



- ²² Бунин И.А. О Чехове // Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 226.
- ²³ Замятин Е.И. Чехов и мы (Речь на вечере Чехова, устроенном Моск [овским] Худож [ественным] театром в феврале 1925 г.) // Литературная учеба. 1988. № 5. С. 127.
- ²⁴ Там же. С. 128.
- ²⁵ Замятин Е.И. Техника художественной прозы: лекция // Литературная учеба. 1988. № 6. С. 103.
- ²⁶ Набоков В.В. «В овраге» (1900) // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 2001.
- ²⁷ Там же. С. 339.
- ²⁸ Там же. С. 342.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Там же. С. 350.
- ³¹ Там же.
- ³² Там же. С. 343.
- ³³ Там же. С. 350.
- ³⁴ Зайцев Бор. Поздний Чехов («В овраге») // Русская мысль. Париж, 1960. 28 января (№ 1479). С. 2–3.
- ³⁵ Зайцев Б.К. Чехов // Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 5 т. М., 1999. Т. 5. С. 491.
- ³⁶ См. статью Л. Шестова «Творчество из ничего» (1905).
- ³⁷ Зайцев Б.К. Чехов. С. 493–494.
- ³⁸ Там же. С. 439.
- ³⁹ Чуковский К.И. О Чехове: Человек и мастер. М., 2008. С. 87.
- ⁴⁰ Там же. С. 153–154.
- ⁴¹ Там же. С. 154.
- ⁴² Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Окунаясь в Чехова // Новый мир. 1998. № 10.
- ⁴³ Там же. С. 180.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ Там же. С. 181.
- ⁴⁸ Там же.
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ Машицкий С.И. Слово и время. М., 1975. С. 300.
- ⁵² Стадников Г.В. О специфике писательской литературной критики // Зарубежная литературная критика. Вопросы теории и истории: Межвуз. сб. науч. тр. Л., 1985. С. 18.

УДК 801.6

МЕЛОИМАЖИНИСТСКАЯ ВЕРСИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

П.А. Ковалев

Орловский государственный университет,
E-mail: kavaller@mail.ru

Статья посвящена анализу структурных особенностей поэтического текста одного из самых специфических литературных течений – мелоимажинизма. Эстетика мелоимажинизма изменяет представления о форме и содержании стихотворного произведения.

Ключевые слова: постмодернизм, мелоимажинизм, концептуализм, метр, ритм, рифма.

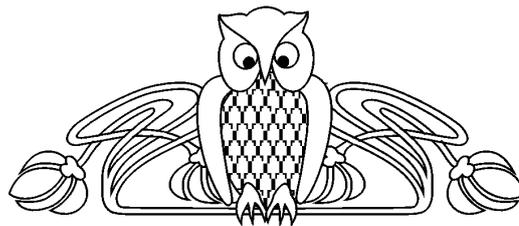
Meloimaginist Version of the Poetic Text

P.A. Kovalev

This article is dedicated to the analysis of structural features of the poetic text of one of the most specific literary trends – meloimaginism. The aesthetics of meloimaginism changes the perception of the form and content of a work of poetry.

Key words: postmodernism, meloimaginism, conceptualism, metre, rhythm, rhyme.

Литературная эволюция, которая, по определению Ю.Н. Тынянова, носит «от эпохи к эпохе то более медленный, то скачковой характер»¹, как правило, сопровождается изменением культурной парадигмы, что проявляется в поэзии либо «введением новых, неиспытанных, экзотических размеров», либо «переосмыслением, десемантизацией



старых, привычных размеров»², а также – общей перестройкой арсенала стихотворных элементов и их функций.

Все признаки перестройки поэтической системы можно найти и в новейшей русской поэзии. Стремительно меняющаяся культурная ситуация ставит перед поэтами задачу усиления художественной выразительности, преодоления автоматизации поэтической формы, которые решаются каждым художественным течением по-своему. В этом процессе отчетливо выделяются два полюса противостояния: с одной стороны, концептуализм, с другой – мелоимажинизм. И если для первого характерен отказ от традиционного лирического монологизма, переход к комбинаторным и маргинальным формам стиха, то для второго, декларирующего свою верность традициям Серебряного века, напротив, свойственно культивирование «яркой образности и музыкальной звучности»³.

Появившись сравнительно поздно на поэтическом олимпе современной российской словесности, мелоимажинизм, как и его модернистский прототип, просуществовал недолго, но оставил после себя не только декларацию о намерениях,



но и особый эстетический фон. Все четыре поэта, составившие первый и единственный круг нового течения (Анатолий Кудрявицкий, Ира Новицкая, Людмила Вагурина, Сергей Нещеретов), были искренни в желании выразить «невыразимое», воскресить «фонетическую логику течения, где языколомный шершеневичевский шип – код неровных и благодатных поисков»⁴. Подобный подход может быть понят только в контексте всей поэтики русского футуризма, обращенной к началу начал: «Производя взрывы в верхних, ближайших по времени слоях культуры, авангард обнажает глубинные пласты, возвращая искусство к истокам, к первоначалам, к простейшим, предельно обобщенным схемам, к первоосновам бытия. Искусству предоставляется иллюзорная возможность “начать все с начала”. При этом идея “вечного возвращения” не предполагает тавтологичности, напротив, каждый раз мир творится по новым законам, границы художественной деятельности расширяются, захватывая все новые и новые области»⁵.

В «Декларации мелоимажинистов» от 2 марта 1993 г. обнаруживаются все черты авангардистской поэтики, начиная от не совсем понятных лозунгов-антитез («Прошла пора поэзии многомиллионной. Прошла пора поэзии многотомной. Пришла пора поэзии многозвучной...») и заканчивая определением литературных противников: «Девяностые – годы открытых окон – дали нам стихи иронические, проникнутые “насмешкой горькою обманутого сына под промотавшимся отцом”. Поэзия ведь с издевкой расстается со своим прошлым. Но пора уже навсегда распрощаться с призраками, похоронить набальзамированных мертвецов и взяться за дело»⁶.

Заявленная новой поэтической группой полифоническая структурность, в «Декларации» именуемая «мелодической поэзией», конечно же, имеет право на существование в рамках тыняновской теории симультанности как механизм «метрического разрешения, объединяющего метрические единства в более высокие группы»⁷, но при этом налагает на поэтический дискурс дополнительную нагрузку, связанную с особым типом восприятия текста, когда «чтение движется не по словам, а по целым словесным блокам, различая опорные “сильные места” и промежуточные “слабые места” текста»⁸.

Многозначность мелодической поэзии, апеллирующей прежде всего к интонации, а не к метру, неминуемо отражается на структуре поэтического текста, которая, как правило, характеризуется спонтанностью развертывания системы эстетических выдвиганий. Даже в стихотворениях, написанных традиционным силлабо-тоническим стилем, мелоимажинисты пытаются реализовать самые разнообразные стратегии выразительности стиха для преодоления линейного характера языка:

* * *

Есть таинство последней электрички,
Чей крик прощальный мчится в темноту,
Когда оконное стекло преобразится
В двойное зеркало, где изнутри
В нем явятся вагона лица,
Снаружи ночь прильнет к стеклу.

Мне нравится в последней электричке
Усталость глаз, смежение ресниц,
Когда минут последних
Аромат все длится,
Но стук колес уносит день во мглу...⁹

В этом стихотворении Людмилы Вагуриной из сборника «О многом и об одном» ямбическая каденция балансирует на грани полиморфности и полиметричности. Доминирующий в первой строфе 5-стопный ямб сначала разрывается недопустимым по канонам XIX столетия вкраплением 6-стопной строки, сбивающей ритм стиха за счет двух метрических пропусков ударений (ЯЯПЯ-ПЯ). Эта тенденция подхватывается последующей 5-стопной строкой (ЯЯППЯ) со знаменательной переакцентуацией на IV стопе («В двойно/е зер/кало/, где из/нутри»), что позволяет интерпретировать этот стиховой ряд даже как 4-иктный дольник (0.122.0¹⁰). Затем в действие вступают две строки 4-стопного ямба, как бы возвращающие всю конструкцию к классическому основанию. Но во второй строфе эта классичность подвергается еще большей трансформации: зачин ее, реализуемый лексическим повтором доминирующего образа «последней электрички», первоначально развертывает аналогичный метро-ритмический рисунок (две строки 5-стопного ямба), который резко обрывается метрически неопределенными строчками, то ли задающими ритм 3-стопных ямба и хорей («Когда минут последних» – 1.11.1; «Аромат все длится» – 2.1.1), то ли представляющими строку 6-стопного ямба (ЯЯЯПЯ), неравномерно разделенного на два подстроicia с метрическим перебросом усеченной зацеzurной части¹¹, подкрепленным энжамбеманом внутри трехчлена «минут последних аромат». Усложняет возможность ритмической интерпретации и внеметрическое ударение в последней стопе такого своеобразного стихового комплекса, образующее в этой загадочной строке ритм тримакра – «аромат всё длится».

В результате метро-ритмической неясности текста соответственно остается сложным и определение его строфической структуры. Она как бы двойится в сознании неискушенного читателя: с одной стороны, система стиховых окончаний подсказывает наличие определенного эвфонического эффекта рифменной цепи с ослабленным консонантным набором (электриЧКИ – преобразиТСЯ – лиЦА¹²), продолжающейся посредством тавтологического созвучия во второй строфе (электриЧКЕ – длиТСЯ), с другой – строки с мужскими



окончаниями, также образующими рифменную цепь, проходящую через весь текст, оказываются эвфонически ослабленными внутри строф («темноту – стеклу», мужская открытая неточная рифма¹³) и, напротив, предельно классическими по точности на межстрофическом уровне («стеклу – мглу», мужская открытая точная рифма). При этом вторая строфа, взятая отдельно, вообще практически лишена четко обозначенного рифменного модуля. Если прибавить к этой структурной несоответственности возможность модернистской в своей основе интерпретации конечных аллитераций как разносоставного созвучия¹⁴ (ресниц – длитсЯ), более убедительного, чем отмеченный женский компонент, то нельзя не признать, что перед нами поэтический текст с ярко выраженной установкой на амбивалентность восприятия: общая классическая стиховая парадигма скрывает внутри себя систему «многозвучий», усиливающих полифонический эффект. Все элементы формы, связанные с системой обязательного для стиха повтора (метрическое, ритмическое, рифменное, строфическое ожидание), как бы сдвинуты со своих привычных мест.

Еще показательнее специфика мелоимажинистского текста проявляется в основных пропорциях метрического репертуара, характеризующих степень классичности/неклассичности поэтического идиостиля на уровне общих художественных предпочтений. Лирика Людмилы Вагуриной представляет в этом отношении замечательный пример неравносложности и многозначности. Из метрических предпочтений этого автора явно выделяются как доминанты структуры с метрически неупорядоченным стиховым рядом: вольные ямб и дольник, а также неравносложный верлибр, тяготеющий к чередованию длинных и коротких (в одно-два слова) строк. Именно стремление к неравносложности метрической основы, непредсказуемости ритмического движения и является родовым признаком мелоимажинистской поэтической техники, и проявляется он у всех представителей данного течения.

Наибольшую свободу в этом отношении, конечно же, дает верлибр, который используется поэтессой в метризованной модификации¹⁵:

* * *

Весна,
Зеленые свечки деревьев,
Как благословенье
Всему, что живет, радостью дышит,
С утра
Улыбкой огромного фонаря
Подмостки подсвечены,
Ветер
Упруго разводит плечи,
Подталкивает –
Дышите,
На свете
Есть радость, весна, ветер!..¹⁶

Короткие строчки здесь задают свой особый вертикальный ритм словообразов, подкрепляемый восходящим тоническим рядом, а длинные строки образуют дольниковую структуру в 2–3 колона с амфибрахическим зачином. В чередовании этих форм нет определенной закономерности, кроме лексико-грамматической и синтаксической упорядоченности: все доминантные образы, развернутые с помощью ярких метафорических описаний, сведены воедино в последней строке, образующей с предыдущей рифменное созвучие-реминисценцию в блоковом стиле¹⁷. Именно эта, отнесенная в самый конец текста модернистская конструкция (на свете – ветер, женская закрыто-открытая неточная рифма) заставляет профессионально подготовленного читателя увидеть во внешне хаотической смене стиховых окончаний другие потенциальные созвучия, возможные только в романтической системе образных координат: «утра – фонаря», «подсвечены – плечи».

Воспринятое от имажинистов потебнианское учение о внутренней форме слова позволяет современным мелоимажинистам разрабатывать особую систему неклассических форм стиха с четко обозначенной мелодической основой. Привычный, тяготеющий к изоморфности тонический ряд, выработанный русским модернизмом, в интерпретации Людмилы Вагуриной получает еще большую тенденцию к обособлению от силлабо-тоники, отказу от изотоничности, но при этом обнаруживает довольно неожиданное тяготение к монометричности стихового зачина. Следует отметить, что большинство дольников и тактовиков Вагуриной как бы компенсируют свою графическую неупорядоченность именно таким маркированием анакрузы.

* * *

Как пальцы касаются бабочки –
Хрупкости первый лед,
Хрустальной, боясь нарушить –
Пытаюсь поймать молчания,
Явленного, приход¹⁸.

В этой лирической миниатюре с амфибрахическим зачином в 4 стопы и дольниковым ходом в 3 икта отражается один из главных принципов тонической версификации автора: заданная предсказуемость ритмического многообразия. Удлиненная первая строка нарушает неписанный поэтический закон анлаута текста, когда именно в начале сосредоточиваются все основные формальные и семантические параметры стиха, но при этом отчетливо выраженный дольниковый ритм остальных строк поддерживается корреспондирующей дактилической и амфибрахической анакрузой. Рифменная опора текста на мужские созвучия при этом предельно классична и проста, она появляется словно бы случайно на фоне нерифмованных женских и дактилических окончаний и придает лирическому высказыванию в одно развернутое предложение сугубо поэтический статус. Именно так речевая



стихия, по свидетельству исследователей, иногда порождает случайные, но не имеющие особенного эстетического значения, созвучия¹⁹.

В такой естественной непредсказуемости мелодической композиции заключается особенная стратегия Вагуриной по отношению к внешней форме поэтического произведения. Ее поэтическое кредо, прекрасно выраженное в стихах, заставляет некоторых бывших коллег по поэтическому цеху видеть в по-детски открытой монологичности высказывания отзвуки поэтической техники Мариенгофа и Эренбурга²⁰.

* * *

А мне оковы – нетерпимость,
Весы суждений и молитв,
Быть может, губ тепло и нежность
Пробьют...
О, лбом в гранит!
Обречена на «слишком» –
Слишком твой ясен лоб,
А я не люблю дописанных
Строчек и веских слов²¹.

В этом своеобразном манифесте недосказанности нет ни символистской напряженности смысла, ни кубофутуристского излома языка. На первый план здесь выходит симультанный образ «невыразимого», поддерживаемый динамической непредсказуемостью стиха. В системе композиционных приемов модернизма такой неожиданной переход из силлабо-тонического спектра к тонической свободе выражения определяется как микрополиметрия: первые 3 строки 4-стопного ямба выводят читателя на графически рассеченный 3-стопный стиховой ряд («Пробьют / О, лбом в гранит!» – ЯЯЯ) – предвестник еще более смелых новаций. Через метрический повтор 3-стопного ямба в 1-й строке второго четверостишия и проходит своеобразная граница смыслов, так как акцентированное кавычками слово «слишком» уже в следующей строке включается в новую ритмическую парадигму («Слишком твой ясен лоб» – 0.21.0). Четные строки, образующие специфическое рифменное созвучие («лоб – слов», мужская закрытая неточная рифма), заставляют вспомнить о рифменной политике имажинистов в области ассонансов и диссонансов, а доминирующая дольниковая структура может даже способствовать некоторой перестройке восприятия предшествующей ямбической каденции, которая, кстати, включается специалистами в систему тонических форм русского дольника²².

Стратегия отказа от однозначности и предельной выказанности (а может – и от предуказанной силлабо-тонической традицией монометричности?) классического поэтического текста сближает лирику Людмилы Вагуриной с теоретическими выкладками Вадима Шершеневича, который считал, что «единицей в поэтическом произведении является не строфа, а строка, потому что она завершена по форме и содержанию»²³. Оче-

видно, именно этим и можно объяснить тяготение поэтессы к жанру лирической миниатюры, культивировавшемуся в начале XIX в. Е.А. Баратынским, а в конце – С.Я. Надсоном и подхваченному некоторыми модернистскими течениями. Отсюда и почти полное игнорирование эстетики поэтического заголовка, требующего от автора «веских слов». Случайно или нет, но практически все немногочисленные стихотворения Вагуриной, маркированные названием, выполнены именно силлабо-тоническими формами стиха, то есть практически «дописанными строчками»: «Дождь», «Старое кладбище», «Остановись», «Сок забвения», «Портрет» и т.д.

Модернистский дискурс мелоимажинистов отчетливо проявляется и в графической традиции оформления поэтического текста как правостороннего модуля. Техника, разрабатывавшаяся Вадимом Шершеневичем и Леонидом Черновым, но не вызвавшая у читателей и критиков интереса, реконструирована Сергеем Нещеретовым, открыто декларирующим «радение о речах отзвучавших»²⁴:

* * *

Восемьдесят лет, как слой лежалой
пыли,
стереть с барельефа поэзии.
Приоткроются серебряные
очертания
феерической луной мозаики,
хитроумный орнамент, медальоны,
силуэты животных, тени птиц,
абрисы античных героев,
чтобы ожить под нашими
пальцами.

...Черная, равная воздуху пыль²⁵.

Мягко интерпретируя принцип отказа от служебных частей речи (предлогов, союзов), с которым Вадим Шершеневич и ушел из футуризма, современный имажинист берет на вооружение авангардистский прием «от обратного», не только подчеркивая тем самым верность утраченной традиции, но и развивая не увиденный никем прежде эмоционально-экспрессивный потенциал этой индивидуально-авторской модели неклассического текста²⁶.

Исследователи имажинизма отмечают, что «столь непривычное для читателя расположение строчек на листе бумаги затрудняло восприятие текста, препятствовало поверхностному скольжению по строчкам стихотворения»²⁷. Но, думается, что здесь можно говорить об отказе от общекультурной традиции горизонтально-вертикальной структуры стиха, так как, в свете положений В. Шершеневича о стихотворении как о «толпе образов», вольно или невольно читательское восприятие фокусируется на графической неравномерности левой части стиховых рядов, на выделении коротких строк среди длин-



ных и наборот. Именно при таком расположении поэтического материала возникает своеобразный графический ритм строк-образов, которые, согласно имажинистской поэтике, можно читать в любом порядке.

Правосторонняя графика Сергея Нещеретова приводит к более последовательному, чем у Шершеневича и Чернова, чередованию строк разной длины и разной метрической формы. Хорей, дактиль и анапест легко трансформируются в дольник, а отказ от рифменного корреспондирования лишь подчеркивает композиционное равенство всех стиховых рядов. Ритмическая многомерность текста лишней раз подчеркивается перифрастическим повтором-тезисом последней, графически выделенной одинокой строки. В таком соотношении начала и конца поэтического высказывания заключается определенный смысл, хорошо улавливаемый мелоимажинистами: повтор образа с помощью разных мелодических ходов («Восемьдесят лет, как слой лежалой пыли» – 0.3111.1; «Черная, равная воздуху пыль» – 0.222.0) продлевает пространство образа, его специфическую многомерность.

Пожалуй, самым плодовитым и раскрепощенным среди мелоимажинистов был и остается Анатолий Кудрявицкий, последовательно включающий в свой поэтический дискурс самые разнообразные приемы авангардистской выразительности. Эволюционируя от достаточно традиционных силлабо-тонических форм и равноиктных дольников, этот неумный экспериментатор то погружается в верлибростную волну (сб. «Осенний корабль», «Запечатленные послания»), то осваивает «магический реализм», искрящийся на гранях художественного минимализма²⁸, то сооружает политический центон (визуальный коллаж) из газетных вырезок и собственных поэтических строк (сб. «Стихи между строк»).

Поэтическая техника Кудрявицкого проявляется в основных пропорциях метрического репертуара: в нем доминируют вольные дольник и тактовик, акцентный стих и неравносложный верлибр. В целом такой набор доминант отражает общее движение современного русского стиха к наращиванию репертуара полиметрических форм с вариативностью стиховых окончаний и отказом от изометричности.

Богатая переводческая практика позволяет Кудрявицкому переключать регистры своих сочинений с русской классики на английских имажинистов, с футуристических опусов на символистско-импрессионистские эксперименты в духе А. Рембо:

А – цвет земли, смесь глины с черноземом,
коричневая щедрость вспаханных полей,
Я – твердый знак арбузных полушарий,
тревожный маковый иль кровавой багрец,
У – чернота ума в зрачках,
убожество лесного пепелища,

Ю – простыня снегов,
белесый отблеск слюдяных прожилок в камне,
И – моря синь,
небес искристых бирюза,
Ы – серая мышинность будней,
унылость праха и капустной кочерыжки,
О – желтая корона Солнца и Луны,
светил медвяных восковая спелость,
Е – изумруд лесов и трав,
роскошество зеленотканого ковра,
Э – благородная эссенция сирени,
вечерняя усталость фиолетовых теней.

Вот все цвета,
звучащая палитра мироздания²⁹.

Прием межсемиотического перевода, позволивший великому французскому реформатору стиха увидеть в звуках цветовую, звуковую и метафизическую семантику, привлек Анатолия Кудрявицкого прежде всего своей экспериментальной сущностью, с которой сталкиваются все переводчики сонета «Гласные»: «Чтобы всякое подобие смысла не утратилось, в переводе следовало бы сохранять французские прописные буквы латинского алфавита. Но уже об этом “известить” читателя затруднительно, поскольку именно гласные имеют в большинстве случаев в латинице и гражданской кириллице одинаковый рисунок. Подстановка под французские гласные сонета русских “Е”, “У” или даже более адекватных “Э” и “Ю” принципиально нарушает его строй»³⁰.

Для современного мелоимажиниста, представившего на кириллической основе новую версию фонемо-семиотических рядов, важнее включения в традицию переводов и переложений знаменитого стихотворения А. Рембо возможность отражения в тексте неких сугубо национальных форм художественного мышления. Именно потому в качестве метрической доминанты он использует вольный ямб с огромным (по сравнению с традицией этого метра в русской поэзии) регистром форм: от 7-стопного («вечерняя усталость фиолетовых теней») до 2-стопного ямба («И – моря синь», «Вот все цвета»). При этом ритмическая непредсказуемость этих стиховых рядов настолько велика, что при первочтении у читателя создается ощущение метрической неразличимости, а следовательно, в определенном смысле – равнозначности каждой строки. В создании такого восприятия не последнюю роль играют не только строки с двумя и даже тремя пиррихиями, но и отсутствие рифменных созвучий, что наряду с отказом от традиционного обозначения начала строк прописными буквами существенно усложняет разделение стиховых рядов. Вся система межсемиотических описаний, сгруппированных по оппозиционному фонетическому принципу (А-Я, У-Ю, И-Ы, Е-Э), образует последовательную вертикаль с акростихидным



(как в старинных букварях) выделением буквенных сегментов, тогда как горизонтальное разворачивание каждой темы оказывается различным по вербальному объему. Такой принцип группировки стиха перемещает делимитативную маркировку стиховых рядов на начало строк, как в древнейшем аллитерационном стихе, предлагая воспринимать каждый сегмент композиции как специфическое метро-ритмическое единство. Этот принцип довольно существенно трансформирует грань между силлабо-тоническим и тоническим стихом, заставляя видеть здесь основания для иной, мелодической поэзии.

Но все это не значит, что Кудрявицкий отказывается от самого феномена рифмы. Напротив, именно его можно признать одним из лидеров в области разработки чрезвычайно редких для русской поэзии форм, таких, например, как сверхдлинные рифменные созвучия, зачастую квалифицируемые как разносоставные («карнизамипронизывают», «скучному-мучается» – «Змейка запазущая»; «искренностью-истовостью», «пророчествами-отчеству» – «Лермонтов» и т.д.). Общий кризис русской рифмы в постмодернистской системе координат, как результат верлибризации стиха и тавтологизации поэтического языка, заставляет мелоимажинистов обращаться к открытым еще В. Брюсовым формам деграмматизации, дающим поэту полную свободу сочетаний слов в созвучиях, вплоть до служебных слов:

Корабли застыли позицией «над»
И бросают явь в топографию сна.
Тонет взгляд: вот глубь, вот придонный низ,
Вот на дне – лишь зеленая слизь³¹.

«Титаник»

Грамматически разнородные, неглубокие рифмы с пополнением, заменой и даже перестановкой компонентов одинаково часты как среди мужских, так и среди женских и дактилических форм, представляя собой своеобразную визитную карточку мелоимажинизма, эстетику принципиально нового, по сравнению с Серебряным веком, уровня. Культура неточной рифмы, которая, согласно наблюдениям поэта и ученого Давида Самойлова, и является исконно русской, народной³², приобретает у адептов мелодической поэзии симультанный статус, постоянно будоража читательское восприятие, заставляя, вслед за Велимиром Хлебниковым, искать «внутреннее склонение слов»³³, неожиданные переключки образов и значений.

Примечания

- 1 Тынянов Ю.Н. Литературный факт / Вступ. ст., коммент. В.И. Новикова; Сост. О.И. Новиковой. М., 1993. С. 281.
- 2 Гаспаров М.Л. Русский стих как зеркало постсоветской культуры // Гаспаров М.Л. Очерк истории русского

стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. 2-е изд., доп. М., 2000. С. 306.

- 3 Декларация мелоимажинистов // Новое литературное обозрение. 1999. № 35. С. 342.
- 4 Неццетов С.Е. Случайность в складчину: Мелоимажинисты на поле девяностых // Русский имажинизм: История. Теория. Практика / Под ред. В.А. Дроздова, А.Н. Захарова, Т.К. Савченко. М., 2003. С. 374.
- 5 Ивановщина И.Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика: Дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2003. С. 55.
- 6 Декларация мелоимажинистов. С. 342.
- 7 Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 41.
- 8 Гаспаров М.Л. Первочтение и перечтение: к тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 461.
- 9 Вагурина Л. О многом и об одном: Стихи. М., 1991. С. 6.
- 10 Общепринятое обозначение форм тонического стиха (дольник, тактовик, акцентный стих, верлибр) осуществляется цифровой схемой: цифра перед первой точкой – анакруза, после последней – клаузула, сами точки – первое и последнее ударение в строке, цифры внутри – количество безударных слогов между ударными, так, например, формула 0.122.0 – обозначает 4-иктный дольник с дактилической анакрузой и мужским окончанием, в котором кроме первого и последнего ударений в строке есть еще два ударных слога (между интервалами 1 и 2, а также между интервалами 2 и 2).
- 11 Такое выделение подстроичий нарушает ямбическую каденцию стиха, так как конец строки не совпадает с концом метрического ряда.
- 12 Строчными буквами выделяются элементы рифменного расподобления.
- 13 Для мужской открытой рифмы действует правило обязательного совпадения опорных звуков для создания эффекта точности.
- 14 Разносоставные (разносложные) рифмы представляют собой сочетание неравных по слоговому составу рифмокомпонентов (усечение или выпадение заударного слога в одном из рифмокомпонентов при тождестве прочих). Такие рифмы культивировали В. Брюсов и футуристы. См.: Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. С. 253–254.
- 15 См. классификацию верлибра: Орлицкий Ю.Б. Стих и проза. Воронеж, 1991. С. 83–88.
- 16 Вагурина Л. Камень прашура. М., 1995. С. 6.
- 17 Рифмовку «ветер – на свете» (пополнение или убавление конечного согласного) М.Л. Гаспаров называет «блоковским путем» разработки «новой рифмы». См.: Гаспаров М.Л. Современный русский стих: метрика и ритмика. М., 1974. С. 298.
- 18 Вагурина Л. Камень прашура. С. 5.
- 19 См.: Голуб И.Б. Стилистика русского языка. 7-е изд. М., 2006. С. 185–188.
- 20 См.: Неццетов С.Е. Случайность в складчину. С.380.
- 21 Вагурина Л. О многом и об одном. С. 38.



- ²² См.: *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих: метрика и ритмика. С. 224.
- ²³ *Шершеневич В.* $2 \times 2 = 5$: Листы имажиниста // Поэты-имажинисты / Сост. и подг. текста, биограф. заметки и примечания Э.М. Шнейдермана. СПб.; М., 1997. С. 28.
- ²⁴ *Нещеретов С.Е.* Случайность в складчину. С. 382.
- ²⁵ *Нещеретов С.* Стихи // Новое литературное обозрение. 1999. № 35. С. 347.
- ²⁶ Правосторонняя графика применена этим поэтом в его единственной книге стихов. См.: *Нещеретов С.* Хронологический имажинист: стихотворения, 1991–1995. М., 1996. 24 с.
- ²⁷ *Иванова (Федорчук) Е.А.* Творчество В. Шершеневича: теоретические декларации и поэтическая практика: Дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2005. С. 113.
- ²⁸ *Кудрявицкий А.* Минимизация текста // Черновик. 2001. № 16. С. 128–129.
- ²⁹ *Кудрявицкий А.* Запечатанные послания: Книга стихов. М., 1992. С. 5.
- ³⁰ *Рембо А.* Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду / Изд. подгот. Н.И. Балашов, М.П. Куудинов, И.С. Поступальский; Послесл. Н.И. Балашова. М., 1982. С. 393–394.
- ³¹ *Кудрявицкий А.* Запечатанные послания. С. 11.
- ³² См.: *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. 2-е изд., доп. М., 1982. С. 58–60.
- ³³ *Хлебников В.* Творения / Сост. и коммент. В.П. Григорьев, А.Е. Парнис. М., 1986. С. 585.