

Свенцицкая Э. М., д. филол. н., проф.
Донецкий национальный университет, Винница

АНАЛИЗ МЕТРИКО-РИТМИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ ЦИКЛА «ШИПОВНИК ЦВЕТЕТ. ИЗ СОЖЖЕННОЙ ТЕТРАДИ» А. АХМАТОВОЙ

Статья посвящена анализу ритма и семантики ахматовского цикла «Шиповник цветет. Из сожженной тетради». В развёртывании цикла выделяются хореическая, ямбическая и трехсложниковая линии, каждая из которых представляет собой необходимое звено в становлении смысла целого.

Ключевые слова: стихотворный ритм, целостность, пространство, время

Цикл «Шиповник цветет. Из сожженной тетради» принадлежит к поздней ахматовской лирике, он написан в 1960-е годы, когда соцреалистическая установка на массовость, простоту, доступность не являлась общеобязательной и возможность выхода за пределы традиционного метрического репертуара, как показывает М. Гаспаров, вполне осуществима. Но уже в то время складывается такая ситуация кризиса новизны. Всякий, даже неклассический, размер приобретает настолько развернутый и мощный ореол интонаций, что начинает звучать чужими голосами и, соответственно, не только передавать авторские смыслы, но и реализовывать свои. И статус автора трансформируется: автор уже не единоличный творец своего произведения, а лишь ответственный исполнитель авторской сверхзадачи, заключающейся, прежде всего, в установлении баланса между «языками культуры», создании новых смыслов не непосредственно, а в точках пересечения смыслов уже созданных.

Стихотворный ритм, объединяющий «всю речевую «поверхность» художественного текста, превращающий простую последовательность внешне обозримых и семантически не мотивированных речевых элементов в последовательность значимую» [1, с. 134], как раз отчетливо проявляет эту авторскую функцию в развёртывании смыслообразующего процесса. Именно анализ ритмической композиции, понимаемой как единство и взаимодействие ритма и семантики, как «сплошная корреляция всех уровней» [2, с. 12], призван показать взаимообращенность языка и личности, или, говоря в терминах Г. Винокура, языкового, немотивированного, и авторского, мотивированного, значения и смысла [3, с. 52–53].

Естественно, в рамках данной работы нам не удастся проанализировать становление ритмического единства данного произведения во всех деталях

в силу, прежде всего, объемности цикла; остановимся на узловых стихотворениях – интегрирующих моментах его структурно-смысловой организации.

Название цикла, как довольно часто бывает у А. Ахматовой, – осязательно, совмещение противоположностей. С одной стороны, первая часть – «шиповник цветет» явно корреспондирует со строчками из цикла «Городу Пушкина»: «Одичалые розы пурпурным шиповником стали». Далее, уже в анализируемом цикле, с этой частью названия соотносятся строки «Шиповник Подмосковья, Увы, при чем-то тут» и «Шиповник так благоухал, что даже превратился в слово». В этих строках содержится сквозная для поэзии А. Ахматовой мысль о постоянном присутствии прошлого в настоящем, которое и рождает поэзию, «превращает в слово» реалии прошлого. Но резко контрастна вторая часть заголовка – «Из сожженной тетради»: слово, в которое превратилось прошлое, уничтожено. С этим уничтожением связано, как известно, начало индивидуального ахматовского мифа о сожженной драме, которая является искупительной жертвой за творчество, в том же творчестве неизбежно возвращаемой.

Предисловие-эпиграф к циклу концентрирует в себе эту двойственность уничтожения и восстановления: с одной стороны «запах тления, привкус дыма», с другой стороны, «стихотворенья, что моей написаны рукой». Стихи здесь не только сожжены, но и истлели, дважды уничтожены, но каким-то образом продолжают жить. Этот парадокс, заложенный в эпиграфе, дальше разворачивается в пространственно-временной и ритмико-словесной организации цикла.

В цикле, по сути, два сюжета: сюжет любовный и сюжет творческий, сюжет судьбы поэта и судьбы его поэзии, сожженной тетради. В их развертывании выстраиваются взаимоотношения героев. Это роковая, запретная страсть, возникшая из первозданного хаоса и несущая в себе все его черты (сходная ситуация в драме «Энума Элиш»). В цикле, однако, говорится не столько о страсти, сколько о разлуке, и разлука эта так же безысходна и окончательна, как и страсть. Происходит это потому, что герои разлучены не в пространстве, а во времени.

Но уже с первого стихотворения «Сожженная тетрадь» эти два сюжета демонстрируют свою сущностную взаимооборотность, что подтверждается самим построением поэтического высказывания. О сожженной тетради с самого начала говорится как о живом человеке, который подвергается сожжению: «Как ты молила, как ты жить хотела, / Как ты боялась едкого огня! / Но вдруг твое затрепетало тело, / А голос, улетая, клял меня». Между его двумя составляющими – судьба поэта и судьба тетради – происходит обмен смыслами. Сожженная тетрадь и поэт, уничтожающий свои стихи, раздельноедины

(по терминологии С. Бройтмана). Они раздельны во внешней реальности, но словесным высказыванием объединены единичностью уничтожения.

Цикл обращен не к реальному и конкретному человеку, а к тени прошлого, и поэт здесь – такая же тень, что выводит стихи из жизненной реальности в реальность потустороннюю. Сквозная тема сна в этом цикле («живу, как в чужом, мне приснившемся доме», «обещай опять прийти во сне») – способ вовлечения в эту реальность. В принципе, сон в ахматовском творчестве – синоним поэтической памяти, позволяющей вернуть прошлое и увидеть будущее, что в ситуации «как в прошедшем грядущее зреет, так в грядущем прошлое тлеет», по сути, равнозначно.

В стихотворении «Наяву» происходит сопоставление сна и яви, создание некоего инобытия, над которым не властны законы времени и пространства, и в котором под властью поэтического слова – слова заклинательного – возникают вполне обыденные бытовые реалии («И нарцисс в хрустале у тебя на столе, / И сигары синий дымок, / И то зеркало...»). Соединение этих реалий в одном пространстве только кажется случайным: хрусталь, дым, зеркало явно имеют общее свойство – обнажение и сокрытие свойств реальности.

Данное стихотворение содержит ряд мотивов, позволяющих определить его как своеобразную завязь, из которой дальше разовьется смысловое целое цикла: преодоление времени и пространства, существование на грани сна и яви, отражение, связанное одновременно и с разрушением, и с созиданием. В дальнейшем именно их комбинации, варьируясь от стихотворения к стихотворению, возникая то в логике любовного сюжета, то в логике сюжета творческого, породят ряд переживаний и философских построений, которые составят семантическую композицию цикла.

Характерно, что и в ритмическом отношении данное стихотворение является своеобразным зародышем, из которого вырастут ритмические целые других стихотворений. Стихотворение написано 3–4-иктным дольником. Дольник, как пишет М. Гаспаров, в советскую эпоху становится «пятым классическим размером» [4, с. 204]. Одновременно, в «эпоху Блока и Маяковского» развитие этого метра связывается в том числе и с именем А. Ахматовой, и в восприятии современников, как известно, определяет психологию ее лирического субъекта («нервность», «задыхание» и т. д.). Данное стихотворение написано очень своеобразным дольником, не «цветаевским», не «блоковским», не «ахматовским». Он интересен тем, что в нем комбинируются фрагменты ямбические («И время прочь» U–U–), хорейские («И пространство прочь» UU–U–), амфибрахические («Я все разглядела сквозь белую ночь» U–UU–UU–U–), анапестические («И нарцисс в хрустале у тебя на столе» UU–UU–UU–UU–). Таким образом, перед

нами весь метрический репертуар данного цикла, заключенный, как в молекуле, в одном стихотворении.

Собственно, отсюда тянутся хореическая, ямбическая (доминирующая) и трехсложниковая линии цикла, организующие внутреннюю соотнесенность разнообразно выраженных содержаний.

Начнем разбор с хореической линии: «Вместо праздничного поздравленья...» – Х5, «Во сне» – Х5 без цезуры, «Другая песенка» – Х4–3, «Не пугайся, я еще похожей...» – Х5. Предисловие-эпиграф «Вместо праздничного поздравленья...» написано пятистопным хореем с переменной цезурой (первая строка – после третьей стопы, вторая, третья, четвертая – после второй, пятая строка – без цезуры). Оно представляет собой замкнутую, завершенную форму – пятистишие с системой рифмовки *abaab*.

Известно, что параллельно с популяризацией данного размера в советское время на первый план выходит его изначальная песенная природа. В этом плане не случайно, что именно так выглядит смысловой камертон данного цикла. А. Ахматова, по-видимому, и принимает этот песенный автоматизм хореической интонации, и одновременно отталкивается от него, и возвращает ей утраченную «книжность», утяжеляя ее цезурой, которая бросается в глаза благодаря именно своей нерегулярности. При этом характерно, что здесь оживляется романтическая, «лермонтовская» форма 5-стопного хорea с постоянно ударной второй стопой, которая уже воспринимается именно как прикрепленная к определенному типу интонации. Таким образом, уже здесь, на самом «материальном уровне», восстанавливается интонационный строй поэта начала XIX века как бы «через голову» XX века. Происходит не просто «двух голосов переключка», но и поединок этих голосов, кончающийся освобождением собственного голоса. Отсутствие цезуры в последнем, пятом стихе можно трактовать именно как такое освобождение, которое обретается вместе с ритмической раскованностью.

Стихотворение хореической линии «Во сне» связано с уже разобранным лейтмотивным стихотворением «Наяву». Сон и явь в цикле объединены событием не встречи и нахождением в пространстве, где отменяется движение времени. Этой закономерностью обусловлена своеобразная двуплановая речь, когда то, что отрицается прямым смыслом фразы, утверждается всей ее внутренней структурой. Это касается, прежде всего, середины стихотворения, начиная со строки «Что ж ты плачешь?». В прямом смысле это апофеоз выражения одиночества. Однако вся середина стихотворения синтаксически построена как обращение, причем настолько интенсивное, что постепенно создает ощущение присутствия того, к кому адресовано. Особенно в этом плане характерны строчки: «Мне с тобою как горе с горою/ Мне с тобой

на свете встречи нет», где возможность встречи так же маловероятна, как схождение горы с горой, но в дважды повторенном словосочетании «мне с тобой» эта встреча происходит. Она, конечно, не отменяет разлученности, но уравнивает эту ситуацию.

Именно это противостояние слова и реальности разыграно на метрическом уровне стихотворения. Здесь, в отличие от предыдущего стихотворения хореической линии, можно отчетливо увидеть ряд контрастно выделенных восходящих зачинов. На фоне первой строки с привычным для советской поэзии альтернирующим ритмом возникает вторая с восходящим зачином («Я несу с тобою наравне» UU–U–UUU–), отсылающая к поэзии второй половины XIX века (первая и четвертая стопы здесь слабые). После этой строки, опять же по контрасту полетности – метрической выделенности, возникает полноударная форма пятистопного хорая, именно эта полноударность и сосредотачивает внимание на обращении. («Что ж ты плачешь?...»). И далее на этом фоне контрастными выглядят следующие три строки с восходящим зачином, что и создает тот эффект интенсивной обращенности, который был отмечен выше («Мне с тобою как горе с горою/ Мне с тобой на свете встречи нет» UU – UUU–U–U UU–U–U–U–).

Последнее стихотворение хореической линии «Не пугайся, я еще похожей» говорит о том, что пребывание внутри сна-яви, внутри вечности отнюдь не благостно и бесконфликтно, а скорее трагедийно, и трагедийность здесь – столкновение с роком. Монолог Дидоны – это не только ее монолог. Только тень может сказать при своем появлении: «не пугайся». И следующие слова: «... я еще похожей / Нас теперь изобразить могу», – мог сказать только тот, кто испытал уже эту судьбу не раз и может *это* описать в слове, тот, кому «С дымом улетать с костра Дидоны, / Чтобы с Жанной на костер опять». Тому подтверждение – черновые строчки и эпитафия, оставленный в рукописи: «Очень много в том костре сгорело. / Вероятно, «голос мой и тело», / Вероятно, радость, память... честь». «Голос мой и тело» – говорит лирический субъект данного стихотворения, а в стихотворении «Сожженная тетрадь» читаем: «Но вдруг твое затрепетало тело, / А голос, улетая, клял меня».

Эпитафия чернового автографа: «Anna, sorog!». Дело здесь, конечно, не просто в совпадении имен автора и сестры Дидоны, а в сопричастности разделенных во времени судеб, ведь действительно сожжение тетради – это своего рода самосожжение. Таким образом, судьба Дидоны, судьба поэта и его поэзии – одно, и заключается она в уничтожении, «чтоб после, как Феникс из пепла, / В эфире восстать голубом». Трагедия здесь заключается именно в столкновении с обреченностью такой судьбе; включение себя в надличностную общность родственных судеб возможно только ценой самоуничтожения.

Говоря о ритмической организации, нужно обратить внимание на соединение пятистопного хоря, уже звучащего в начале цикла («Вместо праздничного поздравленья...» и «Во сне»), и твердой сонетной формы. Сонетная форма, отягощенная структурностью и традиционностью, в соединении в «романтическим», динамическим, песенным, современно звучащим хореем создает поле напряженности между прошлым и настоящим, уравнивает открытую эмоциональность стихотворения, делая его своеобразным итогом внутреннего опыта поэта.

Итак, главная функция хореической линии состоит в том, что в цикле организуется сакральное пространство между жизнью и смертью, в котором герои оказываются и максимально разъединены, и максимально приближены друг к другу. В этом пространстве, с одной стороны, восстанавливаются уничтоженные стихи, с другой стороны, возобновляется память об их уничтожении. Возможно, перед нами попытка постичь создание как таковое, и разрушение и созидание в этом процессе слиты воедино. Собственно, пространство это с особым типом временной организации – вечностью, не противостоящей времени. Ведь в логике судьбы поэта – уничтожения и восстановления – прошлого, поэзии, в данном случае все равно, – поэт обречен на постоянное пересечение границы между жизнью и смертью («воскресать, и умирать, и жить»), так, что в конце концов граница превращается в топос, обживается. Собственно пребывание между сном и явью, между встречей и разлукой – ипостаси этой главной ситуации цикла.

Теперь переходим к анализу ямбической линии, как уже было сказано, ведущей. К ней принадлежат следующие стихотворения: «Сожженная тетрадь» – Я5, «Первая песенка» («Таинственной невестречи...») – Я3, «Сон» («Был вещим этот сон или не вещим...») – Я5, «По той дороге, где Донской...» – Я4, «Ты выдумал меня. Такой на свете нет...» – ЯВ, «В разбитом зеркале» («Непоправимые слова...») – Я4, «И это станет для людей...» – Я4.

В стихотворении «Сожженная тетрадь», как уже было сказано выше, с самого начала высказывание строится в двух измерениях: судьба творчества и судьба поэта. Особенно ясно это видно в последнем четверостишии: «А вокруг костра священнейшие весны/ уже вели надгробный хоровод». Дело не только в том, что «голос и тело» – парафраз из гумилевского «Заблудившегося трамвая» («Где же теперь твой голос и тело, / Может ли быть, что ты умерла»).

Совершенно очевидно, что пламя, поглотившее тетрадь, соотносится с пламенем дантовского Ада. «Седой венец достался мне недаром, / И щеки, опаленные пожаром,/ Уже людей пугают смуглотой», – говорится в одном из поздних стихотворений, написанном тем же пятистопным ямбом. С А. Ахматовой происходит то же, что и с Данте, смуглоты которого тоже пугались,

потому что считали, что он действительно был в Аду. И утвердительный ответ на известный вопрос к Музе «Ты ль Данту диктовала /Страницы «Ада»?» указывает именно на одну из коренных ситуаций ахматовского творчества: посещение Ада и воплощение пережитого в поэтическом слове. Следовательно, сам ритуал сожжения тетради прочитывается как ритуал самоуничтожения, через который необходимо пройти поэту для выполнения взятой на себя творческой задачи.

Важно, что временная организация стихотворения связана с постижением самого мгновения уничтожения тетради, что характерно более для ранней ахматовской поэзии. Это постижение связано с обратным ходом времени, которое разворачивается от первого четверостишия ко второму: «Уже красуется на книжной полке / Твоя благополучная сестра». Во втором четверостишии это мгновение переживается как уже прошедшее, но именно этот переход в прошлое как раз способствует более полному его переживанию. В конце стихотворения это мгновение, по сути, вмещает в себя все прошлое, то есть это прошлое в момент окончательного уничтожения воспринимается как одно мгновение «А вокруг костра священнейшие весны/ Уже вели надгробный хоровод».

Это стихотворение написано пятистопным ямбом, в нем доминирует та его ритмическая форма, которую М. Гаспаров называет «французской» или восходящей, когда II стопа не уступает по ударности I стопе, а иногда и превосходит ее. «В XIX веке так звучал стих Вяземского, позднего Некрасова, Надсона, в начале XX в. – раннего Блока, Белого, Кузьмина, Волошина, Ходасевича (потом они перешли к обычному альтернирующему ритму), позднее Мандельштама и Ахматовой. В советской поэзии это стих Саянова и поздней лирики Тихонова, раннего Антокольского, позднего Мартынова, Заболоцкого, Ошанина» [4, с. 106]. Отсюда следует, что А. Ахматова выбирает размер, который связывает начало века и его середину.

Еще один важный момент в этом стихотворении – отсутствие цезуры в большинстве стихов, что, как показывает М. Гаспаров, связано с общим сглаживанием ритмических контрастов в двусложниках и является характерной приметой стиха именно в 1940–60-е годы. Однако в двух последних строчках стихотворения появляется цезура, и они таким образом выделяются, что естественно, поскольку именно здесь обозначенное выше смысловое движение приходит к своему завершению: костер превращается в гроб («А вокруг костра священнейшие весны / Уже вели надгробный хоровод»). Но, кроме того, такое строение стиха соотносит все произведение с традицией второй половины XIX века, для которой была характерна цезура в пятистопном ямбе. Таким образом, с одной стороны, говорится о самоуничтожении и

стихов, и поэта, с другой стороны, восстанавливаются связи между разными эпохами поэзии и разными поэтами.

Продолжим анализ двумя стихотворениями, связанными с предыдущей линией. Прежде всего, это «Первая песенка» (связь – эпитафия ЯЗ в «Другой песенке»), образы и тематика), а затем «По той дороге, где Донской...» (связь – тема роковой судьбы поэта, уничтожение прошлого). В «Первой песенке» прежде всего возникает само слово «невстреча» как «новое имя для нового предмета», со всем индивидуальным спектром значений.

Невстреча представляет собой «торжества» именно потому, что это осуществление собственной воли поэта. И одновременно она «таинственна», потому что происходит под действием высших сил. Важно также, что основная ее характеристика – «Несказанные речи, / Безмолвные слова» – чреватость словом, слово в не встрече содержится как неразвернувшаяся возможность. И связь между ней и «шиповником Подмосковья» – единственно возможная – устанавливается именно в поэтическом слове.

Стихотворение написано трехстопным ямбом – размером, который был достаточно распространен и в начале XX века, и в последующие десятилетия. Значим в стихотворении контраст полноударных и неполноударных строк. Если первое четверостишие стихотворения – все строки с пиррихиями на второй стопе, то во втором только первая строчка с пиррихией (очевидно, продолжается инерция, заданная предыдущим развертыванием стиха), а остальные – полноударные. И третья строфа – и синтез, и концентрация контрастов: первая и четвертая строка с пропуском ударения, вторая и третья – полноударные. Средоточие контраста – первая и вторая строки третьего четверостишия: «Шиповник Подмосковья» – неполноударная на фоне двух предшествующих полноударных, а «Увы, при чем-то тут» – полноударная на фоне предшествующей неполноударной. Можно сказать, что это центр ритмической и смысловой композиции стихотворения. Почему?

Данные строки являются одновременно значимым поворотом в пространственно-временной организации стихотворения. Пространство стихотворения с самого начала – некое универсальное пространство «у предела света», его основная черта – отсутствие («несказанные речи», «нескрещенные взгляды»). Время же – ни с чем не соотносимая и не имеющая пределов длительность («долго можно течь»). И вот на этой универсальности и беспредельности появляется «Шиповник Подмосковья» – конкретность и пространственная, и временная. Он оказывается с этой универсальностью и беспредельностью каким-то таинственным образом соотносенным («при чем-то тут»), и соотносенным именно в процессе творчества.

В стихотворении «По той дороге, где Донской...» развивается тема судьбы именно как включенности в надличностную общность родственных судеб. Возникает второй исторический персонаж, с которым ассоциирует себя поэт – Дмитрий Донской. Общее между Дидоной и Донским – звуковое созвучие «дон». Действительно, они созвучны по мученической судьбе. Это люди, уничтоженные бегом времени (после Куликовской битвы Донской уступает Москву хану Тахтамышу и вскоре умирает от ран), но воскрешенные в поэтическом слове. Обратим внимание, что эти персонажи связаны с природными стихиями: Дидона с огнем, а Донской – с водой («Я шла, как в глубине морской»). И речь именно об уничтожении, которое несет в себе бег времени: ведь все равно, сгорело ли прошлое в огне, как Дидона или как тетрадь, или, как град Китеж, погрузилось в воды, тем более и огонь, и вода, как станет понятно из дальнейшего развертывания цикла, – воплощение судьбы поэта. Ср.: «Моей судьбы девятый вал» и «Холодное, чистое легкое пламя / Победы моей над судьбой».

Поэтому дорога, о которой идет речь, не только пространственная. Прежде всего, это дорога во времени: «По той дороге где Донской / Вел рать великую когда-то... Я шла, как в глубине морской». При наложении судьбы поэта на судьбу Донского, естественно, возникает обратный ход времени. Поэтому здесь перед нами процесс погружения в толщу времени, до самого дна древности – именно туда идет поэт. В связи с этим характерно, что в ритмическом отношении данная строчка выделена: после трех строк нейтральной во временном отношении формы с пропуском ударения на третьей стопе появляется строка с пропуском ударения на второй – рамочный стих, отсылающий к эпохе XVIII века и соотносящийся с одической традицией.

Это погружение в прошедшее обуславливает превращение шиповника «в слово». То есть шиповник, посаженный «в память той невестречи», связанный с «любовью бессмертной», являющийся, следовательно, концентрированным выражением поэтической памяти, переходит в слово именно в этом качестве. Отсюда вытекает связь памяти и творчества и творческая власть над реалиями мира, дающая возможность их в слово превращать. Здесь возникает еще один из смысловых обертонов слова-символа «невестреча» – вместо ожидаемого человека поэт встречается со своей творческой судьбой, и «моей судьбы девятый вал» вмещает в себя и нахождение на дне временной воронки, и «превращение в слово», и – самое главное – усилие перенесения прошлого в настоящее, понимание, что «судьбы девятый вал» возникает именно из движения «в глубине морской» давно прошедших времен.

Заканчивая анализ ямбической линии цикла, определим ее основную функцию. В этих стихах происходит прежде всего смещение акцента с

ситуации на субъект. Здесь конституируется творческая судьба поэта как самопроизвольный фатум, складывающийся из судеб Дидоны и Дмитрия Донского и основанный на уничтожении и восстановлении прошлого, на движении вглубь времени, осуществляемом поэтической памятью. Поэтическая память пронизывает временные пласты и создает эпическую дистанцию, для того, чтобы ее преодолеть. В связи с этим обратим внимание, что в ямбической линии «Шиповника» присутствует практически весь – не экзотический, а именно наиболее выверенный в историческом плане – репертуар данного размера начиная, как минимум, с XVIII века и до современности. Цикл объединяет разные типы ямбического движения в единстве их смыслообразующих и смыловыразительных функций в многоплановую целостность. Именно их взаимодействие – поляризация и одновременно объединение разнотипных форм создает соотносимую с судьбой позицию поэта в во времени.

Следующая значимая линия в ритмической композиции цикла – линия трехсложников. Она включает два предфинальных стихотворения: «Пусть кто-то еще отдыхает на юге...» (Амрз – чередования стихов 4- и 3-стопного амфибрахия с женскими и мужскими клаузулами соответственно) и «Ты стихи мои требуешь прямо» (Ан 4 с чередованием мужских и женских клаузул). Оба эти стихотворения являются итоговыми в развитии сюжетов творчества и личной судьбы поэта.

Вспомним, что время расцвета трехсложников – вторая половина XIX века, в это время они, как пишет М. Гаспаров, «становятся равноправной частью метрического репертуара» [5, с. 179], ощущаясь как отсылка к двум традициям «лирической (через Гейне) и балладной» [5, с. 180]. Они продолжают быть часто употребительными и в поэзии рубежа веков, и позже, в 1950-е годы. Так возникает широкая историческая перспектива, не противопоставляющая, а объединяющая разные эпохи поэтического языка.

В стихотворении «Пусть кто-то еще отдыхает на юге» уже четко и впрямую говорится о той ситуации, которая сформирована стихами ямбической линии: не между жизнью и смертью, а жизнь в смерти: «Живу, как в чужом, мне приснившемся доме, / Где, может быть, я умерла». Та же ситуация и во втором разбираемом стихотворении: «И о встрече в небесной отчизне/ Нам ночные не шепчут огни». И имена, прочтенные на склепе, – скорее, всего, их собственные имена, но, несмотря на это. – «Не придумать разлуку бездонней». По сути, жизнь в смерти, именно как в определенном пространстве, совпадает с подспудным наложением на настоящее поэта глубокого и внеличного прошлого. Об этом ясно говорят переключки между данным стихотворением и стихотворением «По той дороге, где Донской...», где это нахождение на дне воронки времен выявлено наиболее четко. То есть здесь

только по видимости другое время, а на самом деле ветер тот же и месяц тот же, что во времена Донского. Сравним: «Где ветер помнит супостата, / Где месяц желтый и рогатый» и «Иду между черных приземистых елок, / Там вереск на ветер похож, / И светится месяца тусклый осколок, / Как старый зазубренный нож».

Так, собственно, возникает временная воронка, в которой и судьба поэта оказывается заложенной в судьбе Донского, и судьба Донского воскресает в судьбе поэта. Эта воронка – не данность, а результат напряженного и целенаправленного усилия, и в результате взаимного оживляющего переосмысления разных времен получается не замкнутый круг, когда нет выхода из сплошного контрданса повторений, но спираль, в которой каждое из времён восстает во своей неразрушимой сущности.

Функция линии трехсложников в целом цикла – собирание временных параллелей судьбе поэта. Так проявляется онтологическая бездомность, о которой уже было сказано. Она определяется неукорененностью даже не в жизни, а скорее в собственном времени: не потому, что время не благоприятно для поэзии, оно никогда не бывает благоприятным, потому, что поэт в принципе не живет в своем времени, не соотнося его с другими, не видит собственной судьбы иначе как через множество «рифмующихся» судеб. Общеизвестно, что русский модернизм эту сущностную оборотность предметов и явлений доводит до предела, и поэтому здесь, так же как и в ряде поздних ахматовских произведений, где как раз, кроме всего прочего, происходит самосознание модернизма, как, например, в «Поэме без героя», они не только содержательно сконцентрированы внутри художественного мира произведения, но и становятся базовой его характеристикой, даваемой извне: «Всё двоится и троится, вплоть до dna шкатулки...» («Проза о поэме»). Место, где совместились эти противоположности, – судьба поэта, который переживает эту оборотность внутри своего сознания и в поэтическом слове, которое, собственно, конституирует ее и одновременно ставит ей предел, выявляя ее проблемность.

Итак, мы рассмотрели метро-ритмическую и смысловую композицию цикла А. Ахматовой «Шиповник цветет. Из сожженной тетради». Цикл объединяет разные типы ритмического движения в многоплановую целостность. Уже на уровне размеров можно говорить об урегулированности метрической структуры цикла, когда противоположности согласованны. Прежде всего, мы разобрали ряд стихотворений, написанных двусложниками и трехсложниками. Эти размеры в рамках метрической системы XX века могут быть противопоставлены – одни являются традиционными для системы русского стиха, другие – освоены только во второй половине XIX века. Двухсложные

хорей и ямб тоже в основе своей противоположны. Об этой противоположности «экспрессивной окраски» ямбов и хореев писал еще Б. Томашевский: «Хорей ощутимо противостоит ямбу как метр национальный, народный – метру заемному и книжному... Ни один русский поэт не писал стихов, в которых ямбы и хорей находились бы в произвольных сочетаниях» [6, с. 59]. Но не только размеры – в каждом из стихотворений стоящие за ними исторические эпохи, жанры, типы интонаций вступают между собой в отношения динамического сопряжения в структуре вновь создаваемого мира, выявляя, по мере развертывания цикла, все более напряженные сближения и сочетания разнонаправленных форм. И таким образом преодолевается раздельность эпох, жанров, типов интонаций, но не в установлении тождества, а наоборот, в установлении противоположностей (не-соответствий) и на их основе – связей, нахождения места противоположностям в структуре вновь создаваемого мира.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. *Гиришман М.М.* Строеение стиха и проблемы изучения поэтических произведений // Гиришман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М.: Языки славянской культуры, 2007. – С.115 – 151.
2. *Хворостьянова Е.В.* Ритмическая композиция русского стиха / Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. – СПб., 2009.
3. *Винокур Г.О.* О языке художественной литературы. – М., 1991. – 448с.
4. *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. – М: Наука, 1974. – 488 с.
5. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М., 2000.
6. *Томашевский Б.В.* Стих и язык. Филологические очерки. – М., Л., 1959. – 379 с.

Стаття надійшла до редакції 01.10.2015

Свенцицька Е. М., д. філол. н., проф.,
Донецький національний університет, Вінниця

**АНАЛІЗ МЕТРИКО-РИТМІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ
ЦИКЛУ «ШИПОВНИК ЦВЕТЕТ. ИЗ СОЖЖЕННОЙ ТЕТРАДИ»
А. АХМАТОВОЇ**

Стаття присвячена аналізу ритму й семантики ахматовського циклу «Шиповник цветет. Из сожженной тетради». У розгортанні циклу виділено хореїчну, ямбічну й трискладовикову лінії, кожна з яких є необхідною ланкою в становленні смислу цілого.

Ключові слова: ритм вірша, цілісність, простір, час.

Sventsitskaya E. M., prof.
Donetsk National University, Vinnitsa

**ANALYSIS OF METRIC-RHYTHMIC COMPOSITION OF THE CYCLE
«BRIAR BLOSSOMS. FROM A BURNED NOTEBOOK»
OF A. AHMATOVA**

The article is dedicated to the analysis of Ahmatova's cycle «Briar blossoms. From a burned notebook »in the unity of interaction of rhythm and semantics. There are trochee, iamb and triple foot lines in the cycle, each of which represents an integral part in creating the wholesome sense.

Key words: rhythm, wholesome, space, time.

УДК 801.631.3: 821.161.2-1

Семчишин Д. В., асп.,
Чорноморський державний університет імені Петра Могили,
м. Миколаїв

**ПРИЙОМ ENJAMBEMENT У ДЕБЮТНІЙ ЗБІРЦІ
МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО «АТОМНІ ПРЕЛЮДИ»**

Досліджується ритміко-синтаксична фігура enjambement (перенесення) у ранній творчості Миколи Вінграновського на прикладі збірки «Атомні прелюди». Визначено функції перенесення у конкретних поетичних текстах, наголошено на важливості їхнього розгляду при аналізі образу ліричного героя.

Ключові слова: enjambement, rejet, contre-rejet, double-rejet, ліричний герой.