

Григорий Кружков

«РАЗОБЬЕТСЯ ЛАМПАДА...»

*К вопросу о семантическом ореоле двустопного анапеста*

1.

Стихотворение Перси Биши Шелли «Строки» (*Lines: When the Lamp is Shattered*) было переведено Борисом Пастернаком в 1943 году для планировавшейся антологии английской поэзии<sup>1</sup>.

В оригинале у Шелли — английский тонический стих, соответствующий русскому дольнику, в котором чередуются строки с двумя и тремя ударениями. Кроме того, имеет смысл отметить, что автор выдерживает альтернанс, чередуя женские рифмы в нечетных строках с мужскими в четных (что вообще-то редкость в английской поэзии):

When the lamp is shattered  
The light in the dust lies dead —  
When the cloud is scattered  
The rainbow's glory is shed.  
When the lute is broken,  
Sweet tones are remembered not;  
When the lips have spoken,  
Loved accents are soon forgot.

Пастернак изменил размер, используя регулярный двустопный анапест:

Разобьется лампада,  
Не затеплится луч.  
Гаснут радуг аркады  
В ясных проблесках туч.  
Поломавшейся лютни  
Кратковременный шум.  
Верность слову минутней  
Наших клятв наобум.

<sup>1</sup> *Зарубежная поэзия в переводах Б.Л. Пастернака*. М.: Радуга, 1990. С. 604.

В опубликованной ранее статье<sup>2</sup> мы попытались показать, что этот перевод вдохновил Иосифа Бродского на стихотворение «Строфы», написанное тем же размером и той же восьмистрочной строфой:

На прощанье — ни звука.  
Грамофон за стеной.  
В этом мире разлука —  
лишь прообраз иной.  
Ибо врозь, а не подле  
мало веки смежать  
вплоть до смерти. И после  
нам не вместе лежать.

Здесь мы рассмотрим еще некоторые русские стихи, следующие по той же звуковой и отчасти смысловой канве. Кажется, в данном случае можно говорить о некоем *семантическом ореоле* этой стихотворной формы, утвердившемся в русской поэзии за последние полвека.

2.

Разумеется, семантический ореол — относительное понятие, которое требует многих оговорок и существует лишь как *некая тенденция* (которая может не сбыться); кроме того, у одного размера может быть — и, как правило, бывает — несколько связанных с ним семантических ожиданий.

И вот что тут важно: семантический ореол зависит не только от размера как такового; имеет значение характер и расположение клаузул (окончаний), а также схема рифмовки.

Скажем, двустопный анапест на одних мужских окончаниях без рифм — это Алексей Кольцов, народная песня, разгулье и удаль молодецкая. Например:

Погубили меня  
Твои чёрны глаза,

---

<sup>2</sup> Сходство зазубрин: «Строфы» Бродского и «Строки» Шелли // Кружков Г.М. Луна и дискобол. О поэзии и поэтическом переводе. М.: Изд-во РГГУ, 2012. С. 259–265.

В них огонь неземной  
Жарче солнца горит!

*(А. Кольцов, «Глаза», 1835)*

За рекой, на горе,  
Лес зеленый шумит;  
Под горой, за рекой,  
Хуторочек стоит.

*(А. Кольцов, «Хуторок», 1839)*

Удаль молодецкая все равно чувствуется, если даже добавить рифму в эту схему, например, как в песне «Хас Булат», в основе которой стихотворение «Элегия» Александра Амосова (1858):

Хас-Булат удалой!  
Бедна сакля твоя.  
Золотою казной  
Я осыплю тебя.

Дам коня, дам кинжал,  
Дам винтовку свою,  
А за это за всё  
Ты отдай мне жену<sup>3</sup>.

Стихи и Кольцова, и Амосова по своему жанру близки к балладному жанру. К балладе примыкает и повествовательное стихотворение А. Полежаева «Валтасар»:

Царь на троне сидит;  
Перед ним и за ним  
С раболепством немым  
Ряд сатрапов стоит.

---

<sup>3</sup> Можно предположить, что мелодия «Хас Булата» заимствована у патриотической американской песни «The Star-Spangled Banner», с 1889 года использовавшейся в Военно-морских силах США, а позднее ставшей официальным американским гимном.

Мы приходим к выводу, что, в случае чисто мужских окончаний, семантический ореол размера — баллада или драматический рассказ. Еще одно подтверждение этой гипотезе дает песня цыганки Земфиры:

Старый муж, грозный муж,  
Режь меня, жги меня  
Я тверда, не боюсь  
Ни ножа, ни огня.  
Ненавижу тебя,  
Презираю тебя;  
Я другого люблю,  
Умираю любя.

(А. Пушкин, «Цыгане»)

Снабдите тот же самый двустопный анапест *дактилическими окончаниями без рифм* — получится тоже народная песня, но уже лирическая, и она сразу приведет с собой слова типа «подруженьки», «милые» и т.д. Например, у Дельвига в «Русской песне»:

Сиротинушка девушка,  
Полюби меня, молодца,  
Полюбя, приголубливай,  
Мои кудри расчесывай.

(А. Дельвиг, 1828)

Эти примеры показывают, что семантический ореол зависит не только от размера как такового — в нашем случае, двустопного анапеста, но здесь важны и другие характеристики стихотворной формы — типы окончаний и общая схема строфы.

Сузим поиск и будем рассматривать лишь двустопный анапест в четверостишиях с перекрестной рифмовкой женских и мужских окончаний: АБАб. В особенности нас будет интересовать строфа со сдвоенными четверостишиями: АБАбВгВг.

Таким образом, у нас остается за бортом пушкинское «Из Barry Corwall»:

Пью за здравие Мери,  
Милой Мери моей.  
Тихо запер я двери

И один без гостей  
Пью за здравие Мери.

Здесь не четверостишие, а пятистишие, и последняя строка, повторяющая или варьирующая первую, неизбежно замедляет речь и снижает ее напряжение.

3.

Если же говорить о *сдвоенных* четверостишиях двустопного анапеста с перекрестной рифмовкой, то едва ли не первым русским стихотворением, написанным такой строфой, является стихотворение Петра Вяземского «Палестина» (1850):

Свод безоблачно синий  
Иудейских небес,  
Беспредельность пустыни,  
Одиноких древес.  
Пальмы, маслины скудной  
Бесприютная тень,  
Позолотою чудной  
Ярко блещущий день.

Судя по всему, «Палестину» надо отнести к основным смыслообразующим образцам этой стихотворной формы. Обратим внимание на особый жанр стихотворения — смесь элегии и оды (одическую интонацию поддерживает длина восьмистрочной строфы), а также на роль второго лица («ты», «твой») — адресата, к которому обращается лирический герой:

Край святой Палестины,  
Край чудес искони!  
Горы, дебри, равнины,  
Дни и ночи твои,  
Внешний мир, мир подспудный,  
Все, что было, что есть —  
Все поэзии чудной  
Благодатная весть!

Следующий важный для нас пример — И. Анненский, стихотворение из цикла «Трилистник ледяной» (опуб. 1910):

### СНЕГ

Полюбил бы я зиму,  
Да обуза тяжка...  
От нее даже дыму  
Не уйти в облака.

Эта резанность линий,  
Этот грузный полет,  
Этот нищенски синий  
И заплаканный лед!

Но люблю ослабелый  
От заоблачных нег —  
То сверкающе белый,  
То сиреневый снег...

И особенно талый,  
Когда, выси открыв,  
Он ложится усталый  
На скользящий обрыв,

Точно стада в тумане  
Непорочные сны —  
На сомнительной грани  
Всесожженья весны.

Правда, здесь четверостишия двустопного анапеста не сдвоенные, а одиночные. Это — особенная форма, отличная от главной, которую мы здесь разбираем, хотя и коррелирующая с ней. Ее семантический ореол не вполне ясен, но по ряду примеров создается впечатление, что «снег» и «зима» для него важны, — как будто бы сама эта строфа дву-

стопного анапеста помнит стихотворение Анненского. Примером может служить «Вакханалия» Б. Пастернака (1957):

Город. Дымное небо.  
Тьма. Пролеты ворот.  
У Бориса и Глеба  
Снег, и служба идет.

Или «Звезды падают с неба» В. Шефнера (1970):

Звезды падают с неба  
К миллиону миллион.  
Сколько неба и снега  
У Ростральных колонн!

4.

Но вернемся к строфе со сдвоенными четверостишиями. Нам представляется, что именно перевод из Шелли, впервые опубликованный в журнале «Знамя» в 1944 году и вошедший впоследствии в сборник переводов Б. Пастернака «Звездное небо» (1966), дал новую жизнь этому изобретению Вяземского и утвердил особый семантический ореол данной строфы в русской поэзии. Если кратко, этот семантический ореол может быть определен как *валедикция*, слово прощания и скорби.

Стихотворение Бродского «Строфы» («На прощанье — ни слова...») — один пример. Второй — из книги «Приметы» Александра Кушнера (1969):

#### ДВА ГОЛОСА

Озирая потемки,  
расправляя рукой  
с узелками тесемки  
на подушке сырой,  
рядом с лампочкой синей  
не засну в полутьме  
на дорожной перине,  
на казенном клейме.

— Ты, дорожные знаки  
подносящий к плечу,  
я сегодня во мраке  
как твой ангел, лечу.  
К моему изголовью  
подступают кусты.  
Помоги мне! С любовью  
не справляюсь, как ты.

— Не проси облегченья  
от любви, не проси.  
Согласись на мученье  
и губу прикуси.  
Бодрствуй с полночью вместе,  
не мечтай разлюбить.  
Я тебе на разъезде  
посвечу, так и быть.

— Ты, фонарь подносящий,  
как огонь к сургучу,  
я над речкой и чашей,  
как твой ангел, лечу.  
Синий свет худосочный,  
отраженный в окне,  
вроде жилки височной,  
не погасшей во мне.

— Не проси облегченья  
от любви, его нет.  
Поздней ночью — свеченье,  
Днем — сиянье и свет.  
Что весной развлеченье,  
тяжкий труд к декабрю.  
Не проси облегченья

от любви, говорю.

Риторическая модель Кушнера несколько отличается от Шелли: здесь, оплакивая любовь, автор обращается не к себе самому («Что ж ты плачешь и стонешь, / Что ты сердце в тоске?»), а к Создателю, и уже от него принимает последний урок: «Не проси облегченья...» и т.д. Но зависимость интонации и всего лирического строя от пастернаковского перевода очевидна.

Любопытно, что в стихотворении сохранилось даже особое родимое (родительское) пятно своего прототипа. У Шелли с Пастернаком в концовке: «Ты проснешься бездомней / Голых нив в ноябре». У Кушнера: «Что весной развлеченье, / тяжкий труд к декабрю». Та же календарная, сезонная мета, только с заменой ноября на декабрь.

Третий пример — значительно ближе к нам по времени. Это элегия Алексея Пурина 2001 года, посвященная памяти Бориса Рыжего. Приведем начало:

## НА СМЕРТЬ Б. Р.

### I

На рассвете, в расцвете  
упоительных слез,  
на безлюбой планете,  
где сыграть с пустотой довелось,  
ты теперь, словно доведь, —  
не чета нам, ладьям и коням:  
никогда ни за что ведь  
не догнать тебя нам.

### II

Докурив сигарету  
на краю темноты, немоты,  
причастился просвету  
ты (теперь мы — на «ты»),  
окуная в темноты,  
как в фиксаж, проступающий страх;  
и отныне одно — ты  
и роса в небесах.

### III

Как смердят хризантемы  
у разверстых могил!..  
Словно выдернул клеммы —  
и шагнул в самый Нижний Тагил,  
в стужу Сверхверхоянска,  
в молоко облаков —  
в беспробудное пьянство  
бессловесных стихов. —

### IV

Точно хищник — из клетки  
(дескать, на, пацаны!) —  
в авангарде, в разведке  
бесконечной войны —  
в писке сломанных раций  
во всю ширь развернув парашют, —  
от безгрешных акаций,  
под которыми плачут и пьют.

На этом примере можно убедиться, что главное, на чем держится семантический ореол строфы, не только размер (анapest), но и сдвоенность четверостиший; количество стоп при этом может варьироваться. В первых четырех строфах таким образом:

2223-2322;  
2322-2322;  
2223-2222;  
2222-2323.

Причина этих вариаций понятна — желание расшатать уже устоявшуюся форму — во избежание монотонности и ввиду наличия предшественников: Пастернака, Бродского и Кушнера.

При этом закликательная — она же *рыдательная* — сила строфы от таких ритмических вариаций нисколько не уменьшается. Обратим внимание, что удлинение строки у

Пурина происходит только на четных позициях. Иначе говоря, идет осцилляция между ровным двустопным (2222) и альтернирующим анапестом «два на три» (2323). Мы наблюдаем как бы *частичное возвращение к исходному размеру Шелли*, чередующему строки с двумя и тремя ударениями.

Отметим еще одну любопытную деталь: в пятой строке первой стансы А. Пурин употребляет слово «доведь», в классической русской поэзии встречающееся, кажется, только два раза: у Петра Вяземского («Доведь», 1817) и у Бориса Пастернака («Определение творчества», 1917).

Вероятно, случайность. Но выглядит так, как будто автор нарочно отдает салют главным учредителям выбранной им строфы.

5.

Раз уж мы затронули тему альтернирующего анапеста «два на три», нельзя пройти мимо стихотворения Н. Заболоцкого «В этой роще березовой...» (1946), которое, как мне представляется, явилось еще одним источником для элегии на смерть Бориса Рыжего.

Особенные приметы этого стихотворения Заболоцкого — дактилические окончания в нечетных строках и обратный порядок длиной и короткой строки в последнем двустишии: не «две стопы и три», а «три стопы и две»: 23-23-23-32.

### **В ЭТОЙ РОЩЕ БЕРЕЗОВОЙ...**

В этой роще березовой,  
Вдалеке от страданий и бед,  
Где колеблется розовый  
Немигающий утренний свет,  
Где прозрачной лавиною  
Льются листья с высоких ветвей,—  
Спой мне, иволга, песню пустынную,  
Песню жизни моей.

.....

Заметим, что зависимость элегии А. Пурина от стихотворения Заболоцкого — не только интонационная, но и тематическая. Я имею в виду военную тему, уподобление поэта — солдату. Сравним:

Окруженная взрывами,  
Над рекой, где чернеет камыш,  
Ты летишь над обрывами,  
Над руинами смерти летишь.  
Молчаливая странница,  
Ты меня провожаешь на бой,  
И смертельное облако тянется  
Над твоей головой.

*(«В этой роще березовой...»)*

#### IV

Точно хищник — из клетки  
(дескать, на, пацаны!) —  
в авангарде, в разведке  
бесконечной войны —  
в писке сломанных раций  
во всю ширь развернув парашют, —  
от безгрешных акаций,  
под которыми плачут и пьют.

*(«На смерть Б. Рыжего»)*

Так работает семантический ореол. Зацепившись за мелодию, он вытягивает за собой риторические ходы, тематические ассоциации и т.д. — вплоть до конкретных деталей. Подчеркнем еще раз, что семантический ореол выбираемой поэтической формы связан не только со стихотворным размером строки, но и с характеристикой строфы: *восемистрочная строфа из двух сдвоенных катренов* со времен Ломоносова ассоциируется с возвышенной одой. Неровный, пульсирующий размер строк плюс заложенный в строфе заряд одического пафоса создают особый тон и интонацию: горечь и гордость, упоение гибели, стоическое принятие своей судьбы.

6.

Тем же 1946 годом, что и «В этой роще березовой» Заболоцкого, датируется стихотворение Александра Твардовского «Я убит подо Ржевом», написанное двустопным анапестом. Оно начинается с двух строф с женскими рифмами, но затем переходит на альтернанс женских и мужских, и это самое сильное место стихотворения:

Я — где корни слепые  
Ищут корма во тьме;  
Я — где с облаком пыли  
Ходит рожь на холме.

Я — где крик петушиный  
На заре по росе;  
Я — где ваши машины  
Воздух рвут на шоссе.

В дальнейшем рисунок АБАБ не сохраняется четко, чередуясь с АБАБ и даже АББА, и вместе с этими вариациями ритма стихотворение теряет энергию и становится все более водянистым, растянутым (43 четверостишия) и трафаретным.

Конечно, предположение, что перевод Пастернака, опубликованный в 1944 году в «Знамени», повлиял на стихи Заболоцкого и Твардовского 1946 года, гадательно и недоказуемо. Но то, что этот перевод, перепечатанный посмертно в сборнике «Звездное небо» в 1966 году, сделался ритмической основой «Строф» Бродского (1968) и стихотворения А. Кушнера «Два голоса» из сборника «Приметы» (1969)<sup>4</sup>, доказывается, на наш взгляд, тематическими, интонационными и иными совпадениями.

Так в два этапа образовался семантический ореол этой стихотворной формы — восьмистиший двустопного анапеста АБАБВгВг. Его можно связать с темой разлуки и прощания.

---

<sup>4</sup> Двустопным анапестом написаны также стихотворения А. Кушнера «Этот вечер свободный» («Приметы», 1969), «Человек привыкает...» («Письмо», 1974) и «Фантастической ночью...» («Прямая речь», 1975).