

УДК 821.161.1 (091) "20"

## АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ЛИНИЯ РАЗВИТИЯ РУССКОГО СТИХА

© 2009 П.А. Ковалев

Орловский государственный университет

Поступила в редакцию 11 июня 2009 года

**Аннотация:** *Статья посвящена проблемам развития современного русского стиха в аспекте исторической перспективы и альтернативы. Маргинальные механизмы формирования поэтического дискурса, в результате экспериментов модернистов и постмодернистов, в наше время постепенно перемещаются из периферии в литературный центр, изменяя представления о возможностях поэтического текста.*

**Ключевые слова:** *синтаксический параллелизм, анафора, композиция, модернизм, постмодернизм.*

**Abstract:** *Article is devoted problems of development of a modern Russian verse in aspect of historical prospect and alternative. Secondary mechanisms of formation of a poetic discourse, as a result of experiments modernists and postmodernists, presently gradually move from periphery to the literary centre, changing representations about possibilities of the poetic text.*

**Key words:** *syntax parallelism, anaphora, composition, modernism, postmodernism.*

В современной науке вопрос о происхождении литературного стиха справедливо связывается с фольклорной традицией использования различного рода параллелизмов и звуковых повторов. Наибольший интерес в этой связи вызывает феномен амебейной композиции как «особый вид композиционного параллелизма на основе расширенной анафоры, заключающийся в повторении синтаксических рядов в части поэтического произведения или на всем его протяжении; при этом синтаксические ряды связаны между собой не только собственно анафорой (в начале стиха), но и «внутренней» анафорой (внутри стиха)». [4, 23] Структурная обусловленность и предсказуемость амебейных конструкций настолько велика и выразительна, что в отсутствие четких метроритмических параметров они могут принимать на себя особенную функцию эстетического выдвигания. Возможность такой интерпретации заключена в знаменитом яacobсоновском определении: «В поэзии, а также до известной степени и в скрытых проявлениях поэтической функции

различные последовательности, ограниченные границами слов, становятся соизмеримыми, когда они воспринимаются как изохронные или иерархически упорядоченные». [13, 204]

Механизмы амебейности широко распространены в устном народном творчестве. Но, по мнению В.М. Жирмунского, «в русской поэзии XIX века, при отсутствии в ней глубокой, органической связи с народной песней, амебейная композиция существенной роли не играет». [2, 479] Очевидно, это объясняется тем, что последовательное разворачивание на весь поэтический текст однородных синтаксических форм, подкрепленных анафорами и/или эпифорами, усложняет восприятие его метро-ритмической структуры. Амебейные композиции с синонимической и антифонической основой (классификация В.М. Жирмунского [2, 476-482]) придают силлаботоническому тексту избыточную нормативность, автоматизирующую читательское восприятие и придающую звучанию стиха логоэдический характер. Очевидно, именно это ощущал А.С. Пушкин, экспериментировавший в 1820-х годах с народными формами стиха, когда

---

© Ковалев П.А., 2009

использовал амебейные конструкции для создания стилизации в духе В. Скотта:

Ворон к ворону летит,  
Ворон ворону кричит:  
Ворон! где б нам отобедать?  
Как бы нам о том проведать?

Ворон ворону в ответ:  
Знаю, будет нам обед;  
В чистом поле под ракушкой  
Богатырь лежит убитый.

Кем убит и отчего,  
Знает сокол лишь его,  
Да кобылка вороная,  
Да хозяйка молодая. [9, 78]

Опубликованное в 1829 году под названием «Шотландская песня», это стихотворение несет в себе отчетливо выраженные экспериментальные тенденции романтизма не только на образно-тематическом уровне, но и в композиционной урегулированности строф: полное доминирование в данном тексте I и III форм 4-стопного ямба (классификация Г. Шенгеля [12, 109]), придающее ему некоторую монотонность, во многом обусловлено амебейностью. После такого опыта по совмещению различных механизмов изохронности Пушкин перенес эксперименты подобного рода на раешный стих («Сказка о попе и о работнике его Балде») и народный тактовик («Сказка о Медведихе», «Песни западных славян»), но принцип амебейности в этих экспериментах уже не являлся ведущим.

Понадобилось почти столетие для того, чтобы выработать новую стратегию использования изохронных синтаксических структур в поэтическом тексте. Трансформация традиционных представлений об особенностях и способах функционирования поэтического произведения, происходившая в русской литературе начала XX века под влиянием модернистских теорий, привела к появлению системы тонических метров, в которых по мере ослабления метрической заданности все большую роль начинали играть вторичные факторы стиховности. В ряде случаев принцип анафорического строения, подкрепленный параллелизмами, в качестве эксперимента по созданию альтернативной силлаботонике системы намеренно выводился на первый план. Как правило, такие опыты отличались внешней простотой, но это не всегда означало примитивность механизмов, лежащих в их основе.

Одним из первых примеров стиха с подобной, явно модернистской, направленностью в русской литературе можно считать стихотворение В. Хлебникова, написанное в 1908 году:

Я ведал: Неназрекаемость бозничего,  
Неизбытность полевичего,  
Ненасытность огневичего,  
Нерассыпность водяничего,  
Неувядаемость девичьего. Я ведал. [10, 89]

Нельзя не отметить, что здесь мы имеем дело с кольцевой структурой, выстроенной по вертикали. Выделенная графически как инициал преамбула «Я ведал», повторяющаяся в конце текста, относится сразу ко всем строчкам, хотя горизонтальное прочтение будет предполагать обычное перечисление однородно структурированных строк (за исключением удлиненных слева первой и справа последней). Налицо амебейная композиция принципиально нового типа с особым графическим оформлением как бы замыкаемого в круг художественного пространства. Такое кольцевое равновесие естественным образом предполагает и возможность реверсивного прочтения, например: «Я ведал. Неувядаемость девичьего. / Нерассыпность водяничего...» и т.д.; или буквально - «ведал Я. девичьего Неувядаемость, / огневичего Ненасытность» и т.д.

Таким образом, мы имеем дело с довольно сложной структурой, в центре которой отчетливо прослеживается застывший ритм пеона 3 (Неизбытность полевичего, - 3.3.2 / Ненасытность огневичего, - 3.3.2 / Нерассыпность водяничего... - 3.3.2 (первая и последняя точки в формуле означают первое и последнее ударение, цифры – количество безударных слогов до, между и после ударений). Но с учетом тактовикового ритма первой строки в целом и пеонического (пеон 4) последней весь текст может рассматриваться как своеобразная микрополиметрическая композиция, в которой динамичность начала и конца компенсируется стиховой стабильностью середины.

Особенный структурообразующий смысл, заключенный в подобных формах, может быть понят только в контексте всей поэтики русского футуризма, обращенной к началу начал: «Производя взрывы в верхних, ближайших по времени слоях культуры, авангард, обнажает глубинные пласты, возвращая искусство к истокам, к первоначалам, к простейшим, предельно обобщенным схемам, к первоосновам бытия. Искусству предоставляется иллюзорная возможность «начать все с начала». При этом идея «вечного возвращения» не предполагает тавтологичности, напротив, каждый раз мир творится по новым законам, границы художественной деятельности расширяются, захватывая все новые и новые области». [3, 55]

Еще один знаменательный пример использования амебейной композиции у Хлебникова относится к 1912 году.

Когда умирают ко́ни /– ды́шат, 1.211/1  
 Когда умирают тра́вы /– со́хнут, 1.211/1  
 Когда умирают со́лнца /– они га́снут, 1.211/2.1  
 Когда умирают лю́ди /– пою́т пе́сни. [11, 75]  
 1.211/2.1

Амебейность в этом тексте подкрепляется изотонизмом и корреспондирующим изосиллабизмом: равное количество акцентов, с учетом атонирования в 3-4 строках, по 10-12 слогов в парных строках соответственно, но самое главное – изоморфизм 8-слоговой предцезурной части. Несмотря на то, что цезура оттянута почти в конец стихового ряда и имеет принудительный характер, она отчетливо ощущается как за счет синтаксического членения, так и за счет изоморфности предцезурных частей. При этом анафорические повторы в начале строк подкрепляются в конце их вкраплениями аллитерационных комплексов: дыша Т-СохНУТ-гаСНУТ-пеСНи. Конечно, говорить о четко проводимом рифменном созвучии здесь нельзя, хотя, с позиций современной теории рифмы, эти звуковые комплексы могут интерпретироваться как ассонансы, имеющие определенную динамику: консонантные повторы усложняются от строки к строке, образуя в середине текста четко определяемое даже на слух созвучие с перестановкой. Для понимания механизмов подобного рифмообразования следует вспомнить об увлеченности Хлебникова восточной поэтикой, согласно нормам которой корневого гласный никогда не участвует в рифмообразовании, а роль параллелизмов и сложных повторов различных уровней (от редифа до монорима) в образовании поэтического текста чрезвычайно велика.

Эксперименты «в духе Велемира» долгое время оставались вне эволюционной линии русской поэзии по ряду субъективных и объективных причин. Советской литературе, на словах декларировавшей интернационализм, не нужны были авторы, пытавшиеся воспроизводить иной тип поэтического мышления (иной – значило «не наш», чужой, вражеский). Потому-то даже в области поэтического перевода культивировались адаптационные модели: тексты верстались под стереотипную модель русского стиха, и признаками инонациональной поэтики (например, ориентальности) в них становились лишь лексические кальки и заимствования.

Положение изменилось лишь во второй половине XX века: бурно прогрессирующий постмодернизм вкупе с теорией «формального перевода» способствовали возрождению интереса к инонациональным формам художественного сознания и маргинальным системам стихосложения. Естественно, что в центре внимания авторов «бронзового века» оказались перспективные

эксперименты В. Хлебникова, А. Крученых, В. Пнедова и других столпов русского модернизма, которые в ряде случаев типологически совпадали с постмодернистскими поисками в области «автоматического», «фонетического» и «универсального письма» конструктивистов и заумников 80-90-х годов XX столетия.

Следует отметить, что довольно часто амебейные композиции используются в современной российской поэзии именно для того, чтобы разрушить автоматизм читательского восприятия, заменив его «остраненным», намеренно-явленным автоматизмом другого порядка. Так, у поэта В. Друка в сборнике под эпатазирующим названием «Коммутатор», структурированном в виде компьютерной распечатки, часты тексты, которые можно интерпретировать как специфическую стилизацию под «машинный язык». Например, структура стихотворения «Имена» представляет собой амебейную композицию высокой степени тождественности:

человек по имени документ  
 человек по имени аргумент  
 человек по имени монумент  
 человек по имени бильярд

человек по имени миллион  
 человек по имени камамбер  
 человек по имени пастернак  
 человек по имени мандельштам

человек по имени кимирсен  
 человек по имени сыктывкар  
 человек по имени антифриз  
 человек по имени мыловар

человек по имени сталинград  
 человек по имени карабах  
 человек по имени куклуксклан  
 человек по имени я прав

человек по имени все равно  
 человек по имени сукинсын  
 человек по имени «отчешаш»  
 человек по имени человек. [1, 97]

Анафора и параллелизм последовательно объединяют все строки этого текста, меняется лишь последний лексический компонент, образующий в ряде случаев рудименты рифменного созвучия (документ-аргумент-монумент, сыктывкар-мыловар). Все, таким образом, строится по принципу последовательной реализации темо-рематической структуры, разворачиваемой горизонтально и вертикально (анафорический компонент «человек по имени...» - семантическая константа, а последний

лексический элемент строки — рема, актуализируемая в читательском сознании) и замыкаемой в кольцо последней строкой («человек по имени человек»). Возникающие по мере прочтения культурные, политические и бытовые ассоциации парадоксальным образом выводят автора с семиотического моделирования на уровень гуманистической традиции (по аналогии с горьковской формулой: «Человек — это звучит гордо!»).

С позиций традиционной метрики эта стиховая структура может классифицироваться как логаяд на дольниковой основе (ритмическое движение неизменно из строки в строку — 2.14.0), но не это является структурообразующим принципом: для читателя важнее оказывается членение на трехсловные колоны, в которых последний компонент образует вертикальный ряд универсалий, выведенных без пунктуации и за счет слияния некоторых слов (голофразис). В системе логико-математических операторов компьютерного языка подобный синтаксис и морфемика совершенно не удивительны: каждая строка здесь оказывается формулой, каждое слово — алгоритмическим элементом. Но, конечно же, получающийся в конечном итоге результат предназначен не для машинного анализа, так как оценить формулу «человек по имени человек» в контексте всей представленной парадигмы может только подготовленный читатель.

Поэтическое произведение такого склада может вызывать и более сложные ассоциации: например, с заговорами и различными ритуальными формами, репродуцирующими сакральную традицию. В том, что это — сознательная установка, может убедить еще один текст из книги В. Друка:

А родил В,  
В родил С,  
С родил Д,  
Д родил Д<sub>1</sub>... [1, 77]

Перевод библейской генеалогии через посредство детской считалочки в компьютерную «Родословную» может показаться нарочито упрощенным, но, во-первых, это не противоречит эстетике постмодернистской интертекстуальности, во-вторых, снимает эффект пародийной направленности, так как использует систему дополнительных ассоциаций из антиутопической литературы и «фэнтэзи» (от прямых аналогий с Е. Замятиным и С. Лэмом до вторичных с Р. Толкиеном и т.д.). Операторы математической логики (А, В, С, Д, Д<sub>1</sub>) вербально прочитываются довольно легко, образуя эпанафорический параллелизм интегрального характера или вербальный многочлен, где на первой позиции оказывается субъект, на последней — объект, а между ними — предикат. С позиций же

классического стихосложения перед нами всего лишь брахиколон (минимализированный стиховой ряд) с увеличением на слог в первой строке за счет вокализованного элемента — «А».

Эксперименты в области «лингвопластики» [8] привели авангардиста А. Левина к созданию текста, который реализует сразу несколько постмодернистских тенденций: от работы на уровне абберрации детского сознания до «фонетического письма». Амебейность здесь реализуется в структуре соотносимых четверостиший, в которых параллелизм определительных конструкций подкрепляется системой внутренних и концевых лексических повторов:

- Мой дадыр - эта твой дадыр!  
Твой дадыр - эта мой дадыр!  
Их дадыр - эта наш дадыр!  
Наш дадыр - харашо!

- Мой дадыр - эта ни твой дадыр!  
Твой дадыр - эта ни мой дадыр!  
Их дадыр - эта ни наш дадыр!  
Наш дадыр - харашо!

.....  
- Дыр дадыр, дыр дадыр-дадыр!  
Дыр дадыр, дыр дадыр-дадыр!  
Дыр дадыр, дыр дадыр-дадыр!  
Дыр дадыр, харашо! [7]

«Опыты по исчезновению Мойдодыра»

Ассоциативный комплекс, работающий в подобной художественной структуре, сродни установкам современного концептуализма, использующего стереотипы детского сознания: «Мойдодыр» К. Чуковского, изначально представлявший собой особый тип словообразовательного механизма (голофразис), превращается в некий заумный компонент парадигматической игры (мой, твой, их, наш) и фонетического письма с привкусом иноэлемента восточной ориентации (дадыр, эта ни, харашо, чэй и т.д.). Все это подкрепляется структурой фраз и строф, представляющей чередование разных типов амебейности (антифонические элементы на фоне синонимических).

Следует отметить, что дольниковая основа ритма ощущается здесь лишь на уровне лексических и фразовых блоков, ассоциируясь с поэтическими штампами советской эпохи (например: «Самолеты — хорошо, а олени — лучше!») и пародийно-анекдотическими формулами (например: «Советский слон — самый лучший слон в мире!»).

У поэта-метареалиста К. Кедрова параллелизм оказывается ведущим приемом для создания целого ряда специфических произведений, из которых самый известный — «Компьютер любви», ставший определенным символом эпохи 80-х:

Свет — это голос тишины  
 Тишина — это голос света  
 Тьма — это крик сияния  
 Сияние — это тишина тьмы  
 Радуга — это радость света  
 Мысль — это немота души  
 Душа — это нагота мысли  
 Нагота — это мысль души [6, 2]

Нельзя отрицать, что в данном отрывке за счет использования лексических перестановок возникает специфическое ритмоподобное движение, в основе которого оказывается хиазм (перевернутый параллелизм). Весь текст напоминает бесконечный поток алгоритмов, часть которых связана друг с другом по принципам образования категорического силлогизма. И это не удивительно, так как сам автор считает, что фразовое строение стиха необходимо противопоставлять «маршевой ударности русской силлаботоники», которая, по мнению К. Кедрова, отвлекает читателя и слушателя от собственно смысла.

Предельной степени структурной обустроенности амебейные эксперименты К. Кедрова достигают тогда, когда он начинает использовать гипертекстуальный потенциал текста:

звезды голоса  
 звезды голоса  
 звезды голоса  
 звезды ЭТО голоса НОЧИ  
 звезды голоса  
 звезды голоса  
 звезды голоса

голоса звезды  
 голоса звезды  
 голоса ЭТО звезды ДНЯ  
 голоса звезды  
 голоса звезды  
 голоса звезды  
 голоса звезды [5, 123]

Гипертекстуальность подобного плана сродни визуальным решениям некоторых современных авторов: традиционное чтение слева направо здесь может заменяться по воле читателя вертикально-горизонтальным, справа-налево, снизу-вверх, по касательной и т.д. Таким образом, от количества применяемых кодов чтения зависит расширяющийся или сужающийся

«объем» текста. Но, с точки зрения классического стихосложения, это - текст, не имеющий линейной структуры, а, следовательно, обладающий изохронностью иного порядка. Именно в таких визуализированных вербальных формах синтаксическая изохронность окончательно оформляется в виде нового структурообразующего принципа, напрямую связанного с общим процессом прозаизации стиха.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Друк В. Коммутатор: Стихи, поэмы, тексты / В. Друк. - М.: ИМАпресс, 1991. — 192 с.
2. Жирмунский В.М. Композиция лирических произведений / В.М. Жирмунский // Жирмунский В.М. Теория стиха. - Л.: Сов. писатель, 1975. — С. 433-536.
3. Иванюшина И.Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика / И.Ю. Иванюшина: дис... канд. филолог. н. - Саратов, 2003. — 311 с.
4. Квятковский А.П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский. - М.: Советская энциклопедия, 1966. — 376 с.
5. Кедров К. Вербвлияем: Новая поэзия / К. Кедров. - М., 1991. — 132 с.
6. Кедров К. Компьютер любви: Стихотворения и поэмы / К. Кедров. - М., 1990. — 175 с.
7. Левин А. Биомеханика [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/levin1-3.html#4>
8. Левин А., Строчков В. Полисемантика, лингвопластика. Попытка анализа и систематизации: Автореферат доклада / А. Левин, В. Строчков // Индекс: Альманах по материалам рукописных журналов. - М., 1990. — С.347-355.
9. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / А.С. Пушкин. - 3 изд. - Т.3. - М.: Изд-во АН СССР, 1963. — 558 с.
10. Хлебников В. Неизданные произведения / В. Хлебников; Ред. и коммент. Н. Харджиева. - М.: Худож. литература, 1940. — 491 с.
11. Хлебников В. Творения / В. Хлебников; Сост. и коммент. В.П. Григорьев, А.Е. Парнис. - М.: Сов. писатель, 1986. — 736 с.
12. Шенгели Г.А. Техника стиха / Г.А. Шенгели; Под ред. Л.И. Тимофеева. — 2-е изд. - М.: ГИХЛ, 1960. — 312 с.
13. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика / Р.О. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». - М., 1975. — С. 193-230.

*Ковалев П.А.*  
 Орловский государственный университет.  
 Доцент.  
 e-mail: kavaller@mail.ru

*Kovalev P.A.*  
 Oryol state university.  
 Docent.