
Ефим ЭТКИНД

Е. ЭТКИНД

МАТЕРИЯ СТИХА

МАТЕРИЯ
СТИХА



PARIS
INSTITUT
D'ÉTUDES
SLAVES

1978

Е. ЭТКИНД

МАТЕРИЯ СТИХА

ПАРИЖ

1978

*Втаптываю ! За Давидов щит —
Мечь ! — в месиво тел !
Не упоительно ли, что жид
Жить — не захотел ? !*

*Гетто избраннычества ! Вал и ров.
По-щады не жди !
В сем христианнейшем из миров
Поэты — жида !*

Резкость переносов достигает апогея в строфе, обрывающейся сочетанием *но не в*, чтобы окончить предложение в начале следующей строфы словом *жизнь*.

Конфликт « строфа — синтаксис » у Цветаевой становится материализацией более общего противоречия : кажущейся гармонии и реального уродства, дисгармоничности бытия. Внешней статичности — и бешеной внутренней динамики. Высказанного слова — и неформулированной, утаенной, но от того не менее реальной мысли.

Конфликт четвертый : метр — ритм

Вопрос, подлежащий обсуждению в этом разделе, более других изучался в теоретической литературе, он же — и самый спорный. Соотношение метра и ритма было в свое время рассмотрено Андреем Белым, позднее о нем писали, развивая или оспаривая идею А. Белого, Б. В. Томашевский, В. Жирмунский, Р. Якобсон, К. Тарановский, А. Колмогоров, В. Иванов, Б. Бухштаб. Не будем вдаваться в детали споров, — для наших целей они существенного значения не имеют. Нас вполне удовлетворяет формулировка Андрея Белого (пусть даже она несколько метафорична), данная в предисловии к сборнику *После разлуки* (1922) : « Метр — механизм, а ритм — организация стиха »¹. Метр, видимо, есть то общее, что существует в правильных равносложных тонических размерах независимо от ритмических вариаций и что отчетливо выявляется посредством скандовки. Метр — композиционная схема соотношения ударных и неударных слогов в стихе, — именно схема, а не реальная последовательность слогов. Под метром издавна понимают отвлеченную систему, которая может приобретать различные индивидуальные воплощения, подобно тому, как, по учению

1. Андрей Белый. *Стихотворения и поэмы*. М.-Л., 1966, стр. 547.

Соссюра, язык (langage) воплощается в реально функционирующей речи, и любые индивидуальные особенности речи (parole) не ставят под сомнение существование языка как системы. Разумеется, ритм богаче метра, — но ведь и явление всегда богаче сущности.

В работе 1923 года О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским Р. Якобсон выдвинул мысль о том, что стих представляет собой « организованное насилие над языком »; эту теорию оспаривали Н. С. Трубецкой и В. М. Жирмунский¹. Так, В. М. Жирмунский указывает на зависимость форм стихосложения от национальной специфики языкового материала и на диалектическое взаимодействие между языком и формами стиха. С этим нельзя не согласиться, а все же в « теории насилия » есть доля справедливости, хотя самое слово « насилие » излишне радикально. Лучше, пожалуй, говорить не о « насилии » над языком, а о конфликте между привычными произносительными нормами и тем произношением слова, которого требует стих.

*Гарун бежал быстрее лани,
Быстрей, чем заяц от орла ;
Бежал он в страхе с поля брани,
Где кровь черкесская текла.*

Первый стих « горской легенды » Лермонтова Беглец (1839) не деформирует фонетического облика каждого из четырех составляющих его слов (*Гарун бежал быстрее лани...*) и читатель сразу получает метрическую схему четырехстопного ямба, которая остается в его памяти как исходный ритмический момент. Но уже второй стих содержит пиррихий — метрическая схема реализуется не до конца, она лишь подразумевается, она продолжается как инерция (*Быстрей, чем заяц от орла*); на предлоге *от* ударения нет и по языковым законам в этом словосочетании не может быть. В следующих двух стихах — то же соотношение :

*Бежал он в страхе с поля брани,
Где кровь черкесская текла.*

В тексте Беглеца чередуются полнударные стихи четырехстопного ямба и стихи, содержащие пиррихии, приходящиеся главным образом на третью стопу. Согласно подсчетам К. Тарановского, в XIX веке 63,7% стихов четырехстопного ямба

1. В. М. Жирмунский. О национальных формах ямбического стиха. В кн. : Теория стиха, Л., « Наука », 1968, стр. 8-9.

содержат один пиррихий, то есть являются трехударными, а из этих пиррихий 54% приходится на третью стопу¹.

Б. Я. Бухштаб, исходя из этих данных и преобразуя терминологию Б. В. Томашевского, считает более верным видеть в основе структуры русского стиха «альтернирующий ритм» и рассматривает ритм полноударный как частный случай последнего. Конечно, ритм «альтернирующий» (в бухштабовском смысле — термин не слишком удачен) количественно преобладает, — необходимость пиррихий в русском стихе, пользуясь словами, понимал еще Тредиаковский, писавший в 1752 году: «Стопы наиболее употребляемые в нашем стихосложении: хорей и иамб. За обе сии стопы повсюду, выключая некие места в некоторых стихах, о чем ниже, полагается стопа пиррихий, состоящий из двух складов кратких, без чего ни единого нашего стиха составить не можно. ... Вольность такая есть необходима ради наших многосложных слов, без которых невозможно будет, почитать, и одного стиха сложить»². Однако количественное преобладание пиррихированных стихов ни в какой мере не отменяет стопнометрической структуры русского классического стиха. Игнорирование этой структуры влечет за собой снятие одного из существенных конфликтов поэтической формы. Довод Б. Я. Бухштаба логически несостоятелен; он утверждает: «...по законам соотношения абстрактного и конкретного, общего и частного, метр не может воплощаться в ритме не полностью: в ритме может быть то, чего нет в метре, но в метре не может быть того, чего нет в ритме; в частности, в метре не может быть обязательной полноударности, если ее нет в ритме»³. В метре и нет обязательной полноударности, — в нем есть лишь неподвижная, отвлеченная схема, «решетка» регулярно чередующихся ударных и неударных слогов. Так в системе языка существуют грамматические правила, отражающие некие объективные, абстрактные закономерности, которые могут более или менее систематически нарушаться в речевой или, скажем, индивидуально-поэтической практике (ср. у Лермонтова: «Из пламя и света рожденное слово» — вместо «из пламени»). Разумеется, в языке есть правила, которые могут нарушаться в речи — значит ли это, что «по законам соотношения абстрактного и конкретного, общего и частного» язык не может воплощаться в речи не полностью?

1. Проценты вычислены Б. Я. Бухштабом на основе таблиц К. Тарановского в его кн.: *Руски дводелни ритмови*, Београд, 1963. См. Б. Я. Бухштаб, *О структуре русского классического стиха*. В кн.: *Труды по знаковым системам*, IV, Тарту, 1969, стр. 389.

2. *Сочинения и переводы как стихами, так и прозой Василия Тредиаковского*. СПб., 1752, стр. 156-178.

3. Б. Я. Бухштаб, цит. соч., стр. 393.

Откуда Б. Я. Бухштаб взял закон, согласно которому абстрактное и общее непременно должны воплощаться в конкретном и частном — полностью? « Полное воплощение » привело бы к тому, что абстрактное отождествилось бы с конкретным, слилось с ним. Язык превратился бы без остатка в речь, стал бы речью. Метр не может и никак не должен полностью воплотиться в ритме, ибо ритм есть реальное бытие метра, рождающееся из соединения отвлеченной метрической схемы с материалом поэзии — со словом, с живой речью. А то, что метрическая сетка, статистическая решетка метра внеположена речи — это реальный историко-литературный факт, который отрицать нельзя.

Тредиаковский основывал необходимость пиррихия, исходя из особенностей русского языка с его многосложными словами. Понятно, что на первых порах пиррихий и был нейтральным элементом стиха, своеобразным компромиссом между метром и словесным материалом, или, как говорил Сумароков, « вольностью » поэта — « Длина слов наших извиняет писателя во употреблении пиррихий »¹. « Извиняет » — это слово характерно для эстетики классицизма. С развитием русской поэзии пиррихий перестал быть случайностью — как и все элементы стиха, он проникается образностью, семантизируется. Известно, что Ломоносов первоначально стремился обходиться без пиррихий и писал свои оды полнударными стихами. Но и в этих его опытах В. М. Жирмунский склонен видеть не только реализацию теории, но и художественный смысл: « Как одописец, Ломоносов пытался сначала следовать своему « трудному » учению, что, может быть, отчасти оправдывалось и эстетически тем, что монотонный, равномерно поступательный ритм его « чистых » ямбов хорошо подходил к торжественно возвышенному стилю его торжественных од »². В. М. Жирмунский, однако, показывает, как уже во второй половине 40-х годов Ломоносов — в результате « сопротивления материала » — пришел к « ритмическому освобождению русского ямба...», своеобразии которого развилось из взаимодействия традиционной метрической модели с особенностями его родного языка »³.

« Освобождение » ямба и других метрических форм не привело, однако, к снятию конфликта.

Метронóm, отбивающий регулярные ударения, отделенные друг от друга равновеликими паузами, и живущий в сознании

1. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе... А. П. Сумарокова, 1781, т. X, стр. 55.

2. В. М. Жирмунский. О национальных формах ямбического стиха. Цит. изд., стр. 18.

3. В. М. Жирмунский, там же, стр. 21.

читателя стихов — такова основа поэтического метра. Этот метром абстрактен, он ни в какой степени не зависит от значений или звучаний слов, — он образует неподвижную решетку, статистическую композиционную схему стиха, которая и реальна — в интуитивном задании, в отвлеченном ощущении чистой звуковой формы, — и, в то же время, нереальна, ибо не существует. Реальность метра — ритм. Но и ритм сам по себе не существует, — его реальность в словах, обладающих звуковой материей и смыслом. Значит, метр осуществляется в ритме, ритм же — в словах. Ритм относится к метру, как слова — к ритму. Но и слова в стихе не существуют вне метрической сетки, положенной в основу их соединений. Возникает диалектическая взаимосвязь реального и ирреального, отвлеченного и конкретного. Метр и ритм, ритм и слово соотносятся как содержание и форма, как смысл и звук. Сознание читателя воспринимает ритмическое многообразие стихотворения как результат столкновения противоположных начал : неподвижного, обязательного, механического с одной стороны, — динамичного, свободного, органически живого с другой. Метрическая схема дана как начало надиндивидуальное, безусловно закономерное ; ритмическое осуществление вносит стихию индивидуального открытия, случайно-хаотического, неупорядоченного. Метр описать легко, — для любого классического стихотворения достаточно привести схему чередования ударных и неударных слогов первого стиха или первой строфы. Ритм описать труднее — нужно последовательно охарактеризовать структуру одного стиха за другим, от начала стихотворения до самого конца. Закон метра выражается простой формулой ; закономерность ритмического движения вещи каждый раз определяется на основании различных факторов, и каждый раз она своеобразна и непредсказуема.

Метрических формул мало ; если ограничиваться — в данном случае — классическим стихом, это : 1) пять размеров русского стиха, — два двусложных (хорей, ямб) и три трехсложных (дактиль, амфибрахий, анапест), 2) по пять вариантов стопности для каждого размера (от двух- до шестистопного стиха ; стихи сверх шести стоп встречаются, но как редкое исключение) ; итого — двадцать пять метрических форм. Выходя за пределы метрики в первоначальном смысле слова, присоединим сюда различные сочетания : например, шестистопный хорей с трехстопным, пятистопный ямб с двухстопным хореем, и т. д. Впрочем, соединение разных размеров в пределах одной строфы тоже встречается не часто. Даже в таком расширенном понимании метрических формул русского стиха никак не более полусотни. Ритмических же вариантов неисчислимое множество ; конечной величины их, вероятно, и определить нельзя.

Итак : неподвижное и динамичное, механическое и органически живое, надличное и индивидуальное — вот те противоположности, которые вступают в конфликт на рассматриваемом уровне поэтической формы.

Впрочем, это и так, и не так. Ритмическое движение стиха стихийно и случайно лишь по сравнению с метрической его основой, легко поддающейся формализации. Метр выразим в категориях количественных, и лишь в этом отношении он кажется более закономерным, чем ритм, который подчинен закономерности более высокого порядка. Эта закономерность неопределима вне факторов, выходящих за пределы механических чередований : ее можно установить, лишь привлекая к рассмотрению все элементы поэтической семантики и фонетики, ибо ритм осуществляется в словах — звучащих и значимых.

Рассмотрим с этой точки зрения сравнительно простой пример классического стихотворения — Метель П. Вяземского (из цикла Зимние карикатуры, 1828) :

*День светит ; вдруг не видно зги,
Вдруг ветер налетел размахом,
Степь поднялася мокрым прахом
И завивается в круги.*

*Снег сверху бьет, снег веет снизу,
Нет воздуха, небес, земли ;
На землю облака сошли,
На день насунув ночи ризу.*

*Шторм сухопутный : тьма и страх !
Компас не в помощь, ни кормило :
Чутье заглохло и застыло
И в ямщике, и в лошадях.*

*Тут выскочит проказник леший,
Ему раздолье в кутерьме :
То огонек блеснет во тьме,
То перейдет дорогу пеший.*

*Там колокольчик где-то бряк,
Тут добрый человек аукнет,
То кто-нибудь в ворота стукнет,
То слышен лай дворных собак.*

*Пойдешь вперед, поищешь сбоку —
Все глушь, да снег, да мерзлый пар.*

*И Божий мир стал снежный шар,
Где как ни шарись, все без проку.*

*Тут к лошадям косматый враг
Кувыркнется с поклоном в ноги,
И в полночь самую с дороги
Кибитка на бок — и в овраг.*

*Ночлег и тихий и с простором :
Тут тараканам не залезть,
И разве волк ночным дозором
Придет проведать — кто тут есть ?*

Метр стихотворения объединяет его с большинством произведений русской классической поэзии — четырехстопный ямб (образующий четверостишие с обхватной рифмой по схеме а В В а ; С d d С ; е F F е и т. д.). Но ритм весьма своеобразен и заслуживает описания.

Первая же строфа содержит многочисленные сдвиги ударений: там, где они по метрической схеме не предусмотрены, они не только появляются, но и приобретают большую силу; на схемных же местах их зачастую нет. Отягчающие стих, сверхсхемные акценты на первых словах трех стихов: *День светит...*, *Вдруг ветер...*, *Степь поднялася...* В результате сталкиваются друг с другом ударные слоги: *День — све...*, *Вдруг — ве...* В третьем стихе создается еще более неожиданный эффект; начальная стопа ямбического стиха заменена хорейческой, после которой идет ямб: *Сте́нь под-няла́ся...*

‘ — — ‘ —

Смысловое содержание этой строфы — ошеломляющая неожиданность, с которой на путников налетела метель. Сделаем сразу оговорку: никакие путники в стихотворении Вяземского не названы, в нем вообще нет субъекта, оно безличное, и рассказчик обнаруживает свое присутствие лишь в глаголах второго лица — *пойдешь, поищешь, шарись*; это связано с образным миром стихотворения: непроглядный хаос мокрого снега и тьмы, в котором не видно ничего — ни пейзажа, ни человека.

Итак — неожиданность. Она сказывается в каждом слове первых строк, в каждой конструкции, начиная со странного эллиптического предложения: *...вдруг не видно зги* (ср.: «вдруг не стало видно ни зги»); то же и во втором стихе: *Вдруг ветер налетел размахом...*, и в метафоре третьего: *Степь поднялася мокрым*

прахом... Нагромождение коротких, в большинстве сжатых, перечислительных предложений, содержащих повторы и параллелизмы, усиливает ощущение хаоса : *Снег сверху бьет, снег веет снизу, Нет воздуха, небес, земли..., Шторм сухопутный : тьма и страх ! Компас не в помощь, ни кормило..., Пойдешь вперед, поищешь сбоку — Все глушь, да снег...* Хаос обнаруживается даже в неожиданных звуковых переключках слов-метафор, образный смысл которых намеренно неотчетлив :

*И Божий мир стал снежный шар,
Где как ни шарись, все без проку.*

Образуется цепочка звучаний, предвещающая поэтические открытия XX века : мир — шар — шарись (но также и *Божий — снежный*) . Другие звуковые цепочки — в строфах 1 и 2 : *День светит... ветер... Снег сверху... снег веет... Нет...небес... На день насунув ночи...* Столь же выразительно и нагнетение однородных предложений (в строфах 4 и 5), которые все начинаются с односложных слов на *т* : *тут, то, там, тут, то, то* :

*Тут выскочит...
То огонек...
То перейдет...
Там колокольчик...
Тут добрый человек...
То кто-нибудь...
То слышен лай...*

Этот ряд подхвачен и продолжен в двух последних строфах :

*Тут к лошадям косматый враг
Кувыркнется...
Тут тараканам не залезть...
...Кто тут есть ?*

Образ хаоса усилен еще вторгающимися в текст просторечными или разговорными словами и оборотами, которые не подготовлены лексической системой стихотворения, а в первом случае такое слово даже резко противоречит своему близкому окружению : *На день насунув ночи ризу, где-то бряк, ...все без проку, кувыркнется.* Сочетание *насунув* с *ризой ночи* — пример хаоса стилистического, передающего хаос природы ; это, так сказать, « метель слов » .

Ритмическая структура приобретает яркую экспрессивность, если воспринимать ее в сочетании со всеми этими элементами стихотворения. В ней тоже преобладает принцип ошеломительной неожиданности и хаоса. Вернемся к строфе 1, — вот ее схема :

```

' / — ' / — ' / — ' /
' / — ° — ' / — ' / —
' / — ° — ' / — ' / —
° — ' / — ° — ' /
— — — — — — — —
    
```

Ямб до такой степени обезображен дополнительными и могучими ударениями на первых слогах трех стихов подряд, и пиррихиями, которых в четвертом два, что он, кажется, вообще перестает быть похожим на ямб. Особый смысл приобретает тот факт, что все четыре стиха совершенно различны : пестрота звучаний и темпов поддерживает общую образно-смысловую систему стихотворения. Нарушение ямбической закономерности достигает высшей точки в начале строфы 2, которая в схеме выглядит так :

```

' / — ' / — ' / — ' /
' / — ° — ' / — ' /
— ' / — ° — ' / — ' /
— ' / — ' / — ' / — ' /
— — — — — — — —
    
```

Первый стих этой строфы — единственный в своем роде : он содержит два сверхсхемных ударения, отягчающих первую и третью стопы ; образуются небывалые скопления ударений, — такие через сто лет будет себе позволять Маяковский, — впрочем, уже отбросив принцип силлабо-тонического метра (ср. : *Дней бык лег... Наш бог бег...*). Каждое из несущих акцент односложных слов и соседствующих с ним двусложных с ударением на первом слоге — произносится не слитно, в динамике речевого потока, а чуть ли не выкрикивается отдельно — между словами возникают паузы :

*Снег / сверху бьет, // снег / веет снизу, ///
 Нет / воздуха, небес, земли... ////*

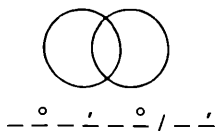
Образуются, как видим, паузы четырех степеней : первая, наименее интенсивная, но необходимая — между сталкивающимися ударными слогами (/); вторая — в центре стиха, между двумя параллельными конструкциями (//); третья — в конце первого (///), четвертая — в конце второго стиха (////), где —

в большинстве строф — кончается и фраза. Система пауз и их взаиморасположение способствуют образованию общей ритмической картины.

Ритм вместе с иными компонентами стихотворения творит его образный мир, его содержание. Он приобретает смысл, как только выявляется закономерность, которой он подчиняется. В рассматриваемом стихотворении ритмические формы несут вполне определенное образное задание: они воплощают идею внезапности, переходящей в хаос. Но этого мало: ритм выполняет еще и другие изобразительные функции. Так, последний стих строфы 1, содержащий два симметричных пиррихия в первой и третьей stopах, материализует словесное содержание стиха — он как бы образует два соприкасающихся звуковых круга:

— ° — ' — ° — '
И завивается в кругу

Словораздел находится не посередине стиха, а заходит на вторую его половину: это тоже образно-содержательно; ведь «круги», которые поднимает ветер, не отделены друг от друга, они схлестываются, перекрываются; получается такой рисунок:



Здесь косой чертой отмечен словораздел после «завивается».

Характерно, что этот симметричный, образующий сцепляющиеся круги стих сменяется первым стихом строфы 2, который, как мы видели, состоит из шести коротких слов и содержит шесть громоздящихся друг на друга ударений — он воспринимается как своеобразная ритмическая антитеза предыдущему. Поставим схемы обоих стихов рядом:

4. — ° — ' — ° / — '

5. ' / ' — ' // ' / ' — ' —

Эти схемы глубоко различны. И все же выразительность ритмического перелома от одного стиха к другому определяется именно тем, что и тот, и другой являются стихами четырехстопного ямба. Энергия ритмических вариаций основана на тождестве метрической схемы. Последняя не исчезает; на протяжении всего стихотворения она остается инвариантом, — как бы ни сдвигались

ударения, ни трансформировался темп, ни перемещались паузы, ни менялась интонация. Незыблемое и переменное, статическое и динамичное — постоянное противопоставление этих начал формирует напряженность стихотворения.

Однако русский стих обладает еще и трехсложными метрическими формами, с которыми — на протяжении всего XIX века — дело обстояло иначе. Традиция сложилась так, что дактиль, амфибрахий и анапест употреблялись без пиррихий, так что единственной формой ритмического обогащения метра могли служить сверхсхемные ударения, встречавшиеся, впрочем, редко.

Ритмически изобретательный Вяземский, редко прибегавший к трехсложникам, написал двухстопным анапестом стихотворение *Палестина* (1850?), где нет и тени того интонационного напряжения, которое мы наблюдали в *Метели*, — неподвижная метрическая решетка не имеет в качестве ощутимого противовеса подвижной энергии ритма. Вот две строфы, в которых говорится о верблюде, движущемся по палестинской пустыне :

*Ладия и телега
Беспромышленных стран,
Он идет до ночлега,
Вслед за ним караван
Иль, бурнусом обвитый,
На верблюде верхом
Бедуин сановитый,
Знойно смуглый лицом.*

*Словно зыбью качаясь,
Он торчит и плышет,
На ходу подаваясь
То назад, то вперед.
Иль промчит кобылица
Шейха с длинным ружьем,
Иль кружится, как птица,
Под лихим седоком.*

Образное содержание этих строк поддерживается синтаксическими построениями, расположением словоразделов, звукописью, внутренней рифмовкой (*Иль кружится, как птица, Под лихим седоком* — ср. здесь и функцию внутреннего созвучия, и словоразделы — один раз на женском, другой раз на мужском окончании :

— — ' — / — ' —
— — ' / — — ').

Таков один из путей создания ритмической напряженности на основе трехсложных размеров. Другой – введение в трехсложники трибрахия, который – на фоне их повышенной регулярности – оказывается еще экспрессивнее, чем в хореях и ямбах. Более всего сделано в этом направлении Пастернаком. Тот же двухстопный анапест в его стихотворении *Вакханалия* (1957) звучит и так, как у Вяземского, и совсем иначе ; вот начальные строфы :

*Город. Зимнее небо.
Тьма. Пролеты ворот.
У Бориса и Глеба
Свет, и служба идет.*

*Лбы молящихся, ризы
И старух шушуны
Свечек пламенем снизу
Слабо озарены.*

*А на улице вьюга
Все смешала в одно,
И пробиться друг к другу
Никому не дано.*

*В забываньи бурана
Потонули : тюрьма,
Экскаваторы, краны,
Новостройки, дома.*

*Ключья репертуара
На афишном столбе
И дерева бульвара
В серебристой резьбе.*

В этих двадцати стихах – как и в следующих строфах *Вакханалии* – неуклонно выдерживается метрическая форма двухстопного анапеста с характерным для него равномерным качанием :

— — ' — — ' —
— — ' — — ' —

Однако в ровную мелодическую линию вносится обновление – прежде всего многочисленными отягчениями первого, по анапестической схеме безударного, слога. Третий стих у Пастернака – классический стих анапеста : *У Бориса и Глеба*, но следующий за

ним четвертый резко меняет мелодию : *Свет, и служба идет*. По инерции метра надо бы его прочесть, скрадывая самостоятельность и ударность первого слова ; однако и переносом из третьего стиха в четвертый, и окончанием предложения после подлежащего *свет* оно, это подлежащее, энергично выделено, оно несет беззаконный акцент, нарушающий симметрию анапеста. Можно представить себе иную графику — в современной поэзии такие строки часто располагаются столбиком :

*У Бориса и Глеба
Свет,
и служба идет.*

(Этот графический принцип использован Пастернаком в поэме *Девятьсот пятый год* (1925-1926), написанной тоже анапестом, но пятистопным ; ср. последнюю строфу поэмы :

*Было утро.
Простор
Открывался бежавшим героям.
Пресня сталась пластом,
И, как смятый грозой березняк,
Роем бабьих платков
Мыла
Выступы конного строя
И сдавала
Смирителям
Браунинги на простынях.)*

Подобное отягчение первого слога — хотя и различной интенсивности — наблюдаем в стихах :

*Город. Зимнее небо.
Тьма. Пролеты ворот.*

.....

*Лбы молящихся. Ризы
И старух шушуны
Свечек пламенем снизу
Слабо озарены.*

Однако в последнем из приводимых стихов автор идет дальше : он отягчает ударением первый слог и одновременно снимает

ударение со схемного места. Вместо

— — ' — — '

перед нами такое расположение акцентов :

' — — — — '

Затем следует восемь строк регулярного классического анапеста, который сменяется стихом

Ключья репертуара,

повторяющего ритмическую структуру стиха « Слабо озарены » : снова в одном стихе и отягчение безударного первого слога, и пиррихий. В дальнейшем также следуют друг за другом такие две строфы, в которых говорится о судьбе Марии Стюарт (стихотворение посвящено премьере шиллеровской драмы *Мария Стюарт* в МХАТе, в переводе Б. Пастернака) :

*Нипочем вертихвостке
Походжений угар,
И стихи, и подмостки,
И Париж, и Ронсар.*

*К смерти приговоренной,
Что ей пища и кров,
Рвы, форты, бастионы,
Пламя рефлекторов?*

Эти две строфы в ритмическом отношении противоположны : первая строго соблюдает анапест, не выходя за его пределы ; вторая использует все возможные средства для опровержения метра : отягчение первого слога — во всех четырех стихах, пропуск ударения в стихах первом и четвертом, в длинных — пяти- и четырехсложных — словах *приговоренной* и *рефлекторов*.

Б. Пастернак, таким образом, лишает анапест изначальной напевности, придавая ему интонационно-мелодическое многообразие, подчиняя звучание стиха требованиям смысла. Пастернак широко использует художественные ресурсы, таящиеся в конфликте между неподвижностью трехсложного метра и гибкой динамикой ритмических вариаций. Единственное, что мог себе в свое время позволить Вяземский, — это некоторое усиление первого слога (в цитированных стихах *Палестины* : *Знойно смуглый лицом,*

Словно зыбью качаясь, Шейха с длинным ружьем), которое, однако, почти поглощалось метрической инерцией анапеста. Пастернак допускает гораздо большее, — по интонационному богатству он ставит анапест в ряд с хореем и ямбом. Он может порой сообщить ему такие свойства, которые кажутся почти невероятными, — как в начале стихотворения *Женщины в детстве* :

*В детстве, я как сейчас еще помню,
Высунешься, бывало, в окно,
В переулке, как в каменоломне,
Под деревьями в полдень темно.*

Это — анапест трехстопный. Но как он трансформируется после сдвига ударений — во втором и третьем стихах! Вместо схемы

— — ' — — ' — — '

перед нами два стиха следующей ритмической конфигурации :

' — ° — — ' — — '
— — ' — — ° — — ' —

Или — первая строфа стихотворения *Зимние праздники* (оба — из сборника *Когда разгуляется*, 1956-1959) :

*Будущего недостаточно.
Старого, нового мало.
Надо, чтоб елкою святочной
Вечность средь комнаты стала.*

Это — трехстопный дактиль. Но первый стих не позволяет сразу войти в регулярный строй метра, — он затрудняет чтение, сбивается на прозу, отменяя заунывное качание трехсложника : достигается это лишь небывалым до тех пор пропуском ударения на второй стопе дактиля :

' — — ° — — ' — —

В чем же эстетический смысл пастернаковской реформы трехсложных размеров ?¹ С одной стороны они, как говорилось, открыто напевны. С другой стороны, их перестройка посредством

1. См. об этом некоторые соображения в статьях Г. Струве в сб. *Воздушные пути*, I, Нью-Йорк, 1959 и в сб. *Studies in Slavic Linguistics and Poetics in Honor of Boris O. Unbegaun*. New-York-London, 1968, pp. 227-244 — *Some Observations on Pasternak's Ternary Metres*.

ритмических вариаций – сдвигов ударений, трибрахийев – вводит в повышенно музыкальный стих элемент прозы, повествовательной или описательной ; столкновение противоположностей – стихового напева и псевдоаморфной, безмузыкальной прозы : вот чего ищет и достигает Пастернак. Это же сочетание и столкновение поэзии с прозой осуществляется всеми другими художественными средствами : соединением стилистически неоднородных слов и оборотов, поэтических фразеологизмов, унаследованных от классической литературы, с речью бытовых буден и т. д. Пастернак неизменно ценил прозаические вкрапления в поэтическую речь ; ими восхищался он и в первых книгах Ахматовой, « где крепили прозы пристальной крупницы » (Анне Ахматовой, 1928) . Проследим эту особенность взаимодействия враждующих, но и взаимодействующих начал на примере целого стихотворения – из того же сборника *Когда разгуляется* (1956-1959) :

После вьюги

*После угмонившейся вьюги
Наступает в округе покой.
Я прислушиваюсь на досуге
К голосам детворы за рекой.*

*Я, наверно, неправ, я ошибся,
Я ослеп, я лишился ума.
Белой женщиной мертвой из гипса
Наземь падает навзничь зима.*

*Небо сверху любитесь лепкой
Мертвых, крепко придавленных век.
Все в снегу : двор и каждая щепка,
И на дереве каждый побег.*

*Лед реки, переезд и платформа,
Лес, и рельсы, и насыпь, и ров
Отлились в безупречные формы
Без неровностей и без углов.*

*Ночью, сном не успевши забыться,
В просветленьи вскочивши с софы,
Целый мир уложить на странице,
Уместиться в границах строфы.*

*Как изваяны пни и коряги,
И кусты на речном берегу,
Море крыш возвести на бумаге,
Целый мир, целый город в снегу.*

Метрическая форма трехстопного анапеста незыблема до самого конца, однако она как бы постепенно рождается из прозы. В первой строфе анапест неотчетлив, он едва проступает из метрически неясного стиха *После уgomонившейся вьюги...*, в котором на первой же стопе ударение упущено; столь же диффузна третья строка, еще более прозаическая: *Я прислушиваюсь на досуге...*, где пропуск ударения приходится на стопу вторую. Строфы 2-4 метрически более устойчивы, но и они нарушают музыкальную напевность: нагнетением кратких однородных предложений-восклицаний (*Я... неправ, я ошибся, Я ослеп, я лишился ума...*), а затем отягчением первых слогов (*Небо..., Мертвых..., Все..., Лед..., Лес...*), причем отягчение приходится даже и не только на первый слог, как в многоударном стихе:

Все в снегу : двор и каждая щепка

‘ — ‘ ‘ — ‘ — — ‘ —

где целых два сверхсхемных ударения — на словах *все* и *двор*. Четвертая строфа оканчивается стихом, содержащим энергичный пиррихий на второй стопе:

Без неровностей и без углов.

Прозаизация ритмическая связана с лексической — в стихотворении немало прозаических или специально-технических слов и оборотов: *на досуге, детвора, из гипса, лепка, безупречные формы без неровностей, коряги*. Метафора « зима — мертвая женщина из гипса » сложна, она разворачивается не слишком логично, даже парадоксально: лед, лес, насыпь, ров — дотошно перечисленные факты пейзажа — преобразуются снегом в *безупречные формы* то ли названной выше « мертвой женщины », то ли уже независящие от исходного образа, может быть, давшего лишь начало « скульптурной линии » в метафоре. Наконец, последние две строфы, сохраняющие общую интонацию беседы, превращаются в череду восклицаний, противопоставленных предшествующему повествованию; к тому же, в этих двух строфах пробивается преобладающая теперь музыкальность, поддержанная внутренними созвучиями — *...на странице, Уместиться в границах...* (несмотря на некоторые отягчения первых слогов: *Ночью..., Как изваяны..., Море крыш..., Целый мир...*).

Конфликт « метр – ритм » оказывается реальным фактором поэтической выразительности. С развитием русской поэзии он усиливается, захватывая новые области и соединяясь с другими конфликтами стиховой формы. Метр достается по наследству, ритмические вариации относятся – в основном – к области собственного творчества поэта ; в этом отношении конфликт « метр – ритм » можно сопоставить с рассмотренным выше – « ритм – синтаксис ». Но не только с ним, а и с подлежащей рассмотрению следующей антиномией поэзии.

Конфликт пятый : условно-поэтическая фразеология – индивидуальная речь

Язык поэзии искони обладает тенденцией к образованию условных формул. В каждой поэтической системе складывается определенная пропорция условно-поэтического и индивидуально-го. В одних преобладает традиционное, в других оно уступает под напором изобретенного, носящего печать авторской личности. Можно, пожалуй, даже утверждать, что в истории поэзии противоположные системы более или менее регулярно чередуются ; в русской лирической поэзии следуют одна за другой взаимоотрицающие, но и связанные друг с другом системы Сумарокова, Державина, Карамзина-Жуковского, Пушкина... С подчеркнута индивидуальным строем лирики Тютчева и Фета контрастируют поэтические штампы Надсона и Апухтина, а на смену индивидуальным речевым формам И. Анненского и И. Бунина приходит основанная на общих фразеологических принципах поэзия символизма, в свою очередь уступающая место неповторимо-личным сочетаниям в творчестве акмеистов с одной стороны, Хлебникова и Маяковского – с другой. Мы далеки от того, чтобы отдавать преимущество одному из этих двух направлений ; нельзя, однако, не сказать, что современная поэтическая эстетика видит свой идеал в индивидуальном стиле. Так было, во всяком случае, в 50-х и 60-х годах нашего столетия, – это отнюдь не значит, что так непременно будет и впредь. Каждое поэтическое поколение само выбирает себе предшественников и учителей, – еще недавно одописцы XVIII века влияли на нашу поэзию XX века, определяя ее пристрастие к словесно-фразеологическим стереотипам. В традиционной речи есть свое обаяние, заставляющее время от времени к ней возвращаться для обновления поэтического искусства ; обновление – это иногда замена приевшихся неожиданностей индивидуального стиля забытой устойчивостью традиционных формул.