

РИФМА БАЛЛАД В. А. ЖУКОВСКОГО

В статье сообщаются результаты впервые проведённого обследования рифмы центрального жанра первого русского романтика. Аспекты анализа: фонетический, морфолого-грамматический, семантический. Показывается роль рифмы в формировании балладного мирообраза поэта.

В работах В.М. Жирмунского¹, Д.С. Самойлова², В.Е. Холшевникова³, М.Л. Гаспарова⁴ содержатся отдельные, подчас глубоко проницательные, суждения по поводу рифмы поэзии Жуковского в целом – без дифференциации материала по родам и жанрам. Мы исследовали рифму одного – центрального – жанра поэта: а) во всех традиционных для отечественного стиховедения аспектах (фонетическом, морфолого-грамматическом, семантическом); б) на фоне рифмы лирики; в) в синхроническом и диахроническом срезе. Диахронический взгляд означает рассмотрение рифмы по трём периодам балладного творчества: I 1808-1814; II 1816-1822; III 1828-1833⁵.

Наше исследование охватывает 40 произведений, 7010 строк. 40 (а не 39) – потому, что «Громобой», 1810, и «Вадим», 1814-1817, мы учитываем как самостоятельные произведения. Для анализа стиха это существенно. Авторской воли при таком подходе мы не нарушаем: сам поэт назвал «Двенадцать спящих дев» «старинной повестью в двух (курсив наш. – С.М.) балладах».

Рифма была, говоря словами Пушкина, постоянной «звучной подругой» Жуковского-балладника: если эпос был преимущественно белым⁶, а в лирике белыми были 20% стихов⁷, то среди баллад нерифмованный стих – только в «Алонзо», полурифмованный (*хаха*) – в «Гаральде» и 23 строфах (из 49) «Замка Смальгольм». Жуковский-балладник не был, говоря словами Лермонтова, «без ума от тройственных созвучий»: «тройственные созвучия» у него время от времени появляются в лирике, в балладах рифмующиеся строки образуют одни пары.

В **фонетическом** отношении рифма баллад Жуковского точная, как рифма всей его поэзии (понятно, что речь идёт о фонетической, а не о графической точности). Полагаем, что рифма баллад более точная, чем рифма лирики: фактов отступлений от точности меньше и они однообразнее. **Приблизительные** рифмы (когда тождественны заударные согласные и различаются заударные гласные) ограничиваются несколькими случаями

чередования **е-и**: *предвидит – придет* («Кассандра»), *дышит – кольшет* («Громобой»), *дышит – пышет* («Роланд оруженосец»), *гнетущей – живущий* («Торжество победителей»); **и-о**: *быстроногий – дорогой* («Вадим»), *дикой – великий* («Торжество победителей»), *далекой – жестокий* («Королева Урака»). **Неточные** рифмы (когда гласные тождественны, а согласные различаются) также умещаются в короткий перечень а) женских неточных с **заменой** (термин М.Л. Гаспарова): *нетлена – неверна* («Торжество победителей»), **пополнением** (термин М.Л. Гаспарова): *волны – безмолвны* («Варвик»), «Громобой», «Эолова арфа»); б) мужских закрытых неточных с **заменой**: *храним – заплатил* («Поликратов перстень»), **пополнением**: *сонм – кругом* («Громобой»), *сонм – жезлом* («Элевзинский праздник»). К этому перечню могла быть добавлена рифмовка твёрдого и мягкого согласных типа *глас – занялась* («Людмила»), *глас – поднялась* («Светлана»), *лилась – Дуглас* («Замок Смальгольм»), но думается, что подобные факты были для поэта в пределах узуальной нормы точности.

Большую, в сравнении с лирикой, точность рифм баллад легко объяснить, зная судьбу неточных рифм поэта. Неточные обрамляют его творчество, появляясь в первом и последнем десятилетиях; в романтический жанр баллады им, обремененным архаической державинской традицией⁸, попасть не удаётся. Место неточных в балладах занимают **йотированные** рифмы типа *ловле – кровлей*, *цветущий – кущи*, *чисто – серебристой*, *безопасный – прекрасны* (примеры из «Вадима»), которые, по проницательному суждению М.Л. Гаспарова, Жуковским «канонизируются»⁹. Йотированные рифмы появляются уже в первой балладе (*Людмилы – милый*) и остаются активно (в пределах 7%) функционирующими во всех периодах балладного творчества. Любопытно, что во втором периоде (1816-1822), где 3/4 стихов мужские, доля всегда женских йотированных в абсолютных числах резко уменьшилась, но поскольку их показатель исчисляется от женских клаузул, процент йотированных здесь оказался максимально высоким

– 10,2% – без «Вадима», 9,0% – с «Вадимом». Если помнить, что в лирике («Мальвина» и др.) йотированные начинают быть заметными с 1808г. – а это год появления «Людмилы» – своеобразной точки отсчёта русского романтизма, – то можно сказать, что йотированные рифмы являются своеобразной приметой романтического стиля Жуковского.

Богатство балладных рифм определяется – в **заударной части**: а) отмеченной выше точностью; б) совпадением не менее 2 звуков: в ранней лирике в мужских открытых могло появиться «сыны – львы» («Мир»), в балладах – только: *старина – она, наголо – зажгло, любви – крови* («Три песни»); в) обилием рифм с совпадением 5 звуков (*задорный – проворный*) и даже 6 (*Баварский – царский* – «Роланд оруженосец»); г) единичными экспериментами с составными рифмами: *ложе – то же* («Рыцарь Тогенбург»), *умерла я – для рая* («Ленора»); д) функционированием в пределах 4-5% поглощающих рифм (*он – Илион, черева – рева* – «Кубок»); в лирике поглощающих рифм было вдвое меньше¹⁰. В **предударной части** богатство рифм создаётся прежде всего совпадением опорных звуков (*мрак – зрак*) в среднем в пределах 15%. Минимум совпадения опорных звуков – в I периоде – 13,5% (и с учётом «Громобоя», и без него), максимум – во II – 23,5% – без «Вадима» («Вадим» снижает показатель до 18,9%); показатель III периода (15,9%) приближается к среднему (15,4%). Кривая эволюции опорных звуков в рифмах баллад примерно совпадает с аналогичной диахронической кривой в лирике.

В предударной части помимо опорных звуков есть и другие, в терминологии В.Я. Брюсова¹¹, «левые» созвучия, среди которых знакомые читателю по лирическим рифмам а) **звуковые анафоры**: *потух – петух* («Людмила»), *матерями – мольбами, слезам – сиротам* («Громобой»), *певцов – попов* («Баллада о старушке»), *петь – полететь* («Плавание Карла Великого»), и в частности **анафоры двойные**: *стон – сторон, страх – стенах* («Громобой», «Покаяние»), *заперла – замерла, стопами – стенами* («Вадим»), *сторон – стон* («Варвик»); б) переключки опорных звуков с левыми звуками в рифмующейся строке – 1-м: *ретивы – гривы* («Ахилл»), *друга – недуга, горели – рдели* («Вадим»), 2-м: *океан – аркан* («Баллада о старушке»), *порюю – травую* («Громобой»), 3-м: *волною – мглою, Варвик – крик* («Варвик»), 4-м: *бледнеет – хладеет, гробовой – мольбой* («Баллада о старушке»). Изредка созвучия отражаются в левой части зеркально: *встрелят – осветит* («Королева Урака»). С учётом всех видов звуковых переключек наиболее «звонкими» являются баллады «Людмила», «Громобой», «Вадим», «Варвик», «Баллада о

старушке», «Покаяние», «Королева Урака».

В **морфолого-грамматическом аспекте** соотношение **однородных** рифм (*цвете – свете, далеко – глубоко, убитый – обвитый* и т.п.) и **разнородных** (*душой – мой, усладил – мил, читать – мать* и т.п. – примеры из баллады «Алина и Альсим») в среднем равно 76,6 : 23,4. Диахронический взгляд на материал (I период – 19,0%, II – 37,6%, III – 27,5%; «Громобой» и «Вадим» отдельно – соответственно 16,2 и 20,0%) показывает подключение баллад к общей тенденции к увеличению разнородных рифм в русской поэзии; максимальное выражение новации находят во II периоде. Проекция данных по балладе на аналогичные данные по лирике показывает, что процесс роста разнородных идёт параллельно, с небольшим опережением аналогичного процесса в лирике. Из однородных рифм было уделено внимание глагольным рифмам, составляющим в среднем 19,1% от общего числа рифм. Наше предположение, что в балладах глагольных рифм больше, чем в лирике, не подтвердилось. Динамика глагольных в балладе напоминает динамику по другим параметрам: максимум глагольных (23,8%) – во II периоде, минимум (19,0%) – в I, III возвращает показатель к среднестатистическому (19,4%); в «Вадиме» признак выражен сильнее (19,1%), чем в «Громобое» (15,3%).

Семантический аспект анализа балладных рифм начнём с вопроса об **оригинальности**. В балладе не в меньшей степени, чем в лирике (а возможно, и в большей), Жуковский опирался на карамзинскую традицию использования **тривиальных** рифм¹² (*путь – будь, рукой – головой, огонёк – далёк* и т.п. – примеры из «Людмилы»), среди которых выделялись рифмы с повышенной частотностью, например со словами **могила**: *могилой – унылый* («Светлана»), *«Ахилл»*), *могилой – уныло* («Доника»), *могилой – милой* («Пустынный»); **ветерок**: *ветерок – мотылёк, ветерок – ездок, ветерок – листок, ветерок – поток* («Людмила»), *ветерок – поток, восток – ветерок* («Эолова арфа»), *ветерок – челнок* («Адельстан»), *ветерка – облака* («Узник»), *ветерок – звонок, ветерок – челнок, восток – ветерок, тоска – ветерка, ветерка – мотылька* («Вадим»), а рифмы, основанные на комбинации словоформ «лес», «небес», «древес» появляются в балладах «Людмила», «Ивиковы журавли», «Варвик», «Ахилл», «Элевзинский праздник», «Громобой», «Вадим» (в двух последних по несколько раз). Такие повторы рифм не только создавали клише, помогающие поэту зарифмовать большие массивы текста, но были своеобразными знаками баллад Жуковского, приметами его индивидуального стиля.

Подобная повторяемость была характерна и для поглощающих рифм, которых в балладах вдвое больше, чем в лирике. Так, рифма «вод – свод» из «Людмилы» перекочевала в «Ахилл», «Громобой», «Вадим», «Покаяние», «Роланд оруженосец», «Братоубийца»; повторяются многие рифмы, образованные с односложными местоимениями, например, рифмы с местоимением **он** («он – сон», «он – стон», «он – звон») повторяются в разных произведениях в общей сложности 22 раза. Подобные поглощающие рифмы, создавая эффект эха, способствуют формированию атмосферы таинственного и чудесного в балладном мирообразе. Одновременно поглощающие рифмы, возвращающие слову его первоначальную образность (ср. рифмы «чрева – рева» – «Кубок», «тигры – игры» – «Элевзинский праздник», «На! – сатана» – «Рыцарь Роллон»), демонстрируют блестящее чувство слова поэта, показывают одно из направлений поиска оригинальных рифм.

Другое направление – создание рифм, включающих имена героев, а также разнообразные топоры. В отличие от лирики, где было много реальных имён и фамилий, в балладе преобладают имена фольклорно-мифологические. Оказалось, что рифмы баллад абсолютно точно указывают на тип баллады с точки зрения её генезиса. Рифмы: *забыт – Пелид, Поликсены – распаленный, там – Пергам* («Кассандра»), *Приам – стенам, Андромача – праха, Неоптолем – нем, Симонс – свились* («Ахилл»), *Атрея – Сигея, Эрева – гнева, Эвменид – Парид, Кассандра – Скаламандра* («Торжество победителей»), *Плутона – Херона* («Жалоба Цереры») и др. появляются в так называемых «античных» балладах; рифмы: *стан – Адельстан, печален – Аллен, стон – Авон, Ирлингфор – взор* («Адельстан»), *Эдвина – судьбина, Эльвины – долины, Эльвина – Эдвина* («Эльвина и Эдвин»), *Ордал – возвышал, Минвана – тумана* («Эолова арфа»), *барон – Бротерстон, лилась – Дуглас, сам – Кольдингам, очам – Кольдингам* («Замок Смальгольм»), *Гварин – паладин* («Роланд оруженосец») и др. функционируют в так называемых «средневековых» балладах. В «русских» балладах в рифму попадают по несколько раз только имена главных героев (*Людмила – возопила, Людмила – обхватила, Людмила – могила* и др.; *бой – Громобой, Громобой – рукой, Громобой – постой* и др.; *Вадим – им, Вадим – своим, Вадим – дым* и др.). Поэтических имён из русской мифологии в рифмах «русских» баллад нет. Национальный колорит балладам этого типа придают частотные рифмы, включающие слова с обозначением церковной утвари: *отворил – паникадил, запоной – иконой, зла-*

тое – налое («Светлана»), *лампаде – окладе, царь – алтарь* («Громобой»), *лампаду – отраду* («Вадим»). Все «русские» баллады объединяет рифма с поэтизмом «обитель»: *обитель – спаситель* («Людмила»), *обитель – утешитель, обитель – житель* («Светлана»), *обитель – зритель, обитель – искупитель* («Громобой»), *оскорбитель – обитель, обитель – хранитель* («Вадим»), что помогает созданию в балладах романтического мирообраза православного извода.

При всей сложности и неисчерпаемости вопроса о семантике рифмы отметим те аспекты, которые связаны со спецификой жанра – сюжетностью баллад и драматизмом развёртывания событий в них. По нашим наблюдениям, рифма может 1) указывать на **конфликт и конфликтующие стороны**: *Алина – арменина* («Алина и Альсим»), *отец – певец, певец – отец* («Эолова арфа»); 2) давать контуры **исходной сюжетной ситуации**: *написал – пропал* («Громобой»), *наконец – отец* («Адельстан»), *вдали – журавли* («Ивиковы журавли»), *Леноре – горе* («Ленора»); 3) очерчивать **финал**: *причастился – скрылся* («Покаяние»), *узрел – улетел* («Доника»), *явилась – скрылась* («Плавание Карла Великого»); 4) отражать **динамику событий** (см. последовательность рифм в балладах «Лесной царь» и «Суд божий над епископом»). В этом отношении особенно велика роль глагольных рифм. Не имея возможности детально рассмотреть многие яркие глагольные рифмы, отметим только способность Жуковского виртуозно чередовать строфы с разной концентрацией глагольных рифм для маркирования движения или его отсутствия. Ср. 2 строфы из «Леноры»: «*Она подумала, сошла / И на коня вспрыгнула, / И друга нежно обняла / И вся к нему прильнула. / Помчались... конь бежит, летит / Под ним земля шумит, дрожит / С дороги вихри вьются / От камней искры льются*» и «*И что ж, Ленора, что потом? / О страх!... в одно мгновенье / Кусок одежды за куском / Слетел с него, как тленье; / И нет уж кожи на костях; / Безглазый череп на плечах; / Нет каски, нет колета; / Она в руках скелета*». В первой строфе вербально выраженная стремительность движения («Помчались...») усиливается 4 глагольными рифмами с семантикой движения; во второй – отсутствие глагольных рифм помогает создать ретардацию повествования, которая ужасное «мгновенье» изображает развёрнутым во времени и передаёт состояние ослепления героини.

К 4-м перечисленным функциям можно добавить 5-ю: рифма в балладах может имплицитно выражать **основную коллизию произведения**, что особенно видно в тех случаях, когда рифмы повторяются 2-3, иногда более раз и превращаются, в

нашей терминологии, в «рифмы-рефрены». Так, в балладе «Уллин и его дочь» трижды (в первой, последней, четвёртой строфах) появляется рифма «пучина – Уллина», указывающая на основную коллизию баллады и прогнозирующая её трагический финал: Уллин, воплощающий пучину гнева (может быть, праведного), будет виновником гибели дочери – в пучине волн. Баллада Жуковского посвящена героям, охваченным (каждый по-своему) пучиной страстей, но способных в экстремальной ситуации к раскаянию. «Рифма-рефрен» «пучина – Уллина» многозначна: в волнах ритма баллады она обретает семантику по принципу их противопоставления и тем самым способствует выражению сложного идейно-эмоционального комплекса произведения. «Рифмы-рефрены» функционируют также в балладах «Людмила» (*творец – конец*), «Ленора» (*Леноре – горе*), «Алина и Альсим» (*Алина – армянина*), «Эльвина и Эдвин» (*Эльвина – Эдвина*), «Варвик» (*Варвик – крик*), «Эолова арфа» (*отец – невец*), «Адельстан» (*сына – паладина*), «Королева Урака» (*ход – народ*). «Рифмы-рефрены» появляются в I и III периодах балладного творчества, особенно их много в I периоде, где они выполняют жанровообразующую функцию: дают эпическому сюжету лирическую разработку.

Рифма Жуковского, как и рифма любого большого поэта, – «возбудитель ассоциаций, катализатор поэтической мысли»¹³. Жуковский «возбуждал» ассоциации по принципу **сходства** объединён-

ных звуковым созвучием слов и по принципу **контраста**. **Первый принцип** иллюстрирует рифмы: *гробовой – сырой* («Людмила»), *кольцом – венцом* («Светлана»), *муки – разлуки* («Эолова арфа»), *кипенье – мценье* («Покаяние»), *смятенья – землетрясенья*, *разъярённый – раскалённый* («Баллада о старушке») и др. В этой группе много рифм, служащих выражению этической концепции поэта: *хранитель – искупитель*, *мученья – спасенья* («Громобой»), *покаянье – страданье*, *искупитель – спаситель* («Баллада о старушке»), *человек – навек* («Элевзинский праздник») и др. Особенно выразительна в этом плане рифма «покаянье – молчание», которая появляется в «Покаянии» и повторяется в «Братоубийце». **Второй принцип** иллюстрирует рифмы: *мертвец – венец*, *венчальный – погребальный* («Светлана»), *благодатью – проклятью*, *заступник – преступник* («Покаяние»), *православной – зверонравной* («Вадим»), *искупитель – мститель* («Громобой»), *ликует – тоскует* («Королева Урака») и др. В этой же группе и «банальные» рифмы: *кровь – любовь* («Замок Смальгольм»), *любви – крови* («Три песни»), *кровью – любовью* («Пустынник», «Королева Урака») и др. Контрастные рифмы участвуют в создании универсальных оппозиций добра и зла, тёмных и светлых начал в мире и душе человека, составляющих основу балладного мирообраза Жуковского.

Список использованной литературы:

- ¹ Жирмунский В.М. Рифма, её история и теория (Пг, 1929) // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л. 1975, С. 324-362.
- ² Самойлов Д.С. Книга о русской рифме. М. 1982. С. 118-120.
- ³ Холшевников В.Е. Стихovedение и поэзия. Л. 1991. С. 150-165.
- ⁴ Гаспаров М.Л. Эволюция русской рифмы // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 3. М. 1997. С. 326-339.
- ⁵ Периоды даны по И.М. Семенко. См.: Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М. 1975. С. 164.
- ⁶ См.: Матяш С.А. Метрика и строфика В.А. Жуковского // Русское стихосложение. М. 1979. С. 37-41.; Матяш С.А. Жуковский и русская стиховая культура XVIII – первой половины XIX в. // Жуковский и русская культура. Л. 1987. С. 89-90.
- ⁷ См.: Матяш С.А. Стих Жуковского-лирика // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. Т. 2. М. 2000.– С. 408 и др.
- ⁸ О месте Державина в истории русской рифмы см.: Западов В.А. Державин и Карамзин в литературном движении конца XVIII – начала XIX в. Л. 1969. С. 54-78.
- ⁹ Гаспаров М.Л. Ук. соч. С. 295.
- ¹⁰ Поглощающие рифмы в «Людмиле» были отмечены В.Е. Холшевниковым. (Холшевников В.Е. Стихосложение Пушкина-лицейца // Пушкин А.С. Лирика лицейских лет, 1813-1817. СПб, 1994. С. 413). После «Людмилы» поглощающие рифмы появлялись постоянно (в 32 балладах из 40). Их частотность: в I периоде – 3,9%, II – 47%, III – 4,6%.
- ¹¹ См. Брюсов В.Я. Левизна Пушкина в рифмах // Брюсов В.Я. Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.7. М. 1975, с. 156.
- ¹² О рифме Карамзина см.: Лотман Ю.М. Поэзия Карамзина // Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. М.– Л. 1966. С. 30.
- ¹³ Самойлов Д.С. Ук. соч. С. 16.