



Антон АЗАРЕНКОВ

Фоника «верлибров» Бродского*

1

В ранней молодости Бродский написал несколько верлибров и далее прибегал к этой форме чрезвычайно редко. Более того, отношение уже зрелого поэта к свободному стиху было, как обычно говорят, «неоднозначным». Некоторые резкие высказывания Бродского о верлибре комментирует в своей пионерской статье А. Н. Андреева**. Не повторяясь, позволим себе несколько углубить тему «Бродский и верлибры», рассмотрев ее в контексте авторской поэтологии. Перед анализом собственно поэтических текстов Бродского полезно внимательно изучить то, что он сам понимал под свободным стихом и его законами.

На первый взгляд, свободный стих попросту не мог прижиться в поэтологической системе, в центре которой находится *форма* и ее способность «ускорять» язык. Всем элементам этой формы: метру и ритму, рифме, строфе, длине стихотворения — Бродский придавал особое значение, ср., напр.: «Следует помнить, что стихотворные размеры сами по себе духовные величины и у них нет эквивалентов. Они не могут подменяться даже друг другом, тем более свободным стихом» («Сын цивилизации»)***. Работа этих «духовных величин» призвана вывести лирическую композицию на новый уровень обобщения, расширяющий границы изначального замысла. Форма мыслилась Бродским не как инструмент, а как надындивидуальный способ бытования языка — от поэта

* Впервые: Поэтика Иосифа Бродского и векторы развития русской поэзии: сборник статей международной научной конференции. Смоленск, 2020. Печатается по этому изданию.

** Андреева А. Н. Бродский и верлибр // Русский верлибр. Итоги века. Памятник современному состоянию: мат-лы научной конференции. Вечера в музее Сидура. Вып. 72. М., 2002. С. 22–27.

*** Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 5. С. 104.

лишь требуется быть внимательным к тому, что эта форма диктует. «Центробежная», то есть отменяющая «я» как точку отсчета, сила стихотворения, достигаемая посредством формальной игры, бесконечное число раз признавалась Бродским главным поэтическим качеством.

Свободный стих для Бродского, таким образом, был слишком *несвободным*: он казался поэту обедненным, лишенным возможности удивлять — прежде всего самого пишущего. По Бродскому, истинная поэтическая свобода возможна только в рамках формы, обратное же приводит к инфляции смысла: «Начать с того, что новаторским может быть только содержание и что новации формальные могут быть осуществлены только в пределах формы. Отказ от формы есть отказ от новаций» («Поэзия как форма сопротивления реальности»)*.

Но как решается очевидное противоречие между личной свободой, постулируемой Бродским как главная антропологическая ценность, и заданностью формы, которая все-таки суть самоограничение? Поэт считает, во-первых, что верлибр — это эволюционная ступень развития поэзии, следующая за «метрическим стихом», а во-вторых, что писать верлибром еще нужно себе позволить, пройдя школу традиционной поэзии: «Ведь свободный стих появился после строгой формы. <...> Но от чего человек при этом освобождается? От определенной формы рабства? Однако, не познав рабства, невозможно почувствовать вкус свободы» («Муза в изгнании»)**.

В современном ему западном литературном процессе, к моменту эмиграции Бродского давно вставшем на путь свободного стиха, поэт не видел той парадоксальной свободы быть несвободным, которой придерживался сам: «Свободный стих сам по себе не существует — это реакция, это *departure*» («У меня нет принципов, есть только нервы»)**.*.

Однако именно как «*departure*» в США воспринималась поэтическая (и особенно — переводческая) практика самого Бродского. Спор Бродского с верлибром имел более глубокие культурологические основания, чем частные вкусовые предпочтения. Не соглашаясь с широким распространением свободного стиха, Бродский — как типичный представитель интернационального движения «призыва к порядку»**** — выступал против общей

* Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского в 7 т. Т. 7. С. 121.

** Бродский И. Книга интервью. М.: Захаров, 2000. С. 33.

*** Там же. С. 575.

**** Фр. *retour a l'ordre* — художественное движение, возникшее в Европе после Первой мировой войны, характеризующееся отказом от новейших

депрофессионализации современной ему культуры — процессом, свойственным Западу второй половины XX века, но охотно усматриваемом Бродским и в творчестве своих бывших соотечественников, например Айги: «<Его творчество> сопряжено с некоторой редукцией качества поэтической техники. Особенно это естественно, когда речь идет о верлибре» («Настигнуть утраченное время»)*. Бродский признает органичность верлибра послевоенной западной словесности, однако раздражается тем, что всё новые и новые поколения читателей воспитываются на «низкокалорийной диете свободно стиха» («Поэзия как форма сопротивления реальности»)**. Особенность эстетики Бродского — ориентированность искусства не на романтизированное будущее или злободневное настоящее, а на культурное прошлое; поэзия — это обращение к предшественникам, «к тем, кто дал тебе язык, к тем, кто дал формы» («Девяносто лет спустя»)***. При такой логике свободный стих закономерно лишается этой культурной перспективы: «Естественное неведение или даже напускная невинность кажутся благословенными, потому что позволяют <...> “петь” (предпочтительно верлибром) просто от сознания собственного физического присутствия на сцене» («В тени Данте»****). Как следствие, верлибр имеет право на существование только в качестве частного отклика на актуальную современность, что Бродского мало интересовало: «Если же вы намереваетесь использовать форму свободного стиха для выражения нового современного содержания — проблем не будет. Стихи могут гулять нагишом, но все же порой хочется видеть их одетыми. Здесь нет ограничений. Но и масштаба не добиться» («Муза в изгнании»*****).

достижений авангарда и обращением к классическому искусству. В рамках этого движения обычно рассматривают метафизическую живопись Джорджо де Кирико и магический реализм Карела Виллинка — важнейших для Бродского художников. Представляется, что по аналогии с социалистическим реализмом *retour a l'ordre* можно рассмотреть как эстетико-философский метод и распространить на словесные виды искусства; приверженность Бродского классическим формам, критика современных ему авангардистских поэтических практик и в то же время «метафизирующая» поэтика и общая неомодернистская интенция роднит творчество Бродского с установками «призыва к порядку».

* Бродский И. Книга интервью. С. 123.

** Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского в 7 т. Т. 7. С. 121.

*** Там же. Т. 6. С. 370.

**** Там же. Т. 5. С. 72.

***** Бродский И. Книга интервью. С. 32.

Подобные декларации — не изобретение Бродского, они глубоко укоренены в истории литературы, прежде всего российской. Ближайший Бродскому контекст — 1960-е гг., когда большая часть шестидесятников с настороженностью относилась к свободному стиху, о чем недвусмысленно свидетельствует их тогдашняя поэтическая практика. В этом шестидесятников поддерживали, что удивительно, неподцензурные ленинградские поэты. Вот как об этом вспоминает Елена Шварц: «Я считаю большой заслугой именно этого поколения, и Бродского, и Аронсона, и даже московских официальных поэтов — Евтушенко (какой бы он ни был), Вознесенского, Ахмадулиной — то, что они не пошли по пути верлибризма»*. В обеих группах — официальной и неподцензурной — верлибр не прижился по разным причинам: для первых существенным было то, что в СССР свободные стихи читали и, главное, печатали неохотно, для вторых (особенно для поколения «после Бродского» — Кривулина, Е. Шварц, Чейгина, Стратановского, Седаковой) верлибры не соответствовали общему стилю «обновляющих архаизмов» — понятие, изобретенное Седаковой для творчества Бродского**, но легко прилагаемое и к значительной части «второй культуры» как таковой.

Но все-таки эстетические и читательские горизонты Бродского были слишком широки, чтобы огульно отрицать верлибр. В личном пантеоне Бродского пребывали и мандельштамовский «Нашедший подкову», и свободные стихи Одена, Бахман, Милоша, Геннадия Алексеева (как широко известно, Бродский называл его верлибры «чудом обыденной речи») и Кавафиса («У меня нет принципов, есть только нервы»)***. Говоря о последнем, Бродский изобретает настоящую апологию верлибра: «Логика вынуждает его записывать строчку за строчкой, поскольку он пытается упорядочить вещи, которые заведомо не могут быть приведены в порядок. И в этом случае использование свободного стиха — лучшее решение» («Муза в изгнании»****). Интересно, что именно логике, то есть «неизбежность» речи, Бродский считал одним из главных достоинств культивируемой им формы «больших стихотворений»*****, чье

* Шварц Е. Русская поэзия как hortus clausus: случай Леонида Аронсона // Leonid Aronzon: Rückkehr ins Paradies. Wiener Slawistischer Almanach. München: Verlag Otto Sagner, 2008. Bd. 62. С. 49.

** Седакова О. Редкая независимость. Интервью Валентине Полухиной // Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью. СПб.: Журнал «Звезда», 1997. С. 224.

*** Бродский И. Книга интервью. С. 575–588.

**** Там же. С. 27.

***** Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского: Дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017. С. 34–35.

жесткое, основанное на сложной строфике и метрике устройство полностью зеркально свободному стиху.

Сам Бродский тоже писал верлибры, и не только в юности, и объяснял это следующим образом: «Время от времени требуется отключиться от <внятной структуры> и переключиться на свободный стих, то есть на интонацию, на тональность, которую невозможно обрести в строфически и метрически организованном стихе. И поэтому ты сочиняешь примерно, и поэтому ты переходишь — иногда — чрезвычайно редко, в моем случае, — на свободный стих. Это вполне допустимая практика» («У меня нет принципов, есть только нервы»)*. Главным принципом свободного — «примерного» — стиха Бродский полагает «тональность», то есть фоносемантику. Предположим, что освобожденный от метрических и строфических «обязательств» верлибр выдвигает на первый план характеристику, менее всего поддающуюся строгой формализации, — звучание в его связи со значением.

В целом у теоретизирующих неподцензурных поэтов были на этот счет две противоположные точки зрения. Так, Елена Шварц считала, что «верлибр остается лишенным ярко выраженного музыкального начала, что превращает его чаще всего просто в не очень хорошую прозу»**, — и никогда не писала свободных стихов, кроме отдельных фрагментов в сложных гетероморфных композициях (ср., напр., поэму «Вечеринки пик и убыль»). Кривулин же, Седакова и, судя по всему, сам Бродский были чутки к особой «музыке» верлибра. Здесь важно, что эти авторы понимали под формой свободного стиха: Кривулин не отличал верлибры от античных метров и даже белых дольников***; большинство верлибров позднего цикла Седаковой «Начало книги» приближаются к тонике; вот и о свободных стихах Бродского Ю. Б. Орлицкий пишет, что в строгом смысле слова «свободными» их назвать нельзя — речь идет преимущественно о нерифмованном акцентном стихе****. Сам же Бродский подчас определяет как верлибр тексты, однозначно им не являющиеся. Но, как замечает Орлицкий, «Бродский, как и положено поэту,

* Бродский И. Книга интервью. С. 575.

** Шварц Е. Русская поэзия как hortus clausus: случай Леонида Аронсона. С. 49.

*** Кривулин В. Интервью. «Митин журнал». 1985. URL: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj06/krivulin.shtml>.

**** Орлицкий Ю. Б. Бродский и свободный стих // Поэтика Иосифа Бродского и векторы развития русской поэзии: сб. Смоленск: Свиток, 2020. С. 117–163.

отталкивался в своем понимании <верлибра> не от теории стиха, а от реальной версификационной практики своего времени»*. И так, Бродский *думал*, что пишет верлибры, на самом деле лишь изменяя (с разной степенью интенсивности) конвенции регулярного стиха. И, говоря о «тональности, которую невозможно обрести в «организованном стихе»», Бродский, скорее всего, интуитивно подразумевал не «тональность» прозы или «обыденной речи», а фоносемантические ходы формально урегулированной поэзии, лишенной, однако, очевидных просодических эффектов.

2

Мы исследовали фонтику верлибров Бродского с помощью методики, в основу которой положены подход Московской фонологической школы, данные по частоте фонем в русском языке и анализ распределения фонем в поэтическом тексте относительно их нормальной встречаемости (основной статистический инструмент — критерий согласия Пирсона)**. О фонемах — а не о звуках — мы говорим, сообразуясь с научной традицией, заложенной Р. О. Якобсоном: только звуковые представления, т. е. фонемы, способны в полной мере соотноситься со смысловыми представлениями***. Для наглядности результаты представлены в виде гистограмм, в которых апострофами обозначены мягкие фонемы, звездочками — ударные, а горизонтальными жирными линиями — область нейтральных значений.

Ни один «верлибр» Бродского в звуковом отношении не являются прозой — все эти тексты по-разному фонически выразительны.

Во-первых, текст может представлять собой целостную фоническую структуру, допускающую, однако, разную степень «сгущения» выделенных фонем в разных своих частях. Так происходит, например, со стихотворением «Лучше всего спалось на Савеловском...» (1960), фонический профиль которого в целом складывается из звонких взрывных фонем <б> и <д>, которые, согласно теории бинарных оппозиций, уместно рассмотреть с их мягкими вариантами, в составе архифонемы (если бы языковое ожидание превышали только мягкие фонемы, мы бы рассматривали только их). Такие фонические доминанты сообщают стихотворению от-

* Там же. С. 117.

** Баевский В. С., Самойлова Т. А., Усачев В. И. Компьютерная программа анализа статистического распределения фонем в русских поэтических текстах // Известия Смоленского государственного университета. 2011. № 4 (16). С. 127–135.

*** Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 298.

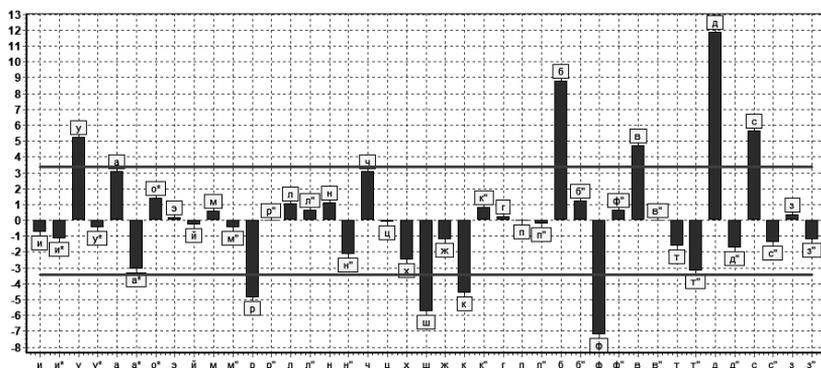


Рис. 1. Фонический профиль стихотворения
«Лучше всего спалось на Савеловском...»

рывистое, несколько напряженное звучание, соответствующее выбранной теме.

Фоническая интенсивность постепенно усиливается к концу текста, чтобы вылиться в финальное двустиие, по сути, аллигированное на и <d>.

...Но этой ночью
 другой займет мое место.
 Сегодня ночью
 я не буду спать на Савеловском
 вокзале.
 Сегодня ночью
 я не буду угадывать
 собственную судьбу
 по угловатой планете.
 Сегодня ночью
 Я Возьму Билет
 До Бологого.
 Этой
 ночью
 я не буду придумывать
 белые стихи о вокзале (*sic!* — А. А.), —
 белые, словно бумага для песен...
 До свиданья, Борис Абрамыч.
 До свиданья. За слова спасибо.

Понятно, что основным фоническим средством здесь выступает лексический повтор (*до свиданья — до свиданья*) и вариация (*не буду угадывать — не буду придумывать*) — верлибры вообще склонны к такого рода риторичности как своего рода компенсации.

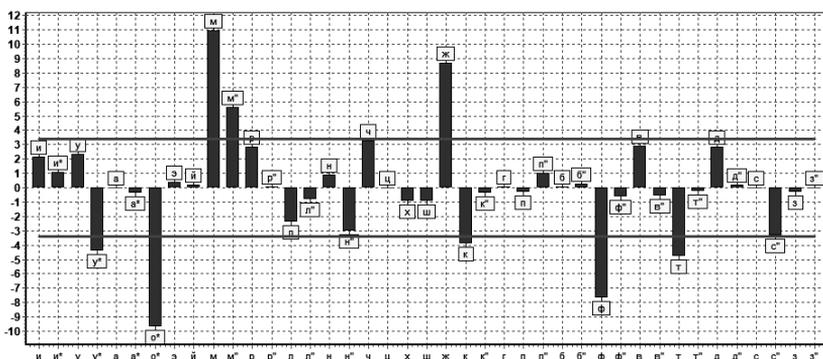


Рис. 2. Фонический профиль стихотворения
«Памяти Феди Добровольского»

Но все же обратим внимание, что звучание имени Слуцкого (знакомиться с которым Бродский ездил в Москву, поэтому и оказался на Савеловском вокзале) могло влиять на лексический строй текста (*Борис — спасибо*; прибавим сюда повторяющийся топоним *Бологое*); в любом случае, слова благодарности Слуцкому, вынесенные Бродским в сильную позицию, встраиваются в основное фоническое движение.

Частотный профиль, представленный на рис. 1, складывается в основном из-за перенасыщенной соответствующими фонемами второй части стихотворения; в начале же на первый план выходят другие фонические процессы, как правило, локальные и, вероятнее всего, чисто языковые (ср: «презрительно матерились», «четыре червонца»), хотя и нельзя сказать, что столкновение фонем <б> и <д> как выразительное средство полностью исключается (ср.: «Голубые вологодские Саваофы, / вздыхая, / шарили по моим карманам»). Но все-таки вторая половина стихотворения отчетливо противопоставлена первой как более фонически значимая. Это продиктовано композицией — «очерковая» зарисовка о нравах вокзального быта сменяется чистой лирикой, приправленной даже поэтологической рефлексией: традиционно-поэтический, возвышенный модус речи требует большей звукосмысловой связности. На примере этого стихотворения хорошо видно, что Бродский имел в виду под особенной «тональностью» верлибра, не порывающей, однако, со своими корнями.

Тот же эффект, только в зеркальном отношении, наблюдаем в стихотворении «Памяти Феди Добровольского» (1960).

Как видно на рис. 2, фоника этого текста в целом основана на фонемной паре <м>/<м'>.

Обилие этих фонем обусловлено частым повтором слова «мы», а также связанных с ним глагольных форм (типа «продолжаем», «читаем», «пишем» и т. п.). В верлибре фоника тесно соотносена с грамматикой: грамматический повтор — это следствие повтора синтаксического, к которому, по нашим наблюдениям, Бродский чаще прибегают именно в свободных стихах как к своеобразному *ритмическому* приему.

Также в стихотворении повышена частотность и фонемы <ж>; это происходит за счет троекратного повтора ключевой фразы «мы продолжаем жить», но не только: фонема проецируется на ближайшее лексическое окружение этой фразы, что особенно заметно в первой строфе:

Мы продолжаем жить.
Мы читаем или пишем стихи.
Мы разглядываем красивых женщин,
 улыбающихся миру с обложки
 иллюстрированных журналов.
Мы обдумываем своих друзей,
 возвращаясь через весь город
 в полузамерзшем и дрожащем трамвае:
мы продолжаем жить.

Отметим также тяготение фонемы <ж> к правому краю стиха (из 19 случаев 9 приходится на последнее слово, 7 — на предпоследнее и только 3 — на левую половину стиха). Мы называем это «памятью о рифме», когда верлибр выносит на самую значимую фоническую позицию слова, объединенные схожим звучанием и — в некотором роде — схожим смыслом. *Жить* — *женщин* — *дрожащем* — *обнаженными* — *жалеть* — *встревоженные* — все это лексика витальности; но: *обложки* — *журналов* — *живописи* — *книжки* — это уже лексика культуры. В этом стихотворении, как и, судя по всему, в психологии Бродского, эти ряды практически синонимичны (ср. высказывание поэта о литературе: «Пока мы говорим, мы еще живы»^{*}).

Описанный «прием» (в кавычках, потому что неизвестно, насколько этот прием осознан) нередко встречается у Бродского. Возьмем небольшой поздний верлибр (без кавычек, потому что по всем формальным признакам это настоящий верлибр) «Те, кто не умирают, живут...» (1987):

Те, кто не умирают, — живут
 до шестидесяти, до семидесяти,
 бедствуют, строчат мемуары,

^{*} Седакова О. Кончина Бродского // Седакова О. Четыре тома. Т. III. Poetica. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. С. 492.

путаются в ногах.
 Я вглядываюсь в их черты
 пристально, как **Миклуха**
 Маклай в **татуировку**
 приближающихся
 дикарей.

Не нужно проводить статистический анализ, чтобы выделить словарную цепочку, объединенную схожим звучанием, которая образует фоническую «ось» этого текста. Неожиданный для свободного стиха, то есть не продиктованный метром или рифмой, резкий анжамбеман «Миклуха / Маклай» обусловлен именно фонической закономерностью: слова, содержащие звуковые доминанты (здесь это вариация комплекса <умир>), выносятся в правый край стиха наподобие рифмы.

Но вернемся на 27 лет назад к стихам о Феде Добровольском. Интенсивность фонем <м> и <ж> постепенно ослабевает к середине текста, там, где происходит композиционный скачок — от адресата стихотворения к описанию собственной судьбы. Приведем девять строк из середины стихотворения, уже не настолько фонически «плотной», как начальное девятистишие:

...то начинаем **ж**алеть себя,
 свои сутулые спины,
 свое отвратительно работающее сердце,
 начинающее неудобно ерзать
 в грудной клетке
уже после третьего эта**ж**а.
И приходит в голову,
 что в один прекрасный день
 с **ним** — с **этим** сердцем...

Вполне вероятно, что такого «разжижения» требует смена модуса речи: от лирического посвящения умершему другу — к прямому высказыванию, описанию некрасивой и тривиальной смерти от сердечного приступа.

То же и в следующих девяти строках:

...приключится какая-нибудь нелепость,
 и тогда один из нас
 растянется на **восемь** тысяч кило**м**етров
 к западу от тебя
 на **грязном** асфальтированном **т**ротуаре,
 выронив свои кни**ж**ки,
 и **последним**, что он увидит,
 будут случайные встрево**ж**енные лица,
 случайная ка**м**енная стена до**м**а...

То есть первая половина стихотворения несет в себе поэтическую «память», встраивается в ряд культурных ассоциаций и поэтому отмечена большей фонической связностью; вторая же часть представляет собой говорение «от себя», практически частное письмо. Любопытно, как это отражается на словарном составе стихотворения: первая часть написана от лица коллективного «мы», вторая повествует о судьбе «одного из нас»; первая насыщена образами культуры (журналы, стихи, современная живопись), во второй — смерть сокрушает культуру («выронив свои книжки»). Важно, что фоника следует за тематикой.

До сих пор мы обращали внимание на фонемы, чья встречаемость в тексте значительно превосходит языковое ожидание. Как правило, это согласные, и анализ случаев их «сгущения» в стихотворении дает богатый материал для интерпретации. Намного реже норму превышают гласные фонемы, и говорить о них имеет смысл только тогда, когда это фонемы ударные — в противном случае мы почти всегда имеем дело с грамматикой (кроме, может быть, не подверженной редукции фонемы <у>). Гласные фонемы в целом наделены меньшей изобразительностью, чем согласные, и их функция — создание мелодики стиха, которую сложно напрямую связать со «смыслом», то есть тематикой и композицией (но отдельные случаи все же встречаются — см. статью Седаковой «Вокализм стиха», где рассматриваются колебания высотной организации стиха в семантическом плане*). Однако отдельные фонемы могут встречаться *реже* языковой нормы, и это тоже бывает выразительным. Среди согласных это чаще всего шипящие и свистящие, а также редкие для русской лексики фонема <с'>, которая в большинстве случаев употребляется в возвратных глаголах («возвращаясь»), и особенно фонемная пара <ф>/<ф'>. Снижение частотности этих фонем согласуется с общими представлениями о «благозвучии» русского стиха и так или иначе наблюдается почти повсеместно, в том числе и в верлибрах, даже в современной поэзии. Когда же до языковой нормы, *особенно* в верлибре, «не дотягивают» ударные гласные, можно говорить о дополнительной — вокалической — «рамке», которую поэт предпосылает своим стихам. В стихотворении «Памяти Феди Добровольского» такими «недостающими» фонемами оказываются <о> и <ý> (см. рис. 2):

Мы продолжаем жить.	<и> - <а> - <и>
Мы читаем или пишем стихи.	<а> - <и> - <и>
Мы разглядываем красивых женщин,	<а> - <и> - <э>

* Там же. С. 177–193.

улыбающихся миру с обложки
иллюстрированных журналов.

<a> – <i> – <o>
<i> – <a>

Эта «мелодия» на протяжении текста меняется, включая в себя в том числе и редкие для этого стихотворения фонемы («и прихóдит в гóлову»), но в целом паттерн <i> – <a> – <i>/<э> в разных комбинациях остается самым частотным. Это может указывать на мелодическую избирательность, а значит, и *регулярность*, что придает свободному стиху определенную степень организованности. Вероятнее всего, это продиктовано тенденцией к изотонизму: в ритмическом отношении стих «Памяти Феде Добровольского» приближается к трехударному тактовому, а следовательно, может занимать у этой формы и некоторые фонические закономерности.

Интереснейший для нашей темы материал предоставляет стихотворение «Современная песня» (1961), седьмая часть из цикла «Июльское интермеццо». Во-первых, потому, что этот верлибр строфически организован (вернее, поделен на соотносимые по размеру строфоиды: 13 – 8 – 8 – 12), что позволяет исследовать фонику на предмет строфообразования. Во-вторых, текст включает в себя прозаический фрагмент, и мы имеем редкую возможность сравнить фонику свободных стихов Бродского и инкорпорированной в них прозы.

«Современная песня» — это развернутый верлибр с метрической доминантой, имеющий четкое композиционно-строфическое деление: первые два строфоида описывают человека на развалинах собственного дома, дальше следует прозаическая вставка (единственный случай в лирике Бродского!), повествующая о «нас, людях нормальных», затем два заключительных, зеркальных «завязке» строфоида, переносящие бытовую ситуацию в пространство метафоры («развалины в сердце»). Таким образом, кульминацией, наиболее выделенной частью стихотворения, уже самим своим названием ориентированном на «певучесть», становится проза.

Если рассмотреть фонику «Современной песни» как единое целое, мы получим фонический профиль, отдаленно напоминающий прозу:

Фонемы, которые все же превосходят языковую норму, превышают ее незначительно. Это объясняется статистически: по нашим наблюдениям, уже на пространстве в 100–150 слов наблюдается тенденция к фонической нивелировке, а «Современная песня» состоит из 282 слов; фонику в таких случаях нужно рассматривать частями, деля текст на композиционно обусловленные отрезки: по выявленной нами закономерности, в пространственных стихах сюжетная перемена обычно влечет за собой смену фонической доми-

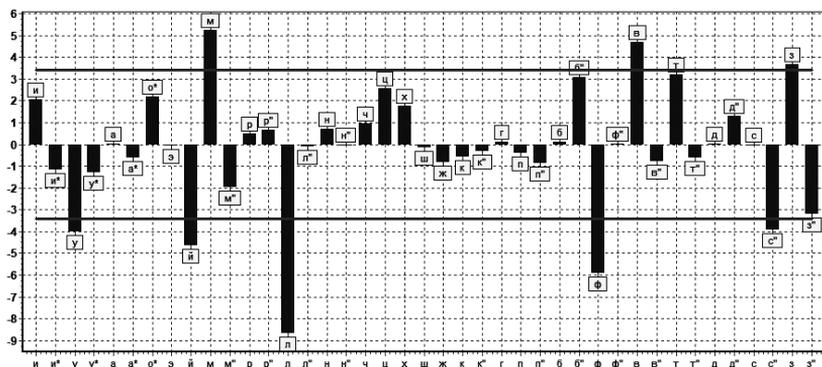


Рис. 3. Фонический профиль стихотворения «Современная песня»

нанты. Обращает, однако, на себя внимание редкость фонемы <л>: автор как будто избегает слов с таким звучанием. Происходит это не в последнюю очередь потому, что в стихотворении практически отсутствуют формы глаголов прошедшего времени (что соотносится с названием «Современная песня»), в то время как фонический профиль схожего по объему повествовательного прозаического текста обычно дает ровно противоположную картину.

Но все же на уровне отдельных строфоидов очевидны некоторые фонические закономерности, которые практически исчезают в остальном тексте, тем более что каждый строфоид по объему эквивалентен «обычному» стихотворению и предоставляет достаточный материал для статистического анализа. В первом тринадцатистишии особенно выделенной становится фонема <в>:

Пиковое значение этой фонемы на общей гистограмме (рис. 3) обусловлено как раз первыми тринадцатью стихами — дальше фонема <в> не выходит за рамки нормы. В первом же строфоиде она в составе слоговых повторов связывает как половины стиха:

Человек приходит к развалинам снова и снова

или:

ег (в) о привлекают развалины, —

так и несколько строк подряд:

привыкнешь
приходить сюда ежедневно,
привыкнешь, что развалины существуют,
с этой мыслью сживёшься.

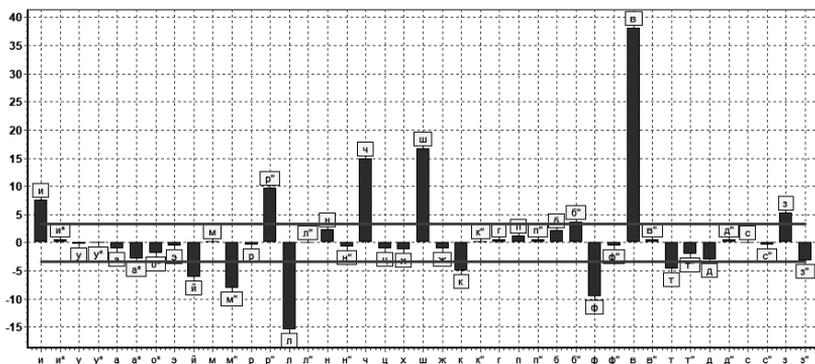


Рис. 4. Фонический профиль первого строфоида «Современной песни»

Вероятно, в начале текста своеобразным фоническим импульсом выступает опорный слог заглавного слова «развалины», «эхо» которого слышится и в других лексемах.

Во втором строфоиде наиболее важна фонема <н>, точнее, слоги <на>/<н'а>/<но> и их производные, которые тяготеет к началу и концу строки, создавая «зеркальный» фонический эффект. Здесь же можно наблюдать и потенциальную рифменную ситуацию: слова́ *ребенком* — *любить* — *будильник* в правом краю стиха выступают фоническими эквивалентами друг друга:

Начинает порою казаться — так и надо,
начинает порою казаться, что всему научился,
и теперь ты легко говоришь
на улице с незнакомым ребенком
и все объясняешь. Так и надо.
Человек приходит к развалинам снова,
всякий раз, когда снова он хочет любить,
когда снова заводит будильник.

Дальше идет прозаический фрагмент, чья контрастная форма поддерживается и тематически (говорится о «нормальных людях» в противовес экстремальному несчастью безымянного персонажа). И именно этот фрагмент, с примыкающими к нему несколькими поэтическими строками, наиболее выразителен в фоническом плане — он перенасыщен фонемой <м>, что отражается и на общей гистограмме. Согласно одной теории Бродского, строфическая организация текста схожа с архитектурным планом*, и введение в стихотворение прозы в таком случае воспринимается как

* Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. Т. 7. С. 275.

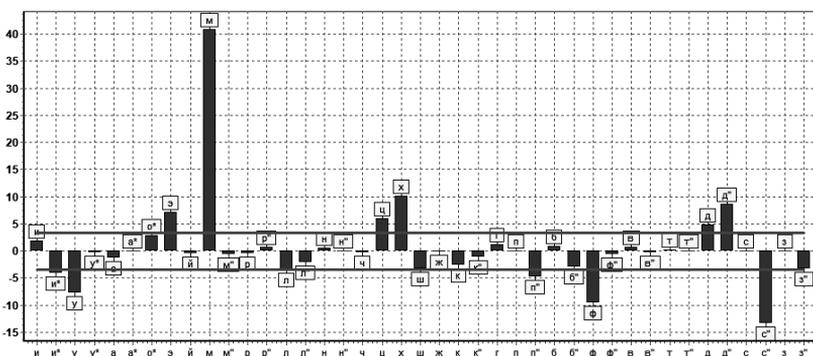


Рис. 5. Фонический профиль прозаического фрагмента «Современной песни»

выражение образа развалин, которое, однако, стремится здесь к традиционно-поэтической (компенсирующей?) сонорности.

Нам, людям нормальным, и в голову не приходит, как это можно вернуться домой и найти вместо дома — развалины. Нет, мы не знаем, как это можно потерять и ноги, и руки под поездом или трамваем — все это доходит до нас — слава Богу — в виде горестных слухов, между тем это и есть необходимый процент несчастий, это — роза несчастий.

Человек приходит к развалинам снова,
долго тычется палкой среди мокрых обоев и щепня,
нагибается, поднимает и смотрит.

Следующий строфоид отмечен обилием граматикализованной фонемы <т>, особенно примечательной на фоне плавной эвфонии предыдущего текста. Отметим паронимический ряд (*строит* — *смотрим* — *смотрят* — *стоит*), играющий роль смыслозвукового каркаса этой части стихотворения:

Кто-то **строит** дома,
кто-то вечно их разрушает, кто-то снова их **строит**,
изобилие городов наполняет нас всех оптимизмом.
Человек на развалинах поднял и **смотрит**,
эти люди обычно не плачут.
Даже сидя в гостях у — слава Богу — целых знакомых,
неодобрительно смотрят на столбики фотоальбомов.
«В наши дни, — так они говорят, — не **стоит** заводить фотографий».

И, наконец, в последнем тринадцатистишии выделяется фонема <р>, концентрирующаяся в основном в трехкратном повторе ключевой фразы «ничего нет **с**трашней **р**азвалин».

Иначе говоря, самым «благозвучным» фрагментом «Современной песни» оказывается прозаическая вставка. Можно ли утверждать, что именно эвфония становится для Бродского маркером «поэтичности» и что ее усиление связано с пограничными с прозой форматами — свободным стихом и стихопрозой? К сожалению, применительно к этому поэту мы не располагаем достаточным материалом (нам доступны порядка десятка «верлибров», причем это количество колеблется в зависимости от нашей стиховедческой строгости). Любопытной перспективой исследования стало бы сопоставление фоники тематически параллельных мест из поздних стихов и эссе Бродского. Однако оригиналы большинства эссе написаны по-английски, что практически отменяет возможность такого сопоставления.

Анализ фоники других свободных стихов Бродского дает примерно ту же картину. Выявленные в текстах Бродского, а также на материале других верлибров XX–XXI вв. тенденции в первом приближении можно обозначить следующим образом: а) фонический автосимволизм (выделенная фонема или группа типологически схожих фонем маркирует определенную лексику); б) структурный элемент текста (выделенными оказываются группы контрастных фонем, и эти ряды структурно друг другу противопоставляются, например: один концентрируется в начале текста, а другой — в конце; то же относится и к положению фонем в стихе); в) явление звуковой изобразительности (смена фонической доминанты совпадает с композиционным развитием) и даже г) осколок анаграммы (как правило, бессознательной: в современной теории это принято называть «потенциальной анаграмматической ситуацией», когда звучание ключевого слова или фразы влияет на ближайшее словесное окружение, как бы «растворяясь» в нем*); также можно говорить и о д) фонической «рамке», связывающей верлибрический строфоид, как метрическая схема или система рифмовки связывает строфу в регулярном стихотворении. Все это не только проливает свет на особенности поэтики звука одного из самых важных русских поэтов прошлого века, но и открывает весьма неожиданный путь к изучению формы свободного стиха.



* Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур (Анализы) // Исследования структуры текста. М., 1987. С. 193–238.