

«ЭТО ТОЛЬКО ДЛЯ ЗВУКА
ПРОСТРАНСТВО ВСЕГДА ПОМЕХА...»:
О МЕХАНИЗМАХ РЕЛЯТИВИЗАЦИИ
И СЕМАНТИЗАЦИИ МЕТРИКИ
В СТИХОТВОРЕНИЯХ И. БРОДСКОГО

ВАДИМ СЕМЕНОВ

В современном стиховедении сложилось устойчивое представление о том, что наряду с классическим и тоническим стихом существует т.н. «переходный» стих в виде дольника и тактовика. Эти метры строятся на акцентной упорядоченности, но с некоторым сохранением силлабического принципа: количество слогов в междуиктовых интервалах колеблется в известных пределах. Такое представление основывается на предположении о том, что дольник и тактовик — это метры с собственной ритмической инерцией, узнаваемой слушателем/читателем при рецитации. Исходя из этого представления, мы в большинстве случаев можем достаточно непротиворечиво описать стихи, не укладывающиеся в схему классического стиха, но в то же время сохраняющие интуитивно осознаваемую «метричность»¹.

Однако в некоторых случаях такое описание будет затруднено. Связано это, например, с тем, что к «переходным» размерам приходится одновременно применять правила как тонической, так и силлаботонической метрики. Например, явля-

¹ Термин «дольник» в этом понимании употребляется уже в работе Жирмунского 1925 г. [Жирмунский: 185]. Не видя необходимости перечислять здесь все значительные исследования, посвященные русским переходным размерам, упомянем ранние работы А. Н. Колмогорова и А. В. Прохорова [Колмогоров, Прохоров] и М. Л. Гаспарова, специально посвященные этой проблематике [Гаспаров 1968].

ьясь дериватом силлаботонического стиха, дольник может допускать пропуски «схемного» ударения и «сверхсхемные» ударения, а с точки зрения тонического стиха это недопустимо, поскольку нарушает принцип равноударности².

Особенно проблема обостряется в случае ДкВ, где нет предзаданной упорядоченности по количеству ударений. Поэтому в строках из «Части речи», типа

Север крѳшит металл, но щадит стекло.

Учит гортань проговорить «впусти»... [Бродский 1992: 398],

читатель не может определиться, какая ритмическая инерция здесь преобладает: четырех- или пятииктная. Если мы допускаем «пиррихии» в Дк, то читатель вынужден рассматривать эти стихи в качестве дериватов классического стиха, то есть при рецитации соотносить их в соответствии с двумя возможными схемами:

$$\begin{array}{l} \text{—}'\text{U}(\text{U})\text{—}'\text{UU—}'\text{UU—}'(\text{U})\text{U—}' \\ \text{—}'\text{UU—}'(\text{UU})\text{—}'\text{UU—}'(\text{U})\text{U—}' \end{array}$$

или

$$\begin{array}{l} \text{—}'\text{UU—}'\text{UU—}'\text{UU—}'(\text{U})\text{U—}' \\ \text{—}'\text{UU—}'\langle\text{U}\rangle\text{UU—}'(\text{U})\text{U—}' \end{array}$$

где (U) обозначает «пропущенные» слоги (или *леймы*, если пользоваться терминологией Г. Шенгели³), а <U> — «лишние» с точки зрения прототипного метра слоги. При этом в первом случае получится Дк4, а во втором — Дк5.

Причинами неоднозначности метрической интерпретации дольников и тактовиков являются не только «пиррихии» и

² О пропуске ударения в Дк3 писал уже Гаспаров в вышеупомянутой статье, где он просто констатировал, что в русской традиции допускаются такие строки, и рассматривал их как отдельный тип Дк. Анализируя «пиррихии» в «долниках» Бродского Вяч. Вс. Иванов отметил, что место пропущенного икта теряется, но от этого стих не перестает быть Дк — см.: [Ivanov].

³ См. об этом: [Шенгели 1923; 1960].

«спондеи». Это и биметрия⁴, и разнообразные проблемы, связанные с расстановкой ударений при рецитации, и проблемы сегментации текста (например, при частичной реализации цезуры в стихе или при сложном графическом членении стихотворного текста), а также другие проблемы, которые нужно исследовать отдельно⁵. Комплексная реализация вышеозначенных явлений в стихе заставляет нас говорить о переходном стихе как о стихе *постметрическом*, где соблюдение правил классического стиха перестает быть нормой и становится одним из способов игры с поэтической традицией.

При этом можно было бы допустить, что такая неоднозначность метрической интерпретации допускается автором сознательно и включается в семантическую структуру стихотворения. Обоснованию этого допущения и будет посвящена наша работа.

Мы рассмотрим здесь стихотворение И. Бродского «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле...», также входящее в цикл «Часть речи». Приведем здесь текст стихотворения целиком, для удобства пронумеровав строки:

1. Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
2. серых цинковых волн, всегда набежавших по две,
3. и отсюда — все рифмы, отсюда тот блеклый голос,
4. вьющийся между ними, как мокрый волос,
5. если вьется вообще. Облокотясь на локоть,
6. раковина ушная в них различит не рокот,
7. но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник,
8. кипящий на керосинке, максимум — крики чаек.

⁴ Термин А. Квятковского [Квятковский]; мы понимаем под биметрией возможность прочтения текста по разным метрическим моделям.

⁵ В «Современном русском стихе», в главе, посвященной стиху В. Маяковского, М. Л. Гаспаров делает несколько *оговорок к интерпретации* некоторых строк [Гаспаров 1974: 250–253]. Такие случаи ученый рассматривает как исключения и говорит по этому поводу следующее: «Поэтому мы учитывали такие строчки просто на слух, по ритмической инерции, без каких-либо принципиальных обобщений» [Там же: 250].

9. В этих плоских краях то и хранит от фальши
10. сердце, что скрыться негде и видно дальше.
11. Это только для звука пространство всегда помеха:
12. глаз не посетует на недостаток эха [Бродский 1992: 398].

Попытаемся дать интерпретации прототипной метрики⁶ этого стихотворения по строкам, как и в предыдущем случае. Мы будем исходить из деривативной модели рецитации, то есть будем идти по пути восстановления метрического прототипа текста.

1. В контексте всего сборника первый стих имеет отчетливую анапестоидную инерцию. Кроме того, поскольку стих «длинный», читатель будет склонен искать потенциальное деление на полустишия (мы обозначим такую «квазицезуру» знаком «|»):

Ан5: 2+3 UU—UU—U|U—UU—U(U)—U

При сопоставлении со следующей строкой полуударное *Я* может задавать сопоставление с дактилическим инвариантом:

Д6: 3+3 —(U)U—UU—U|U—UU—U(U)—U

Это прочтение, однако, не будет предпочтительным вследствие полуударности местоимения *я* и большей близости к анапестическому прототипу первого варианта.

2. Приведем теперь возможные схемы рецитации следующего стиха.

1) Д6: 3+3 —U(U)—UU—(U|)U—UU—U(U)—U
 2) Ан5: 2+3 ÚU—UU—(U|)U—UU—U(U)—U
 3) Д5: 3+2 —U(U)—UU—<|UU>UU—U(U)—U

Полноударный эпитет *серых* заставляет нас делать на нем ударение. Для этой строки характерно более отчетливое дактилоидное прочтение, хотя анапестоидная, «спондеическая» реци-

⁶ Говоря о реконструкции метрических прототипов, сошлемся на раннюю статью Б. В. Томашевского, посвященную стиху «Песен западных славян» [Томашевский], которая во многом замечательно точно раскрывает деривативный подход к «переходным» размерам.

тация будет предпочтительной в соотношении с предыдущей строкой. Расценивать *серых* в качестве «сверхсхемного» ударения читателя заставляет также стремление к изотональности.

Попутно отметим, что здесь наблюдается усечение «цезурного» интервала. Характерно, что сам Бродский читает начало второго полустушия скороговоркой: *всегда набегавших*, делая при этом сильное ударение на слове *серых*⁷. То есть можно допустить еще один дактилоидный вариант прочтения стиха с усечением на цезуре (что актуализируется впоследствии при прочтении строк 5, 6 и 9).

3. Следующая **строка** отчетливо соотносится с анапестом:

Ан5: 2+3 UU—UU—U|U—UU—U(U)—U

Ритмически она ближе всего к первой строке. При ретроспективном чтении читатель по метрическому контексту будет склоняться также к анапестоидной рецитации второй строки.

4. В этой строке, наоборот, сильно актуализируется дактилоидная модель:

1) Д5: 2+3 —UU—U(|U)—U!U—U(U)—U

Возможно здесь и синкопированное анапестоидное прочтение (впрочем, довольно натянутое). В этом случае в качестве метрического инварианта выступает Ан4:

2) Ан4: 2+2 ÚU—UU—U|U—U(U)—U

При этом от способа рецитации в этой строке будет зависеть деление стиха на полустушия. В первом случае читатель, привыкший к пятииктной модели, будет делить стих по схеме 2+3, то есть после слова *между*. При втором прочтении актуализируется ассонанс, сближающий первые полустушия 3-го и 4-го стихов (*рифмы — ними*).

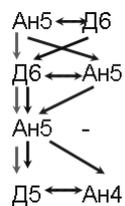
Обобщим метрическую динамику первых четырех строк (графически катрены не выделены, но с точки зрения внутрен-

⁷ Авторское чтение этого стихотворения можно услышать тут: [Бродский 2009].

ней композиции мы наблюдаем отчетливое деление на четверостишия). С точки зрения читательского ожидания в рассмотренном фрагменте принцип изотональности конфликтует с принципом метрической упорядоченности (Ан5 / Ан4 vs. Ан5 / Д5).

Схематически то, как читатель будет интерпретировать метрику первого четверостишия в ходе прочтения текста, можно представить следующим образом:

1. Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
2. серых цинковых волн, всегда набегавших по две,
3. и отсюда — все рифмы, отсюда тот блеклый голос,
4. вьющийся между ними, как мокрый волос...



Иными словами, перед читателем открывается несколько путей интерпретации размера:

1) анапестовидная — в этом случае четвертая строка выпадает из ряда: она никак не прочитывается по анапестовидной модели;

2) дактилоидная — этой модели будет противоречить анапестовидный стих 3;

3) как чередование анапестовидных и дактилоидных строк — в этом случае страдает принцип равноиктности (вследствие длинной второй строки и короткой четвертой);

4) изотональная — в этом случае теряется метрическая упорядоченность в связи с дактиличностью последнего стиха.

Рассмотрим второе четверостишие.

5. Первый стих второго четверостишия особенно интересен. Он делится на два полустишия, которые с метрической точки зрения конфликтуют друг с другом. Первое полустишие (*если вьется вообще...*) прочитывается скорее по модели Ан, в то время как второе (*Облокотясь на локоть...*) допускает только дактилоидную рецитацию. Читатель, обнаруживая этот метрический конфликт, будет пытаться и первое полустишие читать по модели Д, тем более, что предыдущая строка тоже давала только дактилоидное прочтение.

Все это способствует множественности интерпретаций стиха:

- | | |
|-------------|--------------------------------|
| 1) Ан5: 2+3 | UU—UU—(U U)—UU—(U)U—U |
| 2) Ан4: 2+2 | UU—UU—< U>UU—(U)U—U |
| 3) Ан4: 2+2 | UU—UU— UU— ^U U—U |
| 4) Д6: 3+3 | —U(U)—UU—(U U)—UU—(U)U—U |
| 5) Д5: 3+2 | —U(U)—UU—< U>UU—(U)U—U |
| 6) Д5: 3+2 | —U(U)—UU— UU— ^U U—U |

То есть строку можно интерпретировать как: 1) Ан5 с «цезурным» усечением; 2) Ан4 с «цезурным» наращением; 3) Ан4 с инверсией на третьем икте; 4) Д6 с «цезурным» усечением; 5) Д5 с «цезурным» наращением; 6) Д5 с инверсией на третьем икте.

Если пытаться реконструировать прототипный метр, руководствуясь принципом «наименьших трансформаций», то ближе всего будет Ан с инверсией (3-й), хотя для читателя он звучит как наименее предпочтительный.

Какова же тогда ожидаемая читательская интерпретация? Непосредственная — по аналогии с предыдущим стихом, то есть в качестве дактилического пятииктного, при этом первый слог в слове *облокотябрь* будет скорее всего прочитан как цезурное наращение (вариант 5, ср. с предыдущей строкой). Если же предыдущий стих был прочитан по модели синкопированного Ан4, то по аналогии эта строка читается так же (варианты 2, 3). Ретроспекция заставит читателя соотнести эту строчку с первой строкой предыдущего четверостишия (а также с уже прочитанными нечетными строками), где преобладала инерция Ан5. В этом случае читатель будет пытаться интерпретировать стих по первой модели. При интерпретации задним числом (по прочтении текста) этот стих будет соотноситься с другими элементами вертикальной структуры стихотворения. И здесь не может остаться незамеченной ритмическая аналогия этого стиха со стихами 7 и 9, в которых ритмическая инерция, заданная 5-м стихом переосмысливается в сторону вариантов 1 и 2 соответственно (об этом будет ниже). Говоря о 5-й строке, следует также отметить, что на стыке полустихий, несмотря на сильную синтаксическую паузу, обра-

зается зияние, которое способствует более «мягкому» восприятию цезурного наращивания. Зияние мы увидим также и в ритмически эквивалентной 9-й строке.

6. Интерпретация шестой строки, в свою очередь, будет зависеть от того, какую интерпретационную стратегию выбрал читатель по прочтении предыдущих строк. Приведем здесь более-менее возможные варианты:

- 1) Д6: 3+3 —UU—(U)U—U(U)—UU—(U)U—U
- 2) Д5: 3+2 —UU—UU—|UU—UU—U
- 3) Ан5: 2+3 UU—UU—U(U)—UU—(U)U—U
- 4) Ан4: 2+2 <U>UU—(U)U—<U|U>UU—(U)U—U

Иными словами: 1) Д6 с «цезурным усечением»; 2) Д5 с инверсией; 3) Ан5 с инверсией (звучит как *Раковина ушная...*); 4) Ан4 с наращиванием на анакрусе и на «цезуре».

Наиболее очевидной на данном этапе является интерпретация размера стихотворения как упорядоченного чередования анапестовидных и дактилоидных строк (она редуцирована вначале, но к концу предыдущего четверостишия усиливается). В этом смысле первый вариант рецитации будет наиболее ожидаемым. В пользу варианта 3 говорят фонические аналогии со следующей строкой: *раКовИНАушНАя* — *но_хлопКИполотНА*. Вообще, слог *на* в этом четверостишии со всей очевидностью маркирован. Возникает он в пятой строке (*на локоть*), и на протяжении четверостишия встречается 5 раз (*на локоть, раковина ушная, <но> хлопki полотна, на керосинке*), и впоследствии семантизирует предлог *на* в последней строке. Четвертый вариант рецитации, при всей его искусственности, привлекает внимание эквиметричностью первого полустихия данного стиха с другими полустихиями. Несмотря на разную акцентуацию, они могут быть восприняты как метрически эквивалентные 7-сложные отрезки с женской клаузулой. И вот здесь мы должны сказать несколько слов о метрических типах (МТ) у Бродского.

Представим 7-сложные полустихия с женской клаузулой в виде схемы XXXXX—U, где знак ‘—’ будет обозначать ударный слог, ‘U’ — безударный, а ‘X’ — неопределенный в смыс-

ле ударности-безударности. Назовем этот метрический тип МТ5ж. Соответственно, аМТ5ж — это первые полустишия данного метрического типа, а бМТ5ж — второго. Всего таких полустиший в стихотворении 12 (50%):

1.а. Я родился и вырос ...	UU—UU—U
3.а. ...и отсюда все рифмы ...	UU—UU—U
4.а. ...вьющийся между ними ...	—UUUU—U
5.а. Облокотясь на локоть ...	UUU—U—U
6.а. Раковина ушная...	—UUUU—U
6.б. ...в них различит не рокот...	—UU—U—U
7.б. ...ставень, ладоней, чайник...	—UU—U—U
8.б. ...максимум — крики чаек.	—UU—U—U
9.б. ...то и хранит от фальши...	XUU—U—U
10.а. ...сердце, что скрыться негде...	—UU—U—U
11.а. Это только для звука...	UU—UU—U
12.б. ...на недостаток эха.	UUU—U—U

Ритмический рисунок приведенных полустиший позволяет сделать несколько наблюдений:

А. МТ5 в первом четверостишии характерен для первых полустиший. Характерно, что первое полустишие второй строки — *серых цинковых волн ...* — тоже МТ5, но с мужской клаузулой. Во втором четверостишии в основном наблюдается бМТ5ж, и аМТ5ж шестого стиха в этой связи особенно интересен: в этом стихе оба полустишия реализуют МТ5ж, возникает метрико-ритмическая симметрия, а в стихах 7 и 8 мы обнаруживаем только бМТ5ж. В последнем 4-стишии МТ5ж опять «возвращается» на первое место (кроме стиха 12, о нем речь пойдет ниже).

Б. По ритмической реализации все МТ5ж делятся на 2 группы: с анапестоидной и с дактилоидной инерцией. Причем динамика ритмического развития МТ5ж в стихотворении такова: Ан — Д — Ан (*Я родился и вырос... — ... ставень, ладоней, чайник... — Это только для звука...*). Здесь интересно метрически неясное полустишие 5.а. (*Облокотясь на локоть*), после которого идет симметричный дактилоидный стих 6. Дактилоидный ритм начинает ослабевать только в третьем четверостишии. 11.а. — чистый Ан (но уже в 12.2 — возврат

к Д). Отметим также корреляцию между сначала возрастающей, а потом уменьшающейся актуальностью дактилической модели и «перемещением» МТ5ж из первого полустишия во второе и обратно.

Вернемся к шестому стиху. В пользу анапестоидного прочтения с наращением на цезуре говорит ритмика предыдущего стиха. Однако первый слог стиха *раковина* вступает в фонико-семантическую связь со словом *рокот* в конце и ослабление ударения приводит к известной редукции маркированности. Иначе говоря, мы имеем здесь дело с амбивалентным полустишием (*облокотясь на локоть*), которое по инерции читатель может попытаться прочесть как Ан с наращением на цезуре, но при сопоставительном чтении переосмысливается как дактилическое. Шестая строка, таким образом, становится поворотной для стихотворения: в ней происходит актуализация дактилической метрической модели, что подчеркивается и метрической симметрией строки. По этой симметрии еще не очень метрически ясное *раковина ушная* интерпретируется читателем как дактиль (по образцу с *...в них различит не рокот...*). Симметрия подчеркивается также на уровне фоники (*раковина — различит — рокот*), одновременно глубокий ассонанс *на локоть — не рокот* связывает второе полустишие с соответствующим полустишием пятого стиха, давая читателю новый ключ к его метрической интерпретации).

7.

- | | |
|-------------|--------------------------|
| 1) Ан5: 2+3 | UU—UU—(U U)—UU—U(U)—U |
| 2) Д6: 3+3 | —(U)U—UU—(U U)—UU—U(U)—U |
| 3) Ан4: 2+2 | UU—UU— U—U—U |

Наиболее естественное прочтение **седьмого стиха** — анапестоидное, с «цезурным усечением». По инерции, впрочем, возможно и дактилоидное прочтение. Оно актуализируется в связи с ассонансом *но/на* (ср. игру с созвучиями *ро/ра* в предыдущем полустишии).

Теоретически возможно также фантастическое синкопированное анапестическое прочтение, условно мотивированное изначально заданным в стихотворении анапестическим характером МТ5ж.

Рассмотрим теперь еще один метрический тип, возникающий в этом стихе: МТ5м (XXXXX—). Таких полустипий в стихотворении 4, но мы добавим к ним также первое полустипие стиха 12:

2.а. ...серых цинковых волн...	XU—UU—
5.а ... если вьется вообще.	UU—UU—
7.а. ...но хлопки полотна...	UU—UU—
9.а. В этих плоских краях...	XU—UU—
12.а. ... <i>глаз не посетует</i> ...	—UU—UU

С точки зрения этого МТ первое полустипие ближе всего к первым полустипиям стихов 2, 5, 9, 12 с их мужской клаузулой (12.1 — отдельно).

У МТ5м наблюдается тенденция противоположная МТ5ж тенденция. В первом четверостишии мы обнаруживаем только одно полустипие МТ5м, по ритму балансирующее между Д и Ан. Во втором — таких полустипий два, с отчетливым предпочтением Ан. В 3-м четверостишии мы видим последовательный переход к дактилическому ритму, вплоть до правильного дактиля на первом полустипии 12-й строки. Причем в этой последней строке Бродский даже жертвует ударением на конце полустипия.

8. Стих 8 — единственный в тексте с односложной анакрусой, что неожиданно актуализирует амфибрахическую модель. В связи с этим появляются следующие пути метрической интерпретации: 1) как Ам6 с «цезурным усечением»; 2) как Д6 с наращением на анакрузе; 3) как Д6 с инверсией на первом икте; 4) как Ан6 с усеченной анакрусой; 5) как Ан5 с наращенной анакрусой и отягченным первым слогом; 6) как Ан5 с инверсией на первом икте.

1) Ам6: 3+3	U—U(U)—UU—U(U)—UU—U(U)—U
2) Д6: 3+3	<U>—U(U)—UU—U(U)—UU—U(U)—U
3) Д6: 3+3	—U—UU—U(U)—UU—U(U)—U
4) Ан6: 3+3	(U)U—U(U)—UU—U(U)—UU—U(U)—U
5) Ан5: 2+3	<U>U—UU—U(U)—UU—U(U)—U
6) Ан5: 2+3	UU—UU—U—UU—U(U)—U

В пользу варианта 2 говорит устоявшаяся уже инерция стихотворения как упорядоченного чередования Ан–Д. В пользу варианта 3 — несколько факторов. Во-первых, минимальная трансформация, требующаяся для воссоздания прототипного дактилического размера. Во-вторых, маркированность слога **ки(и)**: при соотносении с первым полустушием предыдущего стиха мы слышим отчетливую фоническую игру: (**но хлопки полотна — кипящий на**). Впрочем, аналогия идет еще дальше (ср. полустушия *раковина ушная — но хлопки полотна — кипящий на*)⁸. Слог *ки* в этой строке играет такую же роль, как и слог *ра/ро* в шестой: *кипящий на керосинке, максимум — крики чаек*. Здесь же следует отметить и ритмико-фонетическую симметричность отрезков полустушией *на керосинке / максимум — крики*, что придает слогу *на* дополнительную ударность по аналогии со словом *максимум*. Вариант 4 совсем неожиданный при всей его кажущейся логичности. Не очень естественно звучит также пятый вариант.

Рассмотрим МТ этого неожиданного первого полустушия (аМТбж). Это 8 слогов с жен. клаузулой: XXXXXX—U. Таких полустушией в стихотворении 5:

- | | |
|--|----------|
| 1.б. ...в балтийских болотах, подле... | U—UU—U—U |
| 2.б. ...всегда набегавших по две ... | U—UU—U—U |
| 3.б. ...отсюда тот блеклый голос... | U—UU—U—U |
| 8.а. ...кипящий на керосинке... | U—UUUU—U |
| 11.б. ...пространство всегда помеха... | U—UU—U—U |

Этот метротип характерен для б-полустушией первого четверостишия. Ему свойственна наибольшая ритмическое единообразие: к концу стиха растет «логаэдичность», что отмечалось исследователями стиха этого типа у Бродского⁹. Его «амфибрахиоидность» получается вследствие рассечения двусложного «цезурного» интервала с образованием женской клаузу-

⁸ Отметим, что рассматриваемое четверостишие буквально пронизано фоническими соответствиями, см., напр., фоническую игру в полустушиях *Облокотясь на локоть...* и *...но хлопки полотна...*

⁹ См., напр., статью Дж. Смита о стихотворении «Келломяки»: [Смит].

лы у а-полустушия. Иными словами, все признаки указывают на то, что это МТ, специфически относящийся ко второму полустушию. Не случайно в предпоследней строке стихотворения происходит возврат к нему. В рассматриваемом нами стихе он используется а) «не на своем месте», б) с пропуском ударения на втором икте полустушия, вследствие чего условную «ударность» в силу описанных выше причин приобретает проклитик *на*, но выделяется также фонетически маркированный слог *ке*, звучащий как [ки].

Чем же здесь мотивируется МТ, характерный для б-полустуший? Вспомним, что во втором четверостишии б-полустушия реализуют МТ, характерный для а-полустуший первого четверостишия. Иначе говоря, в четвертой строке Бродский «меняет местами» полустушия: б-полустушие предыдущего стиха (*ставень, ладоней, чайник*) по ритму ближе к МТ а-полустуший, а а-полустушие следующего стиха (*кипящий на керосинке*), наоборот, больше подходит для первых полустуший. Обратим внимание на синтаксическую структуру четверостишия — здесь наблюдается контр-реже¹⁰ в пятой строке. Граница второго «четверостишия», таким образом, как бы смещается вправо относительно реальной стиховой сегментации. Иными словами, в стихотворении усиливается релятивность в плане выбора интерпретационных моделей, в частности моделей стихового членения текста.

Обобщим метрическую динамику этого четверостишия. Количество моделей, по которым может проходить метрическое восприятие, для читателя увеличивается:

- | | |
|---|--|
| 5. если вьется вообще. Облокотясь на локоть, | |
| 6. раковина ушная в них различит не рокот, | |
| 7. но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник, | |
| 8. кипящий на керосинке, максимум — крики чаек. | |

¹⁰ Мы пользуемся здесь терминологией К. Тарановского — см. об этом: [Тарановский].

Мы уже отмечали, что второе четверостишие во многом инвертирует признаки других четверостиший (например, с точки зрения расположения полустиший). Здесь мы наблюдаем еще одну интересную тенденцию. Если в первом четверостишии на нечетных строках преобладала дактилическая интерпретация, а на четных — анапестическая, то здесь картина меняется на противоположную. Анапестической 5-й строке противопоставит отчетливо дактилоидная 6-я, за ней следует 7-я, прочитываемая скорее по модели анапеста, и заканчивается стихотворение амфибрахиоидной 8-й строкой.

9. Рассмотрим теперь последние четыре строки стихотворения. Тяготение к анапесту на нечетных строках оправдывается и в девятой строке.

- | | |
|-------------|--------------------------|
| 1) Ан5: 2+3 | UU—UU—(U U)—UU—(U)U—U |
| 2) Ан4: 2+2 | UU—UU—< U>UU—(U)U—U |
| 3) Ан4: 2+2 | UU—UU— UU— <u>U</u> U—U |
| 4) Д6: 3+3 | —U(U)—UU—(U U)—UU—(U)U—U |
| 5) Д5: 3+2 | —U(U)—UU—< U>UU—(U)U—U |

При доминирующей анапестической рецитации, по сравнению с 7-й строкой дактилическое ожидание здесь оказывается усиленным: местоимение *В этих* гораздо более явно требует ударения, чем абсолютно безударный проклитик *в но хлопки...* К такой интерпретации подталкивает читателя и стремление к равноиктности. Поскольку наиболее сильная тенденция прочтения предыдущего стиха — Ам / Д6, то и этот стих будет стремиться к дактилической шестииктности. Характерно, что сам Бродский читает его с отчетливым и ритмообразующим ударением на первом слове [Бродский 2009].

В этом смысле ритмическая модель данного стиха ближе всего к модели второго стиха (*серых цинковых волн*). Отдельного внимания здесь заслуживает также окказионально ударное местоимение *то*, открывающее второе полустишие. Бродский при чтении не делает на нем ударения, и сочетание (*то-ихра...*) звучит скороговоркой, подобно тому, как во втором стихе он скороговоркой читает *всегда набе...* Поэтому допустимы еще две модели прочтения (см. 2, 5).

В этом смысле, как мы уже писали выше, второе полустишие начинает соотноситься с другими полустишиями того же метротипа, прежде всего — со стихами 5, 6, 7. Ритмическая тождественность полустишия 9.а. полустишию 5.а., наличие дифтонга на стыке полустиший — все заставляет прочитывать строку по аналогии с *Облокотясь на локоть* как метрически амбивалентную, только, в отличие от пятой строки, где с нее начинался переход от анапеста к дактилю, здесь начинается обратный процесс — возврат к инерции анапеста.

10. Ставшее уже привычным чередование Ан/Д заставляет прочитывать эту четную строку по дактилической модели.

1) Д5: 3+2 —UU—U(U)—!U|U—U(U)—U

2) Ан4: 2+2 ЁU—ЁU—!U|U—U(U)—U

В варианте с инверсией сохраняется принцип равноиктности, если предыдущая строка была прочитана по моделям 2 или 3 (как Ан4). Во-вторых, при таком прочтении проявляется фоническая изоморфность их вторых полустиший (отчасти подтверждаемая ритмикой).

Интересно, что соответствие становится видным только при условии смещения цезуры на один слог влево (внутри слова *негде*):

В этих плоских краях |то и хранит от фальши
X U — U U — |U U <U>—U — U

сердце, что скрыться нег[!]де|и видно дальше.

— U U — U — !U U — U — U

Рассмотрим последний МТ — бМТ3ж. В тексте он встречается дважды: в 4-й строке и здесь. Оба раза — на б-полустишиях:

4.б. ...как мокрый волос... U—U—U

10.б ... и видно дальше... U—U—U

Здесь следует отметить, что возможно двоякое деление этого стиха на полустишия. В исходном варианте мы имеем сочетание полустиший аМТ5ж+бМТ3ж. При делении 2+3 (*сердце*,

что скр^ыться| негде и видно дальше) мы получаем аМТЗж+бМТ5ж¹¹.

Мы наблюдаем, как в а-полустишиях последнего четверостишия происходит последовательный «переход» метра от правильного анапеста в 9-й строке к правильному дактилю в 12-й.

11. Обратимся теперь к предпоследней строке. Она соотносится с уже известными читателю метрическими схемами и почти однозначно прочитывается как дериват Ан5 (хотя допускает и дактилоидную рецитацию):

- 1) Ан5: 2+3 UU—UU—U|U—UU—(U)U—U
 2) Дб: 3+3 —U(U)—UU—U|U—UU—(U)U—U

По своей «правильности» 11-я строка отсылает к первым стихам текста, особенно — к строкам 1 и 3, с таким же сочетанием полустиший: аМТ5ж+бМТ6ж. При этом есть один фактор, «отклоняющий» метр строки в сторону дактиля: маркированность начального полуударного слова *это*. На звуке [э] построены последние два стиха. Фонический параллелизм *это / помеха = посетует / эха* по сути указывает на особую роль указательного местоимения в стихе. Как мы помним, подобная фоническая игра уже наблюдалась в стихах 6, 7 и 8 (отчасти можно указать и на стих 4: *вьющийся* в начале строки и *волос* в конце).

Все это только усиливает «дактиличность» 11-го стиха (вариант 2). Допустим, читатель при чтении попытается сохранить равноиктность, тогда, если предыдущая строка прочитывалась как Д5, эту мы прочитываем как Ан5. Если же читатель склоняется к принципу гомогенности размеров, он будет усиливать дактиличность строки, тем более, что следующая — отчетливо дактилическая. Добавим, что контекст (в виде двух предыдущих четверостиший) не дает ему ответа на этот вопрос: в первом четверостишии на нечетных строках преобла-

¹¹ Еще один вариант членения мы получим, если учтем «квазицезуру», делящую пополам слово *негде* — получится аМТ5м+бМТ4ж. Другой «неправильный» вариант аМТ5м, о котором уже упоминали выше, мы встретим в последней строке (*глаз не посетует...*).

дал Ан, во втором в результате «переворачивания» стал доминировать Д.

12. Насколько правильный Ан был в предпоследней строке, настолько правильный Д мы обнаруживаем в финале стихотворения:

- | | |
|-------------|------------------------|
| 1) Д5: 2+3 | —UU—UU —UU—U(U)—U |
| 2) Д5: 3+2 | —(U)U—ÚU—< U>UU—U(U)—U |
| 3) Ан4: 2+2 | ÚU—ÚU—< U>UU—U(U)—U |
| 4) Ан4: 2+2 | ÚU—ÚU— UU—ÚU—U |

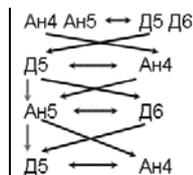
При том, что теоретически метрика стиха допускает 4 (и более) варианта интерпретации, все варианты, кроме первого, наиболее близкого к прототипной дактилической метрике, будут выглядеть «ненатурально». Память об условном делении строк 9 и 10 на полустишия по принципу 3+2 при прочтении по моделям 4 и 1 соответственно (как Д5: 3+2) дает другую интерпретационную модель (вариант 2, впрочем, он довольно замысловатый).

Стоит обратить внимание, что этот стих образован сочетанием условной¹² аМТ5м и бМТ5ж. Первый МТ, как мы помним, открывает вторую строку текста, а второй — первую. К финалу эти МТ уже проходят сложные преобразования, но тем не менее, память об «анапестической» природе МТ5ж отчасти сохраняется. Одновременно последовательно усиливается «дактилическая» природа МТ5м ближе к финалу. В последней строке Бродский сталкивает два исходных метротипа, причем меняя приоритет: сначала идет «дактилоидный» МТ2, а потом — «анапестоидный» МТ1. В итоге, благодаря памяти о трансформациях метротипа, правильно, казалось бы, прочитываемая строка приобретает дополнительные интерпретации (№№3 и 4).

Метрическая интерпретация финального четверостишия, таким образом, будет выглядеть наиболее сложно:

¹² На самом деле здесь аМТ3д. См. в этой связи четные строки 4 и 10, но там МТ3 на б-полустишии (хотя в 10-й строки и , с женской клаузулой и сильно отличается по ритму: U—U—U в 4 и 10 vs —UU—UU в последней строке.

9. В этих плоских краях то и хранит от фальши
 10. сердце, что скрыться негде и видно дальше.
 11. Это только для звука пространство всегда помеха:
 12. глаз не посетует на недостаток эха.



Рассматривая динамику метрической интерпретации в стихотворении в целом, следует отметить следующее:

В первом четверостишии при всей метрической релятивности намечалась тенденция чередования анапестовидных и дактилоидных строк (нечетные строки актуализировали модель Ан, четные — Д). Во втором четверостишии наблюдалось обращение многих метрико-ритмических признаков стихотворения, в том числе и метрической композиции стихотворения: нечетные строки приобретают отчетливую дактилоидность, 6-я — анапестовидная, 8-я — сложная амфибрахиоидная строка. В последнем четверостишии происходит частичный возврат к метрической композиции первого четверостишия.

Говоря о финальном двустишии, хотелось бы обратить особое внимание на его содержание, которое, как нам представляется, носит метаописательный характер. Когда повествователь сообщает, что *это только для звука пространство всегда помеха: / глаз¹³ не посетует на недостаток эха*, он, на наш взгляд, поднимает вопрос рецепции текста: текст звучащий, реализованный во времени, и текст написанный, реализованный на плоскости. Звучащий текст, кроме того, что он «однократен», еще и навязывает стратегию просодической интерпретации. В свою очередь, текст, реализованный в пространстве, на плоскости бумаги, приобретает многомерность именно благодаря предоставляемой им возможности вернуться к каким-то маркированным элементам, или, говоря языком образов Бродского, благодаря эху. Стихотворение описывает конфликт между звуком и смыслом (см. 2-е четверостишие),

¹³ Укажем на пару омофонов *глаз* — *глас*. С помощью фоники на лексическом уровне реализуется амбивалентность единиц стихового ряда, происходит, так сказать, «смысловая интерференция», которая заложена также на уровне общего смысла фразы.

а также конфликт между звучащей и написанной речью. Конфликт реализуется и на метрическом уровне: в первую очередь, в виде соположения двух метров в рамках одного текста. Он подчеркивается с помощью несовпадения метрических и звучащих границ сегментов текста (полустуший и стихов), несовпадения фонетически маркированных элементов с акцентным строем реального речевого потока и т.д.

На более высоком уровне в стихотворении представлен конфликт между идеальным построением и его конкретной реализацией, в том числе на метрическом уровне.

Подводя предварительные итоги, следует отметить следующие моменты:

1. Стих Бродского нельзя характеризовать с точки зрения только одного метрического варианта.

2. Бродский сознательно деавтоматизирует читательское ожидание. Он наделяет свою метрику многозначностью, как и элементы других уровней языка. Стихи начинают взаимодействовать друг с другом также в плане соотношения с метрическим инвариантом.

3. В этом смысле можно говорить о процессах взаимовлияния стихов. На метрическом уровне возникают явления, родственные смыслопорождению. Иными словами, читатель вынужден постоянно возвращаться к уже прочитанным стихам, чтобы по-новому их интерпретировать.

4. Метрика Бродского становится равноправным элементом художественной игры, она реализуется в комплексе с другими уровнями текста (фонетическим, семантическим, синтаксическим и т.д.), поэтому не может рассматриваться изолированно от них. Строение стиха нельзя рассматривать вне связи его с семантикой.

5. В свете вышесказанного в каком-то смысле можно говорить о метрике постметрического стиха как о «метаметрической» системе, функционирующей по законам языка и действующей механизмы, родственные механизмам смыслопорождения.

ЛИТЕРАТУРА

- Бродский 1992: Сочинения Иосифа Бродского: В 4 т. СПб., 1992. Т. 2.
- Бродский 2009: *Бродский И.* Я родился и вырос в балтийских болотах, подле... // Stihophone.ru: Виртуальный поэтический театр. <http://gold.stihophone.ru/works.php?ID=172> (Дата просмотра: 3.03.2009).
- Гаспаров 1968: *Гаспаров М. Л.* Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха. Л., 1968. С. 59–106.
- Гаспаров 1974: *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. М., 1974.
- Жирмунский: *Жирмунский В.* Введение в метрику. Теория стиха. Л., 1925.
- Квятковский: *Квятковский А. П.* Биметрия // Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 61–63.
- Колмогоров, Прохоров: *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* О дольнике современной русской поэзии (Общая характеристика) // Вопросы языкознания. 1963. № 6. С. 84–95.
- Смит: *Смит Дж.* Версификация в стихотворении И. Бродского «Келломайки» // Поэтика Бродского. Нью-Йорк, 1986. С. 141–159.
- Тарановский: *Тарановский К.* Некоторые проблемы анжамбмана в славянском и западноевропейском стихе // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 364–371.
- Томашевский: *Томашевский Б. В.* О стихе «Песен западных славян» // Аполлон. 1916. № 2. С. 26–35.
- Шенгели 1923: *Шенгели Г. А.* Трактат о русском стихе. Органическая метрика. М.; Пг., 1923.
- Шенгели 1960: *Шенгели Г. А.* Техника стиха. М., 1960.
- Ivanov: *Ivanov V.* Unstressed Intervals in Brodsky's Dol'niki // Elementa. 1996. Vol. 2. P. 227–284.