

Андрей Александрович Добрицын

СБОРНИК В. С. ПОЗНЕРА «СТИХИ НА СЛУЧАЙ» (1928) И ЕГО РИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Владимир Соломонович Познер (1905–1992) родился в 1905 г. в Париже, где жили тогда в эмиграции его родители. Познеры вернулись в Россию в начале 1910-х, а в мае 1921 г. семья снова эмигрировала сначала в Литву, в Каунас (где находилась по сентябрь 1921 г.), затем в Париж. В 1924 г. он окончил Сорбонну. Поэтический сборник Познера «Стихи на случай. 1925–1928» был издан в Париже в 1928 г.

Это был уже не первый его поэтический опыт. Ещё в Советской России, до эмиграции, Познер занимался в Литературной студии Дома искусств (преемнице Литературной студии при издательстве «Всемирная литература»), где занятия вели Н. Гумилёв, А. Белый, В. Жирмунский — лучшие в те времена специалисты в вопросах стихотворной формы. Затем, когда от Литературной студии отпочковалась группа «Серапионовых братьев», он оказался самым младшим из братьев.

Первым опубликованным стихотворением Познера была «Баллада о дезертире» (опубликована в «Альманахе Цеха Поэтов» [см.: Альманах 1921: 62–64]), тогда же и в том же стиле была написана «Баллада о коммунисте» [см.: Альманах 2013: 131–132] [1].

Уже эти две ранние баллады, созданные в возрасте 15–16 лет, свидетельствуют об интересе автора к формальным аспектам стиха. Обе они написаны двестишиями с парной рифмовкой, акцентным стихом, необычно длинным (типичный акцентный стих начала XX в. — 4-ударный [см. Гаспаров 2001: 155]).

«Баллада о дезертире», состоящая из двух частей, написана преимущественно 7-ударными стихами, их чуть больше 50 % (28 из 54), причём к концу каждой части длина стиха уменьшается, так что встречаются 4- и 3-ударные строки.

«Баллада о коммунисте» (менее удачная в поэтическом отношении) также написана преимущественно 7-ударным акцентным стихом (таких строк 61 %) с небольшими отклонениями длины строки (от 5 до 8 ударений).

В обеих балладах ощущается присутствие нерегулярно распределённых по всему тексту вкраплений классических трёхсложников, что временами придаёт стиху анапестический ритм.

П. Лавринец опубликовал в 2003 г. на страницах «Балтийского архива» стихи Познера, которые печатались с мая–июня 1921 г. по январь 1922 г. в газете «Вольная Литва» и в её приложении — журнале «Зеркало» [2]. Стихи, печатавшиеся в Литве, тоже близки по форме к революционной поэзии той эпохи, некоторые ориентируются на В. Маяковского [см.: Лавринец 2005: 247].

Что касается парижского сборника «Стихи на случай», он резко отличается по стилю от авангардной поэзии, с которой Познер начинал, — с первого же прочтения в нём явно ощущается влияние В. Ходасевича.

В биографическом плане это вполне ожидаемый факт. Ходасевич познакомился с семейством Познеров ещё до Парижа [3]. Позднее упоминания о них часто встречаются в «Камер-фурьерском журнале» Ходасевича (впервые в сентябре 1922 г., затем с апреля 1924 г. и до января 1931 г.). По большей части речь идёт о главе семейства Соломоне Познере, но уже 21.04.1924 г. говорится о Владимире. Были периоды, когда Ходасевич виделся с Познерами почти ежедневно, естественно предположить, что он достаточно часто беседовал с молодым поэтом.

Чтобы не быть голословным, приведу некоторое количество переключек между Ходасевичем и его последователем:

Ходасевич

Все жду: кого-нибудь задавит
Взбесившийся автомобиль <...>
[Ходасевич 1989: 136]

Он пробегает в ясном свете,
Он пробегает белым днем,
И два крыла на нем, как эти,
Но крылья черные на нем.
[там же: 144]

<...> сон, где, некогда единый, —
Взрываясь, разлетаюсь я,
Как грязь, разбрызганная шиной
По чуждым сферам бытия.
[там же: 157]

О, если бы вы знали сами,
Европы темные сыны,
Какими вы *ещё* лучами
Неощутимо пронзены!
[там же: 167; курсив автора. — А. Д.]

Познер

Расправив лакированные крылья,
Несется ангел смерти, и в глаза
Уже метнулась тень автомобиля,
И напоследок воют тормоза <...>
[Познер 1928: 69; здесь и далее
воспроизводится орфография
источника. — А. Д.]

...И вот, проваливаясь ежеминутно,
Лечу, лечу, взрываясь, разлетаясь,
Даря глаза лесам, а сердце — рекам.
<...>
Мне предстоит бессмысленное дело:
На день залечивать ночные раны,
И собирать распавшееся тело
По звездам, временам и океанам.
[там же: 35–36]

Природы вражеского груза
Не выдержать душе. Лучем
Ночь пронзена. Вдруг вихрь. И Муза —
Хранительница за плечом.
[там же: 9]

Упомянем также, что Познер послал «Стихи на случай» Б. Пастернаку, и тот в ответном письме (октябрь–ноябрь 1929 г.) высказал свою оценку сборника. Пастернак явно старался выразиться как можно мягче, но видно, что стихи не слишком ему понравились [см.: Пастернак 1992: 280–283; первая публикация: Пастернак 1983: 726–727]. Совершенно очевидно также, что он ощутил в них влияние чуждой ему поэтики Ходасевича (недаром часть письма он посвятил своим взаимоотношениям с Ходасевичем). Показательно, что выше всего Пастернак оценил третью часть познеровского сборника, где влияние автора «Тяжелой лиры» проявляется мало.

Ходасевич сам признавал, какое влияние он оказал на своего молодого собрата:

<...> Познеръ въ послѣдніе годы кореннымъ образомъ переучился всему — и сдѣлалъ это преимущественно подъ литературнымъ вліяніемъ пишущаго эти строки, <...> Но приходится указать, что у Познера <...> доброе ученичество не рѣдко бываетъ отравлено напраснымъ подражателствомъ. <...> Въ большинствѣ случаевъ онъ только вкрапливаетъ заимствованные ритмическіе ходы, образы, интонаціи (прозаизмъ по преимуществу) [Ходасевич 1928: 3; разрядка автора. — А. Д.].

Ритмическое сходство между Познером и его мэтром почувствовал В. Набоков, опубликовавший в «Руле» рецензию на сборник:

...то, что хорошо в сборнике Познера, вызывает вместо удовольствия какое-то странное раздражение, словно в этой пэонистой бурно-вещественной поэзии знакомый нам «ветр» производится пропеллером в кинематографической мастерской. «Природы вражеского груза, — пишет Познер, — не выдержать душе. Лучем ночь пронзена. Вдруг вихрь. И муза-хранительница за плечом». Или: «Но нам не спится; за окном, над сетью рельс, камней и будок, старинный сотрясая дом и потрясая наш рассудок, кровь отгоняя от лица и разрывая жизнь на части, несётся ветр больших несчастий, опустошающий сердца». Оба

приведённых отрывка несомненно хороши, — но назойливо вспоминается Ходасевич, и это воспоминание мешает ими наслаждаться. Мучительно-знакомо и другое — то манерное злоупотребление средними в ямбическом стихе пэонами (отчего стих посередине как бы проваливается), которое могло бы заставить поверхностного читателя поверить в “насыщенность” познеровского стиха. Этот проваливающийся ямб такой же модный недуг, как уже однажды отмеченная мною любовь “парижских” молодых поэтов к длинным, якобы музыкальным, прилагательным, начинающимся с “не”.

[Набоков 2009: 663–664; первая публикация: Набоков 1928: 4]

Набоков говорит и о прозаичности Познера, подразумевая под ней лексические и синтаксические прозаизмы, но связывая её и с повышенной пэоничностью:

«Я одиночеству вечерами», «как останавливаются зрачки», «уже выветриваются духи» и т. д. — таких опошленных ритмов у Познера много. И с этим как-то связана его (тоже знакомое явление) манерная прозаичность. Такие строки, как «в действительности нужно лишь немного обыкновенной углекислоты» или «что я тебя сумею (!) разлюбить, но очень медленно и постепенно», — проза, да и дурная [там же: 664].

Выбор размеров и ритмов в познеровском сборнике, разумеется, не случаен.

Прежде всего поражает, что все стихотворения написаны ямбом (с редкими вкраплениями дольника), но в последней пьесе имеются две строки Амф2 и в последней строфе — три строки хорей, так что в итоге полностью ямбический сборник заканчивается хорейским стихом. Этот неожиданный переход к другому размеру аккомпанирует смыслу завершающего стихотворения, говорящего об уходе из привычного мира, о выходе в другие измерения.

У Ходасевича, как известно, аномально много ямбических произведений по сравнению с другими поэтами той эпохи. По подсчётам Джеральда Смита, во всём корпусе стихов на ямбы у него приходится 76,5 %, на хорей 11 % строк, причём в стихах 1922–1926 гг. соответствующие цифры: 84,1 % и 5,3 %. Как указывает английский исследователь, «для русского стиха времени Ходасевича это распределение крайне необычно» [Смит 2002: 77], «это подчёркнутое отвержение современных тенденций русского стихосложения» [там же: 79–80]: по данным М. Л. Гаспарова, в 1925–1935 гг. на ямбы приходилось в среднем 34 %, а на хорей 25 % строк. При этом у Ходасевича распределение строк по размерам близко к распределению, характерному для пушкинской эпохи, что, по словам Смита, «позволяет выразить в цифрах ставшее общим местом утверждение, что поэзия Ходасевича — это возврат к классицизму, пушкинским нормам и пр.» [там же: 77].

Дело выглядит так, будто Познер решил довести до предела метрические предпочтения своего учителя, но при этом проявить всю возможную ритмическую изобретательность в тех жестких метрических рамках, которые он сам себе задал. Поэтому имеет смысл подробнее рассмотреть ритмические особенности сборника.

Ритмические формы Я4

Рассмотрим два параметра: а) распределение ударности по стопам и б) распределение ритмических вариаций Я4 у некоторых поэтов.

Сначала приведём графики усреднённой ударности.

Познер

	I икт	II икт	III икт	IV икт	Сред.
Части I–II	69,8	70,2	43,0	99,6	70,7

Видно, что у Познера ритм ударности выглядит как средний между рамочным и альтернирующим (первый и второй икт равноударны).

Усреднённый ритм Ходасевича и Набокова — альтернирующий, причём, как замечает Смит, «4-ст. ямб Ходасевича имеет три особенности: низкую ударность I икта, низкую ударность III икта <...> и низкую среднюю ударность всех иктов» [Смит 2002: 81–82]. Однако в том, что касается низкой ударности I икта и общей низкой ударности, ритм Познера отклоняется от средних показателей эпохи ещё больше, чем у Ходасевича.

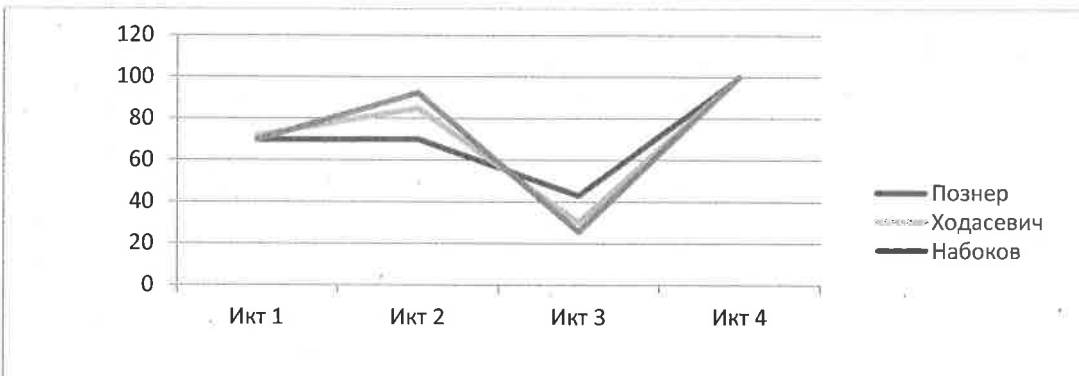
При всём этом, чтобы понять специфику каждого поэта, требуется рассмотрение, опирающееся на реально присутствующие величины, более конкретные, чем усреднённая ударность каждой стопы, ибо один и тот же ритмический профиль может отражать очень разные распределения реальных ритмических форм ямба.

У Познера альтернирующая пэоническая VI форма плюс рамочная разнородно-пэоническая VII форма дают тот же средний эффект, что и банальная IV форма. Тенденция к ударной рамке обеспечивается большим весом III формы. При этом действительная ритмика совершенно иная, чем если бы превалировала IV форма, — как по звучанию, так и по распределению частей речи (а следовательно, и по синтаксису).

Для сравнения напомним, что в лирике В. Брюсова 1907–1912 гг., по данным К. Тарановского, тоже одинаковая ударность I и II стопы (около 87%), ударность 3-й стопы 53%. Но это результат другого распределения ритмических вариаций, нежели у Познера: на IV форму приходится 41%, на II, III и VI формы — 8%, 12% и 5% соответственно [см.: Тарановский 2010: 396–397].

На приведённых здесь и ниже графиках ритмический профиль стихов Познера обозначен чёрным цветом; Ходасевича — светло-серым; Набокова — тёмно-серым.

Ритмический профиль стихов Ходасевича, Набокова и Познера



Распределение ритмических форм Я4 у Ходасевича, Набокова и Познера и др. ^[4]

№	Познер	Ходасевич «Тяжелая лира»	Набоков «Горный путь»	Северяни н	Белый «Пепел »	Белый «Первое свидание »	Блок	Бунин	Фет
I	15	21	11	29	13	18	29	32	27
II	7	7	10	8	8	8	8	6	11
III	21	12	6	3	37	10	14	11	8
IV	26	45	54	43	28	45	41	44	43
V	0,4	0	0	0	0	0	0	0	0
VI	21	14	18	16	11	19	8	7	11
VII	9	2	2	0,4	4	0,2	0,2	0	0,2

Замечание. По ударности III икта Познер приближается к первым советским поэтам (у которых она равна 45 % [см.: Гаспаров 1974: 91]), но это объясняется статистическим выбросом: одно (сравнительно длинное — 25 строк) из стихотворений первой части сборника, написанных Я4, характеризуется «вывернутой» ритмической кривой:

I икт	II икт	III икт	IV икт	Сред.
84	44	80	100	77

Это стихотворение («Когда несчастье бьёт крылом...» [см.: Познер 1928: 33–34]) отличается от прочих также тем, что написано 5-строчными строфами, а не четверостишиями. Парадоксальное распределение ударности служит лишним аргументом в пользу утверждения, что Познер сознательно экспериментировал с ритмом. Если указанную пьесу не учитывать, то по ударности III икта познеровская ритмика окажется ещё ближе к стихам Ходасевича:

I икт	II икт	III икт	IV икт	Сред.
68,4	72,9	36,8	99,6	69,3

Ходасевич

Смит получил следующие данные по ударности стоп в четырёхстопном ямбе Ходасевича (приводим числа только по трём периодам) [см.: Смит 2002: 81]:

	I икт	II икт	III икт	IV икт	Сред.
1915–1920	75,0	83,3	38,8	100	74,3
1921–1922	78,9	86,5	38,9	100	76,1
1922–1926	71,9	84,9	30,1	100	72,4

Набоков

Вот данные Смита по сборникам Набокова «Гроздь» и «Горний путь» [см.: Смит 2002: 106]. Первый издан в декабре 1922 г. и включает стихи 1921–1922 гг., второй вышел в январе 1923 г. и включает произведения 1918–1921 гг. [см.: Набоков 2002: 541, 547]:

	I икт	II икт	III икт	IV икт	Сред.
«Гроздь»	80,3	93,2	43,2	100	79,2
«Горний путь»	69,8	92,4	25,6	100	72,0

В «Горнем пути» мы видим (в среднем) выраженный альтернирующий ритм; он обеспечен предпочтением IV формы, на которую накладывается VI и II.

Сравним с данными Гаспарова для 1890–1920 гг. и для первых советских поэтов [см.: Гаспаров 1974: 91; Бейли 2004: 151]:

	I икт	II икт	III икт	IV икт	Сред.
1890–1920	83,5	87,4	49,1	100	80,0
Сов. поэты	81,4	87,5	45,2	100	78,5

Низкая ударность может быть вызвана разными причинами: например, редким использованием полноударной формы при большом весе среднеударных (с одним пиррихием), частым употреблением малоударных форм ямба. Вспомним цитированную

рецензию Набокова, сразу ощутившего «проваливающиеся» посередине ямбы, что для 4-стопного ямба означает заметное присутствие редкой VII формы, по частотности которой Познер резко выделяется среди многих русских поэтов [5].

Согласно подсчётам Г. А. Шенгели, в пушкинскую эпоху чаще всего VII форма попадает у В. Жуковского (2 %), в начале XX в. у Белого (3 %). Что касается Ходасевича, то по распределению VII формы он не выделился бы на общем фоне статистики Шенгели: в «Тяжелой лире» (стихи 1921–1922 гг.) стихов VII формы 2,2 %, в «Европейской ночи» (1921–1926 гг.) — 0,9 %.

Познер же прибегает к столь редкой ритмической разновидности ямба необычайно часто, в каждой 11-й строке (9 %) [6]. При этом распределение VII формы ямба по строкам четырёхстишной строфы неравномерно:

Номер строки	1-я строка	2-я строка	3-я строка	4-я строка
Кол-во VII формы	2	3	6	9

(3 случая употребления VII формы приходится на стихотворение, написанное пятистишиями: один раз в 3-й строке, два раза — в 5-й, последней строке строфы).

Это подводит нас к более общему вопросу о ритме последнего стиха строфы, а также и завершающего стиха стихотворения. Вопрос о том, как распределение степени ударности связано с положением стиха в строфе и в стихотворении, т. е. о вертикальном ритме строфы, неоднократно поднимался и изучался [7].

Имеет смысл обратить особое внимание на ритм именно последней строки строфы и стихотворения в целом хотя бы потому, что многие стихотворения заканчиваются пуантой. Иногда это настоящая пуанта, в смысле барочных теорий остроумия, иногда же просто эффектная концовка. Разумно проверить, не выбирают ли поэты некий особый ритм, соответствующий такой концовке.

Кроме того, отношение между средним ритмом строфы и ритмом её последней строки зачастую может рассматриваться как характеристика индивидуальной поэтической манеры (которая, разумеется, сама может эволюционировать). Поэтому обратимся к ритму концовок.

Последний стих строфы и стихотворения

Можно заметить, что ритм последних строк отличается и в среднем, при подсчёте ударности стоп. Приведём ритмические показатели, посчитанные отдельно по последним строкам строф и стихотворений тех же сборников:

Познер					
	I икт	II икт	III икт	IV икт	Сред.
Части I–II	69,8	70,2	43,0	99,6	70,7

По общим ритмическим показателям Я4 первая часть «Стихов на случай» практически не отличается от второй. По ритму строк, завершающих строфу, части различаются довольно заметно, при этом в обоих случаях ритм рамочный:

	I икт	II икт	III икт	IV икт	Сред.
I-я часть	75,0	63,6	31,8	100	67,6
II-я часть	69,6	60,9	47,8	100	69,6
Обе части	73,1	62,7	37,3	100	68,3

Во всяком случае очевидно, что у Познера строки, которые завершают строфу, имеют в среднем иной ритмический профиль, нежели остальные: для них характерен «рамочный» ритм, напоминающий стих XVIII в., но при значительно меньшей средней ударности. Наличие такого ритма Смит отмечал у Набокова, но без учёта положения строки в строфе [см.: Смит 2002: 107]. Этот архаизирующий ритмический профиль выглядит ещё более контрастно, если рассмотреть отдельно строки, завершающие каждое стихотворение:

	I икт	II икт	III икт	IV икт	Сред.
Обе части	86,7	73,3	33,3	100	73,3

Набоков

Общий ритм [см.: Смит 2002: 106]:

	I икт	II икт	III икт	IV икт	Сред.
«Гроздь»	80,3	93,2	43,2	100	79,2
«Горний путь»	69,8	92,4	25,6	100	72,0

В последних строках строф и стихотворений ритм несколько иной:

«Гроздь»:

	I икт	II икт	III икт	IV икт	Сред.
Посл. стр. строф	75,0	85,0	37,5	100	74,4
Посл. стр. ст-я	90,0	90,0	30,0	100	77,5

«Горний путь»:

	I икт	II икт	III икт	IV икт	Сред.
Посл. стр. строф	68,3	95,0	21,1	100	71,1
Посл. стр. ст-я	58,8	100,0	17,6	100	69,1

Известно, что Набоков весьма часто менял ритм своих ямбических стихов, причём не только количественно, но и качественно: он «как бы дважды повторяет в своём Я4 эволюцию, пройденную этим размером в XVIII–XIX вв. от рамочного ритма <...> к альтернирующему» [Смит 2002: 106]. Интересно, что ритм заключительных строк строфы и стихотворения меняется при этом по-разному, но характерной чертой остается понижение ударности III икта, особенно сильное для строк, завершающих стихотворения.

Ходасевич

По Смигу, ритм «Тяжелой лиры» Ходасевича таков [см.: Смит 2002: 81]:

	I икт	II икт	III икт	IV икт	Сред.
1921–1922	78,9	86,5	38,9	100	76,1

Приведём соответствующие данные по последним строкам строф и по заключительным строкам стихотворений:

	I икт	II икт	III икт	IV икт	Сред.
Посл. стр. строф	76,4	88,2	23,5	100	72,0
Посл. стр. ст-я	77,8	88,9	18,5	100	71,3

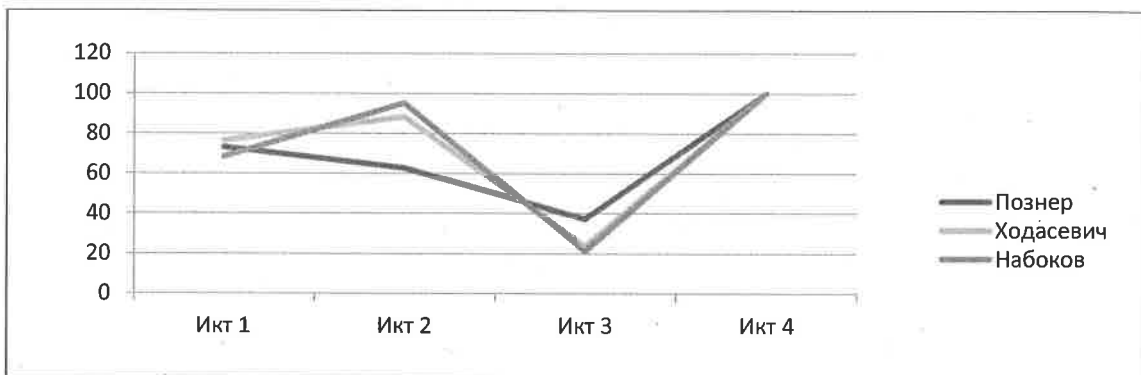
Ходасевич в среднем сохраняет в последней строке строфы альтернирующий ритм, но сокращает в три раза число полноударных стоп, чаще выбирает формы с безударной III стопой (особенно IV форму), в результате средняя ударность III икта понижается. В строках, завершающих стихотворение, ударность предпоследней стопы падает в два раза по сравнению со средним показателем по всему стихотворению.

Иными словами, если Ходасевич и (в ещё большей степени) Набоков в последней строке строфы в той или иной степени утрируют свой средний ритм, то Познер, наоборот, его компенсирует.

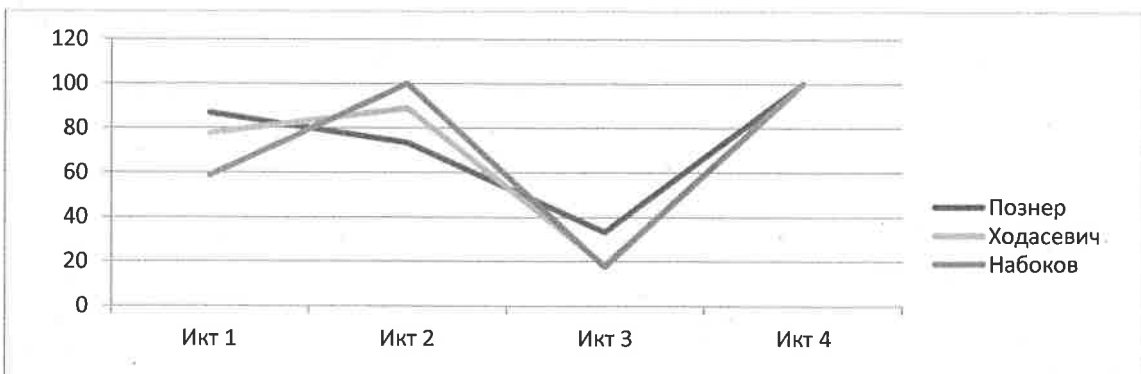
Будем считать, что ритмическая интонация отчасти определяется тенденцией к использованию той или иной ритмической формы в определённой синтаксической или строфико-синтаксической позиции.

В таком случае ритмическая интонация Познера заметно отличается от таковой у Ходасевича и Набокова (более сходных между собой).

Ритмический профиль последнего стиха строфы



Ритмический профиль последнего стиха стихотворения



Распределение ритмических форм в последних строках строфы и стихотворения

№	Познер: в целом	Познер: конец строфы	Познер: конец ст-я	Ходасевич: «Тяж. лира» в целом	Ходасевич: конец строфы	Ходасевич: конец ст-я	Набоков: «Горн. путь» в целом	Набоков: конец строфы	Набоков: конец ст-я	Реч. модель конца предл. [Ляпин 2001: 149]
I	15	11	14	21	7	7	11	7	0	9
II	7	4,5	0	7	5	7	10	11	16	6
III	21	23	14	12	12	11	6	3	0	20
IV	26	26	43	45	58	59	54	56	59	32
V	0,4	0	0	0	-	-	0	-	-	-
VI	21	21	14	14	19	15	18	21	25	18
VII	9	15	14	2	0	0	2	2	0	15

(По речевой и языковой моделям Тарановского на VII форму должно приходиться 11–13 %)

Здесь видно, что Познер в употреблении VII формы совпадает по частотности с естественным языком (особенно в конце строф). Интересно, что за это его упрекают в манерности и прозаичности, а сам упрекающий его критик (Набоков) этой формы избегает (как и Ходасевич).

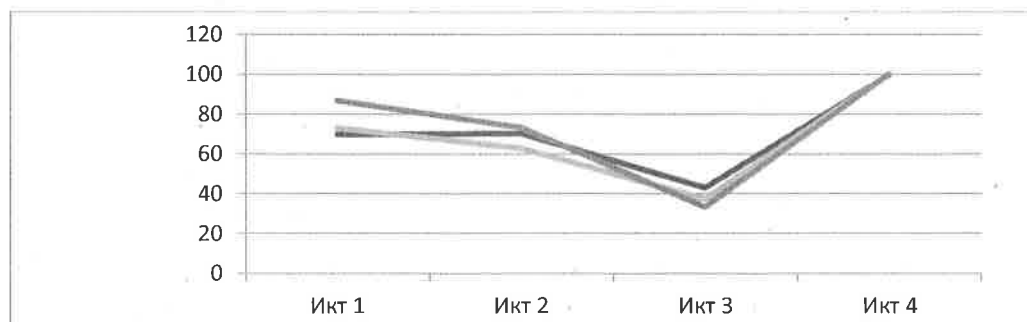
Таким образом, приближение стихового ритма ритму языковому вовсе не ощущается как нечто естественное, поскольку мы воспринимаем стихотворный ритм на фоне стихотворной же традиции, а не на фоне обыденной речи. С точки зрения традиции приближение к естественному языковому ритму может выглядеть искусственным приёмом.

Но Познер приближается к речевому распределению и в том, что касается других форм, особенно III (в чём сильно отличается от Ходасевича, а ещё больше от Набокова), да и в распределении IV он не так далеко отстоит от речевой модели, как Ходасевич, а тем более Набоков.

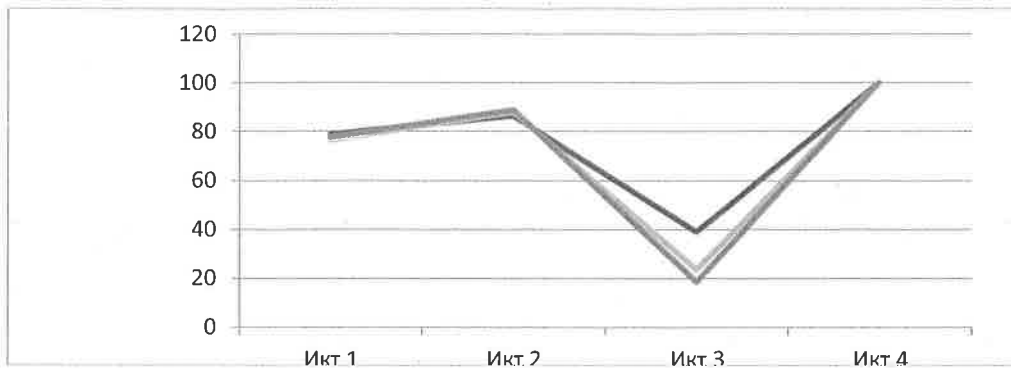
Индивидуальная интонация проявляется, в частности, в манере заканчивать строфу, особенно последнюю. Одни поэты в завершающем стихе утрируют свой средний ритм, другие, наоборот, строят своего рода ритмическую антитезу к среднему. Интересно, что для завершения стихотворения все три поэта предпочитают IV форму, даже у Познера, который сравнительно мало употребляет её в середине строфы, в завершающем стихе она всегда превышает речевое значение. То есть IV форма играет роль своего рода тоники (в которую стремятся разрешиться другие ритмические вариации).

Ниже для каждого из трёх поэтов представлены в сравнении ритмические профили: а) корпуса стихов в целом: (чёрным цветом); б) последних строк строфы (светло-серым цветом); с) последних строк стихотворения (тёмно-серым цветом).

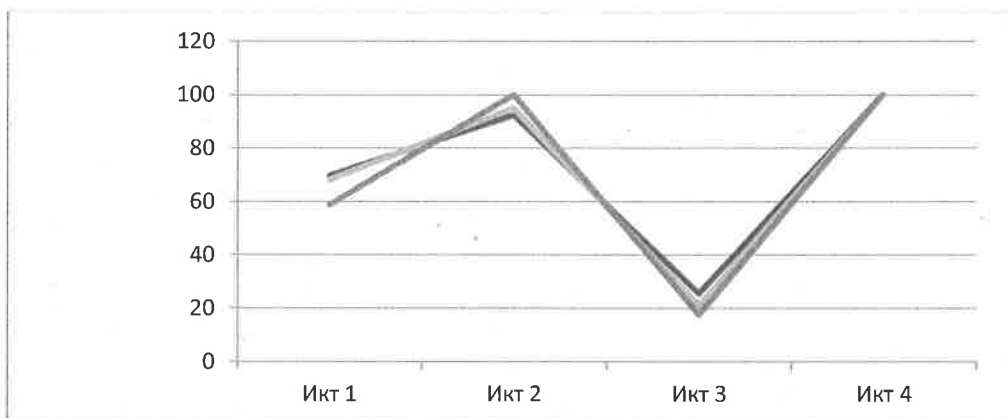
Познер



Ходасевич



Набоков



Поскольку завершающие строки занимают выделенное положение, они способны перевешивать впечатление, производимое на читателя предыдущими стихами. В случае Познера это означает, что концовки многих строф не позволяют читателю полностью погрузиться в классический альтернирующий ритм пушкинской эпохи. Ритм заключительной строки может, таким образом, выполнять компенсирующую функцию.

Сочетаемость форм в строфе

Любопытна сочетаемость разных форм, особенно их близкая сочетаемость (в пределах одного катрена). Альтернирующая пэоническая VI форма плюс рамочная разнородно-пэоническая VII форма дают тот же средний эффект, что и банальная IV форма. Однако действительная ритмика при этом совершенно иная — как по звучанию, так и по распределению частей речи (а следовательно, и по синтаксису).

В этом смысле интересно распределение форм ямба по строкам катренов. У Познера:

VII форма появляется 23 раза;

в одной строфе с VI — 18 раз из 23;

вместе с IV формой — 13 или 14 раз, хотя IV форма несколько более частотна, чем VI;

вместе с III формой — 9 раз.

Таким образом, VII форма тяготеет к соседству с VI (т. е. Познер любит прибегать к ним обоим вместе в одном четверостишии).

Кроме того, VII форма тяготеет к концу катрена: в 4-й строке она встречается 9 раз, в 3-й — 6 раз, во 2-й — 3 раза, в первой — 2 раза ^[8].

Вполне возможно, что Познер приберегал VII форму для завершения стихотворений под влиянием идей Андрея Белого, а вовсе не Ходасевича. Андрей Белый в «Символизме» характеризует VI форму как дающую «maximum ускорения темпа» [Белый 1910: 293], а VII как дающую «maximum замедленности» [там же: 294]. Не исключено, что Познер пытался придать ритмическую динамику своему стиху, следуя рецептам, легко выводимым из приведённых характеристик. Обращу, кстати, внимание на то, что один из стихов VII формы у Познера являет собой почти точную цитату из «Символизма»: статья «Формы искусства» (1902) заканчивается фразой «Но будущее неизвестно...» [там же: 174], одна из строф Познера заканчивается стихом: «...Что будущее неизвестно» [Познер 1928: 33]. Подчеркнём, что и Белый выбрал свою прозаическую, но укладывающуюся в ямб фразу именно для **завершения** статьи.

Заметим, впрочем, что, даже если здесь действительно проявляется влияние поэтической идеологии Андрея Белого, оно совпадает с тенденцией к реализации естественного языкового ритма (естественного распределения ритмических форм) ^[9].

Примечания

[1] Альманах «Серапионовых братьев» готовился к печати в 1921 г., но по ряду причин издание не состоялось. Рукопись была обнаружена в архиве издательства «Biblion» в Финляндии в 2009 г. и впервые опубликована в указанном издании.

[2] Электронный ресурс: http://www.russianresources.lt/archive/Posner/Pos_0.html;
http://www.russianresources.lt/archive/Posner/Pos_1.html;
http://www.russianresources.lt/archive/Posner/Pos_2.html.

[3] Автор искренне признателен Екатерине Пастернак за это сообщение, а также за указание на рецензию Ходасевича в «Возрождении» и за другие уточнения к настоящей работе.

[4] Распределение ритмических форм у Блока и Фета взято из книги Шенгели (1921: 52; 1923: 110). Более точные и подробные данные можно найти у Тарановского (2010, ср. напр. данные по Фету в отдельной таблице III).

[5] По данным С. Е. Ляпина, в этом отношении конкуренцию Познеру могли бы составить Нарбут и Цветаева (периода 1920-х годов).

[6] К слову заметим, что в «Стихах на случай» есть и сверхредкая V форма: «Или сопротивляться, прежде...» [Познер 1928: 33], и разноударная рифма (IX форма?): «Блистательно радугую» [там же: 56].

[7] Ещё в начале 1920-х годов Шенгели обнаружил, что в первой строке строфы чаще встречаются полноударные формы ямба, а в последней — малоударные [см.: Шенгели 1921: 51–61; Шенгели 1923: 109–121]. Гаспаров отметил следующую эволюцию строфического ритма. В XVIII в. не только в строке, но и в строфе существовала «ударная рамка»: «Максимально насыщенной ударениями была 1-я строка четверостишия, минимально — 2-я, а затем повышено-ударной — 4-я» [Гаспаров 1984: 94]. В пушкинскую эпоху ударная рамка исчезает: «Ритм четверостишия плавно облегчается от начала к концу, первая строка подчёркивает первичный ритм размера, последняя — вторичный его ритм» [там же: 150].

[8] Отметим кстати, что в «Тяжелой лире» Ходасевича бросается в глаза, насколько неравномерно по строфе распределена первая форма ямба: 1-я строка — 31 случай, если считать катрены и одно пятистишие (33 случая, если считать 1-ю строку нестрофического стихотворения плюс 1-ю строку одного двустипа); 2-я строка — 22 случая; 3-я строка — 22 случая; 4-я строка — 7 случаев. При этом две первые формы подряд идут в первых двух строках 11 раз, во второй и третьей строках — 2 раза, в третьей и четвёртой — 2 раза; три первых формы подряд встречаются 2 раза в первой–второй–третьей строках.

[9] Добавим, что, по данным Шенгели из «Трактата о русском стихе» [см.: Шенгели 1923: 154, 155], по низкой частотности IV формы к Познеру приближается только Белый в «Пепле» (28 %), а по высокой частотности VI формы — тот же Белый, но в «Первом свидании» (19,4 %). По низкой частотности первой формы Познер тоже напоминает Белого. Так что по некоторым особенностям распределения ритмических форм Познер ближе к Белому, чем к Ходасевичу.

Библиография

- Альманах 1921 — Альманах Цеха Поэтов. Книга вторая. Пг., 1921.
Альманах 2013 — Серапионовы братья. 1921. Альманах. СПб., 2013.
Бейли 2004 — *Бейли Дж.* Метрическая и ритмическая типология поэзии К. К. Случевского // Избранные статьи по русскому литературному стиху. М., 2004. С. 149–177.
Белый 1910 — *Белый Андрей.* Символизм. Книга статей. М., 1910.
Гаспаров 1984 — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984.
Гаспаров 2001 — *Гаспаров М. Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. Изд. 2-е (доп.). М., 2001.
Лавринец 2005 — *Лавринец П. М.* «В этой лучшей из столиц». К биографии В. Познера. Ковно, 1921 // Славянские чтения IV. Ред. Ф. П. Федоров. Daugavpils – Rēzekne, 2005. С. 242–250.
Ляпин 2001 — *Ляпин С. Е.* Ритмико-синтаксическая структура строфы (к проблеме изучения вертикального ритма русского 4-стопного ямба) // Славянский стих. Лингвистическая и прикладная поэтика. Материалы международной конференции 23–27 июня 1998 г., М., 2001. С. 138–150.
Набоков 1928 — *Сирин В.* <Рец. на:> Влад. Познер. Стихи на случай. Париж // Руль. Berlin. 1928. 24 октября. № 2406. С. 4.
Набоков 2002 — *Набоков В. В.* Стихотворения, СПб., 2002.
Набоков 2009 — *Набоков В. В.* Собрание сочинений русского периода в 5 т. Т. 2. СПб., 2009.
Пастернак 1983 — *Пастернак Б.* Из переписки с писателями // Литературное наследство. Т. 93: Из истории советской литературы, 1920–1930-х годов: Новые материалы и исследования. М., 1983. С. 649–737.
Пастернак 1992 — *Пастернак Б. Л.* Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5: Письма. М., 1992.
Познер 1928 — *Познер В. С.* Стихи на случай. 1925–1928. Париж, 1928.
Смит 2002 — *Смит Дж.* Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике. М., 2002.
Тарановский 2010 — *Тарановский К.* Русские двусложные размеры. Статьи о стихе. М., 2010.
Ходасевич 1928 — *Ходасевич В.* Молодые поэты // Возрождение. № 1150. 26 июля 1928 г. С. 3.
Ходасевич 1989 — *Ходасевич В. Ф.* Стихотворения. Л., 1989.
Ходасевич 2002 — *Ходасевич В. Ф.* Камер-фурьерский журнал. М., 2002.
Шенгели 1921 — *Шенгели Г.* Трактат о русском стихе. Часть I [единственная]: Органическая метрика. Одесса, 1921.
Шенгели 1923 — *Шенгели Г.* Трактат о русском стихе. Часть I. Органическая метрика. Изд. 2-е, переработ. М. – Пг., 1923.

Московский государственный университет имени
М. В. Ломоносова
Филологический факультет
Кафедра истории русской литературы
Институт мировой культуры

Поэзия филологии. Филология поэзии

Выпуск 4

*Сборник составлен по материалам конференции,
посвящённой А. А. Илюшину,
которому 12 февраля 2020 года исполнилось бы 80 лет*

Тверь
2023