

«Конец прекрасной эпохи» и «Часть речи»: философия просодии

На сторонний взгляд главными событиями в жизни Бродского в 1964 году были несправедный суд и ссылка в Архангельскую область. Для самого Бродского – озарение над книгой английских стихов. Так и в 1972 году – так называемый «культурный шок», травма перемены места жительства, оказался поверхностным и преходящим, а главным стало то, что для него зазвучала новая музыка и она нашла выражение в обновленной дикции его поэзии. Метафорическая «музыка стиха» – выражение, за которым стоит конкретное содержание. Из всех компонентов поэтического текста только она может быть действительно точно описана и охарактеризована. Речь идет о фонике и ритмике. В книге «Остановка в пустыне» 55 процентов стихотворений, включая обе большие поэмы и «Школьную антологию», написаны неторопливым пятистопным ямбом, размером, характерным для повествовательных и медитативных русских стихов. Некоторое количество стихотворений там же написаны в других классических размерах (пять – четырехстопным ямбом, пять – анапестом и др.). Около 18 процентов, двенадцать стихотворений из шестидесяти девяти, – дольники, то есть размерами, более сложно, непредсказуемо и индивидуально организованными, чем пять классических. «Теперь так мало греков в Ленинграде...» – пятистопный ямб, а метр стихотворения «Прощайте, мадмуазель Вероника»: «Если кончу дни под крылом голубки...» – дольник. С 1970 года это соотношение стало меняться. В книге «Конец прекрасной эпохи», где собраны стихи, написанные с конца шестидесятых до 1971 года, дольников уже 29 процентов. Но количественный и качественный скачок происходит между «Концом прекрасной эпохи» и «Частью речи». В «Части речи» классическими размерами написано меньшинство стихотворений, 36 процентов, а большинство – дольники.

Только человек, далекий от поэзии, сочтет такую переориентацию чисто технической. Просодия, звуковая и метрическая организация текста, – это то, с чего начинается русский стих. Момент, когда интимные воспоминания о былой любви («Сбежавшую по лестнице одну/ красавицу в парадном, как Иаков, / подстерегал...») и сиюминутные впечатления от начинающейся за окном грозы («Далекий гром закладывает уши...») начинают сливаться в

389 «Ардис» был не единственным «тамиздатом». Задолго до него существовали Издательство имени Чехова в Америке, «УМСА-Press» и «Посев» в Европе и некоторые другие эмигрантские издательства. «Ардис» отличался от них тем, что он был исключительно литературно-художественным издательством (основным направлением «Посева» была общественно-политическая, а «УМСА-Press» – религиозно-философская литература). Что еще важнее, он был, по сути дела, не эмигрантским издательством, а находящимся в США издательством текущей российской, московской и ленинградской, литературы. Это было возможно благодаря разветвленной «агентуре» «Ардиса». Американские и европейские студенты, аспиранты, преподаватели, журналисты, дипломаты не без риска вывозили из СССР рукописи. Еще больше рисковали, конечно, литераторы в СССР, передавая рукописи на Запад. Этот подпольный трафик литературы, сравнимый разве что с деятельностью сотрудников герценовского «Колокола», заслуживает своего историка.

390 В «Школе для дураков» Бродскому понравилось начало, и он хотел поощрить публикацией молодого автора. Последующие произведения Саши Соколова оставили его равнодушным (см. *Интервью 2000*. С. 590).

единый лирический текст, Бродский зафиксировал в «Почти элегии»:

мой слух об эту пору пропускает:
не музыку еще, уже не шум.

(ОВП)

Преобразование лишнего значения «шума», то есть неконтролируемых воспоминаний, потока сознания, дискретных наблюдений и впечатлений в осмысленную музыку стиха и есть творчество. Выбор в области просодии для Бродского был не менее важен, чем словесное выражение, и предшествовал ему. Ведь что такое метр стиха с чисто физической, акустической точки зрения? Это чередование звуков в определенном порядке, определяемом длительностью интервалов между ударными слогами. Интервалы эти делятся секунды и доли секунды, но, так или иначе, они происходят во времени. Просодия есть манипуляция речью во времени. «Метр... <...> не просто метр, а весьма занятная штука, это разные формы нарушения хода времени. Любая песня, даже птичье пение – это форма реорганизации времени. Я не стану вдаваться здесь в хитроумные рассуждения, а просто скажу, что метрическая поэзия разрабатывает разные временные понятия», – говорил Бродский³⁹¹. Таким образом, выбор ритмической структуры стиха для Бродского имеет философское значение. Каким бы ни был сюжет стихотворения, метрика напоминает о двух контекстах, в которых этот сюжет развивается, – о монотонном, равномерном, ни с чем не считающемся ходе времени и о попытках индивидуума (автора, лирического героя) нарушить монотонность – растянуть, сократить или направить вспять время. Дольники, которые начинают преобладать у него с семидесятых годов, позволяют ему разрабатывать временные понятия в значительно более индивидуальной форме, чем классические размеры. Конечно, и в рамках классического русского размера возможны ритмические нюансы, но дольники Бродского созданы им самим для себя самого, для его собственных отношений со временем. Другие ими пользоваться не могут. (Начиная с восьмидесятых годов прошлого века стало появляться в печати немало стихов, написанных в ритмике Бродского, но, как сказал однажды Бродский по другому поводу: «На каждой строке стоит штамп: „Украдено“, „Украдено“, „Украдено...»)

В классических размерах (ямбе, хорее, анапесте, амфибрахии и дактиле) в каждой строке должно быть одинаковое количество безударных слогов между ударными. Например, в ямбе чередуются безударный и ударный слоги («Е-го 1 пример 1 дру-гим 1 на-у1ка...»), а в хорее, наоборот, сначала ударный, потом безударный («Мча-т-ся 1 ту-чи, 1 выют-ся 1 тучи...»), в анапесте – за двумя безударными следует ударный («В ка-ба-ках, 1 пе-ре-ул-1-ках, из-ви-вах...») и т. д. В дольниках, или акцентном стихе, получивших широкое распространение в русской поэзии с начала двадцатого века, число безударных слогов между сильными логическими ударениями в строке может варьироваться. Строка «спокойно маску снял с лица» была бы четырехстопным ямбом (каждому из четырех ударных слогов предшествует один безударный), но в популярной «Балладе о гвоздях» Николая Тихонова читаем: «Спокойно улыбку стёр с лица...» – равномерность нарушена – между первым ударением и вторым не один безударный слог, а два. От этого четыре ударения звучат сильнее, «отрывистее», еще усиливаясь тем, что в балладе все окончания строк ударные (мужские). Эта подчеркнутая ударность имеет отношение к сюжету стихотворения – высокой дисциплине британских моряков, готовности выполнить долг, умереть. У Ахматовой стихотворение, написанное к столетию открытия пушкинского лица (1911), начинается с классического анапеста: «Смуглый отрок бродил по аллеям. / Меж озёрных грустил берегов...» Но в заключающих первую строфу строках исчезает по одному слогу, стих превращается в дольник: «И столетие мы [„не хватает слога“] лелеем / Еле слышный [„не хватает слога“] шелест шагов». Эффект, производимый такими переборами ритма, каждый

читатель может описать только импрессионистически-субъективно, например, «задержка дыхания от боязни спугнуть мелькнувший в парке призрак», но несомненно, что Ахматова стремилась избежать монотонности и сделать это деликатно, ненавязчиво.

Дольники Бродского своеобразны. Среди них есть трех- и даже двухиктовые (иктом называется сильное логическое ударение в строке дольника). Очень ранний пример – «Холмы» (1962; *ОВП*): «Вместе они любили / сидеть на склоне холма...». Сюжет стихотворения позволяет предположить источник его ритмической структуры – испанские «романсеро» в русских переводах (Мачадо, Лорка). Много позднее, в стилизованных стихотворениях из цикла «Мексиканский дивертисмент» (1975; *ЧР*) Бродский на этот источник прямо указывает названием стихотворения «Мексиканский романсеро». Несомненно также, что Бродский стремился найти русский эквивалент ритмике Одена. «Натюрморт» (1971; *КПЭ*) не только повторяет сюжетную конструкцию оденовского «1 сентября 1939 года» (экспозиция: «Я сижу в общественном месте, смотрю на людей, и они мне не нравятся»; развитие: философское размышление по этому поводу; заключение: необходимость христианской любви), но и оденовский трех-двухиктовый дольник со сплошными мужскими окончаниями:

Auden:

I sit in one of the dives
On Fifty-Second street
Uncertain and afraid
As the clever hopes expire...

(Я сижу в одном из заведений /
на 52-й улице, / неуверенный
и напуганный, / меж тем как
сходят на нет хитроумные надежды...)

Бродский:

Я сижу на скамье
в парке, глядя вослед
проходящей семье.
Мне опротивел свет.

Но более продуктивным оказалось другое направление – дольники с длинными строчками. Из всего написанного между 1972 и 1977 годами Бродский ничем так не дорожил, как циклом «Часть речи». Пятнадцать из двадцати коротких стихотворений, составляющих цикл, начинаются как бы анапестом: «Ниоткуда с любовью...», «Север крошит металл...», «Узнаю этот ветер...» и т. п. У анапеста есть определенный сентиментальный семантический ореол, видимо, связанный с его вальсовым, «на три счета», ритмом. Анапест нередко встречается в лирических стихах у Блока, хотя уже для Мандельштама он был скомпрометирован как пошловатый романсный размер. Так, собственное написанное четырехстопным анапестом стихотворение «За гремучую доблесть грядущих веков...» Мандельштам иронически называл «Надсоном»³⁹². Надсон, К. Р. (Константин Романов) и

392 *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: Издательство РГГУ, 1999. С. 280. Другие анапестические стихи Мандельштама: «Золотистого меда струя из бутылки текла...», «Голубые глаза и горячая лобная кость...» (из стихов на смерть А. Белого) и, отчасти, «Сестры – тяжесть и нежность...».

другие сочинители популярных стихов конца девятнадцатого века часто пользовались анапестом для своих сентиментальных произведений. Интересно, что такой гонитель пошлости, как В. В. Набоков, этой подоплеки анапеста не ощущал. Некоторые из его наиболее интимных лирических стихотворений («L'inconnue de la Seine», «Мы с тобою так верили в связь бытия...», «К России») написаны анапестом, а в программном, тоже анапестическом, стихотворении «Слава» он, прерывая поток лживо-соблазнительных мечтаний о возвращении на родину, пишет:

И тогда я смеюсь, и внезапно с пера
мой любимый слетает анапест,
образуя ракеты в ночи, так быстра
золотая становится запись³⁹³.

И чуть дальше в тексте стихотворения дает графическую запись любимого размера:

Это тайна та-та, та-та-та-та, та-та,
а точнее сказать я не вправе.

Бродский пошел другим путем, избирая анапест как просодическую основу самых важных для него текстов – о любви и ностальгии. Строки стихов цикла «Часть речи» беспрецедентно длинны для анапеста (в основном пять и шесть стоп), и в большинстве строк анапест превращен в дольник минимальным, но решительно меняющим ритмику сбоем: в конце строки «не хватает» одного безударного слога для анапеста: «Се-вер кро-/-шит металл, / но ща-дит / [пропуск слога] стек-ло». Таких длинных анапестоподобных дольниковых строк в русской поэзии почти не было. Разве что у Брюсова в экспериментальных стихах находим воспроизведение гексаметров Авсония: «Всё непрочное в мире родит, и ведет, и крушит Рок...»³⁹⁴ В отличие от Бродского здесь в последней стопе «не хватает» не одного, а двух слогов. Есть несколько стихотворений, написанных пятистопным (одно шестистопным) анапестом, у плодовитого версификатора Бальмонта³⁹⁵. В юности, в 1961–1962 годах, Бродский написал полдюжины стихотворений с длинными анапестическими строчками: «В письме на юг» (первое стихотворение цикла «Июльское интермеццо»; в нем есть строки дольника и есть семи- и даже восьмистопный анапест: «Словно тысячи рек умолкают на миг, умолкают на миг, на мгновение вдруг...»), «Письмо к А. Д.», «Стансы городу» (пятистопный анапест, но строки графически разделены), «Дорогому Д. Б.», «От окраины к центру» (тоже с дроблением строк шести- и пятистопного анапеста), «Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...» (все в СИБ-2, т. 1).

393 Набоков В. В. Стихи. Ann Arbor: Ardis, 1979. С. 267-268. Видимо, не без влияния лирики Набокова классический анапест был полностью реабилитирован в лирике поэтов поколения семидесятых годов – Сергея Гандлевского, Бахыта Кенжеева, Юрия Кублановского и Алексея Цветкова.

394 Брюсов В. А. Собрание сочинений. Т. 3. М.: Художественная литература, 1974. С. 488.

395 Интересно, что большинство стихотворений с длинными анапестическими строчками у Бальмонта так или иначе связаны с классической древностью. Видимо, такие строки казались ему воспроизведением греческого гексаметра. Попутно заметим, что, хотя в ленинградском окружении молодого Бродского было распространено насмешливое отношение к Бальмонту, которого Блок назвал «нахальным декадентским писарем», единственное известное нам высказывание Бродского о нем как о поэте – положительное. При первом знакомстве с Лидией Чуковской, в январе 1963 г., он хвалил переводы Бальмонта из английской поэзии, противопоставляя их переводам К. И. Чуковского: «Переводы Бальмонта из Шелли подтверждают, что Бальмонт – поэт...» (Чуковская 1997. С. 71). Эта дерзость молодого Бродского очень напоминает то, какими словами тот же Блок противопоставлял Бальмонта как переводчика Шелли и Уитмена Чуковскому: «Переводы Бальмонта [...] сделаны поэтом, [...] а изыскания и переводы Чуковского склоняются к „низким истинам“» (Блок А. А. Собрание сочинений. Т. 5. М.; Л.: Художественная литература, 1962. С. 204).

Если юный Бродский растягивал строки в попытке создать поэтический эквивалент джазовой импровизации (об этом прямо говорится в «От окраины к центру»: «Джаз предместий приветствует вас...»), то автор «Части речи» только вслушивается в ритм времени, звучащий из-под «гула слов» («Перемена империи связана с гулом слов...», «Колыбельная Трескового мыса», *ЧР*).

Эти слова мне диктовала не
любовь и не Муза, но потерявший скорость
звука пытливый, бесцветный голос...

(«Темза в Челси», *ЧР*)

Ритм, навязанный «пытливым, бесцветным» голосом времени, разрушает текст. Чтобы деление на строки совпадало с грамматическим членением, надо было бы делить так:

Эти слова мне диктовала не любовь и не Муза,
но потерявший скорость звука
пытливый, бесцветный голос...

Анжамбеманы с начала семидесятых появляются у Бродского все чаще и становятся все радикальнее (как отрыв отрицательной частицы *не* в вышеприведенной цитате). Е. Г. Эткинд пишет о Бродском: «Это поэт сильной философской мысли, которая, сохраняя самостоятельность, выражена в синтаксической устремленности речи: спокойно прозаическая, по-ученому разветвленная фраза движется вперед, невзирая на метрико-строфические препятствия, словно она ни в какой „стиховой игре“ не участвует. Но это неправда, – она не только участвует в этой игре, она собственно и есть плоть стиха, который ее оформляет, вступая с ней в отношения парадоксальные или, точнее говоря, иронические»³⁹⁶. Конфликт метрики и синтаксиса, результатом которого является анжамбеман, Эткинд считает у Бродского, как и у Цветаевой, решительно *философским* моментом. Содержание этого философского конфликта, лежащего в основе всей зрелой поэзии Бродского, то же, что в его выборе метрики: в конфликтные отношения ставятся человек и метроном, индивидуальная, конечная, смертная жизнь и не имеющее начала и конца равномерно текущее время. Недаром у Бродского и в раннем сочинении «От окраины к центру», и в последнем законченном стихотворении «Август» (*ПСН*) появляется аллюзия на пушкинское «племя младое, незнакомое» – мотив значительно более трагический, чем он обычно интерпретируется. Можно сказать также, что конфликт просодии и высказывания, положенный Бродским в основу его поэтики, это извод пушкинского образа, пушкинского конфликта «играющей жизни» и «равнодушной природы». Надо только понимать, что Пушкин употребил слово «равнодушная» не в стертом значении «безразличная», «индифферентная», а в прямом – как кальку латинского *aequanimitis*. Речь идет об эгалитарности природы, для которой нет индивидуального, нет различия добра и зла и жизни не отдается предпочтения перед смертью. Бродский постоянно напоминает об этом метрикой своего стиха. У него можно найти и прямые заявления в своего рода буддистском духе о необходимости всецело принять эти условия существования, «слиться с Богом, как с пейзажем» («Разговор с небожителем», *КПЭ*). На замечание Евгения Рейна, что в его поздних стихах «больше расслабления», он отвечает: «Не расслабления, а монотонности» – и цитирует по памяти стихотворение древнегреческого поэта Леонида Тарентского: «В течение своей жизни старайся имитировать время, не повышай голоса, не выходи из себя. Ежели, впрочем, тебе не удастся выполнить это предписание, не огорчайся, потому что, когда ты ляжешь в землю и замолчишь, ты будешь напоминать собой время»³⁹⁷.

396 Эткинд Е. Г. Материя стиха. Париж: Institut d'Etudes Slaves, 1985. С. 114.

397 Интервью 2000. С. 643. Точно такого текста у Леонида из Тарента нет. В его эпиграммах встречаются

В стихах «Конца прекрасной эпохи» и «Части речи» ему удастся имитировать время (в ритмике) и не удастся: он повышает голос, выходит из себя, живет страстно. Так в стихе появляется то, что греки называли «агон» – борьба двух начал, без которой нет драмы.