

Таблица 3.2 Четверостишия

I Частично рифмованные							
1. $\widehat{0a0a}$	9. $\widehat{a00a}$	17. $\widehat{a0a0}$	25. $\widehat{0aaa}$	33. $\widehat{00aa}$	41. $\widehat{aa00}$	49. $\widehat{aaa0}$	
2. $\widehat{0a0a}$	10. $\widehat{a00a}$	18. $\widehat{a0a0}$	26. $\widehat{0aaa}$	34. $\widehat{00aa}$	42. $\widehat{aa00}$	50. $\widehat{aaa0}$	
3. $\widehat{0a0a}$	11. $\widehat{a00a}$	19. $\widehat{a0a0}$	27. $\widehat{0aaa}$	35. $\widehat{00aa}$	43. $\widehat{aa00}$	51. $\widehat{aaa0}$	
4. $\widehat{0a0a}$	12. $\widehat{a00a}$	20. $\widehat{a0a0}$	28. $\widehat{0aaa}$	36. $\widehat{00aa}$	44. $\widehat{aa00}$	52. $\widehat{aaa0}$	
5. $\widehat{0a0a}$	13. $\widehat{a00a}$	21. $\widehat{a0a0}$	29. $\widehat{0aaa}$	37. $\widehat{00aa}$	45. $\widehat{aa00}$	53. $\widehat{aaa0}$	
6. $\widehat{0a0a}$	14. $\widehat{a00a}$	22. $\widehat{a0a0}$	30. $\widehat{0aaa}$	38. $\widehat{00aa}$	46. $\widehat{aa00}$	54. $\widehat{aaa0}$	
7. $\widehat{0a0a}$	15. $\widehat{a00a}$	23. $\widehat{a0a0}$	31. $\widehat{0aaa}$	39. $\widehat{00aa}$	47. $\widehat{aa00}$	55. $\widehat{aaa0}$	
8. $\widehat{0a0a}$	16. $\widehat{a00a}$	24. $\widehat{a0a0}$	32. $\widehat{0aaa}$	40. $\widehat{00aa}$	48. $\widehat{aa00}$	56. $\widehat{aaa0}$	

Таблица 3.2 Четверостишия

I Частично рифмованные		
57. $\widehat{aa0a}$	65. $\widehat{a0aa}$	73. $\widehat{0aaa}$
58. $\widehat{aa0a}$	66. $\widehat{a0aa}$	74. $\widehat{0aaa}$
59. $\widehat{aa0a}$	67. $\widehat{a0aa}$	75. $\widehat{0aaa}$
60. $\widehat{aa0a}$	68. $\widehat{a0aa}$	76. $\widehat{0aaa}$
61. $\widehat{aa0a}$	69. $\widehat{a0aa}$	77. $\widehat{0aaa}$
62. $\widehat{aa0a}$	70. $\widehat{a0aa}$	78. $\widehat{0aaa}$
63. $\widehat{aa0a}$	71. $\widehat{a0aa}$	79. $\widehat{0aaa}$
64. $\widehat{aa0a}$	72. $\widehat{a0aa}$	80. $\widehat{0aaa}$

1, 2, 5-7, 9-17, 19-21, 23, 25, 29, 33, 34, 41, 43, 49, 51, 53, 55, 57-74, 77, 78 - строфы
3, 4, 8, 18, 24, 26-28, 30-32, 35-40, 42, 44-48, 50, 52, 54, 56, 75, 76, 79, 80 - разомкнутые строфы

Подобным образом анализируются РСС любых многостиший.

Таблица 3.3 Четверостишия

I Нерифмованные
1. $\widehat{0000}$
2. $\widehat{0000}$
3. $\widehat{0000}$
4. $\widehat{0000}$
5. $\widehat{0000}$
6. $\widehat{0000}$
7. $\widehat{0000}$
8. $\widehat{0000}$

1 - строфа
2-7 - разомкнутая строфа
8 - раскованная строфа

ОТ ЧЕГО СВОБОДЕН СВОБОДНЫЙ СТИХ

Проблема теории современного свободного стиха на современном этапе его развития заключается в следующем:

в определении места свободного стиха в системе русского стихосложения;

в определении связи свободного стиха с особенностями психологии и технологии творчества;

в определении места свободного стиха в истории русской поэзии.

По всем пунктам данной проблемы существует изрядное количество предрассудков и мифов. Попробую кое-что прояснить.

Поиски места свободного стиха в системе русского стихосложения привели меня к идее всеобщего обследования ритмологических признаков стиха и их последующей графической записи. В итоге получилась вышеприведенная таблица «Ритмологическая характеристика текста, состоящего из двух авторских строк (стихи)». Становится ясно, что *свободный стих* — это *дисрифменный дисстопный стих*. Справа он граничит с *рифменным дисстопным стихом* своего же класса, а снизу с «дольником» или, в моей номинации, с *нерифмованными стихами межкласса полистопных стихов*.

Вопрос дисрифменности является решающим в дефиниции свободного стиха. Наличие или отсутствие рифмы определяет принципиально различные способы (не цели!) создания стихотворного текста со специфическими способами воздействия на читателя.

Журнал «Вопросы литературы». Москва, 1972, № 2, с. 132—140.

слушателя. Поэт, берущий на себя обязанность рифмовать, или метризовать, или рифмовать и метризовать одновременно, через формальную поэтику, как бы заключает конвенцию между собой и литературой. Поэтому такой вид стиха можно назвать *конвенциональным стихом* (от лат. *conventio* — договор, условие, соглашение). Термин «конвенциональный стих» имеет, на мой взгляд, то преимущество перед термином «традиционный стих», что и у конвенционального стиха, и у свободного стиха имеются свои многовековые традиции и своя классика.

Исходя из уже названных пунктов соглашения, конвенциональный стих бывает трех видов: рифмованный дисметрический, дисрифменный метрический и рифмованный метрический. Последний вид стиха диаметрально противоположен свободному стиху.

Решение писать одним из видов конвенционального стиха или одним из видов свободного стиха зависит от степени идиосинкразии поэта к формальной заданности и от его творческой установки.

Что же касается *идиосинкразии к формальной заданности*, то приход к свободному стиху объясняется стремлением к максимальному авторству во всех элементах создаваемого произведения. В этом смысле свободный стих можно назвать *авторским стихом* (от лат. *auctor* — творец, виновник, автор сочинения и *auctorare* — удостоверить, ручаться, подтверждать).

Что же касается *творческой установки*, то приход к свободному стиху объясняется стремлением к максимальной естественности речевой интонации, так как естественная речевая интонация реализуется прямым порядком слов главным образом в условиях первичного ритма. В этом смысле свободный стих можно назвать еще *строгим интонационным стихом*.

Несколько упрощая, можно сказать, что умение писать свободные стихи — это умение членить текст на фразы и синтагмы, обозначая их графически в виде отдельных (авторских) строк.

По степени авторства все виды литературного текста можно расположить в следующем порядке:

1. Лирическая стихотворная непоэзия и поэзия.
2. Лирическая прозаическая непоэзия и поэзия.
3. Конвенциональная прозаическая непоэзия и поэзия.
4. Конвенциональная стихотворная непоэзия и поэзия.

Авторская природа свободного стиха ясно видна из анализа роли рифмы и метра в создании и функционировании конвенционального стиха.

Давайте сначала выясним влияние рифмы на механизм создания конвенционального стихотворения, сославшись, например, на свидетельство Маяковского, имеющееся в его статье «Как делать стихи?». Дело обстоит так: на общем психологическом фоне, порождающем определенный ритм (чаще всего метрический), появляются отдельные слова (иногда ситуативно обусловленные, иногда ситуативно не обусловленные); некоторые из этих слов, поставленные в конце метрической строки, по конвенции воспринимаются пишущим как часть рифмопары; затем рифмуемое слово, исключительно благодаря своей звуковой оболочке, порождает целую кассу приблизительных омонимов, претендующих на то, чтобы стать членом рифмопары; и, наконец, в рамках общего замысла происходит отбор порожденных словами-претендентами ассоциаций-смыслов.

Таким образом, смысл стихотворения в громадной степени зависит от рифмопорождающих способностей пишущего, то есть рифма выступает в качестве стимулятора и регулятора ассоциативного мышления

(так называемое рифменное мышление). Оттого-то и любят конвенциональные поэты называть процесс своего творчества «колдовством», «шаманством», «волшебством», «найтием» и т. п. Оттого-то и возможна абстрактная заготовка рифм, как семян, из которых в будущем прорастет содержание.

Какая огромная непредвиденность итогов творчества! Рифмованное произведение превращается в след рифменного мышления. Это — произведение, намного расходящееся с первоначальной идеей автора и только в итоге авторизованное им. Осмелюсь заявить, что рифмованная поэзия — это поэзия несбывшихся намерений, в лучшем случае — искаженных, в худшем случае — не существовавших.

И начальная мысль не оставит следа,
как бывало и раньше раз сто.
Так проклятая рифма толкает всегда
говорить совершенно не то.

С. Чиковани, «Работа»

При наличии четкой программы содержания рифма из рычага ассоциативного мышления превращается в тормоз ассоциативного мышления. Наглядным примером этому может служить процесс стихотворного перевода, когда в рамках однозначной смысловой партитуры и лексики надо найти два десятка редифных рифм.

Кроме того, рифма играет роль в образовании строфем, замкнутых и закованных строф, тех двустрочий, трехстрочий, четырехстрочий и т. д., из которых, как из блоков, создается весь объем стихотворного произведения. Согласно формальной конвенции, *содержание, как правило, не может быть ни меньше, ни больше строфы.*

Но вот стихотворение написано. Рифма сыграла свою роль. И тогда в акте читательского восприятия

рифма начинает проявлять новые 4 свойства. Каковы же они?

Во-первых, возникает такое явление, как **рифменное ожидание**. Многие даже считают это явление положительным. Но ведь нет большего врага творчества, чем удовлетворение читательского ожидания. По этому поводу Пушкин издевательски писал:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*,
На вот, возьми ее скорей!)

По-настоящему второе слово рифмопары всегда должно быть подобрано таким образом, чтобы обмануть рифменное ожидание.

Во-вторых, наличие рифмопары облегчает запоминаемость стихотворения (**мнемоническое свойство рифмы**). Некоторые исследователи считают данное явление тоже положительным (А. Коваленков). По моему, все обстоит как раз наоборот. Запоминаемость рифменного стихотворения приводит к его амортизации. Живя в подсознании, оно возникает кстати и некстати, забалтывается, психологически стареет, утрачивает новизну и остроту.

В-третьих, имеются фонические свойства рифмуемых слов. А если ставить перед собой максимальные задачи, если думать о долговечности своих стихов, о временной универсальности, о так называемом творческом бессмертии, то надо сказать, что фонически рифма является самым скоростареющим элементом конвенционального стиха; оно вызывает точную ассоциацию с определенным временем, художественным направлением, социальной средой.

Д. Самойлов справедливо писал: «Звуковая структура рифмы и численные соотношения типов рифм ярко характеризуют любую систему стиха и каждого поэта в отдельности. Тонкий анализ рифмы может

дать основательный метод для определения *времени создания произведения или даже в сомнительных случаях указать на автора*» (курсив мой.— В. Б.).

Отсутствие авторского права на рифму открывает путь к девальвации персональных художественных открытий в этой области, к превращению «смысловых прямых», связанных с нею, в банальность. Таким образом, хочет или не хочет того конвенциональный поэт, последующие поколения поэтов обворуют его и оглупят. В этом смысле и надо понимать высказывание Н. Асеева: чем больше наследников, тем меньше наследство.

В наши дни даже родилась псевдоспасительная «теория банальной рифмы», как ничейного предмета общего пользования, который может уберечь от хищений и художественной девальвации.

Перечисленные свойства рифмы говорят о том, что рифма вызывает аберрацию первоначального намерения, что она является причиной огромной формальной заданности и быстрого «морального» старения стихотворения.

Но существует еще одно — четвертое, свойство рифмы, открывающее тайну ее применения. Это свойство **рифменного доказательства**.

Рифменное доказательство, как одна из форм художественного доказательства, заключается в том, что смысл и звучание корреспондирующихся по рифмам строк настолько слиты, настолько естественно выражена в них «чувствуемая мысль», что создается впечатление их **нерукотворности**, их изначального существования в языке, в природе. Рифменными стихами надо писать только в надежде на эффект нерукотворности произведения.

Цель эта ставится и достигается чрезвычайно редко.

На сорок строк — одна строка
с нерукотворным выраженьем.

Т. Глушкова, из книги «Белая улица»

Желание вызвать новое чудо и объясняет стремление поэтов писать рифмованным стихом. Указание на эффект нерукотворности содержится и в классической рекомендации, что рифмующиеся слова по звучанию должны быть как можно ближе, а по смыслу как можно дальше. Соблюдение этой рекомендации должно было обеспечить небанальность ассоциаций, вызвать веру в существование «мистической» связи между рифмуемыми словами.

Подобную функцию в стихотворении выполняет и **смысловая аллитерация**:

...где он,
 бронзы звон
 или гранита грань?

В. Маяковский, «Сергею Есенину»

Теперь перейдем к рассмотрению влияния метра. О том, насколько велика разница между метрическим стихом и свободным, говорить не приходится. Метрический стих противоположен свободному стиху и по идиосинкразии к заданности (пять размеров), и естественности речевой интонации (метрическая строка — прокрустово ложе: фраза и синтагма, как правило, или короче, или длиннее ее).

Кроме того, метр оказывает сковывающее влияние на лексический выбор и порядок слов в строке, а также содержит яд литературных ассоциаций.

Вот, например, стихотворение, описывающее стриптиз. Двустрочия шестистопного хореев делают его в метрическом отношении подобным «Камаринской»:

Шарф срывает, шаль срывает, мишуру,
 Как сдирают с апельсина кожуру.
 А в глазах тоска такая, как у птиц.
 Этот танец называется «стриптиз».

 Проклинаю,
 обожая и дивясь.
 Проливная пляшет женщина под джаз!..
 А. Вознесенский, «Стриптиз»

Понимание автором стриптиза как «танца», где «пляшет женщина», да еще «под джаз», делает смысловое и метрическое несоответствие еще более очевидным, превращая написанное в смесь американского с нижегородским.

Казалось бы, проблему естественности интонации можно решить, если писать стихотворения, строки которых содержат разное количество стоп. Но это так кажется: в разностопных стихах тоже содержится яд литературных ассоциаций. Ведь разностопные размеры уже несколько веков закреплены за определенным жанром — басней, и это необычайно снижает область их применения.

Но ведь, собственно говоря, свободный стих со строго метрическим непосредственно и не граничат. Между классом дисстопного стиха и классом моно- и полистопного стиха существует межкласс стихов, который возник в результате нарушения метра. Каков же этот стих?

Дело в том, что в метрическом стихе возможны пять видов аномалий. Три из них — *синкопа* (переакцентуация), *гипертесис* (внесхемный ударенный слог) и *гиперарсис* (внесхемный безударный слог) — приводят только к *усложнению* метра, так как *объем стопы остается прежним*.

Совокупность разноразмерных канонических стихов и стихов, в которых имеется синкопа, гипертесис

и гиперарсис, и составляют класс моно- и полистопного стиха.

Другие два вида аномалий — *гиперметр* (внесхемное присутствие слога) и *гипометр* (внесхемное отсутствие слога) — приводят к нарушению метра, так как они вызывают *увеличение или уменьшение объема стопы*.

Метрические стихи, в которых, наряду с факультативными аномалиями усложнения, имеются аномалии нарушения, относятся к *межклассу полистопного (биполярного) стиха*.

Биполярность этого стиха состоит в том, что, несмотря на нарушения, в нем под влиянием *ритмической инерции* чувствуется метрическая сетка. Наиболее отчетливо она чувствуется в простейших случаях, при единичных случаях *аномалий нарушения*. Но постепенно, по мере увеличения количества аномалий, ощущение метрической сетки слабеет и наконец исчезает совсем. Стих начинает жить по законам *класса дисстопных стихов*.

Таким образом, граница между свободным стихом и крайними формами межкласса полистопных стихов теоретически неоспоримо существует, но в творческой практике соблюдать ее очень трудно. Да в этом и нет никакой необходимости.

В свете всего сказанного выше, думаю, становится очевидной несостоятельность определений свободного стиха, которые дали А. Квятковский¹ и А. Жовтис². Если А. Квятковский считал, что свободный стих — это все, что не строго метрический стих, то А. Жовтис, применив ошибочную теорию Е. Поливанова

¹ А. Квятковский. Русский свободный стих. — «Вопросы литературы», 1963, № 12.

² А. Жовтис. Границы свободного стиха. — «Вопросы литературы», 1966, № 5.

о смене мер повтора к свободному стиху, дал определение не свободного стиха, а полиритмическим композициям, огромное количество форм которых многие принимают за свободный стих. Не являются свободным стихом и стихотворные произведения, представляющие собой полиритмические ассамбляжи из метрических и дисметрических частей. Кроме того, А. Жовтис считает возможным ocasionальное употребление рифмы в свободном стихе. Хотя ocasionальное употребление рифмы в свободном стихе не что иное, как ocasionальное проявление конвенциональности. Другое дело — ocasionальное появление метрических строк. С точки зрения *практической* это совершенно допустимо, так как дисметрический стих имеет большую ассимилирующую силу.

Если вы заметили, мной ничего не было сказано о поэтике свободного стиха. Свободный стих полностью подвластен *общей поэтике*. Поэты, пишущие свободным стихом, в силу своих личностных особенностей признают и используют лишь определенные образные средства, создавая свой неповторимый стиль. Эта область требует крайне корректного подхода: любые попытки выдать чей-либо личный творческий опыт за непеременимые черты поэтики свободного стиха порочны и должны быть осуждены. Кроме того, на данном этапе я бы воздержался от закрепления за свободным стихом каких-либо жанровых особенностей. Умозрительно выяснить этот вопрос пока не представляется возможным. Хотя, как мне представляется, у каждого рода стиха есть свой жанровый ареал.

Переходя к вопросу о месте свободного стиха в истории русской поэзии, я хотел бы сказать, что свободным стихом писали Пушкин, Лермонтов, Блок, Кузмин, Хлебников, Терентьев, Л. Лавров, Шершеневич, Мазурин, Нельдихен, Гастев, Садофьев,

Маяковский, Цветаева, Мандельштам, Кирсанов, Оболдуев, Благинина, Тарковский, Солоухин, Винокуров и многие, многие другие. Какое разнообразие стилей и почерков! Мне удалось это выяснить в результате многолетней работы по составлению антологии «Русский свободный стих второй половины XVII — первой половины XX в.». Нижняя граница была установлена недавно, когда выяснилось, что образцы свободного стиха дал еще А. Сумароков.

Эта книга, по-моему, должна бы выйти в Большой серии «Библиотеки поэта», где уже есть прецедент издания антологии по ритмологическому признаку, — я имею в виду «Русскую силлабическую поэзию XVII—XVIII вв.», вышедшую в 1970 году и сразу же ставшую библиографической редкостью. Издание антологии классического свободного стиха развеяло бы миф о том, что у русского свободного стиха нет традиции.

В заключение предлагаю стиховедам отказаться от термина «верлибр» (фр. — *vers libre*), как не вполне точного. Дело в том, что из-за просодических особенностей французского и русского языков французский верлибр и русский свободный стих ритмологически не идентичны. В Польше, Чехословакии, Англии, ГДР и других странах либрический стих уже давно называется терминами, по той же причине созданными на основе национальных языков.

1971—1988