

Вадим Семенов

Функциональная биметрия в стихе М. Цветаевой
(на материале стихотворения
«Неподражаемо лжет жизнь...», 1922)

У М. Цветаевой есть определенный пласт стихотворений, к которым частично можно применить понятие «биметрии», введенное в свое время А. Квятковским. Исследователь понимал под биметрией двойную интерпретацию просодии стиха, которая становится возможной «а) в результате явной двойственности его метрического строя или б) вследствие неясности и сложности его ритмической структуры» [Квятковский 1966: 61]. Большая часть таких стихотворений написана Цветаевой в 20-е гг. При попытке дать формальное описание стиха в этих текстах, стиховед столкнется с некоторой проблемой: эти стихотворения невозможно непротиворечиво описать ни с точки зрения классической метрики, ни с точки зрения «переходных» размеров (дольник, тактовик), ни как логаэд, например. С другой стороны, большая часть стихов в таких текстах становится метрически неоднозначной. При разных подходах она может быть прочитана одновременно и как дольник, и как классический стих. С другой стороны, количество потенциальных метрических интерпретаций будет варьироваться в разных сегментах стихотворения.

Например, стихотворение «Удостоверишься — повремени...» (1922), начинается более-менее строгим ямбом. Затем этот ямб последовательно расшатывается и к концу сти-

хотворения превращается в дольник. Это заставляет читателя вернуться к началу и переосмыслить просодию зачина. В связи с метрическим переосмыслением актуализируются и новые стратегии интерпретации семантического строя текста). Эти случаи для нас даже более интересны, чем случаи, так сказать, «чистой» биметрии, когда все стихотворение может быть интерпретировано двояко (собственно, сам Квятковский не дает убедительных примеров биметрии)¹.

Чаще всего метрическая неоднозначность связана с различными девиациями. Одна из таких девиаций, наиболее «заметная» у Цветаевой — это ритмическая инверсия. О цветаевской инверсии писал еще М. Л. Гаспаров, который констатировал частотность инверсии у Цвет., но не приписывал сдвигу ударений *системного* характера. [Гаспаров 1993: 102]. Обилие инверсий в Х4 Гаспаров объясняет близостью этого размера к ритмике III пеона. При этом мы должны заметить, что с точки зрения функциональной биметрии мы можем говорить и об инверсии в ямбах у Цветаевой как морфогенном признаке — об этом будет далее. Здесь включается вопрос интерпретации: почему-то мы формы хорей с инверсией будем по-прежнему воспринимать как хорей, а ямбы с инверсией мы уже не будем рассматривать как ямбы. Так, строка *Глоткою соловьиной* в вышеупомянутом стихотворении заставляет читателя пересматривать стратегию метрической интерпретации этого текста. Отметим, что М. Л. Гаспаров принципиально не допускал множественности метрических интерпретаций стиха².

¹ Упомянем в этой связи также понятие *обратимые стихи*, использовавшееся Шенгели [см. Шенгели].

² «Следует помнить, что „сочетание размеров“, даже в микрополиметрической дробности, не означает еще „слияния размеров“» [Гаспаров 2000: 225]. Приведем еще цитату из другой работы Гаспарова, где он говорит про «смешанные метры» (на материале стихотворений «— Прости, — сказала...» Я. Година и «Когда подымаю...» О. Мандельштама): «Такие „смешанные метры“ (термина для них еще нет) — интересная область для будущих поэтов-экспериментаторов. В стихотворениях такого рода могут обнаруживаться неожиданные сюрпризы». И далее о стихотворении Мандельштама: «Таким образом, мы можем определить этот размер двояко: с

Здесь мы должны подчеркнуть, что наше описание просодии стиха будет строиться не с целью дать непротиворечивое формальное его описание. С точки зрения традиционного стиховедения большая часть стихотворений, описываемых нами как биметрические, может быть отнесена к одному из типов неклассического стиха или описана как переходные метрические формы (ПМФ).

Мы не отвергаем традиционного описания стиха, но здесь хотим сделать акцент на описании **большинства возможных** метрических интерпретаций стиха как в метрическом контексте, так и вне его, для того, чтобы показать, как эти интерпретации взаимодействуют друг с другом, какие уровни текста при этом вовлекаются в построение как плана выражения, так и плана содержания стихотворения. Иными словами, нас интересует метрика этого стихотворения с точки зрения его рецепции (или релятивная метрика, как мы это предпочитаем называть).

Такой подход позволяет учесть несколько важных моментов:

1. Интерпретационный момент. Стихovedы время от времени говорят о сложности однозначной интерпретации метра, но, в конечном итоге, обычно игнорируют ее, исходя из собственных просодических установок³. Однако текст, за-

точки зрения тоники — как „смешанный метр“ из 2-ст. амфибрахия и 3-ст. хорей, с точки зрения силлабики — как 6-сложник с его двумя самыми употребительными ритмическими вариациями (ср. № 155). Такие случаи, поддающиеся двойственному истолкованию, часто встречаются в практике стиховедов. Что можно здесь сказать? Среди русских читателей, воспитанных на силлабо-тонике и тонике, девять человек из десяти почувствуют тут такие же смешанные размеры, как у Година, и ничего более; и только один, привыкший к звучанию, например, французской силлабики (или хотя бы знакомый с ней), уловит разницу и сможет ее осмыслить. А вы, читатель, уловили бы эту разницу самостоятельно?» [Гаспаров 1993: 124—125]. Интересно, что ученый апеллирует здесь к *читательскому восприятию* метра.

³ Вот, например, что пишет Гаспаров об интерпретации *сомнительных* строчек Дк4: «В столь обширном материале неизбежно попадались отдельные строки, допускавшие двоякую ритмическую интерпретацию, но не в таком количестве, которое могло бы поставить под вопрос общие подсчеты.

фиксированный на бумаге и вырвавшийся из песенной и устной традиции, не предполагает однозначной рецитации. Кстати, стиховедение традиционно не учитывает авторскую рецитацию при анализе просодии стиха. Мы считаем, что потенциальная множественность рецитаций является основой функционирования текста в культуре (подобно множественности интерпретаций смысла), поскольку в основе ритма лежит разрыв между метрической схемой и реальной ее реализацией.

2. Функциональный момент: формальное описание текста как дольника или ПМФ не отражает взаимосвязи метрики и семантики в каждом конкретном тексте. Функциональный подход позволит учесть

а) метрический контекст, в котором происходит нарушение метрического ожидания

и

б) актуализацию тех или иных качественных признаков, которые сигнализируют о смене стратегии метрической (и семантической) интерпретации стиха по мере разворачивания текста перед читателем.

При таком подходе мы можем увидеть не только степень «расшатанности» метрики в данном стихотворении, но и то, **как и для чего** это расшатывание происходит. Кроме того, функциональный подход обращает внимание не только на «ритм в чистом виде», но и к корреляции ритмических признаков с другими уровнями (семантика, фоника и т. д.).

Поэтому мы учитывали такие строчки просто на слух, по ритмической инерции, без каких-либо принципиальных обобщений» [Гаспаров 1974: 250]. Когда А. Андреева пишет о Дк4 у Бродского, она таким образом описывает вкрапления строк Дк3 в четырехиктный стих: «Соответственно, строки 3-иктного дольника в равноиктном 4-иктном или в Дк4>ДкВ (особенно с 2-сложной анакрусой) могут трактоваться как Дк4 с пропущенным первым схемным ударением, так же, как в контексте Дк5 можно считать Дк4 с 2-сложной анакрусой вариацией Дк5 с пропущенным схемным ударением на первом слоге. Поэтому в наших подсчетах при анализе 4-иктного дольника мы учитывали строки Дк3 с двусложной анакрусой (например, «и слону леденит во рту...») как вариации Дк4 с пропущенным первым схемным ударением. Как Дк3 учитываются, следовательно, стихи Дк3 с амфибрахической или нулевой анакрусой» [Андреева: 85].

3. Генетический / деривационный момент. С точки зрения релятивной метрики стих может иметь несколько метрических прототипов и, как следствие, несколько допустимых способов рецитации. Одновременно если мы расширяем спектр возможных источников дольника (не только 3-сложники и не только за счет вариативности интервалов, но и за счет смещений акцентов при сохранении силлабической упорядоченности), то мы можем установить разные типы дольника с генетической точки зрения. Кроме того, это позволяет нам установить взаимосвязи между способами расщепления классической метрики в стихотворениях разных авторов.

Теперь рассмотрим стихотворение Цветаевой «Неподражаемо лжет жизнь...» (1922) К слову, этот год в творчестве Цветаевой отмечен большим количеством примеров релятивной метрики. Несмотря на сверхсхемное ударение перед последним иктом, первая строка прочитывается по модели ямба. При этом строка релизует характерный для русского Я4 эпохи Пушкина и Лермонтова вторичный ритм: с пропусками ударений на первом и третьем икте (U—U—U—Û—) [см. об этом: Гаспаров 2000: 140-142], эталоном которого является VI вариация Я4 по нумерации Шенгели [Шенгели 1923: 72]. При этом сверхсхемное ударение на слове *лжет* не является фразовым, поскольку актуальное членение предложения заставляет нас усиливать акцент на подлежащем *жизнь* за счет сказуемого *лжет*. Мы попросили троих неискушенных читателей выразительно прочесть первое четверостишие разбираемого текста. Все они акцентировали *неподражаемо* и *жизнь*, приглушая ударение на слове *лжет*. Необходимость рематического подчеркивания предиката *лжет* станет очевидной для читателя позже, когда он столкнется с актуализацией семы 'ложь' и фонической игрой звуками [ж], [л], [р], [и] (см. далее)⁴. Вторая строка подтверждает сложив-

⁴ И конечно же, ударность *лжет* усилится для читателя после соотнесения с главным претекстом — тютчевским «Silentium!», а именно — со строкой *Мысль изреченная есть ложь...* (на взаимосвязь этих текстов указал в частной беседе Д. Соловьев-Фридман).

шееся читательское ожидание: предлог *сверх* воспринимается как проклитика, даже несмотря на то, что он в этой строке повторяется дважды. Ударения на 4-м (*ожида́ния*) и 8-м (*лжи*) слогах во второй строке подряд заставляют читателя выработать стратегию ритмико-метрической интерпретации текста как Я4 со вторичным альтернирующим ритмом (кроме того, возможно пеоническое прочтение — если читатель достаточно искусен). Третья строка тоже оправдывает эту стратегию: *Но по дрожанию всех жил...*

Четвертая строка нарушает ожидание (*Можешь узнать: жизнь!*). Несмотря на то, что эта строка совершенно не вписывается в сложившуюся стратегию чтения, читатель по инерции будет пытаться истолковать эту «тактовиковую» строку с силлабо-тонической точки зрения:

1) как Я4 с паузами (\backslash *Можешь* \backslash ' *узнать:* \backslash *жизнь!*) — такая конструкция кажется неестественной, что заставляет читателя менять стратегию метрической интерпретации; проблема здесь, как нам представляется в невозможности паузы на анакрусе;

2) как ЯЗ с инверсией и с паузой (*Можешь узнать:* \backslash *жизнь* по схеме: $\grave{U}-U-(U)-\hat{}$). Эта интерпретация, несмотря на ее «неожиданность» с точки зрения количества иктов, кажется читателю более естественной. Хотя ямбическое ожидание в этой строке все больше нарушается. Приведем аргументы *pro et contra*, которые может придумать себе читатель при интерпретации этой строки:

Pro: Несмотря на инверсию на первом икте, сочетание *можешь узнать* звучит ближе ко вторичному ритму. В этом смысле актуализируется восприятие размера стихотворения как пеона IV (*tertius raeon*). С этой точки зрения сверхсхемное ударение на слове *можешь* звучит не так резко. Кроме того, рассматривать фразу *можешь узнать* как четырехсложный период с ударением на последнем слоге заставляют читателя также фонические аналогии: ударный [а], повторяющийся на четвертом слоге на протяжении четверостишия, повторение сочетаний со звуками [о],[ж]. Кроме того, интонационным центром в фразе *можешь узнать* является второй

глагол. При рассмотрении этой строки в качестве пеона IV получается стих с тремя паузами: *Можешь узнать: /\ /\ /\ жизнь!* (схема: $\dot{U}UU - \dot{1}(UUU) - \dot{}$).

Contra: Инверсия на двусложном слове плохо воспринимается с точки зрения ритмики ямба. Хотя Жирмунский в 1925 г. писал о том, что в XX в. такая инверсия стала допустимой в связи с изменением «вкусов эпохи». Он приводит следующие примеры [Жирмунский 1925: 50].

Тайна? — Ах, вот что! Как в романе я... (В. Брюсов)

Жизни цветущие заботы... (С. Бобров)

Зори бегут через озера... (А. Адалис)

Трехсложная пауза особенно сильно затрудняет восприятие стиха с ритмической инерцией пеона.

Итак, в случае соотнесения текста с двудольным ритмом, метрика его будет такова (приводим параллельно ямбическую и пеоническую схемы):

Неподражаемо лжет жизнь:

Сверх ожидания, сверх лжи...

Но по дрожанию всех жил

Можешь узнать: жизнь!

$U - U - \dot{U} - \dot{}$: Я4 / $UUU - \dot{U}UU - \dot{}$: пеон IV2

$U - U - \dot{U} - U - \dot{}$: Я4 / $UUU - \dot{U}UU - \dot{}$: пеон IV2

$U - U - \dot{U} - \dot{}$: Я4 / $UUU - \dot{U}UU - \dot{}$: пеон IV2

$\dot{U} - U - \dot{(U)} - \dot{}$: Я3 / $\dot{U}UU - \dot{(UUU)} - \dot{}$: пеон IV2

3) Последняя строка может быть также прочитана как дактиль (трехиктный — с двойной паузой перед третьим иктом, или двуиктный — с ударным слогом на *женской* клаузуле (слово *жизнь*); В этом случае читателю приходится пересматривать стратегию чтения предыдущих строк и стихотворение будет прочитано следующим образом:

Неподражаемо лжет жизнь:

Сверх ожидания, сверх лжи...

Но по дрожанию всех жил
Можешь узнать: жизнь!

—UU—UU—(UU)—': д4 / —UU—UU—Û: д3
—UU—UU—(UU)—': д4 / —UU—UU—Û: д3
—UU—UU—(UU)—': д4 / —UU—UU—Û: д3
—UU—(UU)—': д3 / —UU—Û: д2

Интерпретация размера как деривата классических размеров, таким образом, будет зависеть от того, с какой деформацией метра читатель способен смириться скорее: с синкопами и сверхсхемными ударениями или пропусками слогов в междуиктовых интервалах.

4) Наконец, четвертая строка может быть воспринята современным читателем как неклассический стих (то есть не соотносится при чтении с определенным ритмом). Тогда его схема —UU— — опять разрушает инерцию предыдущего четверостишия. При «объективном» описании ударных и безударных слогов в этом четверостишии, картина получается следующая схема:

Неподражаемо лжет жизнь:
Сверх ожидания, сверх лжи...
Но по дрожанию всех жил
Можешь узнать: жизнь!

UUU—UU—'—': д4
—(?)UU—UU—(?)—': д4
UUU—UU—(?)—': д4
—UU—'—': д3

У нас получается акцентный стих (или тактовик с междуиктовыми интервалами 0-2). Характерно, что интерпретация стиха как А. с. все же оставляет много вопросов у читателя: отсутствие иктной урегулированности (и спорные моменты, связанные с акцентуацией предлога *сверх*, местоимения *всех*) сочетается в этом четверостишии с наличием довольно отчетливо ощущаемого ритма. Но если мы попытаемся

определить некоторые безударные слоги как икты с пропуском схемного ударения, то мы будем снова вынуждены вернуться к деривационной модели, которая оставляет перед читателем право выбора между двудольной и трехдольной ритмическими инерциями.

Обратимся ко второму катрену. Подобно предыдущей строке, первая строка открывается двусложным «хореическим» словом *словно*. Перед читателем — 2 стратегии прочтения строки: 1) как дактиль со сверхсхемным ударением на слове *лежишь* и 2) как ямб с инверсией на первом икте, по аналогии с предыдущей строкой.

Словно во ржи лежишь: звон, синь...

1) —UU—UÛ—(UU)—: Д4

2) Û—U—U—Û—: Я4

Сталкивая ударения на 6-м и 7-м слогах, Цветаева ставит читателя в тупик: при метрической интерпретации они взаимоисключают друг друга. Следовательно, один из слогов следует рассматривать как **икт**, а другое — как слог в междуиктовом интервале со сверхсхемным ударением. Читатель оказывается в ситуации **ритмического шока**. Ему приходится выбирать, какое из ударений **важнее** с точки зрения интонационно-семантической структуры текста. С точки зрения актуального членения предложения глагол *лежишь* теряет фразовый акцент: рема здесь — *во ржи*, затем идут ремы новой фразы: *звон, синь*. С другой стороны, еще в первом четверостишии уровень фоники был актуализирован и читатель не может не заметить настойчивого повторения слога [жы]: *Словно во ржи лежишь*. Отчасти к этому слогу причитает и финальный слог [с'ин']. Кроме того, слог [жы] уже был семантически маркирован в предыдущем четверостишии: см. [жы]знь, о[жы]дания, л[жы], [жы]л, мо[жъ^м]шь. Кроме слов *ожидания* и *можешь* этот слог находится в ударных позициях, да и то — если читатель последний стих первого четверостишия читает по ямбической модели, то второй слог в слове *можешь* приобретает условную ударность. Одновременно

союз *словно*, вообще будучи окказионально ударным (или метрически-двойственным по Жирмунскому [Жирмунский 1925: 116–120], легко теряет ударение, давая возможность интерпретировать начало строки как пеон IV. Но и инерция пеона затем сразу разрушается из-за ударения на слове *лежишь*.

Однако если вернуться к дактилической модели прочтения строки, то мы увидим определенные фонические закономерности и при такой ритмике. Если мы ставим ударения *Словно во ржи лежишь: зво́н, / \ / \ си́нь...* Бросается в глаза чередование ударных гласных [о] и [и] и окружающих их консонант [в], [н], [с/з] — вокруг [о] и [с'/ж] — вокруг [и]. Это чередование делает возможным восприятие паузы между словами *звон* и *силь* именно как двойную паузу.

Вторая строка второго четверостишия опять не позволяет читателю придерживаться единой стратегии прочтения:

(Что ж, что во лжи лежишь!) — жар, вал.

1) —UU—UÛ—(UU)—': Д4

2) Û—U—U—Û—': Я4

Кроме всего прочего, ударение на слове *Что ж* представляется более сильным, чем на слове *словно* в предыдущем стихе, хотя это и односложный союз. Эмоциональная окраска текста, заставляет нас делать эмфатический акцент на этом *что ж*. Более ударным кажется и слово *жар* по сравнению со словом *звон* из аналогичной позиции в предыдущей строфе. Слог [жа] переключается со словами из первого четверостишия, где этот слог находился в ударной позиции и явно семантически маркирован (*неподражаемо, но по дрожанию*). Иными словами эта строка делает для читателя дактилическое прочтение все более предпочтительным.

Посмотрим третье четверостишие. Безударные трехсложные зачины первых двух строк третьего четверостишия (*И не кори..., Заворожи...*) позволяют читателю опять прочитывать эти строки по пеонической модели (во второй строке

мы встречаем и знакомую фонетическую четырехсложную последовательность с ударным слогом [жы] в конце). Первая строка с ударением на шестом слоге (*И не кори меня...*) позволяет также прочитывать стих по ямбической модели. Но в то же время финалы этих строк вступают в конфликт с двудольными ритмическими моделями. И здесь действуют не только акцентные факторы (столкновение полноударных *друг* и *столь* на седьмом и восьмом слогах), но и синтаксически-интонационная: граница фраз и контр-реже на словах *друг*, *столь* заставляет делать долгую паузу между ними. Несмотря на то, что в Я4 односложные слова со сверхсхемными ударениями допустимы (как в слове *друг*), интонационно оно все же сильно выбивается из ритмической структуры, тем более, что читатель помнит о другой возможной ритмической интерпретации. В аналогичной позиции в следующей строке (*Заворожимы у нас, тел...*) схемное ударение должно быть на предлоге *у*, вместо этого оно падает на местоимение *нас*.

Не менее интересна и третья строка четверостишия. В общем-то, она однозначно прочитывается по дактилической модели. При этом здесь актуализируются фонические аналогии, которые размывают акцентную структуру стиха. В слове *души* это второй слог, отчетливо коррелирующий с маркированным слогом [жы]. К тому же, в этой строке актуализируется еще одно созвучие: [душъ(ы)_штъ_во(/\\)т_ужъ(э)]. При этом, все сгущающаяся отрывочность и эллиптичность повествования заставляет читателя находиться в постоянной акцентной неопределенности, например относительно ударения на метрическом слове *вот_уже*: находится оно на первом слове или на втором? Это зависит от темо-рематического деления. А от места ударения зависит и метрическая интерпретация.

И не только. До этого каждый стих характеризовался константным ударением на четвертом слоге (кроме восьмой строки), причем фонически маркированным. В первом четверостишии это звук [а], оформленный в близкие по фонетическим характеристикам слоги [жа] (2 р.), [да] и [зна]. Во втором четверостишии это звук [ы] в первых трех слогах и реду-

цированный, близкий к нему по звучанию [ъ^м]. Во всех четырех случаях он оформляется в слог [жы] (в последней строке — [жъ^м]). Это константное ударение, маркированное с помощью фонкии воспринимается как интонационный центр стиха. В этой же строке перед читателем два варианта: либо интонационный центр подменяется неожиданным созвучием [вот] (если мы рассматриваем слово *уже* как частицу), либо он смещается на слово *уже* (если воспринимать его как наречие)⁶. С другой стороны, с фонетической точки зрения в этом стихе также наблюдается симметрия (если все же рассматривать слово *вот* как интонационный центр стиха): она основана на последовательности гласных и согласных $y - \text{ъ}^{\text{м}} - \wedge(o) - o$:

[душь^м_шт \wedge (о)_вот] = [ужъ^м_лбом_ф_сон]

Проще говоря, в этой строке читатель теряет еще одну ритмическую «опору».

В последней строке четвертым слогом оказывается ударный [ч'э?], лишь отдаленно напоминающий [жы] из второго четверостишия. С точки зрения метрической интерпретации эта строка имеет два варианта прочтения: отчетливый дактилический (с привычной уже двойной паузой) и очень неестественный ямбический.

Ибо — зачем пел?

1) —UU—(UU)—: ДЗ

2) ù—U—(U)—: ЯЗ / ùUU—(UUU)—' пеон IV2

Характерно, что первая строка последнего катрена в принципе не дает возможности ямбического прочтения. В ней появляется лишний слог, благодаря которому стих приобретает ритмику дактилоидного дольника:

В белую книгу твоих тишизн,

1) —UU—UU—(U)U—: ДЗ

Наряду с исчезновением маркированного интонационного центра мы видим здесь точное «попадание» дактилических ударений и одну паузу перед последним иктом. Пеоническое прочтение с делением стиха на два полустихия (*белую_кни́<гу>*) и (*твоих_тиши́зн*) звучит неестественно и второй слог в слове *книгу* выглядит как наращение:

2) Û—U—'<U>U—'U—': ЯЗ / ÛUU—'<U>UÛU—' пеон IV2

Возможен и еще один вариант двудольного ритма: как наращение можно интерпретировать первый слог в слове *тишизн*. Правда, в этом случае ударение на слове *твоих* рассматривается как сверхсхемное, что еще больше отдаляет строку от ямбической схемы:

3) Û—U—'U—'U—'U—': ЯЗ / ÛUU—'UUÛ<U>—' пеон IV2

При всей его неестественности, он парадоксальным образом будет корреспондировать со следующей строкой, о чем далее.

Все же, учитывая наращения и синкопы, деформация двудольного ритма оказывается слишком серьезной, поэтому читатель склоняется к трехдольной ритмике. На первый взгляд этот дактилоидный ритм укрепляется и в следующей строке, которая выглядит ритмической копией первой (—UU / —U / U— / (UU)—):

В белую книгу твоих тишизн,
В дикую глину твоих «да» —

Но ритмическое несоответствие между этими строками гораздо серьезнее, чем может показаться на первый взгляд. Дело здесь в местоимении *твоих*, которое имеет разные акцентологические характеристики в этих двух строках: в первой оно рассматривается как полноударное (чему способствует и неологизм *тишизн*, заставляющий читателя ненадолго останавливаться после произнесения местоимения). Во вто-

рой же строке оно имеет скорее характер проклитики, составляя со словом *да* единое метрическое слово. Поэтому вторая строка, начинающаяся в ритмике дактиля заканчивается в ямбическом (пеоническом) ритме, и читатель задумывается о возможной синкопе на первом слове стиха. Это невольно заставляет его возвращаться также к первой строке четверостишия, и пытаться вместить его в ямбический (пеонический ритм). Итак, у нас получаются следующие варианты метрической интерпретации этой строки:

В дикую глину твоих «да» —

1) —UU—UU—(UU)—': Д4

2) ù—U—U—U—': Я4 / ùUU—UUU—': пеон IV2

Одновременно здесь читатель может увидеть новую закономерность: снова появляются фонические параллели на четвертом ударном слове (на основе фонического созвучия слов *книгу* и *глину*). Но все же синкопа на первом трехсложном слове звучит весьма неестественно, что работает против двудольной / четырехдольной ритмической модели. С другой стороны, не очень натурально звучит ударение и пауза после местоимения-проклитики *твоих* во второй строке катрена — это аргумент не в пользу дактилоидной модели.

Впрочем, ритмика предпоследней строки цветаевского стихотворения (*Тихо склоняю облом лба:*) говорит о торжестве именно дактилической ритмической инерции. Для соотнесения ее с двудольной ритмической моделью придется допустить две синкопы на полнозначных и полноударных двусложных словах, а это с точки зрения читательского ожидания представляется невозможным. Поэтому интерпретация ее будет следующей:

—UU—UU—(UU)—': Д4.

В соответствии с этой инерцией по дактилической модели прочитывается и последняя строка, хотя метриче-

ски-двойственный союз *ибо* допускает возможность пеонической интерпретации:

Ибо ладонь — жизнь.

1) —UU—(UU)—: д3

2) ùUU—(UUU)—' пеон IV2

Можно ли говорить, что для расшатывания метрики Цветаева использует здесь прием нагнетания односложных полноударных слов, которые вводят читателя в состояние «ритмического шока»? Степень осознанности такого «приема» — вопрос для отдельного исследования. В любом случае, требует специального изучения интерес Цветаевой к русской поэтической традиции, предшествующей «гармонической школе» (по выражению И. Бродского, объединявшего этим понятием почти всю классическую русскую поэзию XIX в.). Вспомним державинскую строку *Рев крав, гром жолн и коней ржанье...* Метрическая интерпретация такого ритмически непростого стиха превращается в интеллектуальную операцию, что деавтоматизирует восприятие текста.

Подчеркнем, впрочем, что мы не ставим перед собой задачу реконструировать метрический замысел автора. Нас интересует прежде всего проблема восприятия нестандартного ритмического рисунка, проблема деавтоматизации читательского ожидания и связанной с ней выбора и смены стратегии ритмико-метрической интерпретации. Конечно, в цветаевском тексте элементы авторской игры с метрическим ожиданием читателя налицо. Конечно, эта игра позволяет Цветаевой актуализировать в стихе «неметрические» уровни: фоннику, семантику (прежде всего в связи с актуализацией рематических и эмфатических акцентов). Кроме того, «обманчивость» метра коррелирует с двумя главными концептами стихотворения — *ложью* и *жизнью* путем сталкивания между собой как этих концептов, так и двух метров.

Литература

Андреева 2003 — *Андреева А.* Эволюция тонического стиха в поэзии Иосифа Бродского. Канд. дисс. М., 2003.

Гаспаров 1974 — *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.

Гаспаров 1993 — *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х—1925-го годов в комментариях. М., 1993.

Гаспаров 1995 — *Гаспаров М. Л.* Марина Цветаева: От поэтики быта к поэтике слова // *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. М., 1995. С. 307—315.

Гаспаров 2000 — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000.

Жирмунский 1925 — *Жирмунский В.* Введение в метрику: Теория стиха. Л, 1925.

Квятковский 1966 — *Квятковский А. П.* Биметрия // *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 61—63.

Шенгели 1923 — *Шенгели Г. А.* Трактат о русском стихе. Органическая метрика. М.; Пг., 1923.