	0	4
	2	4	2	10	8	3	7	14	9	17
	3	2	6	27	10	15	11	9	21	15
	4	4	9	10	10	5	6	2	15	5
	5	3	5	2	0	1	0	0	12	1
	6	3	5	0	0	0	0	0	7	0
	7	0	0	0	0	0	0	0	1	0
	8	2	0	0	0	0	0	0	0	0
	в среднем	4.4	4.3	3.0	3.1	3.0	2.8	2.0	3.8	2.6
С	1	0	0	0	0	0	0	3	0	0
	2	0	0	0	0	0	2	4	0	1
	3	0	0	2	0	1	2	3	0	1
	4	0	0	3	0	0	0	3	0	1
	5	1	0	0	0	1	0	5	2	4
	6	0	1	4	3	2	4	6	3	4
	7	1	1	3	4	3	3	3	3	6
	8	0	1	4	5	2	2	1	4	5
	9	3	0	5	5	3	3	5	9	6
	10	2	4	5	1	4	3	0	3	4
	11	1	1	7	3	3	0	2	7	3
	12	0	7	8	0	2	3	0	5	3
	13	3	1	6	4	3	0	0	8	2
	14	0	4	1	2	1	2	1	5	2
	15	1	2	1	1	0	0	0	9	0
	16	1	2	2	0	1	1	0	4	0
	более	5	3	0	0	0	1	0	3	1
в среднем	13.1	13.4	9.8	9.6	9.6	8.6	5.6	11.6	8.6	
Ф		3.0	3.1	3.3	3.0	3.0	3.1	2.7	3.0	3.3
А	0	6	5	14	9	5	9	15	11	8
	1	9	9	18	6	4	9	19	28	11
	2	1	7	14	11	11	4	2	18	14
	3	2	5	3	2	5	4	0	8	6
	4	0	1	2	0	1	0	0	0	4
К	0	4	10	10	8	7	9	11	27	18
	1	7	9	35	15	11	12	19	29	15
	2	6	8	5	3	7	5	6	8	10
	3	1	0	1	2	1	0	0	1	0

Метрика акцентного свободного стиха.

Обозначения: Т — тоника, С — силлабика, Ф — средняя длина фонетического слова, А — анакрузы, К — клаузулы; цифры в «шапке» таблицы обозначают: 1 — Сумароков, псалом 4; 2 — Сумароков, псалом 9; 3 — М. Кузмин, «Мои предки»; 4 — Блок, «Когда вы стоите на моем пути...»; 5 — Блок, «Она пришла с мороза...»; 6 — Цветаева, «Я хотела бы жить с Вами...»; 7 — Маяковский, «1-е Мая»; 8 — Рыленков, «Дума о матери»; 9 — Яшин, «Сухое вино».

Табл. 6, § IX

Стихотворения	Предложения					У	Всего
	П	СС	СП	ССП	У		
Н—1	24	0	4	1	2	31	
У—1	23	3	7	0	0	33	
О—1	5	0	0	2	3	10	
Я—2	4	0	2	0	0	6	
П—1	7	0	4	0	1	12	
П—2	14	0	4	0	1	19	
Я—1	1	0	3	0	2	6	
В—1	28	0	3	0	0	31	
С—2	35	3	8	0	1	47	
П—3	5	0	2	0	1	8	
Ж—2	20	0	1	0	3	24	
З—1	44	1	7	0	3	55	
Р—1	9	0	2	0	1	12	
О—2	5	1	9	0	1	16	
С—1	6	0	4	0	0	10	
Ж—1	26	1	7	0	0	34	
М—1	12	0	1	0	0	13	
Р—2	18	0	9	0	2	29	
Всего	286	9	77	3	21	396	

Количество предложений разных типов в стихотворении.

Обозначения в «шапке»: П — простые; СС — сложносочиненные, образованные из двух простых; СП — сложноподчиненные с одним придаточным; ССП — сложносочиненные, состоящие из двух предложений, причем одно из них имеет придаточное; У — усложненное предложение, как мы условно называем любое предложение, не подходящее ни под один из указанных типов.

Табл. 7, § IX

Ск. стихов занимает предложение	Ск. таких предложений	Ск. стихов занимает предложение	Ск. таких предложений
менее 1	61	5	8
1	127	5e	0
1e	8	6	5
2	93	6e	0
2e	5	7	2
3	55	7e	0
3e	1	8	2
4	24		
4e	1	e+e	3

Соотношение метрики и синтаксиса в акцентном свободном стихе Е. Винокурова.

Цифра с буквой e обозначает, что предложение выходит за пределы количества стихов, указанных цифрой, что имеет место, условно говоря, enjambement; e+e обозначает предложение, образующее и contre-rejet и rejet, как в двустишии

Пишу урывками! **Надо то в магазин,**
То приготовить. Все сама, сама.

(8—1, 51—52)

Табл. 8, § X

Схема СК	Пример	Количество стихов
ВВ.	Крадучись и петляя. (0-1, 17)	29
ПСВ.	Я ловил его. (Я-2, 4)	25
ВВВ.	Заглянувшего ко мне приятеля. (Ж-1, 32)	18
ПСВ	ты постоишь над холмиком, (М-1, 14)	17
ВВ	Портянку Шекспира, (П-1, 29)	16
ВВе	В стакане вахтера (Р-1, 12)	13
СВ.	Поднимаюсь по лестнице. (Н-1, 40)	12
В.	под воду. (0-1, 15)	11
ПС.	Я вынырываю. (В-1, 39)	11
ПСВВ	Пастух схватил одного барана (П-3, 19)	11

Наиболее распространенные синтаксические конструкции свободного стиха Е. Винокурова.

Табл. 9, § XI

Схема РСФ	Пример
В. 11	на ложе. (0-1, 21)
ВВ. 021	сзади на брюках. (Я-1, 5)
ВВ. 121	в последней шеренге. (Ж-2, 31)
ПСВ. 320	Я закрываю глаза. (С-1, 3)

Наиболее распространенные ритмико-синтаксические фигуры свободного стиха Е. Винокурова.

ТЕНЕВАЯ РИФМА

Перебирая наши даты,
Я обращаюсь к тем ребятам,
Что в сорок первом шли в солдаты
И в гуманисты в сорок пятом. (Д. Самойлов. ВП, 9)¹

При чтении и изучении современных поэтов то и дело накапливаются факты, которые не так-то просто объяснить. Вот и в приведенном хорошо известном четверостишье Давида Самойлова — одна ли рифма объединяет все четыре стиха, или же они рифмуют через один попарно? Конечно, этот вопрос может показаться и не особенно важным. Но через некоторое время наталкиваешься на сходное явление у другого поэта, на Д. Самойлова не похожего:

Может, молодость сызнава
Выйдет, брякнув калиткою,
То ль тургеневской Лизою,
То ли бунинской Ликою...

(Н. Рыленков, ИЛ, 361—362)

И снова непонятно, рифмуют ли только сызнава: Лизою, калиткою: Ликою, или же Лизою: Ликою, калиткою: Лизою тоже. Еще один поэт,

¹Ссылки на источники текстов приводятся по следующим изданиям (цифра обозначает страницу): Е. Винокуров. Избранное. М., «Художественная лит.», 1968. А. Вознесенский. Антимирь. М., «Молодая гвардия», 1964. Е. Евтушенко. Взмах руки. М., «Молодая гвардия», 1962. В. Иванов. Cog ardens. М., «Скорпион», 1911. Л. Мартынов. Новая книга. М., «Московский рабочий», 1962. В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13-ти тт., т. X. М., ГИХЛ, 1958. А. Межиров. Стихотворения. М., ГИХЛ, 1963. Пословицы русского народа. Сост. В. И. Даль., М., ГИХЛ, 1957. А. Прокофьев. Приглашение к путешествию. Л., «Художественная лит.», 1969. Русское народное поэтическое творчество. Хрестоматия. Сост. Э. В. Померанцева и С. И. Минц. М., Учпедгиз, 1963. Н. Рыленков. 1) Избранная лирика. М., «Московский рабочий», 1965 (ИЛ); 2) Снежница. М., «Сов. писатель», 1968 (С). Д. Самойлов. 1) Второй перевал. М., «Сов. писатель», 1963 (ВП); 2) Дни. М., «Сов. писатель», 1970 (Д). В. Слуцкий. Сегодня и вчера. М., «Молодая гвардия», 1963. А. Фет. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1959. Французские стихи в переводе русских поэтов XIX—XX вв., сост. Е. Г. Эткнд. М., «Прогресс», 1969. Частушка. Подготовка текста В. С. Бахтина. М.—Л., «Сов. писатель», 1966. А. Яшин. Бессонница. М., «Сов. Россия», 1968. L. Quicherat. Traité de versification française 2-e éd. Paris, Hachette, 1850.

равно далекий от Рыленкова и Самойлова, демонстрирует такое же усложнение рифмовой системы:

У реки-игрунь
у горной глазури
березы
в Ингури
березы

в Ингури (А. Вознесенский, 160)

Сразу замечаем, что нечетные стихи скреплены рифмой-анаграммой, четные — точной. Но и обе пары рифм «созвучны». И в следующих стихах окончания первой и второй пар строк образуют между собой теньевую рифму: они совпадают ударной гласной фонемой [a] и дифференциальным признаком звонкости опорных согласных [d] и [g]:

Есть в России ломкая вода,
Словно кто-то бросил в речку льда,
Словно бы осталась с ней суга,
Сохранили зиму берега! (А. Прокофьев, 119)

А потом сходный случай встречаем в новом сборнике Д. Самойлова:

Хорошо уехать в Таллин,
Что уже снежком завален
И уже зимой застелен
И увидеть Элен с Яном,
Да, увидеть Яна с Элен. (Д. Самойлов, Д, 59)

И снова возвращаемся к Николаю Рыленкову:

Где б ни шли мы — счастье с нами рядом,
Только надо видеть зорким взглядом,
Только слышать чутким ухом надо,
Чтоб узнать его, моя отрада. (ИЛ, 155)

И обращаемся к Борису Слуцкому («Собственный город»):

С каким интересом
Бежит по откосам
Он,

бывший лесом
И ставший тесом (...) (94)

Постепенно выясняется, что почти у каждого современного поэта, при самой разнообразной метрике и ритмике, подобная игра рифм встречается. Очень в среднем и очень приблизительно, на сотню случаев приходится один, когда две рифмовые пары перекликаются и между собой, что мы и называем теньевой рифмой; иногда в этой конструкции участвуют не парные, а тройные рифмы². Конечно, это немного. Однако и немало, особенно ввиду устойчивости и равномерной распределенности явления. К тому же создается впечатление, что число таких случаев медленно нарастает.

Явление теньевой рифмы связано с общими процессами, происходящими в современном стихе. От классицизма второй половины XVIII в. до наших дней неуклонно расширялась тематика, так что предметом изображения постепенно становились природа, быт, революция, глубинные интимные переживания, «космическая» философия, народный труд и т. д.; врывались новые пласты лексики в «забавном русском слого»

²Любопытно, что Д. Самойлов, довольно широко пользующийся теньевой рифмой, обошел ее молчанием в своей статье «Наблюдения над рифмой» («Вопросы литературы», 1970, № 6).

Державина, во «фламандской школы пестром соре», в «ненужных прозаизмах» Пушкина и далее вплоть до словотворчества Хлебникова и устно-разговорной стихии современной поэзии; усложнялась образная система; освобождалась метрика (после силлабо-тонических систем завоевали право на существование дольки, акцентный стих, свободный стих, многочисленные переходные и «размытые» формы). На этом фоне протекало и развитие рифмы — от точной, в которой совпадают ударная гласная и все последующие фонемы, через разрушение этой точности к неточной, но глубокой, с совпадением ряда предупредных фонем³.

Однако процесс развития рифмы состоял не в том, что одни способности рифмования начисто заменялись другими. Новое возникало и утверждалось наряду со старым, несколько оттесняя, но никогда не вытесняя его. Таким образом, сегодня в нашей поэзии сосуществуют наиболее традиционные точные рифмы — грамматические и антиграмматические, простые и составные — всевозможные неточные (неравносложные, усеченные, ассонансы), рифмы глубокие, наконец, консонансные (с совпадением согласных и безударных гласных фонем при несовпадении ударных гласных, как например, **процеживающую: просиживающую** в «Русской природе» Евушенко).

Именно как следствие богатства, разнообразия способов рифмования и распространяется тeneвая рифма.

В этом случае основные рифмы более традиционны: они точные или почти точные, различаются одной (реже двумя) фонемами в заударной части; иногда в рифмующих стихах совпадают и так называемые опорные согласные (непосредственно перед ударной гласной фонемой). А тeneвая рифма между ними менее точна, часто сдвинута влево, неравносложна и т. п. Так, в первом четверостишии Самойлова **даты: солдаты, ребятам: сорок пятом** — рифмы и точные (совпадают заударные части рифм), и богатые, или глубокие (есть совпадения в предупредной части). Между собой обе пары тоже связаны общностью фонемного строя, только связь здесь менее надежная. **Даты: ребятам** образуют рифму и неточную (в правой, заударной части разное число фонем), и бедную, поскольку нет совпадений в левой части. По сравнению с рифмами 1:3 и 2:4 стихов рифма, объединяющая эти пары, выглядит более бледной, тeneвой. Такого же рода рифмовая система во втором примере из Рыленкова.

А вот первый катрен Рыленкова особенно сложен и интересен. **Сызнова: Лизю** — рифма неточная и бедная, **калиткою: бунинской Ликою** — рифма точная и богатая, к тому же составная (слову **калиткою** соответствует имя **Ликою** в сочетании с частью предыдущего слова **бунин-**

³Этот процесс блестяще описан, хотя и с несколько разных позиций, В. М. Жирмунским («Рифма, ее история и теория», Пг., «Academia», 1923) и Б. В. Томашевским («К истории русской рифмы» в изд.: «Труды отдела новой русской литературы Института литературы (Пушкинского дома) АН СССР», т. I, 1948. Имея в виду, что заударная часть рифмы расположена справа от ударения, а предупредная — слева, В. Брюсов выразил отмеченную тенденцию термином «полевение рифмы» («Левизна Пушкина в рифмах». В кн: В. Брюсов. Мой Пушкин. М.—Л., Госиздат, 1924).

ской). Между собой пары соединены рифмой неточной, но богатой, так что эта связь слабее, чем между 2-м и 4-м стихами, но сильнее, чем между 1-м и 3-м. Особенно важно, ввиду дальнейшего, что тeneвая рифма у Рыленкова имеет существенное значение в построении смысла строфы; конец 2-го стиха **калиткою**, перекликаясь с концом 3-го стиха **Лизюю**, реализует звукообраз фамилии тургеневской героини **Лизы Каличиной**.

Еще иначе выглядит тeneвая рифма в «Таллинской песенке». **Таллин: завален** — рифма точная, **застелен: Элен** — тоже. А между собой они образуют рифму более слабую, консонансную: при сходном фонемном составе **завален: застелен** отличаются ударной гласной фонемой. Примерно то же видим в четверостишьи Б. Слуцкого. После сказанного будет ясен без комментариев следующий несколько более сложный случай:

Пахло летом,
Пахло светом...
И за Балчугом, Болотом,
Вдалеке за Крымским мостом,
Где-то за университетом
Пахло парусом и шкотом,
Простыней и полотенцем
И на пляж входным билетом...
И младенцем желторотым
На песке, насквозь прогретом. (Л. Мартынов, 34)

Все рассмотренные пока тeneвые рифмы равносложны. За тeneвую рифму часто приходится платить отказом от альтернативы, столь свойственной русскому стиху, — от чередования безударных и ударных, женских (дактилических) и мужских окончаний строк. Однако в наши дни достаточно распространена рифма неравносложная, типа **отрад: оградой**. Недавно была предпринята даже попытка обосновать ее закономерность и предсказать победоносное внедрение в поэзию недалекого будущего: «(...) более перспективен другой прием, названный нами комбинированной рифмой: в ней комбинируются ударное мужское окончание с неударным, женским (рифма типа «словно демон — воде», «назойлив цокот—лицо»), дактилическим («заря — зарезана») или гипердактилическим, поэтому возникает ощущение сдвинутости созвучия далеко влево, в глубину строки⁴. Таковую комбинированную рифму мы нередко встретим в качестве тeneвой при основных рифмах равносложных, так что «сочетавание рифм», как писал Ломоносов, или «бракосочетание рифм», как говорят французы, здесь не помеха.

Все свежает —
мускулы,
мысли.
Ну-ка, брат, еще —
не срались!

⁴В. М. Петров. Л. А. Меламид. О характере изменения некоторых параметров художественных произведений (основные тенденции эволюции рифмы в современном русском стихосложении). В кн.: «Вопросы русской литературы», Львов, 1968, вып. 3, с. 35 Ср. критику этой точки зрения: А. Л. Жовтис. Отношение банальности-оригинальности в структуре стиха. В кн.: «Русское и зарубежное языкознание», вып. 3. Алма-Ата, 1970, с. 290—292.

Погляди,

как вторую миску

поглощает английская мисс. (Е. Евтушенко, 9)

Стихи из нечетной и четной пар образуют между собой неравносложные теньевые рифмы **мысли : срамись, срамись : миску, миску : мисс.** То же самое в следующих примерах.

Все те, кто рвались в стратосферу,

врачи, что гибли от холер,

вот эти делали карьеру!

Я с их карьер беру пример! (Е. Евтушенко, 93)

С Комсомольской залетел он

В гущу тел

И над ней небесным телом

Заблестел. (Л. Мартынов, 42)

Хотя расцвела теньевая рифма в XX в., она представляет собой древнее и органичное явление. В ней нашел своеобразное проявление принцип амебейной композиции — один из основных способов организации материала в народной лирике. Он выражается в сложной системе повторов, при которой первый элемент (стих, двустипшие) находится в отношении параллелизма к третьему, второй — к четвертому, а, сверх того, первый связан со вторым, третий — с четвертым⁵.

Нетрудно увидеть в таком построении глубокое сходство с большинством рассмотренных случаев теньевой рифмы, где точно так же первый стих связан с третьим, второй — с четвертым, а кроме этого связаны четные с нечетными. Только амебейная композиция в народном стихе — обыкновенно анафорическое построение (в силу слабого развития рифмы), а в литературном его организует фоническая эпифора — рифма.

В фольклоре, однако, тоже встречаем, хотя и нечасто, теньевую рифму. Вот пример из пословичного стиха:

Снегу

Нету —

И следу

Нету. (Пословицы..., 574)

Рифмы **снегу: следу, нету: нету;** между этими парами — теньевая рифма. Еще пример: **Ехал к Фоме, а заехал к куме.** (Пословицы..., 256).

Много случаев теньевой рифмы встречаем в частушке, например:

Милый сбрую начищает,

Сватать собирается.

Мимо дому проезжает —

Сердце разрывается.

(Частушка, 142)

Замечательную сицилиану в трехударном дольнике, основанную на лексике и тематике популярной частушки⁶, со строго проведенным аме-

⁵А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., ГИХЛ, 1940, с. 103 и др. В. М. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. П., ОПОЯЗ, 1921, с. 38.

⁶Ты, цветочек мой, ирань.

Стой на окошечке, не вянь;

Ты завянешь, я полью,

Ты забудешь, я умру.

(Русское народное... творчество, 481)

бейным построением в сочетании с композиционным «кольцом» дает Н. Рыленков:

На окне огоньки герани.
Герань ты моя, герань...
Синий взгляд мою душу ранит.
Не рань ты ее, не рань.
Если вправду гроза нагрянет, —
Нагрянь поскорей, нагрянь...
На окне огоньки герани,
Герань ты моя, герань.

(С, 63)

Нечто подобное теневой рифме русского народного стиха указывает В. М. Жирмунский в старофранцузском эпосе и в испанских народных лиро-эпических «романсах»: при разных рифмах ряд стихов связан единым ассонансом⁷. М. Л. Гаспаров обратил наше внимание на следующую септиму из французской средневековой лирики (стихотворение Кэна из Бетюна, 1180 г.):

La roïne ne fit pas que courtoise
Qui me reprist, elle et ses fils li rois:
Encor ne soit ma parole françoise,
Si la peut-on bien entendre en françois.
Ne cil ne sont bien appris et courtois

Qui m'ont repris, se j'ai dit mot d'Artois;
Car je ne fu pas nourris à Pontoise.

(L. Quicherat, 442)

1-й, 3-й и последний стихи образуют точную женскую рифму (а начальный и заключительный — еще и богатую, поскольку опорная согласная фонема [t] у них общая); остальные стихи объединены точной мужской рифмой (в 5-м и 6-м опять-таки общая предупредительная фонема). Между собой обе группы стихов составляют теневую рифму, где отсутствие равносложности в правой, заударной части компенсируется глубокими совпадениями, иногда охватывающими целые слова, в левой.

Искусство теневой рифмы не было утрачено и в эпоху Возрождения, как свидетельствует начало эпиграммы К. Маро (1537 г.):

De soy-mesme
Plus ne suis ce que j'ay esté
Et ne sçaurois jamais estre:
Mon beau printemps, et mon esté
Ont faict le sault par la fenestre...

(Французские стихи..., 44)

Теневую рифму мы изредка встретим и в русской литературе XIX в. Так, в альбомном наброске 1821 г. «Если с нежной красотой...» С. М. Бонди отмечена «совершенно необычная у Пушкина рифмовка первой строфы, где чередуются разные фонетические варианты одной и той же морфемы...: «ой»—«ою»—«ой»—«ою». С точки зрения строгих правил «теории словесности» это недостаток, «бедность рифм», но в данном контексте, в легком альбомном стихотворении, эти рифмы звучат вполне уместно, придавая ему своеобразную небрежность и игривость...»⁸

Если рассматривать теневую рифму только со стороны фоники, действительно придется оправдывать ее «бедность», однообразие. Но, как

⁷В. М. Жирмунский. Рифма..., с. 66—68.

⁸С. М. Бонди. Черновики Пушкина. М., «Просвещение», 1971, с. 49.

будет показано дальше, она — сильный интегратор смысла, образов, средство передать теснейшую взаимосвязь разных сторон объекта изображения. Поэтому слабость оборачивается силой, недостаток — достоинством:

Солнце садится, и ветер утихнул летучий,
Нет и следа тех огнями пронизанных туч;
Вот на окраине дрогнул живой и нежгучий,
Всю эту степь озаривший и гаснущий луч.
(Фет, 109)

«Моноτονно рифмовых гласных» (явление, пограничное с теневой рифмой) отмечает В. М. Жирмунский у Бальмонта, Брюсова, Блока.⁹ В последнем сонете триптиха «Розы» В. Иванов дает неравносложную теневую рифму катренов **преодолений : вожделений : томлений : молений** и **неодолен : плен : явлен : запечатлен**. В ней можно видеть прямое отражение идеи сонета — недостижимости в дальнем мире высшей гармонии. Особенно знаменательны в этом отношении окончания двух начальных стихов:

С порога на порог преодолений
Я восхожу; но все неодолен
Мой змеевидный корень... (66)

Неодолимость «змеевидного корня», недоступность идеала выражена не только в лексике: рифмующему слову второго стиха «не хватает» слога до точного совпадения с предыдущей клаузулой. Это еще более подчеркнуто общностью корня и суффикса в обоих словах (при противоставленности приставок). Само упоминание корня в третьем стихе (хотя здесь имеет место полисемия) привлекает наше внимание к внутренней форме рифмующих слов. (Резкое противоречие между сущим и стремлением выражается и другими средствами; например, весь первый катрен построен на сложных синтаксических переносах). Намек на теневую рифму видим мы и в трехстишьях сонета: **немой : мой : кормой** и **супругой : подругой : упругой**. Здесь всюду одна и та же концевая фонема **й**; предшествующая же гласная стоит то в сильной позиции, то в слабой, первой заударной.

Отчетливее и последовательнее выражены теневые рифмы в другом сонете В. Иванова — «Италия» (159). В катренах **лазурны : Либурны : урны : бурны** и **светозарно : Арно : благодарно : коварно**; в терцетах **просторней : покорней, эфирней : кумирней, вечерний—терний**. Благодаря отсутствию альтернации женских и мужских клаузул и систематическому проведению приема сквозь весь сонет это стихотворение особенно показательно.

М. П. Штокмар указывает теневую рифму у Маяковского.¹⁰ Именно с Маяковского, благодаря систематическому разнообразию способов его

⁹В. М. Жирмунский. Рифма..., с. 66 и 317.

¹⁰М. П. Штокмар. Рифма Маяковского. М., «Сов. писатель», 1958, с. 94. В рецензии на рукопись нашей книги М. Л. Гаспаров высказал следующие соображения о сущности теневой рифмы: «По существу, этот прием есть утилитаризация дефекта. Дефект заключается в том, что неточная рифма, вошедшая в употребление после символистов, не допускает многочленности, может быть только парной. Брюсов мог называть рифмы на «счастье» десятками подряд. Маяковский не мог удлинить рифмическую цепь даже до трех членов: когда в «Во весь голос» он рифмует: «потомки-потоки-томики»,

рифмовки, и началось широкое распространение изучаемого явления в русской поэзии.

Что же достигается столь изощренной рифмовкой? Главное — это большая слиянность образов, как у Рыленкова в случае с калиткою: **Лизою**. Недаром теневая рифма возникает чаще всего вместе с обобщенным образом — то ли целой эпохи, то ли города, то ли события.

А время свистит красиво
Над огненным Тенесси,
Загадочное, как сирий
С дюралевыми шасси. (А. Вознесенский, 149)

Месила ты кисель,
Но тресты и картели
Вертели, как хотели,
Всю эту карусель... (Л. Мартынов, 9)

Поэтому стихотворение, воссоздающее обобщенную картину, зачастую содержит даже не одну, а две пары строк, объединенных теньвыми рифмами, которые охватывают и скрепляют, таким образом, значительную часть произведения. Вот описание Москвы у Слуцкого:

Мне нравилось, что слоem шума
Ее покрыло, словно шубой,
Многоголосым гамом ГУМа,
Трамваев трескотнею грубой.

Гудков фабричных
перегуды,
Звонков вокзальных
перезвоны,
Громов июньских
перегромы

В начале летнего сезона «...» (100—101)

Шума: ГУМа, шубой: грубой — рифмы точные. Но сквозь эту перекрестную рифмовку легко просматривается иная, парная — **шума: шубой, ГУМа: грубой**. Эти рифмы, конечно, совсем неточные (почти нет совпадений в заударной части), но зато они богатые, левые (по Брюсову). Сколько угодно образцов подобной левой рифмы мы найдем и у Слуцкого, и у других поэтов XX в. Не будем задерживаться на рассмотрении теньвых рифм другой строфы этого стихотворения и обратимся к «Тбилисским базарам» А. Вознесенского.

Здесь праздники в будни,
Арбы и арбузы.
Торговки — как бубны
В браслетах и бусах.

Да здравствуют бабы,
Торговки салатом,

то ясно, что «поток» и «томик» порознь рифмуют с «потомками», но между собой (в системе рифм Маяковского) не рифмуют или рифмуют плохо. Это потому, что во всякой цепи длиной свыше двух членов рифмующие слова невольно начнут группироваться в сознании на «более похожие» и «менее похожие» друг на друга, и единство рифмы разрушится... Упорядочение этого невольного разложения большого неточнорифмованного ряда и представляет собой последовательность теньвых рифм.

Под стать баобадам
В четыре обхвата!

Несколько иной случай представляет следующий пример из Е. Винокурова. Там теньевую рифму образуют стихи не в пределах одного катрена, а в соседних: нечетные стихи особо, четные — особо.

Но глубина уже вошла в меня
И мною уже сделалась отчасти.
Но я живу, в себе ее храня
На самом дне.

На горе иль на счастье.
Ее, и ненавидя и любя,
Я сохраняю.

Не легко мне часто.
Но без нее я б чувствовал себя,

Как шхуна в шторм, что вышла без балласта. (205)
Пары меня: храня, любя : себя между собой перекликаются теньевой рифмой; а что это не случайно, видно из отношения и других пар — отчасти : счастье и часто : балласта. Наконец, покажем случай, где в создании обобщенной картины участвует целая цепочка теньевых рифм.

Постепенно образовались квартиры,
А потом из них слепились кварталы,
Где одни старухи молитвы твердили,
Боялись воров, о смерти болтали.
Они болтали о смерти, словно
Она с ними чай пила ежедневно,
Такая же тощая, как Анна Петровна,
Такая же грустная, как Марья Андревна.
Вставали рано, словно матросы,
И долго, темные, словно индусы,
Чесали гребнем редкие косы,
Катали в пальцах старые бусы. (Б. Слуцкий, 89)

На фоне перекрестной рифмовки, свойственной отрывку, как и стихотворению в целом, отчетливо проступают консонансные рифмы **квартиры: кварталы, твердили : болтали, словно : ежедневно** и т. д.

А. Яшин, поэт обостренной совести, в одно из самых принципиальных своих стихотворений «Переходный возраст» ввел необычные теньевые рифмы. Они еще более усилили исповеднический характер стихотворения, помогли создать образ, в котором до конца слиты индивидуальные и общественные мотивы:

Не слабым слыву,
А в голос реву:
Туда ли плыву я?
Так ли живу? (11)

Рифменные связи выглядят здесь несколько необычно. Рифма четных стихов точная, равносложная, простая; нечетные стихи связаны неточной, зато глубокой, неравносложной и составной рифмой (**слыву : плыву я**) — все не так, как в четных стихах. А между собой эти пары скреплены ударными гласными и предупредными согласными фонемами. Примерно то же встречаем в этом стихотворении еще дважды:

Как пень на лугу,
Как тень на снегу,

ЧАСТОТНАЯ СТРУКТУРА ЛЕКСИКИ

А. ВОЗНЕСЕНСКОГО

(«Антимиры», лирика)

Принятые сокращения:

АМ — А. Вознесенский. Антимиры (Избранная лирика). М, «Молодая гвардия», 1964¹.

КГ — корневое гнездо.

КЛ — И. Анненский. Кипарисовый ларец².

КМ — О. Мандельштам. Камень. М.—Пг., Гиз, 1923³.

Пн — А. С. Пушкин. Полн. собр. соч.⁴.

СМЖ — Б. Пастернак. Сестра моя—жизнь. М., изд. З. И. Гржебина, 1922⁵.

СП — семантическое поле.

Ст — А. Блок. Стихи о Прекрасной Даме⁶.

ЧС — частотный словарь.

АД — А. Ахматова. Anno Domini MCMXXI. Пг., «Петрополис», 1922⁷.

¹Все данные о лексике этого сборника, содержащиеся в данной работе, относятся только к лирике (с. 13—184). Лексику поэм мы не учитывали, чтобы иметь возможность сопоставлять Вознесенского-лирика с опубликованными ранее материалами о лирических сборниках других поэтов.

²Сведения приводятся по данным В. Н. Топорова, которые приведены в статье Т. В. Цивьян: Материалы к поэтике Анны Ахматовой. В кн.: «Тартуский ун-т. Труды по знаковым системам, III». Тарту, 1967.

³Сведения приводятся по материалам Ю. И. Левина, опубликованным им в статье: О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. В кн.: «Структурная типология языков». М., «Наука», 1966.

⁴Сведения заимствованы из издания: Материалы к частотному словарю языка Пушкина (проспект) (АН СССР, Ин-т языкознания, Сектор структурной и прикладной лингвистики. Предварительные публикации). М. 1963.

⁵Материалы взяты из указанной ранее работы Ю. И. Левина.

⁶Данные заимствованы из издания: Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла. Сост. З. Г. Минц, Л. А. Аболдуева, О. А. Шишкина. Вступ. статья и общая ред. З. Г. Минц. В кн.: «Тартуский ун-т. Труды по знаковым системам, III». Тарту, 1967.

⁷Данные заимствованы в указ. статье Т. В. Цивьян.

1. К изучению статистической структуры поэтического текста

Первое показалось мне странно, что в этой стороне по большой прямой дороге никто почти не едет, а все объезжают крюком, надеясь доехать поскорее.

Д. И. Фонвизин⁸

1.1 Введение. Количественные приемы характеристики лексики, семантики, тематики поэтических текстов имеют в нашей науке почти полувековую историю⁹. К сожалению, добытые им эмпирические данные А. Белый интерпретировал достаточно вольно. Между тем весь смысл полного охвата данных состоит в том, чтобы преодолеть труднейшие препятствия на пути к объективному пониманию смысла поэтического произведения. Поэты никогда не бывают примитивно прямолинейны в своих идеях и образах; в поисках наиболее сильных средств воздействия, создавая «противочувствование» и ведя читателя к катарсису¹⁰, они «все объезжают крюком, надеясь доехать поскорее». Стремясь проникнуть в глубь поэтической идеи с помощью ЧС, приходится в особенности задумываться над тем, каким образом строго перейти от собранных эмпирических данных к обобщениям и выводам.

В последнее время в связи с развитием лингвистических и статистических аспектов теории и практики ЧС исследования поэтической семантики стали весьма продуктивны. В той или иной мере изучена структура лексики Пушкина, Баратынского, Тютчева, И. Анненского, Блока, Ахматовой, Пастернака, Мандельштама, Н. Рыленкова, А. Межирова. Появляются публикации, отражающие аналогическую работу над лексикой прозаиков¹¹.

С точки зрения психологии искусства стремление постичь мир идей и эмоций художественного произведения через его ЧС оправдывается тем, что сам отбор автором фактов, понятий, слов есть акт творческий¹². С точки зрения лингвиста такой подход закономерен и целесообразен, поскольку лексика поэтического текста сама по себе образует не конгломерат случайных слов, но самодовлеющую структуру¹³. К тому же, «чем

⁸ «Недоросль», действие III, явление I.

⁹ Начиная со статьи: А. Белый. Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительно-восприятии природы. В кн.: «Поэзия слова». П., «Эпоха», 1922.

¹⁰ См. Л. С. Выготский. Психология искусства. Изд. 2-е, М., «Искусство», 1968.

¹¹ А. М. Лягина. 1) О соотношении частей речи в языке романа М. А. Шолохова «Поднятая целина». В кн.: «Вопросы языкознания. Материалы XXIV научной конференции СамГУ им. А. Навои». Самарканд, 1967 (ротапринт); 2) Опыт статистического анализа языка писателя. (По материалам «Частотного словаря» «Поднятой целины» М. А. Шолохова). Автореферат канд. диссерт., Л. 1968; Н. Ф. Воробьева, Т. И. Шкурко. Из опыта составления частотного словаря языка К. Паустовского. В кн.: «II межвузовская студенческая научная филологическая конференция. Краткое содержание докладов». Л., 1969.

¹² Л. С. Выготский. Психология искусства, с. 206.

¹³ Напр., Р. М. Фрумкина. Статистическая структура лексики Пушкина. ВЯ, 1960, № 3.

частотнее слово, тем оно активнее — т. е. тем многочисленнее и сильнее по связи в системе слов»¹⁴.

Авторы, работающие с ЧС поэтических текстов, идут во многом разными путями. Как обычно в относительно новой области, их усилия носят преимущественно экстенсивный характер. Впечатление такое, что они стремятся испытать или хотя бы наметить разные подходы, приемы, чтобы поскорее вскрыть все таящиеся тут возможности. Поэтому при чтении этих статей нас не оставляет ощущение, что такие возможности используются не до конца. И не случайно, по-видимому, исследователи ЧС часто стремятся поскорее перейти к сравнению данных по словарю одного поэта с соответствующими данными по словарю другого (или других) поэтов. Спротивлению закономерно и необходимо. Не отказываясь от него, мы попытаемся прежде употребить некоторые специфические приемы анализа частотной структуры поэтической лексики одного автора.

1.2. Собственный ранг и общий ранг. Понятие ранга — одно из фундаментальных в любом исследовании, основанном на ЧС. «Под рангом слова понимается его порядковый номер в списке слов, расположенных в порядке убывающей частотности»¹⁵. То же самое следует сказать о рангах КГ и СП, с которыми нам также придется иметь дело в дальнейшем.

Рассмотрим понятие ранга подробнее. Если бы каждое слово частотного списка имело свою особую частоту, отличную от частот всех других слов, никакой проблемы не возникло бы вообще. Все слова расположились бы последовательно одно за другим и получили бы номера от 1 до числа, соответствующего общему количеству слов в списке. Но в действительности в любом ЧС есть ряды слов с одинаковой частотностью; чем ближе к концу списка, тем такие ряды длиннее. Этот ряд слов общей частотностью помещают в целом под соответствующим их количеству количеством номеров. Так, если пятое и шестое слова частотного списка имеют одинаковую частотность, то они помещаются в словаре под двойным номером 5—6.

Иногда же поступают иначе: каждому ряду слов с общей частотностью приписывают один общий номер, так что если пятое и шестое слово частотного списка имеют одинаковую частотность, а все предыдущие имеют разную частотность и занимают номера от 1 до 4, то следующие оба слова помещаются под номером 5.

В разных случаях может потребоваться разная ранговая характеристика слова, поэтому целесообразно ввести понятия собственного ранга (r_c) и общего ранга (r) слова. Собственный ранг, или то, что обычно называется просто рангом — это порядковый номер слова в частотном списке; если слов с данной частотностью несколько, то всем им вместе присваивается столько же номеров. Под общим рангом мы понимаем порядковый номер (один!) всего ряда слов с данной частотностью. Поэтому слова ЧС должны иметь столько r_c , сколько всего слов в списке, и столько r , сколько в нем слов (и групп слов) с разной частотностью.

¹⁴В. А. Москович. Статистика и семантика. М., «Наука», 1969, с. 23; См. здесь также с. 138—144.

¹⁵В. А. Москович. Указ. соч., с. 20, примеч. 29.

Все приведенные рассуждения, относящиеся к частотным спискам слов, распространяются и на частотные списки КГ и СП.

1.3. «Поэт искренен». В своей многоаспектной статье Ю. И. Левин выдвинул положение «поэт искренен (поэту надо верить)»¹⁶. На первый взгляд, оно противоречит отмеченному нами в § 1.1 стремлению поэтов «объезжать крюком, надеясь доехать поскорее», однако, как станет ясно далее, противоречие это кажущееся. По-видимому, данный постулат — обещающая исходная точка для работы с ЧС поэтического текста. Из положения «поэт искренен» естественно вытекает следствие «частое — значимо». Однако обратное утверждение, «значимое — часто», уже далеко не столь бесспорно, и мы к нему вернемся позже.

Говоря «частое — значимо», мы имеем в виду, что слова с высокой частотностью (самые частые в тексте) обладают и большой значимостью в семантической структуре целого. В соответствии с распространенной методикой, мы всюду будем оперировать абсолютной частотой, т. е. числом, обозначающим количество словоупотреблений, а не относительной частотой, представляющей отношение количества употреблений данного слова к общему количеству словоупотреблений текста: при сопоставлении ЧС разных поэтов их приходится сравнивать не по i , когда пригодились бы данные об относительной частоте, а по рангу. r убывает с возрастанием i и до известной степени характеризует значимость слова: чем меньше ранговый номер слова, тем оно должно быть более значимо.

Однако целый ряд явлений языка (синонимия, полисемия, наличие супплетивных форм и др.) ослабляет достоверность показателя r . Стремясь обойти это затруднение, стали группировать лексемы в КГ, чтобы суммировать сведения о словах с общими семантемами. При этом оказалось, что несущие наибольшую семантическую нагрузку корни (наиболее частые) притягивают наибольшее количество родственных слов¹⁷. Таким образом, в поэтической речи наблюдается то же явление, которое В. А. Москович обнаружил в языке: тенденция «к прямой пропорциональной зависимости между частотностью слов и их активностью»¹⁸.

Этот полезный подход будет учтен нами в § 1.4. А сейчас введем величину f' , представляющую собой сумму частот КГ; иными словами, через f' будем обозначать общее количество словоупотреблений всех лексических единиц, входящих в данное КГ. Теперь мы получаем возможность расположить все КГ по убыванию значений f' , и в этом частотном списке каждое КГ получит ранговый номер $r'i$, обозначающий ранг гнезда по абсолютной частотности употребления входящих в него слов. Принцип «частое—значимо» не только сохраняет здесь свою силу, но и приобретает особую устойчивость: мы получаем сведения о степени значимости уже не лексем, а семантем, обладающей большей обобщающей силой.

Все, что было сказано о КГ, надо повторить о СП. Принято определять количество разных слов, входящих в СП, выражая данные в процентах, и сравнивать данные о разных полях одного поэта и об одинако-

¹⁶Ю. И. Левин. О некоторых чертах..., с. 199.

¹⁷См. указ. соч. З. Г. Минц и др. и Т. В. Цивьян.

¹⁸В. А. Москович. Статистика и семантика, с. 47.

вых полях разных поэтов между собой. Но прежде целесообразно ввести величину f'' , представляющую сумму частот, или общее количество словоупотреблений всех слов, входящих в данное СП. Составив частотный список всех СП данного текста, мы для каждого получаем ранговый номер f''_v , представляющий собой еще одно проявление принципа «частое — значимо».

Нередко возникают, правда, трудности при отнесении к тому или иному СП некоторых слов, особенно обозначающих отвлеченные понятия. В этом случае может оказаться полезной процедура, разработанная еще Ш. Балли¹⁹. Помогли бы хорошие идеологические словари, но пока у нас их плохих нет.

1.4. Выдвигая утверждение «поэт искренен», Ю. И. Левин предлагает опираться на него до тех пор, пока оно «не вступает в явное противоречие с интуицией исследователя»²⁰. Есть у него и другие оговорки, например, о стершихся метафорах. Эти ограничения, в сущности, вызваны тем, что постулат Ю. И. Левина спорит с другим, старым постулатом, сформулированным еще А. А. Фетом: «он говорил, что поэзия есть ложь, и что поэт, который с первого же слова не начинает лгать без оглядки, никуда не годится»²¹. Фет явно имеет в виду изобилие тропов, присущее, как правило, стихотворным произведениям, переосмысление слов в поэтическом контексте и другие особенности, вытекающие из установки поэтической речи на сообщение²². Все это ведет к тому, что некоторые весьма важные понятия не отражаются или недостаточно отражаются в ЧС.

Противоречие между обоими суждениями, с формально-логической точки зрения непреодолимое, в действительности носит диалектический характер. Оба утверждения отмечают две разные стороны проблемы, неразрывно связанные между собой. И если на основе постулата Левина справедливо, что «частое — значимо», то «постулат Фета» запрещает принимать на веру, что «значимое — часто».

Убедимся в этом на примере.

Поэма Маяковского называется «Про это». Пролог — «Про что — про это?»²³ Начинается он так:

В этой теме,
и личной,
и мелкой,
перепетой не раз
и не пять,
я кружил поэтической белкой
и хочу кружиться опять.

¹⁹Ch. Bally *Traité de stylistique, française*, t. II. Paris-Genève, 1951, p. 223—264.

²⁰Ю. И. Левин. О некоторых чертах..., с. 199.

²¹Н. Н. Страхов. Несколько слов памяти Фета. В кн.: «Полн. собр. стихотворений А. А. Фета», т. I. Спб., изд. А. Ф. Маркса, 1912 с. 18.

²²См. R. Jakobson. *Linguistics and poetics* В кн.: «Style in language». N. Y., 1960; реферат этой статьи: В. Н. Топоров, «Структурно-типологические исследования». М. «Наука», 1962 и обсуждение ее в работе: В. П. Григорьев. О задачах лингвистической поэтики. Известия АН СССР, ОЛЯ, 1966, вып. 6.

²³В. Маяковский. Собр. соч. в 13-ти томах, т. 4 М., ГИХЛ, 1957. Цит. стихи находятся на с. 137—139.

Тема поэмы прямо не названа. Далее следует цепь четверостиший с анафорическим зачином:

Эта тема
сейчас

и молитвой у Будды...

Эта тема придет,

калеку за локти...

и т. д. Один раз единоначатие слегка видоизменено:

Это хитрая тема!

Нырнет под события...

Завершается пролог предельно выразительным катреном, называющим тему фоническими средствами (рифма), графическими, синтаксическими, но не лексическими. Слово **любовь** или какие-либо его синонимы так и не названы.

Частое — значимо. И наиболее частотное в прологе слово **тема** действительно одно из самых здесь важных: пролог как раз и посвящен формулировке темы. К тому же посредством поэтической этимологии оно неожиданно сопрягается с глаголом **истемнила** и именем **темень**: тема оказалась настолько темной, что как она ни рвется наружу, а вырваться не может; и как ни прячь ее, а спрятать нельзя.

Но значимое далеко не обязательно часто. Самое важное слово вовсе не названо; поэт словно бы не осмеливается произнести этого главного слова²⁴ вслух.

Преодолеть трудности, вытекающие из «постулата» Фета поможет обращение к словам с малой встречаемостью. Этим и объясняется важная роль «редкого слова», уже отмеченная в литературе.²⁵

На первый взгляд, рассмотрение «редких слов» бесплодно в тех случаях, когда, как в прологе «Про это», самое важное понятие вовсе не названо. Однако в действительности этот тупик мнимый. Слово **любовь** не произнесено; но понятие **любовь** описано с предельной выразительностью целым рядом именно редких слов — существительных: **молитва**, **песня**, **Истина**, **Красота**, **инстинкт**, **сердцелюдый** (здесь субстантивация); прилагательных: **личная**, **мелкая**, **хитрая**, **гневная**, **безраздельно близкая**; глаголов: **приказать**, **раскидать**, **оттереть**, **подступить**, **истемнить**, **колотиться** и т. д.

Для того, чтобы количественными мерками эффективно охватить все разнообразие словаря поэтического текста, в том числе «редких слов», при изучении КГ и СП необходимо считаться не только с суммой частот входящих в них слов, но и с количеством входящих в них единиц — с тем свойством, которое мы предлагаем назвать весом гнезда или поля. КГ и СП, как правило, состоят преимущественно из «редких слов», это вытекает из статистического закона Ципфа. «Богатство словаря автора заключается по преимуществу в редких словах»²⁶. Вес КГ и СП мы обозначаем соответственно v' и v'' .

²⁴О значении темы «любовь» в поэме, см.: M. Nag. *Fantastical Realism. The Problem of Realism in Mayakovsky's «Про это»*. «Scando-Slavica», 1958 (IV), p. 4—6.

²⁵В. Г. Минц. *Частотный словарь...*, с. 210; В. А. Москович. *Статистика и семантика*, с. 74; см. здесь же с. 75—90.

²⁶Р. М. Фрумкина. *Статистическая структура...*, стр. 79.

Располагая гнезда по убыванию их весов и нумеруя их по порядку, определяем для каждого КГ его ранг по весу r'_v . Точно так же для каждого СП получаем значение r''_v . Насколько ранг слова по частоте показателен при подходе «поэт искренен», настолько ранг по весу показателен при подходе «поэзия есть троп». А так как в действительности обе тенденции сосуществуют, в анализе должны сосуществовать оба критерия — r'_f ; r''_f и r'_v ; r''_v . Если ранг по частоте показывает, насколько значимо данное КГ или СП в поэтическом тексте, то ранг по весу показывает, насколько разносторонне то или иное понятие, тот или иной круг явлений изображаются.

1.5. Лексическое разнообразие текста. В дополнение к частотности и весу полезен также вспомогательный критерий — показатель относительного лексического разнообразия (в дальнейшем просто: показатель лексического разнообразия), который устанавливает связь между ними:

$$I' = v' : I''; I'' = v'' : I'',$$

где I' есть показатель лексического разнообразия КГ, а I'' — показатель лексического разнообразия СП²⁷. Как легко убедиться, $0 < I' \leq 1$. Если несколько КГ имеют одинаковую частотность, показатель лексического разнообразия ближе к 1 у того, которое более разносторонне отражает заключенное в корне значение. Критерий I' не вносит ничего принципиально нового, но устанавливает связь между I' и v' . Пользоваться им следует с осторожностью: по мере приближения к концу списка КГ, расположенных по убыванию их весов, I' возрастает, а при $v'=1$ тоже становится равен 1 (поскольку I' тоже равно 1). Получается, что лексика КГ наиболее разнообразна, когда оно состоит из одного слова, что противоречит здравому смыслу. Все сказанное выше относится и к показателю I'' .

Поскольку I' и I'' прямо пропорциональны весу, т. е. количеству слов, среди которых большая часть — слова «редкие», эти величины в полной мере отражают роль «редких слов» в семантике поэтического текста. Из нескольких гнезд или полей с одинаковой суммой частот словоупотребления то гнездо или поле будет иметь наибольший показатель лексического разнообразия, которое достигает данной частоты словоупотребления за счет большего количества слов.

Разместив и перенумеровав гнезда по убыванию показателей их лексического разнообразия и проделав то же самое с СП, получаем для каждого гнезда или поля ранговое значение, соответственно r'_1 и r''_1 .

1.6. О сравнительном изучении. С самого начала существенное место отводится сопоставлению данных по творчеству разных поэтов. Правда, не совсем ясно, как поступал А. Белый. Описывая уголок СП «природа» у Пушкина, Баратынского и Тютчева, он сказал: «На основании статистики существительных, прилагательных и глаголов, при упразднении общих слов трем поэтам о стихах природы, — упразднении, выделяющем индивидуальные разности зрения — я пришел к нижесле-

²⁷G. Herdan. Language as Choice and Chance. P. Noordhoff. N. Y.-Groningen. 1956, p. 17.

дующему...»²⁸ Подробности ни из приведенного объяснения, ни из дальнейшего не ясны.

Позже оформилась мысль о возможности и желательности сопоставления ЧС к поэтическим произведениям с ЧС языка, однако подробно она не обсуждалась. По-видимому, у исследователей присутствует мысль, что плодотворно и надежно в первую очередь сопоставление ЧС поэтов-современников: Пушкина—Тютчева—Баратынского; Пастернака (сборник 1922 г.) — Мандельштама (сборник 1923 г.) — Ахматовой (сборник 1921 г.). Такие сопоставления закономерны, это ясно. А как быть с авторами, более отдаленными по времени? Чем больше расстояние между ними, тем труднее решить, что именно в разнице частотности слов зависит от диахронических процессов в лексике, а что — от индивидуальности писателей. Ведь диахронические изменения могут выражаться не только в появлении новых слов и новых значений или в утрате старых, но и в изменении частотности употребления разных слов. Вряд ли, например, можно сделать какой-нибудь вывод из того, что в «Антимирах» А. Вознесенского слово **женщина** стоит на 1 месте, а в поэзии Пушкина оно не входит в первые 220 наиболее частотных слов. Зато у Пушкина есть **дева, жена, красавица, девица** — слова, отсутствующие в сборнике советского поэта.

Столетье с лишним — не вчера.

Что же касается сопоставления поэтов разного времени по СП их лексики, здесь, надо думать, особых препятствий не встретится: ведь группировка лексики по СП выявляет, какие по преимуществу стороны действительности отражает тот или иной поэтический текст.

Каков же может быть тот период, в пределах которого закономерное сравнение ЧС разных поэтов? Имеем ли мы право, например, сопоставлять поэтов начала XX в. с нашими современниками? Высказано «на глазок» предложение ограничиться синхронными срезами в пределах 10—40 лет²⁹, однако оно слишком неопределенно. Могут быть и другие суждения, тем более, что для судеб языка поэзии разные десятилетия далеко не равно значительны. Р. М. Фрумкина приводит данные о большой устойчивости лексики: подавляющее большинство среди 200 наиболее частотных слов пушкинского словаря и сейчас принадлежит к самым частотным, а среди первых пятисот слов лишь 10 процентов устарело или значительно изменило систему значений с нашей точки зрения³⁰.

Сделана интересная попытка найти меру близости двух ЧС³¹. Если предложенный количественный метод сравнения двух ЧС признать удачным, открывается, например, такая возможность. Составив ЧС языка по десятилетиям, сопоставить попарно первый с каждым из последующих и посмотреть, до каких пор числа, определяющие меру близости этих пар,

²⁸А. Белый. Указ. соч., с. 9—10.

²⁹Л. Н. Засорина. О статистике и автоматизации в лексикографии. НДВШ, ФН, 1963, № 4, с. 97.

³⁰Р. М. Фрумкина. Статистическая структура..., с. 81.

³¹Е. А. Калинин. Изучение лексико-статистических закономерностей на основе вероятностной модели. В кн.: «Статистика речи». Л. «Наука», 1968, с. 79—88.

будут приблизительно одинаковы. Пока показатели меры близости не слишком расходятся, следует считать, что и частотность употребления слов в сравниваемые периоды близка. Так что различия в ранге разных слов у разных поэтов на протяжении данного времени относятся на счет их творческой индивидуальности.

Однако описанный способ чрезвычайно громоздок. Для более простого (хотя и несколько более грубого) определения ширины синхронных срезов можно воспользоваться особой закономерностью русского историко-литературного процесса — особой волнообразной формой развития новой поэзии. Здесь довольно отчетливо выделяется семь всплесков поэтической активности, охватывающих от одного до двух с половиною десятилетий: 40—50-е годы XVIII столетия; 80—90-е годы; первая четверть XIX в.; 50—60-е годы³²; последние годы XIX — первая четверть XX в.; годы Великой Отечественной войны; 50—60-е годы нашего века. В пределах каждого такого периода можно смело сопоставлять ЧС разных поэтов; а словари поэтов (произведений, сборников), принадлежащих к разным периодам, следует сравнивать очень осторожно, для изучения исторических связей, влияний и т. д. или, напротив, для определения меры самостоятельности, независимости художника³³.

Поэта сравнивают с другими прежде всего для того, чтобы более полно выяснить его индивидуальность. Но еще больше в этом смысле может дать рассмотрение частотной структуры лексики поэта на фоне частотной структуры языка. Правда, прежде чем приступить к такому сопоставлению, следует выяснить один вопрос. На каком фоне должны мы изучать лексику поэта? На фоне ли языка поэзии его времени? — В таком случае мы должны были бы оперировать ЧС, составленным на основе будущего словаря русской советской поэзии³⁴. На фоне литературного ли языка его времени? — Тогда необходимо обратиться к труду типа словаря Э. А. Штейнфельдт³⁵. Или, наконец, на фоне частотного словаря устной речи, составленного по методике Гугенема и др.³⁶? Ответ будет зависеть от решения проблемы специфики поэтической речи. Мы ограничимся постановкой вопроса, отметив попутно, что поэт, несомненно, учитывает и общена-

³²В. В. Кожин. О «поэтической эпохе» 1850-х годов (к методологии истории русской литературы). Здесь содержатся интересные соображения и о структуре литературного процесса вообще.

³³Некоторые интересные закономерности «волнообразного» исторического движения русской поэзии показаны в трудах: И. Н. Розанов. Русская лирика. М., «Задруга», 1914, стр. 10—19. В. А. Пяст. Встречи. М., «Федерация», 1929, стр. 6—7. R. Jakobson. Notes Préliminaires sur les voies de la poésie russe. В кн.: «La Poésie Russe». Paris, éd. Seghers, 1965. Подробное изложение этого этюда см.: J. Honzik. Rusko a evropa v poezii. Svetová literatura, 1966, № 3.

³⁴В. П. Григорьев. Словарь языка русской советской поэзии. М., «Наука», 1965.

³⁵Э. А. Штейнфельдт. Частотный словарь современного русского языка литературного. Таллин, 1963.

³⁶Gougenheim, R. Michéa, P. Rivenc. A. A. Sauvageot. L'Elaboration du français élémentaire. Paris, Didier, 1956.

родный языковой опыт, и языковые традиции поэзии, и строй обиходной речи; он превосходно сознает, когда выходит за их пределы:

Чтоб выразить таинственные муки,
Чтоб сердца огонь в словах твоих изник,
Изобретай неслыханные звуки,
Выдумывай неведомый язык!³⁷

Порой дождливою намедни
Я, завернув на скотный двор...
Тыфу, прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!³⁸

Гляжу с любовью на землю,
Но выше просится душа;
И что ее, всегда чаруя,
Зовет и манит вдалеке —
О том поведать не могу я
На ежедневном языке.³⁹

Выскажем предположение, что сопоставление лексики поэта со словарем каждого из трех указанных типов было бы по-своему поучительно. Впрочем, пока что вопрос этот имеет для нас чисто теоретический интерес, поскольку есть возможность использовать для сравнения только словарь литературного языка Э. А. Штейнфельдт.

1.7. Выводы. Следующие величины представляют нам необходимые для характеристики поэтического текста данные:

Частотность (количество словоупотреблений) i .

Ранг слова по частоте r .

Частотность (сумма словоупотреблений) $KГ i'$.

Ранг $KГ$ по частоте $r' i$.

Вес (количество слов) $KГ v'$.

Ранг $KГ$ по весу $r' v$.

Показатель лексического разнообразия $KГ I'$.

Ранг $KГ$ по показателю лексического разнообразия $r' I$.

Частотность (сумма словоупотреблений) семантического поля $СП i''$.

Ранг $СП$ по частоте $r_3 f_i$.

Вес (количество слов) семантического поля $СП v''$.

Ранг $СП$ по весу $r'' v$.

Показатель лексического разнообразия $СП I''$.

Ранг $СП$ по показателю лексического разнообразия $r'' I$.

В историко-сравнительном плане статистическая структура лексики поэта может изучаться:

а) на фоне статистической структуры лексики поэтов-современников (безусловно) и предшественников и наследников (осторожно);

³⁷В. Г. Бенедиктов. Пиши, поэт! слагай для милой девы... В. Бенедиктов. Стихотворения. «Советский писатель», 1937, с. 131.

³⁸А. С. Пушкин. Евгений Онегин. Полн. собр. соч., т. V, М.-Л., изд. АН СССР, 1950, с. 203.

³⁹А. К. Толстой. И. С. Аксакову. Полн. собр. соч., т. I, СПб., изд. А. Ф. Маркса, 1907, с. 352.

б) на фоне статистической структуры лексики литературного языка, языка поэзии, разговорной речи⁴⁰.

2. Некоторые эмпирические данные о частотной структуре лексики А. Вознесенского.

Если в мучительские осужден кто руки,
Ждет бедная голова печали и муки,
Не веди томить его делом куаниц трудных,
Ни посылать в тяжкие работы мест рудных:
Пусть лексикон делает — то одно довлеет,
Всех мук роды сей один труд в себе имеет.
Ф. Прокопович⁴¹.

2.1. Частотный словарь А. Вознесенский привлек наше внимание как один из наиболее «спорных» поэтов-современников. Сейчас, когда волнения и страсти вокруг его творчества поулеглись, представляется закономерной попытка объективно разобраться в тематике и идеях его лирики. Сборник «Антимиры», исследованный нами, включает многое из предыдущих книг поэта — наиболее существенное с нашей точки зрения и, по-видимому, с точки зрения автора.

Поскольку мы ставим задачу изучить семантику поэтического текста, представляется целесообразным включение в словарь только однозначных частей речи (по классификации акад. В. В. Виноградова⁴²) — имен существительных, прилагательных, числительных, глаголов, категории состояния, наречий. Иначе сопоставление словарей разных поэтов и сопоставление словаря поэта со словарем языка будет излишне затруднено, а расхождения между разными словарями окажутся в значительной мере сглаженными благодаря наличию обычного для большинства текстов количества местоимений, частиц речи, междометий. Из тех же соображений мы объединяем в одной словарной статье все падежные формы, все формы числа, времени, склонения и т. д. Причастия и деепричастия отнесены к соответствующим глаголам.

Кроме слов текста стихотворений, учтены слова, составляющие заглавия стихотворений и разделов. Не учтены слова, образующие в книге А. Вознесенского своеобразные маргиналии — эпитафии и посвящения, напечатанные перпендикулярно к строкам основного текста.

Имена собственные, образованные от нарицательных, выделены как отдельные вокабулы. Если от имени существительного собственного образовано омонимичное ему имя прилагательное, они считаются также двумя разными вокабулами (например, Маяковский и Маяковский мост). Имя

⁴⁰Было бы полезно использовать распределительные ЧС поэтического сборника (о них: П. М. Алексеев. Частотные словари и приемы их составления. В кн.: «Статистика речи». Л., «Наука», 1968, с. 61). На этот путь встал Ю. И. Левин. Однако мы в данном исследовании не нашли возможности по нему пойти.

⁴¹Феофан Прокопович. О труде в сочинении лексиконов. «Русская эпитафия (XVIII—XIX вв.)». Л., «Советский писатель, 1958, с. 31.

⁴²В. В. Виноградов. Русский язык. (Грамматическое учение о слове). М.-Л., Учпедгиз, 1947, с. 38—44.

собственное, состоящее из нескольких слов, во всех случаях считается одной вокабулой (Великая Отечественная Любовь; Садим Совесть, Словно Сад).

Гс	г		і
1	1	женщина	30
2	2	бить	27
3	3	лицо	26
4	4	глаз	25
5—6	5	жить, сирень	22
7	6	Париж	21
8	7	лес	20
9	8	невыносимо	19
10	9	один	18
11—12	10	лежать, нога	17
13—14	11	гореть, щека	16
15—17	12	быть, земля, стоять	15
18—22	13	век, говорить, город, милый, ночь	14
23—27	14	белый, губа, ночной, рука, уходить	13
28—35	15	вода, дрожать, друг, идти, Ирена, красный, мир (вселенная, общество людей), Ольга	12
36—46	16	другой, душа, жизнь, звезда, знать (глагол), лететь, любить, птица, снег, туман, черный	11
47—60	17	баба, блестять, глядеть, дом, Ленин, нос, окно, первый, Политехнический, Рублевское (шоссе), серебряный, стена, страшный, человек	10
61—76	18	бежать, бродить, голова, гудеть, дышать, машина, Москва, мост, око, пахнуть, раз, сказать, слеза, спать, старуха, тишина,	9
77—89	19	вещь, война, ждать, забыть, небо, нестись, работа, секвойя, спасибо, стать (глагол), судьба, ухо, чистый	8

гс : 90—105; г : 20; і : 7

бог, зеркало, зрачок, кричать, кровь, крыло, Марше о Пюс, Маяковский, нести, палец, петь, плясать, приходиться, тело, ходить, шарф

гс : 106—152; г : 21; і : 6

баллада, береза, всплеснуть, голос, голый, дело, Длинного, живой, здравствовать, зеленый, изменить, лето, любовь, люстра, мотоцикл, мрак, мука, ненавидеть, Новый год, огненный, парабола, помнить, пот, роца, самоубийство, сбросить, свет, сердце, синий, след, слушать, спина, сто, стол, стонать, стучать, тоска, точка, третий, три, урчать, утро, хотеть, хохотать, четыре, шар, юный

гс : 153—209; г : 22; і : 5

апельсин, арбуз, атомный, аэропорт, баня, брать, вагон, вертикальный, воздух, время, Гойя, день, дымиться, жена, зал, заяц, зубы, имя, край, крик, корона, лоб, лунный, любимый, муж, мужчина, Мэрлин, нож, огонь, осень, парень, плакать, планета, плечо, площадь, поле, последний, потолок, поэт, природа, прозрачный, прямо, пустой, Рим, рот, руль, Сартр, светить, сидеть, сиять, смеяться, срывать, страна, танцевать, чистота, чудо, шептать

гс : 210—292; г : 23; і : 4

Америка, ангел, Антимирь, бледный, Букашкин, бусы, висеть, Вознесенский, вонзаться, Вселенная, год, горе, давно, дверь, девчонка,

деревянный, застыть, звук, земной, золотой, колено, коснуться, кулак, лед, лик, лирический, лист, мама, море, мохнатый, озеро, орать, осенний, отшельничать, палаццо, печаль, пить, понять, поря, посреди, почем, прогрессия, продавщица, прожектор, просвечивать, просто, прощать, пустить, расставаться, реветь, ресторан, рвать, рожа, рижий, рядом, сад, самолет, самоубийца, сапог, светлый, свистать, свистеть, сигаретка, сесть, сиянье, солнце, сон, стекло, страшно, стриптиз, травить, улица, Ульянов, факел, Флоренция, хороший, хорошо, художник, царь, читать, шея, электрический, язык

гс : 293—456; г : 24; і : 3

алюминиевый, архангел, афиша, башка, белок, бензин, биться, брюки, будущее (сущ.), вдоль, вдруг, вековой, весна, вести (глагол.), ветер, вечер, взгляд, висок, витраж, волос, вопить, вылетать, высокий, выть, выходить, гараж, гвоздь, гений, гитара, глазница, гора, гость, давать, дача, девчата, деньги, джаз, дрянь, дурак, дурить, дух, душный, дьявол, женский, завтра, закон, законно, звездопад, каблук, кожа, корень, короткий, косточка, кулиса, лампа, легкий, лиловый, липкий, Лувр, мадонна, мальчик, месяц, мешок, мокрый, молодой, молчать, монолог, мотаться, музыка, мэр, напиться, натворить, начало, новый, носить, облако, оборот, овал, овал, одежда, озаяннуть, окошко, отражаться, падать, пацан, песчинка, плыть, подонок, подруга, пожар, полахать, помочь, понимать, поря, потеряться, потный, праздник, припасть, притихнуть, прогноз, продать, промокашка, пропахнуть, простить, прошлое (сущ.), прямая (сущ.), пуля, пустынный, раздать, разинуть, рана, растаять, расти, ребенок, река, речка, Рубенс, садиться, салют, седой, Сена, сибирский, Сигулда, синева, сквозь, смешной, снежок, сниться, сопеть, сосед, спросить, сруб, стакан, ствол, странный, суд, судить, тайга, телефон, тихий, товарищ, толпа, торжественно, тревожный, трещать, туфелька, тысяча, умный, уста, устареть, фигура, физик, форма, фреска, хищный, хотеться, храм, цвет, час, часы (предмет), чашка, черепок, черт, эстрада, этаж

гс : 457 — 973; г : 25; і : 2

авария, ад, академик, аллея, амазонка, антенна, Антибукашкин, антоновка, архаичный, ауканье, ахнуть, багровый, базар, бар, баркас, бассейн, беременная, бессмертный, бисерный, блюз, богиня, божественный, бок, бокал, больно, ботинок, браслет, бред, брезжить, брести, бритва, бровь, брюхо, Булонский, бутылка, быт, Варшава, вбить, великий, Венера, вертутся, верный, ветка, взглянуть, вздрогнуть, взор, вина, вино, виденье, вишня, влага, влетать, виться, внизу, возвращаться, возвращение, вокзал, волноваться, волочить, вольный, воронка, ворота, впитаться, всадить, всегда, вселиться, вспомнить, вспыхивать, встретиться, входить, выдать, гасить, гениальность, главный, голосить, горизонтальный, горло, горный, горячий, государство, грешный, грудь, грустный, грусть, ГЭС, далеко, дать, два, двойник, двоиться, деваться, девочка, Джульетта, длинный, денежка, десять, дитя, добрый, дозваться, долой, дорога, дружба, дуб, дуга, дуло, дуть, елка, жар, жарить, железка, жечь, живот, жить, забава, завгар, загадочный, заграница, задышаться, зажечь, зажигалка, заносить, Запад, затрещина, звездный, звонить, звонок, зиять, змейка, змея, зов, зола, иголочка, играть, извне, изречь, иметь, интерьер, история, казаться, каменный, капуцин, касаться, качаться, кибернетический, киловатт, клуб, кожура, колодец, Колонна, кольцо, кольцованный, конструкция, конь, косой, косить, костел, костер, кот, краги, крапива, красивый, красота, крем, крепкий, кровать, кружка, кузнечик, кукованье, купальщица, курить, куст, ладошка, лакей, лампада, ледяной, летать, летный, лживый, линза, липа, листок, лить, ловить, ложь, лосось, лось, льдышка, людской, мандарин, манить, матрас, мать, машинально, Маяковский, (прилаг.), мгла, мгновенный, менять, мертвый, место, металл, мигать, микро

фон, милиционер, миллион, министр, младший, модный, молодость, моргать, мороженое (суц.), мороз, монахиня, монетка, мотороллер, мотоциклист, мочка, мудрый, мужик, мужицкий, муза, мура, муромский, муха, мучаться, мчать, мысль, наглый, надо, надоесть, накрыть, наповал, народ, наука, начинаться, незащищенность, небесный, небоскреб, небритый, нежно, ненайденщ, Нида, нимб, ножка, носить, нужный, нынче, обида, обожать, оболочка, обхватить, объектив, обычно, оглушить, огромный, озон, околышек, округа, оленок, опасный, опомниться, оргия, осенебри, остановиться, отбить, отважный, открывать, отпечаток, отчаянно, панцирь, параболический, парить, парк, партизан, паутинка, певец, педаль, пес, песня, песочный, Петер, печь (суц), печальный, пиджак, пила, плакаться, план, платье, пленный, плескать, плескаться, плечики, плот, площадь, побыть, повиснуть, погаснуть, подбежать, подобно, подоить, подошва, под стать, подфарник, подыматься, поезд, пойти, пол, полет, полночь, полсжено, полурусская (суц.), польый, польский, помада, попасть, по-разному, по-русски, потолок, потухнуть, походка, поцелуй (суц.), почернеть, почти, правый, праздничный, превращение, прибить, привиться, приземлиться, приникнуть, присесть, пристальный, пробитый, прозрачно, проклинать, проливной, пронзить, пронзительно, пропасть, просека, Противостояние, протянуть, прохладный, пружина, прятать, пудель, пудра, пчела, пылать, пыхтеть, пятка, пять, разбудить, разгневанный, раздавить, разиня, рак, ракета, расставить, радоваться, Расул, Расул Гамзатов, ратуша, рвать, ревновать, религия, ресница, робеть, робость, робот, рождать, розетка, ромашка, роса, Россия, рублевский, русский, ручка, ряд, сажка, саксофон, салат, самовар, сбежать, сбивать, сверкать, светло, свечка, свист, свобода, связка, сдача, сдирать, секс, семья, семя, Сингичанц, сирена, скважина, склон, скорлупа, скорлупка, скоро, слово, служба, смерть, смола, смотреть, снимок, собирать, Собор Парижской Богоматери, совесть, сок, сокол, соседский, сосна, сохранять, спалня, спидометр, сплетня, ссадина, становиться, стадион, старший, страсть, стрела, струиться, стукач, стул, сумасшедший, схожий, счастье, таинство, талия, таможник, танец, тарелка, таять, тбилисский, телевизор, телеграмма, темный, тереться, тикать, тогда, торговка, тормозить, трава, травля, траектория, трасса, траурный, тревога, тревожно, тропинка, труба, трудно, тужурка, туманный, тушить, тыща, тянуть, увидеть, угол, уголь, узкий, узнать, уйти, улетать, Ульянов, ум, умаяться, упариться, упасть, упиться, урода, уставиться, устало, фара, флейта, флорентийский, фонтан, фраза, Хиросима, холм, холодит, хрустальный, царевна, царский, цвести, цветной, целовать, цель, часто, чело, челка, человечество, чувство, чудище, чудовище, чужой, шаль, шасси, школьница, шлюха, шляпа, шмель, шоссе, шуметь, шутка, щедрый, щекотать, щелкать, эра, юбочка, юность, Юрка, яблоко

ге : 974—3620; г : 26; і : 1

А. (гражданин), А-а-анхен, абажур, абсент, абсолютно, аванс, аварийный, авоська, аврал, авралец, автобусик, автомат, автомобиль, автомобильный, автопортрет, авторучка, агент, адрес, аистенок, академия, аквариум, аквариумный, аккордеон, аккредитованный, актер, актриса, акцент, алебарда, алкоголик, алый, альков, алюминий, амбразура, аммиак, анатомный, Англия, англо-шведско-немецко-греческий, Андрей Вознесенский, Андрей Рублев, Андриюшка, анемон, Анкара, анонимка, антиголова, антиматериальный, антимашина, антимирок, антимужчина, антракт, антрацит, аплодисмент, апокалипсис, апоплексический, апостол, аппарат, арба, арена, Арно, артерия, архаик, архитектор, архитектура, астроном, асфальтовый, атавизм, атаманша, афоризм, аховый, ацетилен, Ашхабад,

Б. (балерина), бабочка (мотылек), бабуся, база, балда, балерина, балкон, балл, баловать, банька, баобаб, барахолка, барахтаться, баркарола, барочный, басанова, басить, Батый, башенный, башмак, бдительно, бегать, бегун, беда, бедный, безвестность, бездарный, бездна, беззаветно, беззвучно, безрукавочка, безумный, белизна, белозубый, белье, бережно, бережный, березовый, берложить, беседа, беспечный, беспощадный, бессвязный, бессмертье, бессонно, бессонный, бесстрастно-белый, бесстрастный, бестия, бетон, библейский, бизнесмен, бизон, бикфордов, биолог, биостанция, бисер, биссектриса, битник, битюг, Благовещенье, благоуханный, Блаженный, блатной, бледнеть, блеск, блистанье, блиц, блокнотик, блуждать, блюдище, блюдце, богема, богоматерь, бодрствовать, божья коровка, боксер, болт, болтать, болтун, боль, большой, бомба, бонтон, борода, бороться, борт, борщ, ботва, ботфорт, бочка, боязно, бояться, бра, бравировать, брендспойт, браслетка, брат, бревно, брелок, бренди, Брем, бритье, бронза, бросать, бросить, Бруклин, брусничный, брызгать, брызги, брюква, брюнетка, бубен, буги-вуги, буддийский, будильник, будить, будни, буйство, буксовать, булочная, бульдик, бумага, бунт, бурдюк, буренушка, бурлак, буря, буханка, бухгалтер, буян, бывать, быстрый, быстрый, бюшери,

вагонный, Вадик, Вадик Клименко, валенок, валиться, валяться, ваниль, ванна, ванька-встанька, ватин, вбегать, ввалиться, вверх, ввинчивать, вдавливать, вдалеке, вдаль, вдвоем, вдова, Вега, Великая Отечественная, Великая Отечественная Любовь, ведро, величество, велотрек, велосипед, велосипедный, вензель, Верка, версия, вертикально, верченый, веско, весной (нареч.), весталка, вестибюль, вестимо, ветерок, ветла, вето, ветренный, ветхий, ветчина, веревка, Версаль, весело, вечный, веять, взбираться, взбучка, взвить, взвиться, взвизгивать, взвыть, вздремнуть, вздымать, взирать, взметнуться, взморье, взрыв, звывать, звать, виноградный, виновный, вид, видно, видеть, вилка, вилла, винить, Вирсавия, висеть, виток, вихлять, вишневый, вкус, вкусный, Владивосток, вламываться, влюбиться, влюбленный, вмазать, вмерзнуть, вначале, внезапно, вниз, внимательно, внимательный, вносить, внутри, водка, водопроводный, возбудить, возвещать, возвышать, воздушный, возлежать, возлюбленный, возмездье, возможный, возникнуть, Волга, волнение, волос, волосной, Волхонка, воля, вонзить, вонзиться, вопль, вор, ворожить, ворочаться, ворсистый, восемь, восковка, воскрешать, востание, восход, восходить, восьмой, впечатленье, впитать, впитаться, вполне, вплотьмах, вправить, вприсядку, впрочем, враждовать, вращаться, врезаться, вроде, врозь, всасывать, вскипать, всемирный, вслушиваться, всмятку, всплакнуть, вспышка, встречаться, вторично, вторгаться, вулкан, вульгарно, вульгарный, вход, выбегать, выбить, выбрасываться, выбить, выводить, выдуть, выживать, выжимать, вызубривать, выклевать, вылазить, выпирать, выписать, выпрыгивать, выпускать, вырвать, вырезка, высотный, высочайший, выставка, вычислять, выюга,

Гаага, гадать, газ, газануть, газель, газета, газик, газовый, Гаити, гайка, гайковый, галантно-нагловатый, галерка, гам, Гамлет, Ганг, гарантия, гардина, гаркнуть, гвалт, ген, героин, героиня, георгин, георгин, гигант, гигантский, гимнаст, гипсовый, гирия, главарь, глагол, Глаз, глазеть, глазок, глазурь, гласить, глобальный, глобула, глотнуть, глухой, глухой, глушь, глассе, гневно, гневный, гнуть, гобелен, говорить, Гоген, Гоголь, гоготать, головка, голый, голосом, голосок, голубой, голод, голубь, гоночный, гнать, гораздо, горбатый, горбун, горизонт, горка, горланить, горлопан, городской, горсть, горшок, гостиная, гостиница, государь, гражданин, гранит, граница, граничить, граничный, грачонок, грезиться, греметь, Греция, гроб, гроза, гроздь, грозить, громить, грубость, грубый, грудной, грузинский

грузный, грузчик, грустить, грызть, грядущий, грязный, грядуть, губной, гуд, гулкий, гуляка,

даваться, давать, далекий, дамочка, данный, Дахау, двенадцать, дверной, дверца, двигатель, двигаться, двойной, дворецкий, двужильный, двусмысленный, деться, дева, деваха, девка, девиственница, декрет, делишки, деловито, демон, дергаться, деревенщина, деревня, дерево, Держава, державный, держать, де Сантис, десантник, десанница, десница, детектив, джазист, джемпер, Джотто, диван, дивиться, дикарочка, дикарь, диктовать, динама (в конце именно а!), Дионисий, диссертация, длинноногий, дно, добраться, добро, добровольно, добродушный, догнать, дождь, дойти, доктор, долго, долететь, доменный, домик, домовой, доморощенный, допрос, допрыгаться, досада, досадно, досель, дотла, дочурка, дочь, дощатый, дражайший, драта, драть, драться древний, древо, дрель, дробинка, дробить, дробь, дрова, дубовый, думать, думаться, дупло, дура, дурацкий, дурость, дуся, дуться, духи, духота, душ, душить, душно, дым, дыра, дырка, дыханье, дьяволенок, дьявольский, Дюймовочка, дюралевый,

Евангелие, Европа, Египет, едва, едкий, едко, ежесуточно, елочный, Енисей,

жаловаться, жаль, жара, жарко, жаровня, жать, жевать, желать, железнодорожный, желток, жемчуг, жемчужный, Женщина, жерло, жест, живьем, Жигули, жилет, Жиллет, жилье, жрец, журавлиха, журить, журчат,

забулдыга, забиться, заболтаться, завалить, завернуться, завертывать, завмаг, завод, завораживать, загар, заговорить, загорелый, загореться, загорский, заграничный, задарма, задержаться, задумчивый, зайчатина, заказать, закат, закинуть, закорюка, закурить, залететь, залп, залпом (нареч.), заменить, замереть, замкнуть, замминистра, заморский, замочный, замуж, замученный, замша, замшелый, занавесь, занять, запаздывать, запах, запахивать, запечься, записка, заплаканный, заплатить, заповедный, запотевать, запретить, запрокинуть, запыхаться, зареветь, зарубить, заснуть, застеклить, застлать, засыпать, затаить, затекать, затем, затихать, заткнуть, заусенец, зачатие, зачет, звать, звенеть, звереныш, звучать, здесь, здоровенный, здорово, зеленоглазый, землечерпалка, Земля, зерно, зима, Зимарь, зимний, зловецкий, змей, знак, знакомый, знамение, знаменитый, значить, зодчий, золото, зонг, зоопарк, зябкин.

ива, игла, иголка, игра, игральный, игрунья, игрушка, идиот, идибушка, извести, известно, извечный, изгиб, изгибаться, издавать, изменить, измениться, измять, изнемогать, изнутри, изобилие, изолятор, изумленно, изумить, изыск, Икар, икона, икра (ноги), иллюминировать, инвентаризация, Ингури, индейка, индиго, индустриализация, иней, инстанция, интервью, интервьюер, интрига, интуитивно, Ирина, ироничность, искажать, искорка, искусственность, искусство, испанец, Испания, испариться, искать, исполать, испуг, испуганный, истукан, исходить, исчезнуть, итальянский,

кабан, кабаре, каблучок, каблучок, кавалер, кавун, кадушка, каждый, каземат, казино, казнь, каково, калека, калечить, калиточка, Калифорния, калоша, Калуга, калька, калькировать, кальсоны, камелия, камень, камера, канифоль, канон, канун, кануть, капелла, капелля, капиталистический, капля, капот, капрон, капроновый, капуста, Каравелла, Каракумы, карась, кардинал, кариатида, каркас, кармашек, карнавалыный, карта, картина, картуш, карьера, касанье, касса, касета, каучук, кафедра, качать, качнуться, Квазимодо, квартал, квартира, кверху, келейный, кидать, киноактриса, кинозвездный, кинокадр, киноэкран, кинуть, кираса, Кировск, кирпич, кисточка, кисть, кларнет, клевета, клеветать, клеветник, клевет, клеенка, клетка, клешина, клеци, клиника, клобук, клозет, клоп, клубень, Клязьма, кляча, книга, книзу, кнопка, ковбойка, кокон, коктейль, колесо, колечко, ко-

личество, колокол, колонка (водопроводная), колонка (архитект.), Колумб, колун, кольцевание, кольчужка, кожух, койка, колдовать, колко, колонна, колоситься, колотить, краешек, колоться, комната, компания, конокрадка, контрразведчица, конченный, кончить, копна, копытце, коридор, коричнево, королева, королевский, короновать, короста, коршун, корявый, коса, коситься, косопалый, костлявый, костыль, костюм, костюмерная, косяк, кочевой, краешек, кража, крамола, кран, краса, красавчик, красиво, Красная площадь, красноватый, красться, крашенный, кредитный, крест, кресло, критик, кровавый, кровинка, кроиночка, кровоточить, кропить, крохотный, кроткий, крошка, кругая (дать), кругленький, круглый, круговой, круговращение, кружить, кружок, крупье, крутить, крутой, крушон, крякать, кудахта-нье, кукарекать, кулуарный, купава, купать, купё, купить, курточка, курьерский, кусок, кустарник, куца,

лабазно, лаборатория, лабуда, лавина, лавр, лагерный, ладанка, Ладога, ладонь, лай, лаковый, лампас, лангуста, Ланшон, лапка, латышский, лебединый, левый, легендарно, легко, ледоход, лейка, лекарство, лектор, ленный, лента, лепной, Лермонтов, лесной, лесовой, летом (нареч.), летний, леший, лизаться, лизнуть, Лили Брик, лилипут, лимонный, лимузин, линия, липнуть, липовый (поддельный), лирик, лиричный, лства, лобастый, лобный, лодка, ложка, ложно, ложный, локомотив, Лоллобриджида, ломать, Лонжюмо, лопотать, лопатка, лопата, лосина, лотошница, лохматый, лошадь, луг, лужаечный, луна, лунатик, лупить, лыжница, лыжный, лыжня, лысина, лысый, лыдина, лгнуть, люберецкий, любовник, любовница, любоваться, ляссы (точить),

магазин, Магеллан, магически, магический, магия, магний, магнит, магнитнейший, магнитофон, мадам, МАЗ, мазок, май, майданек, майонез, малага, малый, малохольный, мальтузианство, малюсенький, мандолина, манеж, манежить, Манежная, мансарда, манто, маньяк, марсианин, марсианский, мартини, маска, масло, массив, массировать, мастер, масштаб, материться, матово, матрасный, матрешка, матриархат, матрона, махрово, машинальный, машинист, маяк, мгновение, Медицина, междугородный, меланхолия, мелеть, мелко, мельтешить, мельхиор, мемориальный, меню, мерещиться, мерзлый, мерзнуть, меридиан, мерин, мерцать, месить, месса, метафора, метание, метаться, метить, метро, механизация, механик, мешать, мешанин, мешанство, мзда, мигрень, мизинец, микельанджеловский, микроб, милицейский, милиция, миллиард, мимоза, минута, мириться, мирный, мировой, мирозданье, Миссисипи, мистический, Михайловское, Мичиган, мишура, модернистский, Модильяни, можжевельничий, мозаика, мозоль, мойщик, молиться, молния, молодо, молоток, молчаливо, молчание, молчально-чудный, мольберт, момент, Монако, Монмартр, морда, мордастый, мордасы, морковка, морозный, морщище, москвич, москит, московский, Мост, мостовая, мот, мотив, мотобот, мотор, мотылек, мочь, мочить, мошка, мошкара, мощно, мощный, мрачнеть, мстящий, мужской, музыкально, мусор, мустанг, мутный, мучительный, мчаться, мышинный, мышца, Мэрлин Монро, мякоть, мята,

набат, набросок, наверно, нависнуть, навораживать, наврать, нагибать, наглеть, нагой, надеть, надменно-белый, надуться, наждак, назад, назвать, назло, найти, найтись, накопить, накрутить, налево, налиться, наложить, намалевать, намучиться, нанизывать, наобороте, наораться, напарник, напев, написать, наполнить, наполнять, нарочитый, наружный, нарядный, насвистывать, население, насильно, насквозь, насос, настабать, настоящее (сущ.), настурция, Наташа, натурщица, научить, научный, нахмуренный, нацеливаться, наяву, небосвод, небосклон, неважно, невежда, неверный, невесомость, невеста, невесткин, невесть, невидимый, невозможно, невредимый, невыносимый, неверчивость, недостойный, нежный, независимо, незваный, неза-

щищенность, неизведанный, неисповедимый, нейлон, некатолический, неладный, нелегкий, нелюдимый, нематериальный, немножечко, немодный, немой, немота, неназываемый, необжитой, необузданный, необъяснимо, необъяснимый, необыкновенный, неон, неопрятный, неотвратимый, непередаваемо, непогода, непогрешимый, неподвижный, непоправимый, непорочность, неразличимый, нерв, нервный, нестеровский, нестерпимо, несовременно, несколько, несмышлениш, несуразно, нетопленный, неугодный, неукрощенный, неуловимый, Нидская (биостанция), низ, никогда, нипочем, нитка, нить, новогодний, Новосибирск, ноженъка, ноздря, носок (обуви), нота, нотрадамский, ноша, нужно, нырять, нять, нью-йоркский, ню,

оазис, ОАС, Обалделая лошадь, обалдело, обет, обжечь, обильный, обложка, обляпать, обмакнуть, обменяться, обморозить, обмылок, обнагель, обнажить, обнаживаться, образоваться, обратно, обречь, обрушиваться, обрывок, обрюзгнуть, обряд, обувь, обхват, общий, объявление, объяснить, объятие, обыватель, овал, огарочек, огненно, огненно-рыжий, оголенный, оголтелый, огород, ода, одеть, одиночество, одергивать, одурять, ожидание, ожидать, ожить, озерцо, оказываться, окаменеть, оккупант, околеть, оконный, окошечко, оледененье, олениха, олень, олешка, олимпийский, ольховый, Оля, ОН (Ленин), опасть, опасно, оперенье, опечатать, описать, опозорить, ополоуметь, опустылеть, опохмелиться, оппонент, опускаться, опухнуть, оранжевый, оратор, орбита, орел, орешник, орешня, Ориноко, орудовать, оса, освящаться, осенять, осиновый, осколок, ослепительно, ослепить, особняк, оспа, остаться, остолбенеть, островной, острога, остужать, осыпаться, отблеск, отвести, отвечать, отвинчивать, отдать, отделиться, отелиться, отереть, отель, откинуть, отключить, откровенность, открытие, открытка, открытый, отлеживаться, отлив, отлупить, отметинка, отмыкать, отнюдь, отозваться, отомстить, отпеть, отпечататься, отпечатываться, отражать, отрешенно, отрицатель, отсвет, отсвечивать, отставать, отсутствовать, оттаивать, отцепиться, отчасти, отчий, отходить, Офелия, охватывать, охватить, охмурять, охота, оцепенеть, очки, ошарашивать, ошейник, ошейничек, ошеломить, ошпаться, ошпарить, ощущение,

падкий, пай-мальчик, палатка, пальтецо, пальто, пальчик, памятник, панический, Паоло, пара, параграф, парадить, парадное, параллель, парашютный, парижанка, парижский, парный, парок, патока, патрон (человек), Патылиха, пацанка, паяльник, певица, пепел, пепельный, первоклассно, пергал, перевесть, переводчица, перевозчик, перегар, перегрев, передовой, перелесок, перелиться, перемазать, перемениться, перемещаться, переносица, переплеск, Переселенье Душ, переселиться, переселяться, переставлять, пересуды, переть, перец, перси, персонаж, перстень, перчатка, песенка, пескоструйный, петля, Петр Первый, пешеход, пещерный, пиала, ливной, пигалица, пиджачок, Пикассо, пилюля, пирог, пирс, писатель, писать, писсуар, письмо, питомец, питон, пиццаль, пиццать, пивка, пламя, планида, пластинка, платок, платонический, платьице, плевать, плевна, пленник, пленница, пленочка, плесень, плод, пломбочка, плотницкий, плотский, плющ, пляж, пневматический, побег (росток), победа, побледнеть, побороть, побояться, побывать, повесить, поворачиваться, повториться, повылезать, повышаться, поглотить, погода, погодка, погореть, погрузить, под (печи), подбородок, подвал, подвечный, подглазный, поддерживать, подкатиться, подковать, подмочить, подниматься, поднять, подобный, подоконник, подоткнуть, подрагивать, подрамник, подробно, подставить, подсудный, подтяжки, подумать, подушка, подшипник, пожать, позволить, позвоночник, позолота, позывные, позвякивать, поймать, пока, показаться, покатыться, поклонник, поколение, покров, покупать, полежать, полисмен, пол-литра, пол-лица, полный, положить, полоса, полоскать, полоснуть, полотенце, полудух, полу-

круг, полуночица, полуробот, полуфранцуженка, полущубок, получать, поляна, пометь, помолчать, помост, помощь, понедельник, поникнуть, понимание, пообещать, попадать, попасться, по-паучьи, поглавок, попрошайка, попроситься, поработить, поразвлечься, поразмышлять, пористый, порог, породнить, порожний, порочный, портик, портрет, портье, порхать, порядок, посадить, посадочный, посвятить, поселиться, посередке, последовать, послеоперационный, посол, посольство, посредине, постамент, постареть, постой, постоять, потанцевать, потерять, потискивать, потонуть, потрепанный, потрясенно, потрясенный, поутру, по-французски, походочка, похожий, похоронно, по-хорошему, почва, почитать (от читать), почта, почтовый, пошиб, пощечина, поэтесса, поэзия, правда, править, право, правый, превращать, предел, предмет, предок, предсказывать, прежде, президент, презренно, прекрасный, преобразиться, преодоление, преодолеть, прервать, преуспевать, Прибытье, приварить, приварок, привет, приветик, привкус, придумать, придурок, приезжий, прием, прижаться, призадуматься, призрак, приклонить, прикрыть, прилавок, прилипать, пример, примерять, примолкнуть, примчаться, принадлежать, принимать, припадать, прислать, прислониться, прислоняться, прислушиваться, приступочка, притаиться, приткнуться, притягивать, приучить, прицел, проба, пробовать, провал, проверять, провинность, проводить, проволочка, продавец, продажа, продаивать, продрогнуть, продуть, продюсер, проезд, проекция, прожить, прозренье, произнести, пройти, проколоть, промолвить, промотать, пронзать, пронзительный, проноситься, пропитать, прорезать, пророчески, пророчить, пророчиться, просвет, просветлеть, просматривать, проснуться, проститься, простор, простудиться, проступать, простынь, простыня, простыть, противник, Противостояние Очей, профессор, профиль, прохожий, прошибать, прошлогодний, прощально, прощальный, прощение, прощать, прутик, прыгать, прыжок, псина, псковский, пугаться, Пугачев, пузырь, пулевой, пулемет, пульт, пулять, пустота, пустыня, пустяк, путч, путь, пух, лучина, пушечный, пушка, пушкинский, пыл, пьяница, пьяный, пятерня,

раб, работать, рабыня, радиоприемник, радостно, радостный, радость, радуга, радужный, разбег, разбежаться, разбиться, разбойник, разбойный, разбросать, развинтить, развод, разворовать, разгневанно, раздеваться, раздеть, раздор, разевать, разжечь, разить, разламываться, разлечься, разлука, разминировать, размять, разносить, разный, разоблачение, разобрать, разобраться, разорвать, разражаться, разрез, разрушительно, разрываться, рзутюжить, разрезжаться, разъярить, разэтакий, райский, райсобес, ракетодром, раковина, рамка, ранить, ранний, рано, ратовать, раскидывать, расколоть, расколоться, расколыцевать, раскопать, раскосый, раскрыть, распад, распахнуть, распать, рассеиваться, рассказ, рассказать, растегнуть, расстреливать, растворить, растенье, расчет, расшалиться, расшататься, распеветь, расшибаться, расшить, Рафаэль, рашпиль, рвануть, рваться, реактивный, ребро, ребячий, рев, реванш, реваншистка, ревиля, реву, редиска, редкий, режиссер, резануть, резать, резина, резиновый, резкий, Рейн, реклама, ремесло, Рено, рентгеновский, рентгенолог, Ренуар, репа, репортаж, репутация, реторта, речонка, речь, решетка, решка, ржавый, ржавь, ржать, римский, рискованно, рифма, робко, Робот-8, Робот-6, ровно, родина, родинка, родители, родить, родиться, родник, родничок, родные, родня, рожица, розовый, рококо, роль, ронять, росно, РОСТА, ротик, рошница, ртуть, рубать, рубеж, рубильник, рубин, рубить, рублище, ружьишко, рукоять, рулетка, румяный, русло, Рута, ручей, ручища, рушиться, рыба, рыбак, рыбачий, рыбка, рыженький, рысь, рыцарь, рюмка, рюмочка, Рюрик, рябина, ряса,

Савская, Садим Советств Словно Сад, садовый, сазан, салочки, сал-фетка, самба, самодержавно, самодурство, самоуверенный, самочка, санаторий, сапожок, саранчица, сарацин, Саския, сбегаться, сбече-речь, сбить, свадебный, свежий, свезти, сверхзнойно, свести, светить-ся, светло, светофор, светяще, свеча, свидание, свинство, свинцовый, свирель, свисать, свистулька, свистун, свитер, свитерок, Свободы (статуя), свойски, связывать, связь, святки, святой, сгибаться, сгу-щаться, сдавать, сдвигать, сдунуть, сдуть, седьмой, сейф, Секвойя, секунда, селедка, semaфор, семерка, семь, Сен-Клу, сентябрьский, сень, серебро, серебряный, сережка, серия, сероглазый, серый, серьга, сесть, сеть, сжечь, сигануть, сигара, сигарета, сиденье, сизый, Сик-стинская, силиться, силос, симулировать, синячок, сипло, сирена, сир-ин, система, скакать, скамейка, скатиться, скатываться, сквозить, скворка, скит, сковать, сковородка, скользить, сколько, скопировать, скорость, скрести, скрестить, скрижаль, скрипеть, скулить, скульп-турный, скучный, слабовато, слабость, слабый, славить, сладить, сла-до, слева, следующий, слезить, слетать, слива, слиток, слиться, слиш-ком, слой, слониха, слоняться, служка, слух, случиться, смаковать, смелый, смена, смениться, сменять, смеркаться, смертник, смертный, смерть, смеси, смесь, смета, сметать, смех, смешок, смещаться, сми-нать, смиренно, смиренный, Смоленщина, смородина, смурной, сму-тить, смутный, смущать, смущаться, смущенно, смыкаться, смысл, снежный, снимать, собака, собор, совать, совмещанин, современ-ный, согражданин, содрать, сожрать, созвездие, создатель, сокрушить, солгать, соленый, солнечный, соловей, соломинка, солонина, соль, сомкнуться, сонный, сообщать, сообщаться, сопоставлять, сор, сор-ваться, сорок первый, сосать, соседка, сослать, сосуд, состав, сотня, сохнуть, сочный, спасенный, спасительный, спасти, спектр, спешить, спица, спичка, сплетник, сползать, спотыкаться, спросонок, спрут, спускаться, сразу, ставня, сталактит, Стамбул, станция, старик, старье, статуя, стекать, стеклодув, стеклярус, степь, стерва, стерегаться, стила-га, стихотворец, столетие, столешниковы (афиши; от Столешников переулок), столица, столкнуться, столовая, столпотворенье, стометро-вый, стон, стокий, сторож, сторонка, сторукий, стоухий, стоящий, страдать, страстный, страус, страшиться, Страшный Суд, стрельби-ще, стрелять, стремиться, стремя, строительство, строить, строй, стройка, студенческий, студить, стужа, ступня, стучаться, стынуть, сугроб, суета, суетня, сужаться, сука, сумасшествие, Суматра, сумер-ки, сутки, суть, сухой, существованье, сущность, схаркнуть, схема, считать, съест, сын, сыпаться, сыч,

табак, табличка, таинственный, таить, тайный, талант, талантли-вый, талый, танк, танцовщица, танцы-шманцы, тарел (новообразова-ние), таскать, татарский, Твардовский, твердокаменный, Твое Величе-ство—Политехнический, телескоп, телефон-автоматный, телефонный, телок, темень, темнеть, темнота, темень, Тенесси, тенниска, тенор, темень, теорема, терем, терзать, Териоки, тетрадный, техред, течь, тигель, тик, тиран, тиранить, тихо, тихоня, тлеть, токовать, толченый, топ-стый, только, томат, томиться, тонкий, тоннель, топить, топор, топор-рик, топориче, топорщить, торговать, торговый, торжественно-озаре-на, торжественно-чужой, торжественный, тормоз, торопиться, торпе-да, торт, точить, точно, тощей, травинка, травиночка, трали-вали, трансистор, трансирующий, траурно, тревожить, трек, тренировать, тренировочный, трепетать, трепыхаться, трехлетний, трехметровый, трехспальный, трещина, трещинка, трибуна, тридцать, трижды, три-котажный, трое, троллейбус, тронутый, трусишка, трюк, трюмо, ТУ-104, туалет, туалетный, тугрики, тужить, туз, тулуп, тульский, тумба, турбазник, турман, тусклый, туфли, тысячерукий, тюрма, тя-гач, тяготенье, тяжело, тяжкий, тянуть,

уберечь, убивать, убийство, **убить**, увеличиваться, увертливый, уволочь, угарный, углубиться, угодые, уголек, уголок, удаляться, удивляться, удила, удлинить, уединенье, уехать, ужас, ужин, узкоколейный, указывать, украсть, улыбка, улыбнуться, улыбочка, ультразвук, ультро, уматывать, умереть, умирать, умчаться, умыться, унести, унесться, унитаз, уноситься, упираться, уписывать, упоненье, упругий, упруго, упряжка, упрямый, урок, уронить, ус, усмехаться, усмехнуться, усмешка, устав, уставить, уступить, утилитарно-бесполезный, утиный, утопать, утром, уют, ухачь, ухмылка, уход, участь, учиться, ушко,

факельный, фалды, фантаст, фарфор, фасад, фатально, фаюмский, ФБР, февраль, фиалка, фигурка, физика, физия, филин, философски, философский, фильм, финал, финт, фиолетовый, фирма, фишка, фодис, фокус, фортка, форель, фосфоресцировать, фонарь, фрак, Франко, Франс-Обзервер, французский, фужер, футляр, футурист, фюзеляж,

хабаровский, хаживать, хватать, хватить, хвойный, хворый, хижина, химера, хищно, хламье, хлопья, хлестать, хмурый, хмырь, хнычаться, ход, хозяин, хозяйка, холод, холодный, холстина, хор, хоромы, хоронить, хорутвь, хохот, храбро, хранить, храпеть, хризантема, хрипеть, хром, хрустально, хрустальный, хрустеть, хрусткий, хрыч, худенький, худеть, худой, хулиганство, хурма,

цапать, царапаться, царовать, царственный, цаца, цвель, цветастый, цветок, целый, центр, цепя (мн. число от цепь), циклотрон, цирк, циферблат, цуцки, цыпленок, Цюрих,

чабан, чай, Чайльд-Гарольд, чайник, чан, часовой, часть, чек, человекий, человечина, чемодан, червонный, червяк, череп, черепаха, черкнуть, чернобровый, чернобурка, чернозем, черта, чертовый, четки, чешуйка, чечетка, Чингисхан, число, чисто, чокнуть, чувственность, чувствовать, чугуно, чудной, чудный, чулок, чуткий, чують,

шалость, шалый, шапка, шарага, шарада, шарахнуть, шарик, шаркнуть, Шарко, шататься, шашлык, швабра, шваль, шевелить, шевролет, шелк, шелохнуться, шериф, шерстинка, шерстить, шестой, шесть, шеф, шизик, шина, шипеть, ширинка, широко, широта, широченный, ширь, шкала, школа, пикура, шлагбаум, шлем, шлюз, шницель, шнур, шов, шорох, шофер, шпарить, шпиль, шпинатный, шпирон, штангист, штаны, шуба, шубка, шугануть, шугнуть, шуровать, шуры-муры, Шушенское,

щеколда, щель, щемить, щемяще, щенок, щепка, щупать, щурко, Эвклид, экран, экскюзе, элегантный, электроплитка, электроэлегантный, Энгельгардт, энтузиаст, Эпоха, эрудит, эскимос, эхо, юбка,

я (сущ.), яблонька, Ява, являться, Яго, языческий, яичница, яма, январь, янтарь, ящик.

2.2. Частотный список некоторых корневых гнезд. Мы исходим из предположения, что главным словом КГ является наиболее частотное слово. За редчайшими исключениями, оно значительно, в несколько раз, превосходит частотностью любое другое слово своего гнезда. В соответствии с известной тенденцией убывания лексической активности слов с убыванием их частотности (см. § 1.1), по мере удаления от начала ЧС, как правило, все больше слов оказывается одиночными, не входящими в КГ. Таковы (после двоеточия указываем значение r) сирень: 5; шека: 11; милый: 13; Ирена: 15; другой, знать (глагол), птица, туман: 16; глядеть, Ленин, нос, стена: 17; раз: 18; вещь, война, забыть, спасибо: 19;

зеркало, крыло, Марше О Пюс, петь, плясать, тело, шарф: 20. Ниже приводятся КГ, образованные вокруг наиболее частотных слов (от $f=30$, $r=1$ по $f=7$, $r=20$). Гнезда располагаются в порядке убывания суммы частот входящих в них слов.

При группировке слов в гнезда возникают значительные трудности. Их в полной мере показывает С. Г. Бархударов⁴³. Часто мы следовали рекомендациям единственного имеющегося подходящего справочника⁴⁴, однако в нашем случае возникает еще одна трудность, дополнительная. Дело в том, что в поэтическом тексте, в большой степени построенном на разного рода звуковых повторах, часто вскрывается внутренняя форма слова, не воспринимаемая, скажем, в разговорной речи или в деловых стилях.⁴⁵ Так, если З. А. Потиха, «читая в душе обыкновенного человека»⁴⁶, указывает для **судить** корень **суд**, а для **судьба** — корень **судьб**,⁴⁷ мы объединяем оба эти слова в едином КГ. Точно так же объединили мы **душа** и **воздух**; в этом гнезде есть, например, и слово **дух**, связанное этимологически, фонически и морфологически как с **душа**, так и с **воздух**. Мы сознаем спорность некоторых наших решений, но общепринятого объективного критерия тут нет.

Список оформлен следующим образом. Против каждого гнезда слева в первой строке указана сумма частот входящих в него слов f' , а в этой же строке справа проставлен указатель ранга гнезда по его частоте g'_f . Во второй строке против каждого гнезда слева показан его вес v' , а справа — ранг по весу g'_v . В третьей строке слева помещен показатель лексического разнообразия l' , а справа — ранг по показателю лексического разнообразия g'_l .

48	невыносимо 19, нестись 8, нести 7, носить 3,	1
13	заносить, носиться 2, вносить, невыносимый,	3
0.27	проноситься, разносить, унести, унесть, уно-	13
	ситься 1	
45	бить 27, биться 3, вбить, отбить, пробить, сби-	2
13	вать 2, выбить, забиться, разбиться, сбить,	3
0.29	убивать, убийство, убить 1	11
45	стоять 15, стать (глагол) 8, расставаться 4, оста-	2
16	новиться, расставить, становиться, уставить-	1
0.35	ся, устало 2, восстание, наставать, остаться,	6
	отставать, состав, стоящий (сущ.), устав, ус-	
	тавить 1	
43	уходить 13, приходить, ходить 7, выходить 3,	3
14	входить, походка, схожий 2, исходить, отхо-	2
0.32	дить, пешеход, походочка, похожий, прохо-	8
	жий, уход 1	

⁴³С. Г. Бархударов. Введение. В кн.: З. А. Потиха. Школьный словообразовательный словарь. Изд. 2-е, М., «Просвещение», 1964.

⁴⁴З. А. Потиха. Указ. соч.

⁴⁵См.: А. В. Чичерин. Скрытые силы слова. В кн.: «Идеи и стиль». М., «Советский писатель», 1965.

⁴⁶И. А. Бодуэн де Куртене. Об отношении русского письма к русскому языку. СПб, 1912, с. 104—105 (цит. по указ. статье С. Г. Бархударова, с. 5).

⁴⁷З. А. Потиха. Указ. соч., с. 287.

41	жить 22, жизнь 11, живой 6, живот, житься,	4
8	выживать 2, необжитой, прожить 1	6
0.19		20
39	женщина 30, жена 5, женский 3, Женщина 1	5
4		10
0.10		28
32	глаз 25, глазица 3, Глаз, глазеть, глазок 1	6
6		8
0.18		21
30	лицо 26, лик 4	7
2		12
0.06		29
28	душа 11, воздух 5, дух, душный 3, воздуш-	8
10	ный, духи, духота, душить, душно полу-	4
0.35	дух 1	6
28	ночь 14, ночной 13, полуночица 1	8
3		11
0.10		28
27	лететь 11, вылетать 3, влетать, летать, лет-	9
10	ный, полет, улетать 2, долететь, залететь, сле-	4
0.37	теть 1	5
27	любить 11, любовь 6, любимый 4, Великая	9
9	Отечественная Любовь, влюбиться, влюблен-	5
0.33	ный, любовник, любовница, любоваться 1	7
24	быть 15, быт, побыть 2, бывать, выбыть, обы-	10
8	ватель, побывать, Прибыть 1	6
0.33		7
24	гореть 16, горячий 2, загар, загорелый, заго-	10
8	реться, перегар, погореть, угарный 1	6
0.33		7
23	земля 15, земной 4, приземлиться 2, земле-	11
5	черпалка, Земля 1	9
0.21		18
23	лежать 17, возлежать, наложить, обложка,	11
7	стлеживаться, полежать, положить 1	7
0.30		10
23	лес 20, лесной, лесовой, перелесок 1	11
4		10
0.17		22
23	окно 10, око 9, окошко 3, очки 1	11
4		10
0.17		22
23	Париж 21, парижанка, парижский 1	11
3		11
0.13		26
21	белый 13, белок 3, белизна, белозубый, белье,	13
7	бесстрастно-белый, надменно-белый 1	7
0.33		7
20	бежать 9, подбежать, сбегать 2, бегать, бегун,	14
10	выбегать, побег (росток), разбег, разбежаться,	4
0.50	сбегаться 1	1
20	идти 12, подойти, уйти 2, дойти, найти, най-	14
7	тись, пройти 1	7
0.35		6

20	нога 17, ножка 2, ноженька 1	14
3		11
0.15		24
19	один 18, одиночество 1	15
2		12
0.10		28
18	век 14, вековой 3, извечный 1	16
3		11
0.11		27
17	город 14, городской, гражданин, огород 1	17
4		10
0.23		16
17	друг 12, подруга 3, дружба 2	17
3		11
0.11		27
17	звезда 11, звездопад 3, звездный 2, созвездие 1	17
4		10
0.23		16
16	говорить 14, говориться, заговорить 1	18
3		11
0.18		21
16	рука 13, ручка 2, ручица 1	18
3		11
0.18		21
16	старуха 9, устареть 3, постареть 2, старик, старье 1	18
5		9
0.31		9
16	страшный 10, страшно 4, страшиться, Страшный Суд 1	18
4		10
0.25		15
16	черный 11, почернеть 2, чернобровый, чернобурка, чернозем 1	18
5		9
0.31		9
15	бог 7, богиня, божественный, Собор Парижской Богоматери 2, богоматерь, божья коровка 1	19
6		8
0.40		4
15	красный 12, Красная площадь, красноватый, прекрасный 1	19
4		10
0.26		14
15	судьба 8, суд, судить 3, подсудный 1	19
4		10
0.26		14
15	тишина 9, тихий 3, затихать, тихо, тихоня 1	19
5		9
0.33		7
14	вода 12, водопроводный, водка 1	20
3		11
0.21		18
14	губа 13, губной 1	20
2		12
0.14		25
14	дрожать 12, вздрогнуть 2	20
2		12
0.14		25

14	мир (общество людей, вселенная) 12, мировой,	20
3	мирозданье 1	11
0.21		18
14	небо 8, небесный, небоскреб 2, небосклон, не-	20
5	босвод 1	9
0.35		6
14	человек 10, человечество 2, человечий, челове-	20
4	чина 1	10
0.28		12
14	чистый 8, чистота 5, чисто 1	20
3		11
0.21		18
13	блестеть 10, блеск, блистанье, отблеск 1	21
4		10
0.30		10
13	дом 10, домик, домовый, доморощенный 1	21
4		10
0.30		10
13	машина 9, машинально 2, машинный, маши-	21
4	нист 1	10
0.30		10
13	Ольга 12, Оля 1	21
2		12
0.15		24
13	Рублевское (шоссе) 10, рублевский 2, Андрей	21
3	Рублев 1	11
0.23		16
12	голова 9, главный 2, головка 1	22
3		11
0.25		15
12	дышать 9, задышаться 2, дыханье 1	22
3		11
0.25		15
12	кричать 7, крик 5	22
2		12
0.16		23
12	мост 9, Мост, мостовая, помост 1	22
4		10
0.33		7
12	работа 8, поработать, раб, работать, рабыня 1	22
5		9
0.41		3
12	серебряный 10, серебро 1, серебряно 1	22
3		11
0.25		15
12	снег 11, снежный 1	22
2		12
0.16		23
12	спать 9, спальня 2, засыпать 1	22
3		11
0.25		15
11	баба 10, бабуся 1	23
2		12
0.18		21

11	бродить 9, брести 2	23
2		12
0.18		21
11	гудеть 9, гуд, гулкий 1	23
3		11
27		13
11	кровь 7, кровавый, кровника, кровиночка, кро-	23
5	воточить 1	9
0.45		2
11	Москва 9, москвич, московский 1	23
3		11
0.27		13
11	первый 10, первоклассно 1	23
2		12
0.18		21
11	сказать 9, рассказ, рассказать 1	23
3		11
0.27		13
10	ждать 8, обождать 2	24
2		12
0.20		19
10	пахнуть 9, запах 1	24
2		12
0.20		19
10	слеза 9, слезить 1	24
2		12
0.20		19
9	зрачок 7, прозрачно 2	25
2		12
0.22		17
9	секвойя 8, Секвойя 1	25
2		12
0.22		17
9	ухо 8, ушко 1	25
2		12
0.22		17
8	Маяковский 7, Маяковский (прилаг.) 1	26
2		12
0.25		15
8	палец 7, пальчик 1	26
2		12
0.25		15

2.3. Частотный список семантических полей. Мы выделяем те же СП, что и Ю. И. Левин, чтобы можно было впоследствии провести сравнение лексики разных поэтов и в таком плане. Мы понимаем условность термина **семантическое поле** применительно к столь широкого охвата группе имен существительных, однако сохраняем его, имея в виду «многоступенчатое» членение всей совокупности слов на поля. В этом случае поле **природа** — 3-го порядка, поле **флора** — второго порядка, поле **дерево**, допустим, окажется 1-го порядка. Приводить полные списки всех четырех СП 3-го порядка и пятой группы — «прочих» — было бы слишком громоздко. Ограничимся указанием на несколько наиболее

сложных случаев распределения слов по СП. Все праздники (Благовещенье, Новый год) мы отнесли к полю **культура**. Все чувства, эмоции и их проявления (мука, смех) к полю **человек**. Названия зданий (Политехнический) — к полю **культура**, а части зданий (окно, потолок) — к полю **вещи**.

Все части тела, имеющиеся у человека и у животных (сердце, нога, кровь и т. д.), мы отнесли к СП человек. У А. Вознесенского в подавляющем большинстве случаев речь идет о человеке; в тех же случаях, когда поэт изображает животное, все равно устанавливается ассоциация с человеком:

Трали-вали! Мы травим зайца.
Только, может, травим себя?

Юрка, в этом что-то неладное,
Если в ужасе по снегам

Скачет крови живой стакан! (153—154)⁴⁸

Таким образом, в приводимом ниже частотном списке поля только называются. Под названием указывается процент слов данного СП от общего числа имен существительных, зарегистрированных в словаре (1611). Остальные данные соответствуют сведениям, приводимым при КГ: слева — в первой строке сумма частот всех входящих в СП слов i' , во второй — количество слов, входящих в данное СП v'' , в третьей — показатель лексического разнообразия l'' ; справа — в первой строке ранг по частоте $g''i$, во второй строке ранг по весу $g''v$, в третьей строке ранг по показателю лексического разнообразия $g''l$.

1139	человек	1	33.0
554	34.4 проц.	1	0
0.48		4	8
627	природа	2	32.0
318	19.8 проц.	2	8
0.50		3	8
511	культура	3	33.0
272	16.9 проц.	3	8
0.53		2	8
441	вещи	4	33.0
243	15.1 проц.	4	8
0.55		1	8
224	прочие		33.0
	13.8 проц.		

⁴⁸Цифры в скобках при цитатах здесь и далее обозначают страницы по АМ. Во всех случаях стихи Вознесенского приводятся нами не для доказательства, а лишь для иллюстрации положений работы. Ср. совет В. И. Ярхо: «Брать нужно идею только в тех выражениях, в каких она дана автором» (цит. по публикации М. Л. Гаспарова «Работы В. И. Ярхо по теории литературы». В кн.: «Тартуский ун-т. Труды по знаковым системам», вып. IV, Тарту, 1969, с. 508).

3. Из наблюдений над частотной структурой лексики А. Вознесенского

...Душа моя, мой звереныш,
Меж городских кулис
Щенком с обрывком веревки
Ты носишься и скулишь!

А. Вознесенский (149)

3.1. Рассмотрение частотного словаря. В лирических стихотворениях сборника АМ употреблено 3620 различных слов; на них приходится 6265 словоупотреблений. В ЧС вся эта лексика достаточно строго организована, о чем дает представление следующая таблица.

г	і	слов	слово- употр.	г	і	слов	слово- употр.
1	30	1	30	15	12	8	96
2	27	1	27	16	11	11	121
3	26	1	26	17	10	14	140
4	25	1	25	18	9	16	144
5	22	2	44	19	8	13	104
6	21	1	21	20	7	16	112
7	20	1	20	21	6	47	282
8	19	1	19	22	5	57	285
9	18	1	18	23	4	83	332
10	17	2	34	24	3	164	492
11	16	2	34	25	2	517	1034
12	15	3	45	26	1	2647	2647
13	14	5	70				
14	13	5	65				
				Итого		3620	6265

Все многообразие слов распределяется между немногими — всего 26 — общими рангами. Условно говоря, вся лексика АМ распределяется между 26 степенями значимости.

Первое в ЧС слово **женщина** на этом месте неожиданно. Оно нарушает известную закономерность, согласно которой наиболее частотные слова и наиболее коротки. Во всех известных нам ЧС поэтических текстов и языков первые места по частотности употребления среди полнозначных частей речи занимают слова односложные. У Вознесенского же на первое место выдвинуто вопреки естественной языковой закономер-

ности даже не двусложное, а трехсложное слово. Отметим для сравнения, что в словаре Штейнфельдт среди имен существительных слово женщина занимает 89 место. Настолько своеобразно и индивидуально для Вознесенского самое частое употребление этого слова по сравнению с другими словами. Женщина — один из центров поэтического мира А. Вознесенского. В самом деле, в сборнике АМ два с половиной десятка стихотворений, целиком посвященных женщинам — «Монолог Мэрлин Монро» и «Длиноного», «Бьют женщину» и «Бьет женщина», «Старухи казино» и «Сидишь беременная, бледная» и т. д.

Вслед за этим словом в пределах первых десяти рангов идут гораздо более предсказуемые имена существительные, обозначающие части человеческого тела, — **лицо, глаз, нога**. Таким образом, среди наиболее частотной лексики мы в первую очередь видим слова, описывающие человека. Кроме того, два слова относятся к миру природы (они появляются после наиболее частотных слов предыдущей группы) — **сирень** (природа, организованная человеком) и **лес**. Между ними — **Париж**. Так самые частотные слова указывают, что наибольшее значение в поэтическом мире АМ имеет человек (в первую очередь женщина), организованная им природа, его городская культура. Пока мы высказываем это предположительно, а затем проверим на словах больших рангов.

Перечисленные имена существительные перемежаются глаголами **бить, жить, лежать** и одним словом, принадлежащим к категории состояния — **невыносимо**. Данное длинное, пятисложное слово своей частотностью в АМ резко превосходит частотность, присущую ему в языке. Если имена существительные считать обобщенным субъектом поэтического мира, а глаголы и категорию состояния — его обобщенным предикатом, то картина, возникающая из сопоставления наиболее частотных (соотв. наиболее значимых) слов текста, оказывается драматичной.

Слова, имеющие ранговый номер от 11 до 15, развивают обнаруженную тенденцию. Возникают новые обозначения человеческого тела — **щека, губа, рука**; родовое по отношению к **Париж** понятие **город**; выдвигаются уже слова, описывающие человека обобщенно — **друг и мир** (правда, в этом слове объединены значения **совокупность людей и вселенная**); появляются женские имена — **Ольга** и **Ирена** (последнее, правда, принадлежит не совсем женщине); наряду с именами прилагательными **белый** и **красный**, занимающими первые места в списке слов этой части речи, видим очень «человеческое» прилагательное **милый**. Среди глаголов после **гореть** и **быть** следует ряд очень простых «человеческих» — **стоять, говорить, уходить, дрожать** и др. Имена существительные **земля, ночь** и имя прилагательное **ночной** развивают в лексике АМ тему природы, выделяя ночную фазу бытия.

В общем, тенденция, намеченная в группе слов 1—10 рангов, здесь развивается: в центре внимания человек, преимущественно женщина, а драматизм проявляется и в подчеркивании ночной стороны жизни, и в высокой частоте слова **уходить**, имеющего у Вознесенского контекстуальное значение «умирать», «разлучаться», «забывать»... В то же время намечается и кое-что новое: во-первых, человек не только в его биологи-

ческой сущности, но и в общественной (друг, мир, имена собственные); во-вторых, драматизм картины несколько смягчается указанными «нейтральными» глаголами движения.»

Среди слов, имеющих ранговые номера от 16 до 20, продолжают те же линии. Снова части организма человека (напр., **око, зрачок**), обобщенные обозначения людей вообще (**человек**) и женщины в частности (**баба, старуха**), ночная природа и ночная жизнь (**звезды, спать**). Расширяется сфера изображения природы. Жизнь по-прежнему драматизируется (**страшный, слеза, война, кровь** и др.). В значительно большей, чем прежде, полноте раскрывается общественная жизнь человека: здесь первым среди всех исторических личностей оказывается **Ленин**, здесь же **Москва** и **Политехнический музей**, **Марше О Пюс** в Париже, **Маяковский**. Вождь революции и поэт революции, Москва и Париж,

Итак, человек в его биологической и общественной сущности, его драматическое бытие на Земле, революционная борьба, страдающая и нуждающаяся в защите женщина — таковы основные темы наиболее частотной лексики АМ:

Мир расколола тревожная трещина,
Как разрушительно врезались в женщину
войны холодные,
войны глобальные,
фраки министров, схожих с гробами...(27)

3.2. Рассмотрение списка корневых гнезд. Данные ЧС дополняются и уточняются сведениями о частотности КГ. На первых местах стоят гнезда, сгруппированные вокруг наиболее частотных слов (в дальнейшем мы не будем приводить гнезд целиком, а ограничимся названием их главных слов, имея в виду, что гнездо полностью читатель легко найдет по его главному слову в §2.2). Здесь имеются лишь несущественные расхождения, общей картины предыдущего параграфа не нарушающие. Скажем, слово **женщина** в ЧС имеет ранговый номер 1, а КГ этого слова — ранговый номер (по частотности) 5. Слово же **невыносимо** в ЧС имеет ранговый номер 8, а его КГ — ранговый номер (по частотности) 1. Среди наиболее частотных находим гнезда, показывающие в наиболее резких чертах человека и драматизм его бытия: **невыносимо, бить, уходить, женщина, глаз, лицо, душа, ночь, любить, гореть**. Наряду с этим несколько гнезд более «нейтральных», «эпических»: **стоять, жить, лететь, быть**. В следующих по убыванию частотности КГ развиваются те же самые темы, что и в ЧС. Такое совпадение подтверждают сделанные ранее выводы о плане содержания лирики А. Вознесенского.

Несколько иную картину рисует анализ КГ с точки зрения их весов. Вспомним, что веса определяют степень разносторонности показа явлений. Однако вес гнезда определяет его значительно более грубо, чем частотность: 74 гнезда распределены среди 26 рангов по частотности, но лишь среди 12 рангов по весу.

Среди гнезд глаголов (и категории состояния) самыми многочисленными оказываются, с одной стороны, «нейтральные», связанные с по-

⁴⁹В. В. Маяковский. Прощание. Полн. собр. соч., т. 6, 1957, с. 227.

вседневным опытом: **стоять, бежать, лететь, быть, жить**, а с другой — КГ слов «драматизирующих»: **бить, уходить, невыносимо, любить, гореть**. Между этими КГ, относящимися к первым шести рангам, во главе которых стоят глаголы, встречаем лишь одно гнездо с главным словом именем существительным — **душа**. Перечисленные КГ принадлежат в то же время к самым частотным. Таким образом, мы устанавливаем, что целый ряд понятий отражен в лексике АМ и много и всесторонне.

Уточнить данное наблюдение позволят показатели лексического разнообразия. С этой точки зрения гнезда распределяются на 29 рангов. Малое значение ранга КГ по показателю лексического разнообразия означает, что количество слов гнезда относительно велико по сравнению с суммой их частотности; большое значение этого ранга показывает, что количество слов гнезда относительно мало; некоторые средние значения рангов показывают относительное равновесие между весом и частотностью КГ.

Посмотрим же, какие понятия отражены одновременно и частотно и разносторонне. Так мы попытаемся получить как можно более обобщенное представление о содержательной стороне текста АМ. Для этого все 29 рангов по показателю лексического разнообразия разделим на три части: от 1 по 10, от 11 по 19, от 20 по 29. Примем, что именно в тех КГ, ранговые номера которых заключены между 11 и 19, количество слов и их частотность находятся в относительном равновесии. Теперь проверим, какие из наиболее частотных КГ принадлежат к выделенной категории. Таких оказывается очень мало: **бить, невыносимо, город, мир, земля, вода, красный**. По-прежнему, выделены КГ слов, создающих драматическое напряжение — **бить, невыносимо**; мы не видим человека с биологической точки зрения, остались результаты его социальной деятельности — **город** — и **мир** как совокупность людей. И наряду с человеком самые общие понятия из области природы — **мир** (отчасти как вселенная), **земля** и **вода**. Единственность КГ с главным словом — именем прилагательным не позволяет нам делать о нем какие-либо выводы.

Полная драматизма жизнь человечества во Вселенной — такова наиболее обобщенная картина поэтического мира АМ:

Мотаются мотоботы,
как уголь горит вода —
работа!
работа!
Все прочее — лабуда. (145)

3.3. Рассмотрение частотного списка семантических полей. По количеству слов СП гораздо обширнее, чем КГ. Поэтому здесь вполне проявляются отношения, лишь намечавшиеся при распределении лексики по гнездам. То, что в КГ было тенденцией, в СП становится закономерностью. Порядок расположения семантических гнезд по убыванию их частотности и их веса один и тот же. Порядок же их расположения по показателям лексического разнообразия прямо противоположен. Это далеко не очевидное явление — с уменьшением частотности и веса лексического разнообразие возрастает — заслуживает быть отмеченным.

Среди наиболее частотных слов, как мы видели, решительно преобладает лексика, всесторонне описывающая человека. Это наблюдение подтвердило рассмотрение КГ. И то же самое с большой силой проявляется при разбиении всех имен существительных на СП. В небольшом сборнике А. Вознесенского человек изображен через поражающее обилие подробностей внешности и духовного мира, невольных жестов и сознательных поступков. Вот, например, некоторые детали его телесного облика: **лицо** (и **лик**, и **рожа**, и **мордасы**), **глаз**, а затем и **око**, и вообще **взор**, далее **глазница**, **бровь**, **ресницы**, **зрачок**, **белок**, (подглазный) **мешок** — глаза крупным планом; воистину глаза — зеркало души:

последнее, что я помню, это белки,
бесстрастно-белые, как изоляторы,

на страшном,
орущем, огненном лице...(24);

щека, **губы**, **нос** (и **переносица**), **ухо**, **рот** (и **ротик**, и **уста**), **губы**, **зубы**, **язык**, **лоб** (и **чело**), **висок**; голова человека, как видим, проработана со скрупулезной осязательностью; есть, конечно, и само обобщающее слово **голова** (есть и **башка**, и **антиголова**); встречаем также слова **лысына**, и **волосок**, и **коса**; далее **шея**, **плечо**, **рука** (и **ручища**, и **десница**), **кулак**, **пятерня**, **палец** (и **пальчик**, и **заусенец**), **спина**, **лопатки**, **груди** (и **перси**), **талиа**, **живот** (и **брюхо**), **колени**, **икры**, **нога** (и **ножка**, и еще нежнее **ноженька**), **мозоль**; наконец, из области анатомии и физиологии — **кожа** (и **поры**), **ссадина** и **синячок**, **череп**, **позвоночник**, **ребро**, **горло**, **сердце**, **артерия**, **кровь** (и **крювinka**, и **крювинушка**), **слеза**, **пот**, **голос**, даже **гены**.

С еще большей разносторонностью изображен человек в его семейных и социальных связях, по профессии и роду деятельности. Семейные отношения: **невеста**, **муж**, **жена**, **родители**, **дитя**, **сын**, **невестка**, **вдова**; отношения, так сказать, «околосемейные»: **любимая**, **любимый**, **возлюбленный**, **милый**, (все субстантивированные прилагательные и причастия), **поклонник**, **любовник**, **несмышлениш**, **ненайдениш**, **антимирок**, **сосед**, **соседка**, **согражданин**, **товарищ**, **друг**, **подруга**, возрастные характеристики: **девочка**, **девчонка**, **деваха**, **дамочка**, **пацан**, **парень**, **старик**; обозначения по месту жительства: **москвич**, **парижанка**; по национальности: **полуфранцузенка**, **полурусская**, **эскимос**.

Наибольшую группу образуют имена существительные, обозначающие людей с точки зрения их профессии и занятий. В области науки: **академик**, **доктор**, **рентгенолог**, **астроном**, **биолог**, **физик**; в области искусства, прежде всего поэзии: **лирик**, **поэт**, **поэтесса**, **футурист**, **стихотворец**, **писатель**, **фантаст**, **архитектор**, **художник**, **натурщица**, **певица**, **актер**, **актриса** (и **киноактриса**), **режиссер**, (и **продюсер**), **джазист**, **танцовщица**, **балерина**; служебная иерархия: **министр**, **замминистра**, **посол**, **патрон** (и **шеф**), **переводчица**, **шериф**, **таможник**, **техред**, **загвар**, **бухгалтер**, **завмаг**, **продавец**, **продавщица**, **лотошница**, **милиционер**, **полисмен**, **детектив**, **агент**, **шпион**, **стукач**; рабочие разных специальностей: **грузчик**, **мойщик**, **шофер**, **рыбак**, **стеклодув**, **садовод**, **чабан**, **машинист**, **механик**, **мастер**; спортсмены: **бегун**, **боксер**, **гимнаст**, **штангист**, **мотоциклист**, **мотогонщица** (и просто **гонщица**), **лыжница**, **турбазник**; воен-

ные: десантник, десантница, оккупант, партизан, пленник, пленница; священнослужители: кардинал, капуцин, монахиня, весталка, жрец, служка; общественные деятели: мэр, президент (клуба), оратор; декласированные элементы: битник, попрошайка, разбойник, атаманша, конокрадка, подонок; особняком стоит слово бизнесмен; довольно много слов обозначает людей по роду жизни и виду деятельности, относящимся к историческому прошлому: амазонка, дикарочка, дикарь, матрона, раб, рабыня, бурлак, мужик, рыцарь, кавалер, королева, царь, церевна; с натяжкой сюда же отнесем слово сарацин; довольно большую группу образуют обозначения людей по особенностям их характера, умственного склада, поведения, внешнего вида: гений, дурак, эрудит, хрыч, героиня, мещанин, (и обыватель), алкоголик, забулдыга, пьяница, энтузиаст, тиран, девственница, шлюха, сплетник, клеветник, горлопан, болтун, мот, враг, самоубийца, смертник, пешеход, брюнетка, купальщица, стилига, полуночница, реваншистка; отметим слова горбун, лилипут.

Таковы некоторые уголки СП человек. Как было показано в § 2.3, это СП решительно преобладает над остальными и по частотности словоупотребления, и по количеству слов. По обоим показателям оно почти вдвое превосходит следующее за ним поле природа и более чем вдвое — поля культура и вещи. Вознесенский предстает перед читателем поэтом человека по преимуществу. Лексика СП природа, культура, вещи более или менее самостоятельного значения не имеет, а воспринимается в связи с лексикой поля человек. Однако связь эта разная. Природа — дружеская поэту стихия. Культура — создание человеческого духа, воплощение лучших его порывов. Вещи — создание рук человека, человеку враждебное. Вещное подавляет человеческое. Такова настойчивая тема, присутствующая при изображении и заграницы, и нашего мещанства:

вещи — отпечатки пальцев,
вещи — отпечатки душ...(48)

пустынны вещи и страшны,
как после атомной войны (51)

О хищные вещи века!
На душу наложено вето (149)

Дача
пляшет
на пленнице,
Как татарский помост! (114)

3.4. Подсистема имен собственных, географических названий и имен обобщений. Слова этих категорий в поэтическом тексте являются своеобразным курсивом.

У Вознесенского такая курсивная, обобщающая роль имен собственных подчеркивается еще и весьма распространенным приемом употребления их во множественном числе, даже тех из них, которые обозначают единичные понятия (обычно это частый вид антономасии): **Батыи**, **Вознесенские**, **Джувлетты** (имя шекспировской героини употребляется два раза,

и оба раза во множественном числе), **Паоло** (форм множественного числа не имеет, но из контекста следует), **Египты**, от **Клязьм**, **Коломн**, из **Калуг**, **Колумбы**, **Магелланы**, **Эвклиды**, **Энгельгардты**, **Римы**, **Греции**, **Лоллобриджиды** и т. д. Можно думать, что **Каракумы** и **Жигули** избраны по этому же признаку. Та же тенденция выражена в названии сборника «**Антимиры**». Широкое развитие категории множественности среди имен собственных и географических названий — одна из характернейших черт стилистики Вознесенского.

Обычно при исследовании словаря художественного произведения имена собственные рассматриваются в ряду нарицательных. Нам представляется более целесообразным рассмотреть их отдельно: они сами по себе образуют подсистему, в которой каждое имя собственное приобретает особый смысл (мы будем учитывать как имена собственные в точном значении, так и имена собственные, перешедшие в нарицательные, и имена нарицательные, перешедшие в собственные; в этом случае критерием будет написание слова с прописной буквы).

Все индивидуальные названия АМ естественно распадаются на три больших группы: 1) люди, 2) география (в значительной мере отражающая социологию поэта), 3) прочее. Каждая из групп, в свою очередь, состоит из подгрупп (в том числе и третья, «прочее», где также есть интересные особенности). Можно было бы, конечно, разделить имена собственные, как и нарицательные, на СП человек, природа и т. д., но такое деление было бы несколько искусственным и поэтому слишком много случаев было бы сомнительных, промежуточных. Впрочем, и при таком делении отмеченное в § 2.3 соотношение весов и частот СП в основном сохранилось бы.

Люди

Больше всего здесь имен и фамилий простых людей, выхваченных поэтом из массы живших и живущих в стремлении к изображению индивидуального, особенного: женщины **Ольга** (и **Оля**), **Ирина**, **Наташа**, **Верка** (и **Вега**), **Рута**, мадам **Ланшон**, **Саския**, **Лили Брик**, **А-а-анхен** (Анна Монс), **Длиногого**, балерина **Б.** и мужчины **Юрка**, **Букашкин**, **Антибукашкин**, **Сингичанц**, гражданин **А.**; особняком стоит имя женское, принадлежащее не-женщине, — **Ирена** (всего 18 имен). Сюда попали имена, известные истории (хотя их обладатели и не могут быть причислены к историческим деятелям), и имена знакомых поэта, и, наконец, имена, им самим созданные, например, **Букашкин** для называния бухгалтера-мещанина или **Длиногого** для называния девушки-продавщицы — охотницы до танцев и других радостей жизни.

Меньшую, но тоже значительную подгруппу образуют имена художников. Тут великие богوماзы **Андрей Рублев** и **Дионисий** и зарубежные живописцы **Рафаэль**, **Джотто**, **Рубенс**, **Гойя**, **Ренуар**, **Гоген**, **Модильяни**, **Пикассо** (10 имен). Еще меньше писателей — **Лермонтов**, **Гоголь**, **Маяковский**, **Твардовский**, **Расул Гамзатов**, сам **Вознесенский**, **Сартр** (7 имен, из них пять — поэтов; еще имя прилагательное **пушкинский**).

Среди деятелей искусства встречаем имена трех людей кино — **де Сантиса**, **Лоллобриджы**, **Мэрлин Монро**. В целом людей искусства в АМ примерно столько же, сколько «простых» людей; особенно если

учесть, что Гвадровский и Расул Гамзатов фигурируют здесь не как поэты, а как знакомые автора.

К именам писателей примыкают названия произведений — стихотворения А. Вознесенского «**Ольга**», газеты «**Франс Обзервер**», неразрывно связанного с Маяковским **РОСТА**. Но их очень мало.

Большое место занимают литературные персонажи. **Гамлет, Яго, Офелия, Джульетта, Паоло** (по-видимому из «Божественной комедии»); **Чайльд-Гарольд, Квазимодо, Дюймовочка** — все герои известных классических произведений, наполовину принадлежащие перу Шекспира.

Вот мир искусства АМ: он не велик, охватывает художников от русского средневековья до современного Запада, писателей (главным образом, современных советских поэтов) и современных зарубежных кинематографистов, немногие случайные названия литературных произведений, несколько известных литературных образов.

После людей искусства по количеству располагаются исторические деятели. На первом месте среди них, далеко опережая всех других, имя Ленина: **Ленин** — 10 раз, **Ульянов** — 4 раза, **ОН** — 1 раз, всего 15 раз. Образ Ленина воссоздан поэтом в стихотворениях «Секвойя Ленина» и «Я в Шушенском» (в первой публикации — «Известия», 1962, 21 ноября — был заголовок «Гений» и подзаголовок «Отрывок из поэмы»).

Имена исторических лиц резко поляризованы. С русской историей связаны и **Юрик, Петр Первый** (названный также **Эпоха** и **Держава**), **Пугачев**. Этим именам противопоставят имена **Чингизхана, Батя**, испанского диктатора Франко. Названию важнейшего исторического периода **Великая Отечественная** (война) противопоставят названия реакционной партии **ОАС** и американского **ФБР**.

Ученые упоминаются редко: **Эвклид, Энгельгардт, Колумб, Магеллан**, физик **Вадик Клименко, Брем, Шарко**. Два математика, два мореплавателя, физик, зоолог, врач. Случайность выбора этих имен отрицается одним наблюдением: отсутствуют ученые-филологи и вообще гуманитарии. Имена ученых представляют естествознание.

Пять имен связано с Библией: **Вирсавия, царица Савская, Евангелие, Апокалипсис, Страшный Суд**. Три — с античной мифологией: **Венера, муза, Икар**. Одно — со славянской: **Сирин**. Все три последние подгруппы вносят в семантику АМ совершенно незначительную роль.

В целом группа людей характеризуется следующими тенденциями. В преобладании имен «простых» людей мы видим тот же интерес к человеку, который бросился в глаза при исследовании словаря имен нарицательных. Далее, здесь преобладают образы русской истории, которая представлена в наибольшей степени Лениным. Советскую современность представляют поэты. Западную культуру — живопись нового времени по преимуществу, кино, вечные образы Шекспира и других классиков.

География

У Пастернака из частей света упомянута только Европа, а у Мандельштама — Европа и Азия, то у Вознесенского противопоставлены **Европа** и **Америка**. Таким образом, география АМ приобретает сразу же даже политическую окраску.

Государства названы довольно случайные, не считая первого: **Россия, Англия, Испания, Греция, Египет, Монако**. Не названы США; впрочем, иногда они подразумеваются под **Америкой**. Не названа Франция, хотя она занимает в АМ довольно значительное место. По-видимому, государства, огромные сложные образования, с трудом входят в систему географии АМ.

Иначе обстоит дело с административными подразделениями государств. Хотя их в АМ мало, они очень характерны: **Калифорния** и **Тенесси** — с одной стороны, **Смоленщина** — с другой.

Много городов и других населенных пунктов: **Москва, Коломна, Калуга, Кировск, Нида, Сигулда, Териоки, Шушенское, Новосибирск, Владивосток, Хабаровск, Ашхабад**; Советский Союз в АМ раскинулся на громадном пространстве с запада на восток, с севера на юг. Далее: **Париж, Версаль, Гаага, Цюрих, Рим, Флоренция, Дахау, Майданек, Варшава, Плевна, Стамбул, Анкара, Хиросима** — чувствуется размах огромного Евразийского материка. При этом названия Майданека, Дахау, Хиросимы носят особенно ярко выраженную социально-историческую окраску.

Три города довольно подробно изображены через их улицы, площади, районы, пригороды, архитектурные сооружения. Москва: **Красная площадь, собор Василия Блаженного, Манежная площадь, Волхонка, Политехнический музей, Патылиха**, Париж: **собор Парижской Богоматери, Лувр, Булонский лес, Монмартр, Марше О Пюс, «Обалделая лошадь»** (ночное кафе или ресторан в Париже), **Лонжюмо, Сен-Клу**. Нью-Йорк: **Бруклин, статуя Свободы**. Кроме того, упоминается в АМ **Сикстинская капелла** Ватиканского дворца. Так намечаются три географических (и политических) центра АМ: Москва, Париж, Нью-Йорк.

Довольно много рек: **Волга и Клязьма, Енисей и Ингури, Сена, Арно и Рейн, Ганг, Миссисипи и Ориноко** — Европа Восточная и Западная, Азия, Северная и Южная Америка. География АМ обширна и многообразна, о чем свидетельствуют и следующие, сами по себе незначительные подгруппы.

Острова Ява, Суматра, Гаити (все экзотика).

Озера Ладога и Мичиган (знакомое противопоставление Европа — Америка).

Рублевское шоссе.

Горы Жигули.

Пустыня Каракумы.

В общем же география АМ «глобальна», имеет тенденцию охватить весь мир, а самое важное детализировать. Подробности, сгущаясь, образуют три центра: 1) СССР и в нем Москва; 2) Париж; 3) США, а в них не названный Нью-Йорк (через Бруклин и статую Свободы). Это география второй половины XX века, мира, помнящего Ленина (Шушенское; Лонжюмо), ненавидящего ужас фашизма и второй мировой войны.

Прочее

В этой несколько неопределенной группе, которая осталась после выделения двух отчетливо ограниченных предыдущих групп, оказываются,

параду с совершенно незначительными, весьма важные подгруппы. Случайны и незначительны подгруппы праздников (**Новый год, Благовещение**), астрономического и географического пространства (**Вселенная, Земля, Запад**), животных (**буренушка**). Значительно существеннее следующие две подгруппы.

Техника: самолеты «**ТУ-104**» и «**Каравелла**», «**Робот-6**» и «**Робот-8**», автомобили «**МАЗ**» и «**Рено**», ГЭС и фирма «**Жиллет**». Все. Как и в именах нарицательных, техника здесь представлена сравнительно слабо. Еще раз мы видим Вознесенского как поэта прежде всего человека, затем природы, а уж затем культуры; при этом в гораздо большей степени поэта культуры духовной, нежели культуры материальной.

В некотором отношении к именам собственным приближается совершенно особая категория слов. Их можно назвать именами-обобщениями, именами-символами. В исключительных случаях они создаются из окказионализмов самого поэта (**Антимиры, Зимарь**), в остальных возникают после того, что автор помещает их в особые условия, на ключевые места в тексте, а графически выделяет прописной буквой. Каждое из таких слов-символов содержит обобщение большей или меньшей силы, а все вместе они представляют значительную часть содержания текста.

Антимиры — имя-обобщение, созданное на основе одной из фантастичнейших современных физических гипотез. Оно стало заглавием целого поэтического сборника. Оно символизирует представление о мире как о сложнейшей структуре, где все элементы обретают свой смысл лишь в системе бинарных оппозиций:

Без глупых не было бы умных,
Оазисов — без Каракумов.
Нет женщин —
есть антимужчины (62)

и т. д. Имя-символ **Антимиры**, развиваясь в сложный образ, предопределяет многие черты плана содержания всего сборника, в частности, резкость и ясность противопоставлений, четкость линий и красок. Отсюда и полная ясность частотной структуры лексики АМ: в географии преобладает Европа, в ней Советский Союз, в нем Москва; в истории решительно преобладает Ленин; среди подгрупп группы **люди** преобладают «простые» люди.

Женщина. Если мы вспомним, сколь незначительное место занимает в АМ библейская лексика и мифология, а также и то, что первое место в списке имен нарицательных занимает слово **женщина** (30 словоупотреблений), то поймем значение имени-символа **Женщина**:

Религий — нет,
знамений — нет.
Есть
Женщина! (61)

Оно одно в системе имен собственных обобщает и представляет 30 употреблений этого имени нарицательного.

Близко по функции слово **Глаза**, тоже представляющее много — 25 — словоупотреблений имени нарицательного **глаз**.

Секвойя. Это имя-символ возникает в стихотворении «Секвойя Ленина». Смысл стихотворения в том, что идеи Ленина неистребимы, что они проникают в людей, усваиваются ими. Дерево, посвященное Ленину, выкопало, табличку сожгли, но

у каждого своя Секвойя.

Это слово становится символом гражданской зрелости, гражданского мужества. Таков же смысл следующего составного имени-обобщения:

мы Садим Совесть Словно Сад.

Не будем объяснять, а просто назовем остальные имена-символы: **Великая Отечественная Любовь, Переселенье Душ, Противостояние Очей, Медицина, Прибытье.**

Рассмотрение имен собственных, содержащихся в тексте сборника АМ, показывает, что в совокупности они образуют подсистему, семантика которой соответствует семантике системы всей лексики текста. Из-за относительно малого числа имен собственных количественные соотношения частот и рангов этой подсистемы лишь приблизительно отвечают соответствующим отношениям всей системы. Однако тенденция к возрастанию количества слов с одинаковой частотностью по мере уменьшения частотности остается в силе.

г	f	слов	словоупотр.	г	f	слов	словоупотр.
1	21	1	21	7	5	4	20
2	12	2	24	8	4	5	20
3	10	3	30	9	3	4	12
4	9	1	9	10	2	20	40
5	7	2	14	11	1	129	129
6	6	2	12				
Итого						173	331

То же самое следует сказать о КГ, образуемых именами собственными (9 первых см. в § 2.2) Что ж до СП, то их соотношение здесь сохраняется при еще большем превосходстве поля **человек** за счет почти полного отсутствия поля **вещи**. Этот сдвиг легко объясним из специфики имен собственных, менее всего подходящих для называния заурядных вещей.

3.5. Лексика А. Вознесенского в сопоставлении с лексикой других поэтов.

Имя существительное

Используя опубликованные сведения, мы можем сопоставить некоторые данные о словаре А. Вознесенского с аналогичными материалами о лексике Пушкина, Блока, Ахматовой, Пастернака и Мандельштама. В первую очередь сравним их по СП.⁵⁰ Поскольку распределение имен существительных по полям отражает место разных сторон действительности в поэтической картине мира, диахронические процессы, происхо-

⁵⁰Распределение по СП лексики Пушкина и Ахматовой мы произвели сами, используя материалы, опубликованные Р. М. Фрумкиной и Т. В. Цивьян.

дящие в лексике, не мешают такому сравнению. С этой точки зрения все поэты — современники, потому что все они — современники жизни:

...может быть, поэзия сама
Одна великолепная цитата⁵¹

До сих пор СП поэтических текстов исследовались по их весам, которые представлялись в процентах. Мы убедились, что связь между весами и частотностью СП прямая и весьма тесная, близкая к прямой пропорциональности (§ 3.3). Поэтому в дальнейшем мы также ограничимся сравнением полей АМ с СП других поэтических текстов по весу.

Приводим в процентах (с округлением до целых) данные о распределении СП человек (Ч), природа (П), вещи (В), культура (К), а также группы прочее (Пр) в поэзии Пушкина и в сборниках «Стихи о Прекрасной Даме», «Anno Domini MCMXXI», «Сестра моя — жизнь», «Камень», «Антимиры» (табл. А):

Табл. А

Тексты	Ч	П	К	В	Пр.
Пн	50	35	6	—	9
Ст	36	32	11	7	14
AD	40	37	6	7	10
СМЖ	28	50	3	14	5
КМ	26	29	19	14	12
АМ	34	20	17	15	14

На этой основе строим таблицу В, в которой показаны ранги СП по весам для лексики каждого текста.

Табл. В

r''_v	1	2	3	4
Пн	Ч	П	К	—
Ст	Ч	П	К	В
AD	Ч	П	В	К
СМЖ	П	Ч	В	К
КМ	П	Ч	К	В
АМ	Ч	П	К	В

Наконец, на основе табл. В составляем новую, в которой уже тексты расположены в порядке убывания их весов по каждому СП (табл. С). Если предыдущая таблица представляет распределение СП в текстах, то данная представляет распределение текстов относительно СП.

⁵¹А. Ахматова. Не повторяй — душа твоя богата... «Юность», 1969, № 6, с. 67 (публ. В. М. Жирмунского).

Табл. С

СП	1	2	3	4	5	6
Ч	Пн	AD	Ст	AM	СМЖ	КМ
П	СМЖ	AD	Пн	Ст	КМ	AM
В	AM	СМЖ и	КМ	Ст	и AD	[Пн]
К	КМ	AM	Ст	Пн	и AD	СМЖ

Обратимся сперва к табл. А. В Ст, AD и КМ поля **человек** и **природа** отличаются одно от другого всего на несколько процентов. В СМЖ они отличаются значительно, причем поле **природа** почти вдвое превосходит поле **человек**. AM оказывается ближе всего к Пн: в обоих текстах СП **человек** превосходит СП **природа** примерно в полтора раза. Однако существенная разница между обоими поэтическими текстами заключается в том, что у Пушкина почти вся лексика распределена между указанными двумя СП, а в «Антимирах» на эти два поля приходится лишь немногим больше половины всех слов. Отсюда возникает поправка к характеристикам плана содержания AM, данным ранее (§§ 3.1—3.4): у А. Вознесенского человеку уделено преимущественное по сравнению с другими сторонами действительности внимание, однако, как выясняется при сравнении с другими текстами и, в первую очередь, с Пушкиным, соответствующая область лексики все же существенно ограничена: в Пн изображение человека посвящена половина всех имен существительных, в AM — лишь одна треть; между ними же находится и Ст и AD.

Другое сделанное ранее (§ 3.3) наблюдение подтверждается вполне. Тогда мы обратили внимание на то, что в AM поля **природа**, **культура** и **вещи** в количественном отношении очень близки между собой. Теперь мы убеждаемся, что это исключительная особенность сборника А. Вознесенского (во всех других текстах дело обстоит иначе). Она приобретает в наших глазах особый смысл, и вывод, согласно которому в AM человек изображается в трех примерно равных по значению сферах, причем природа и культура ему дружественны, а вещи враждебны, находит в ней прочную опору.

Сделаем одно общее замечание о СП **вещи**. Наш материал показывает неуклонное возрастание места этого поля в общей системе поэтической лексики от Пушкина до Вознесенского. Можно сделать вывод о постепенном возрастании «вещности» поэзии, о вовлечении в течение XIX—XX вв. в круг ее изображения целой новой стороны жизни. Такова одна из особенностей движения поэзии, и А. Вознесенский в этом смысле развивает унаследованную традицию.

Теперь обратимся к табл. В. Первое, что обращает на себя внимание, — безусловное, во всех шести текстах, разделение множества из четырех СП на две пары, на два собственных подмножества. Поля **человек** и **природа** непременно занимают первые два места, поля **культура** и **вещи** — последние два. Разница же между текстами зависит от перестановок внутри обоих подмножеств. В творчестве каждого поэта

(риском гипотетически обобщить наблюдения над шестью текстами), по-видимому, человек и природа занимают определяющее место, культура и вещи — второстепенное.

Оба наши подмножества противопоставлены одно другому по признаку «естественность—искусственность». Первое включает органическую жизнь — неживую и живую — и «венец творения» — человека. Второе представляет порождение деятельности человека. Но и внутри каждой пары оба члена противопоставлены: человек противостоит природе как единственное порождение эволюции, сознательно выделяющее себя из остальной, «бессознательной» природы; а культура противостоит вещам как порождение духовной деятельности человека результатам деятельности материальной.

В табл. В мы встречаем все четыре возможных (согласно предыдущим рассуждениям) расстановки семантических полей. АМ по расположению полей совпадает со Ст. На первый взгляд странное совпадение — «Стихи о Прекрасной Даме» и «Антимиры»! Однако оно указывает нам ту неожиданную общность, которая существует-таки между сборниками двух в других отношениях далеких друг от друга поэтов. Общее же заключается в том, что человек для них важнее природы и культура важнее вещей. Иными словами, для обоих на первом плане стоит человек и его духовная жизнь.

Наконец, переходим к табл. С. По ней отчетливо видно, какое СП насколько предпочитается в каждом тексте. Скажем, поле **человек** наиболее развито у Пушкина, наименее — у Мандельштама.

Выше было показано, что пары СП **человек, природа — культура, вещи** противостоят по признаку «естественность — искусственность». Примем, что в идеале поэзия стремится к предельной «естественности». Во-первых, об этом свидетельствует опыт Пушкина. Во-вторых, — следующее наблюдение над частотным словарем современного русского языка. Мы распределили по четырем СП 100 наиболее частотных имен существительных по словарю Штейнфельдт и получили следующую картину: человек — 50; природа — 10; культура и вещи — по 9; прочее — 22. Примерно такие же результаты дает другой частотный словарь русского языка.⁵² Лексика Пушкина сближается со словарем русского языка в частности тем, что среди наиболее частотных слов половина принадлежит полю **человек**.

С этой точки зрения рассмотрим табл. С и будем считать более «естественными» те поэтические тексты, у которых относительно больше развиты СП первой пары и относительно слабее — поля второй пары; напротив, более «искусственными», «вторичными» с нашей точки зрения окажутся те тексты, в которых слабее развиты СП первой пары и сильнее — СП второй пары, в которых бытие и природы и человечества изображается не непосредственно, а в значительной мере опосредованно, через мир вещей и порождений человеческой культуры.

⁵²Harry H. Josselson. The Russian Word Count... Detroit. Wayne University Press. 1953.

На всякий случай здесь необходимо подчеркнуть, что мы не пытаемся ввести «нормативное» начало, не пытаемся утверждать, что лучше, а что хуже. Мы противопоставляем лишь более непосредственное и более опосредованное изображение жизни в поэзии.

На основании табл. С все шесть текстов нужно расположить следующим образом в порядке убывания их «естественности»:

Пн; АД, Ст и СМЖ; АМ; КМ.

Лирика «Антимиров» оказывается достаточно «вторична»: относительно много места занимают в ней «вещи» и «культура». Имеющийся в нашем распоряжении частотный список сборника «Тень звука» показывает иное соотношение основных семантических полей, свидетельствующее об эволюции А. Вознесенского в сторону «естественности». Но это тема для особого разговора.

Имя прилагательное

Опубликованные материалы позволяют соотнести данные ЧС «Антимиров» с другими текстами и по прилагательным. В работе Т. В. Цивьян сопоставлены первые 15 прилагательных АД, КМ, СМЖ и КЛ. Присоединив сюда материалы по Пн и Ст, сравним наиболее частотные имена прилагательные АМ со всеми ими. В следующей таблице числа в колонках под обозначениями поэтических текстов обозначают место данного имени прилагательного среди других прилагательных этого текста, находящихся в рассматриваемой области наиболее частотных слов.

і		АМ	Пн	Кл	Ст	АД	СМЖ	КМ
14	милый	1	1	—	4	2	—	—
13	белый	2	—	2	1	3	2	6
12	ночной	3	—	—	—	—	—	—
	красный	4	—	—	15	—	—	—
11	другой	5	3	—	—	—	—	—
	черный	6	—	1	—	1	3	2
10	серебряный	7	—	—	—	—	—	—
	страшный	8	—	—	—	—	9	—
8	чистый	9	—	—	—	—	—	—
	голый	10	—	—	—	—	—	—
6	живой	11	—	9	—	10	—	—
	зеленый	12	—	—	—	6	—	—
	огненный	13	—	—	—	—	—	—
	синий	14	—	4	—	—	—	—
	юный	15	—	—	—	—	—	—

Занимающее среди имен прилагательных АМ первое место слово **милый** — быть может, самое «поэтическое» на протяжении полутора столетий. Правда, из семи списков, которыми мы располагаем, оно имеется лишь в четырех, но зато во всех занимает высокие места. Между тем Пушкин, Блок, Ахматова, Вознесенский во многих других отношениях представляются бесконечно далекими. Особенно удивительно, что и у Пушкина и у Вознесенского **милый** стоит во главе списка. Наблюдение это характеризует не столько АМ, сколько известный консерватизм по-

этической лексики вообще. В пределах XX в. обращают внимание своей устойчивостью также прилагательные **белый** и **черный**.

В этом смысле А. Вознесенский оказывается в главном русле поэтики XX в., хотя значение данных прилагательных в системе лексики каждого из поэтов индивидуально. Так, наблюдение Т. В. Цивьян относительно семиотической амбивалентности слова **белый** у Ахматовой («белый цвет у фаты и у савана»⁵³) никак не может быть распространено на АМ. В этом сборнике **белый** всегда обозначает нечто такое, что должно быть нравственно высоким и прекрасным:

как бел твой Булонский лес,
он юн, как купальщицы...(22)

И ты в прозрачной юбочке,
Юна, бела...(130)

проверяю совесть
белой чистотой (161)

Однако у Пушкина вообще прилагательные со значением цвета отодвинуты далеко назад: первое среди них — **красный** — появляется (правда, в общем списке) на 208 месте! Отсутствие обозначений цвета среди наиболее частотных имен прилагательных соответствует у него отсутствию обозначений вещей среди наиболее частотных имен существительных.

Группа имен прилагательных АМ представляет благодарное поле для наблюдений. Если **белый** стоит высоко во всех списках, кроме Пн, а **черный** — во всех, Кроме Пн и Ст, то **красный**, занимающее в АМ 4 место, встречается еще только однажды, в Ст, где стоит к тому же на 15 месте. Столь необычно высокое место обязывает специально обратить внимание на прилагательное **красный**. В АМ оно имеет явно выраженное негативное значение, часто близкое к **кровавый**:⁵⁴

Мой крик

Накручен на магнитофоны,
Как красный вырванный язык! (151)

И когда голова с топорика
Подкатилась к носкам ботфорт,
Он берет ее

над толпою,

Точно репу с красной ботвой! (171)

...Стуча,
взбирались
сапоги!

В них струйкой липкой и опасной
Стекали красные лампы...(164)

В общем же обращает на себя внимание сравнительно большое количество цветообозначений среди наиболее частотных прилагательных АМ. Поэт предстает перед читателем колористом, предпочитающим яр-

⁵³Т. В. Цивьян. Материалы..., с. 205.

⁵⁴В этом Вознесенский расходится с традиционным осмыслением прилагательного **красный**. См.: А. А. Брагина. Красный. «Русская речь», 1970, № 2, стр. 79—83.

кие краски (к пяти основным цветообозначениям приближаются еще имена прилагательные **серебряный** и **огненный**, дополняющие палитру А. Вознесенского).

Лексике А. Вознесенского свойственны резкие, определенные, «крайностные» характеристики качества, без переходов и полутонов. Это становится особенно заметно, когда мы отбрасываем имена прилагательные, общие для АМ и других списков, и оставляем те, которые есть только у Вознесенского: **ночной, серебряный, чистый, голый, огненный, юный**. В то же время лексике других поэтов более свойственны **полубледный, светлый, серый, тихий** и т. д. В АМ перед нами, да будет позволено такое сравнение, палитра художника Сарьяновского типа.