
**ИЗ ИСТОРИИ
ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКИ**

**РИФМЫ ОМОНИМИЧЕСКИЕ И ТАВТОЛОГИЧЕСКИЕ
М. Л. ГАСПАРОВ**

© 2011 г. Публикация А. М. Зотовой-Гаспаровой

В статье охарактеризованы особенности и функции рифмы омонимической и рифмы тавтологической, прослежена их история в русской поэзии.

Specific features of homonymous and tautological rhymes are characterized. Their history in Russian literature is traced.

Ключевые слова: функция рифмы, омонимия, тавтология, юмористическая поэзия

Key words: function of the rhyme, homonymy, tautology, humourous poetry.

Эта статья была обнаружена в бумагах Михаила Леоновича Гаспарова (1935–2005) при разборке его архива. Она была написана в 2003 году для вновь создаваемого журнала “Сумма знаний” и должна была быть напечатана во 2-м номере. Но, к сожалению, этот журнал скончался, едва родившись, – вышел только один номер, и статья осталась ненапечатанной. Я думаю, она может представлять интерес для читателей “Известий РАН...”, журнала, с которым Михаил Леонович много лет сотрудничал.

А.М. Зотова-Гаспарова

I. Омонимические рифмы

Певцы замолкли, Пушкин стих,
Хромает тяжко вялый стих.

Н. Огарев

Что такое омонимы – известно: это слова, у которых звучание одинаково, а значение различно. “Девичья коса”, “стальная коса”, “песчаная коса”, “он кос, и она коса” – омонимы. Слова, которые пишутся по-разному, но звучат все-таки одинаково, тоже считаются омонимами: “будит нас будильник”, “будет новый день”. А слова, которые пишутся одинаково, но произносятся по-разному, омонимами не называются, для них есть другой термин – омографы: “географический атлас” – “одет в шелк и атлас”, “целовать и миловать” – “казнить и миловать”, “угодить в пропасть” – “пропасть пропадом”. “Омоним” по-гречески значит “сходно зовущийся”, “омограф” – “сходно пишущийся”. Но с омографами в русских рифмах дела иметь нам не придется.

Обыгрывать омонимы с художественной целью стали давно, причем раньше в прозе, чем в стихах. Всякому оратору было соблазнительно

блеснуть фразой вроде: “ты проливаешь свет на весь свет!” или “ты несешь миру мир!” – в каждом языке есть набор омонимов, удобный для такой игры и поэтому быстро приедающийся. Это в “высоком стиле”; а в “низком стиле” это еще более обычный материал для шуток, называемых каламбурами (слово “каламбур” французское, а происхождение его неизвестно).

Едва ли не первую омонимическую рифму в новой русской поэзии мы встречаем у Ломоносова в оде 1757 года, где императрица Елизавета обращается к Богу с такими словами о своем отце Петре Великом:

Великий Боже, вседержитель!
Святой Твой промысел и свет
Имя в сердце, мой родитель
Вознес под солнцем русский свет...

Это явно высокий стиль; а всего через пять лет было напечатано стихотворение уже явно невысокого стиля, целиком построенное на таких омонимических рифмах. Автором его был А. Ржевский, ученик Сумарокова, самый талантливый стихотворный экспериментатор своего времени. Это значило, что явление замечено, осознано и взято на учет.

На берегах текущих рек
 Пастушок мне тако рек:
 “Не видал прелестнее твоего я стану,
 Глаз твоих, лица и век.
 Знай, доколь продлится век,
 Верно я, мой свет, тебя, верь, люби́ти стану”.

Вздохи взор его мой зрел,
 Разум был еще незрел,
 Согласилась мысль моя с лестной мыслью с тою.
 Я сказала: “Будешь мой,
 Ты лица в слезах не мой,
 Только будь лишь верен мне, коль того я стою”.

Страсть на лесть днесь променя,
 И не мыслит про меня.
 О неверный! ныне стал пленен ты иною.
 Мне сказал: “Поди ты прочь
 И себе другого прочь” –
 Как несомно стражду днесь, рвуся я и ною!

Между высокой и шуточной поэзией омонимическая рифма быстро сделала выбор в пользу последней. У Пушкина мы находим такие рифмы несколько раз, и всегда с намеком, пусть самым легким, на шутивную интонацию. В “Евгении Онегине”, о Руссо:

Защитник вольности и прав
 В сем случае совсем не прав.

В “Графе Нулине”:

А что же делает супруга
 Одна, в отсутствие супруга?

В “Сказке о царе Салтане” – о купцах, торговых гостях:

Вот на берег вышли гости,
 Царь Салтан зовет их в гости...

В “Сказке о попе...” Балда обещается служить

...В год за три шелка тебе по лбу,
 Есть же мне давай вареную полбу.

В “Женихе” девица –

Сидит, молчит, не ест, не пьет
 И током слезы точит,
 А старший брат свой нож берет,
 Присвистывая, точит...

В “Утопленнике”:

Вы, щенки! за мной ступайте!
 Будет вам по калачу,
 Да смотрите ж, не болтайте,
 А не то поколочу.

(Два последние примера особенно любопытны. В “Утопленнике” описывается довольно страшное происшествие – а баллада, тем не менее, получается совсем не страшная, а скорее, ироническая. Главным образом это достигается, конечно, за счет подбора подробностей – как представлен

самый страшный момент: появление покойника? “Видит: голый перед ним...” и т.д.; после этого уже и “раки черные впились...” звучит не так страшно. Но отчасти это достигается и за счет размера – такой 4-стопный хорей обычно ощущается как веселый и бодрый, а почему, об этом можно поговорить в другой раз. А отчасти и за счет простоватого стиля, и за счет “несерьезных” рифм: кроме “по калачу – поколочу” здесь играют роль и “вон, тятя, э-вот – ...мокрый невод”, и “окно захлопнул – чтоб ты лопнул”. Читатели так и воспринимали эту балладу: не всерьез. Горький в воспоминаниях где-то пишет, как под мотив “р-раки черные впились” приказчики с горничными весело отплясывали польку.)

Некоторое время в собрании сочинений Пушкина печатались несколько двустий с каламбурными рифмами совершенно непристойного свойства; самое вразумительное из них было: “Дева, ног не топырь – Залетит нетопырь!” (обе рифмы приходилось заменять точками). Потом выяснилось, что текст их, считавшийся автографом Пушкина, был на самом деле автографом его брата Льва Сергеевича, у которого был похожий почерк, и из собрания сочинений они исчезли.

Юмористическая поэзия, охотно приняв омонимические рифмы, ценила их однако более не в чистом виде (слово на слово, как “точит – точит”), а в составном виде (слово на сочетание слов, как “по калачу – поколочу”): подобные каламбуры выходили смешней. Именно в таком мелкорубленном виде появляются они у классиков юмористики: С.А. Соболевского (приятель Л.С. Пушкина и его брата), Ф.А. Кони и “короля рифмы” Д.Д. Минаева. У Минаева целые разделы в его сборниках назывались “Рифмы и каламбуры” и заполнялись разрозненными четверостишиями – натянутыми шутками на составные рифмы.

Мог тогда б понтировать
 Я в азарте смелом –
 А теперь изволь метать
 Без наличных – с мелом.
 Уж угодно небесам,
 Хоть грызи тут ногти, –
 Попадешься не бесам,
 Кредиторам в когти...

(Ф. Кони, куплеты игрока из водевиля
 “Петербургские квартиры”, 1840)

Область рифм – моя стихия,
 И легко пишу стихи я;
 Без раздумья, без отсрочки
 Я бегу к строке от строчки,
 Даже к финским скалам бурим
 Обращаюсь с каламбуром.

(Д. Минаев, “В Финляндии”, 1876)

Иной омоним складывался даже не из двух, а из трех слов: “В ресторане ел суп сидя я – Суп был сладок, как субсидия...”. Почему это казалось смешней? Вероятно, потому что чистые омонимы как бы были даны в языке, а составные – как бы созданы писателем и хранили зримые следы его усилий. Стихи на чистых омонимах сами собой получаются спокойнее и серьезнее.

Вот три стихотворения советского поэта Я. Козловского – сравните последнее из них с предыдущими. Я. Козловский среди своих современников тоже как бы специализировался на упражнениях с омонимическими рифмами: в его итоговом сборнике было напечатано 80 таких шуток и полшутки (как в лучшие минаевские времена) под общим заглавием “Созвездие Близнецов”.

– Взяв бритву, я добрею,
Сияю бра добрей!
Сейчас я вас добрею, –
Промолвил брадобрей.
– Не зря ко мне вы ходите:
Хоть старюсь я, но вы
Все от меня выходите,
Как месяцы, новы.

Смотри, натуралист:
Упал на тура лист.
Все капельки светлы,
Как будто из стекла,
Одна из них с ветлы
К твоим ногам стекла.
А на речной косе
Оса летит к осе.

Журавлиные станицы
Гонит времени опала.
С тополей вблизи станицы
Желтая листва опала.
Речка в облачной опушке,
И черты ее не четки.
Сосны на лесной опушке
Дождика перебирают четки.

Впрочем, к чести Минаева, он делал пробы и на путях большего сопротивления – например, нанизывал не два, а больше рифмующихся омонимов. Это уже труднее:

В полуденный зной на Сене
Я искал напрасно сени,
Вспомнив Волгу, где на сене
Лежа, слушал песню Сени:
“Ах вы, сени мои, сени”.

Или:

На пикнике под сенью ели
Мы пили более, чем ели,
И зная толк в вине и в эле,
Домой вернулись еле-еле.

В серьезной поэзии не побоялись использовать омонимию только экспериментаторы-символисты. И прежде всего они отбросили игру с составными омонимами, сосредоточившись на чистых. Художественный расчет их был не в том, чтобы показать, как можно склеить друг с другом разные слова, чтобы они показались одним, а в том, чтобы показать, как можно разнотемным словам подобрать такой контекст, чтобы они в нем показались одинаково естественными. Интерес к этому прорывался невольно и неожиданно: Блок никогда не увлекался стиховыми экспериментами ради экспериментов, однако ученые нашли у него не менее 9 омонимических рифм, при этом – в самых серьезных стихотворениях:

Я, отрок, зажигаю свечи,
Огонь кадильный берегу.
Она без мысли и без речи
На том смеется берегу...
...И неужель в грядущем веке
Младенцу мне – велит судьба
Впервые дрогнувшие веки
Открыть у львиного столба?..

О поэтах более коварных говорить не приходится: Валерий Брюсов и Федор Сологуб писали на омонимических рифмах целые стихотворения. Причем, сообразно своим характерам, Брюсов выставлял прием напоказ (включил это стихотворение в сборник экспериментальных стихов “Опыты”, а в рукописи называл его “омонимина”), а Сологуб скрывал (понимающий заметит!), и поэтому брюсовское гораздо известнее, чем сологубовское:

Ты белых лебедей кормила,
Откинув тяжесть черных кос...
Я рядом плыл; сошлись кормила;
Закатный луч был странно-кос.
По небу полосы синели,
Вечеровой багрец края;
В цветах черемух и синели
Скрывались водные края.
Все формы были строго-четки,
Миг ранил сердце сотней жал...
Я, как аскет сжимает четки,
В руке весло невольно жал.
Вдруг лебедей метнулась пара...
Не знаю, чья была вина...
Закат замлел за дымкой пара,
Алея, как поток вина.
Была то правда ли, мечта ли, –
Уста двоих слились в одно.
Две лодки, как и мы, мечтали,
Как будто вонзены во дно.
Я свято помню эту встречу:
Пруд, берег, неба яркий плат...
Миг тот же если вновь я встречу, –
И жизнь ничтожная из плат!

(В. Брюсов, 1914)

Мне боги праведные дали,
Сойдя с лазоревых высот,
И утомительные дали,
И мед укрепных дольних сот.

Когда в полях томленья спело,
На нивах жизни всхожий знак,
Мне песню медленную спело
Молчанье, сеющее мак.

Когда в цветы впивалось жало
Одной из медоносных пчел,
Серпом горящим Солнце жало
Созревшие колосья зол.

Когда же Солнце засыпало
На ложе облачных углей,
Меня молчанье засыпало
Цветами росными полей.

И вокруг меня ограды стали,
Прозрачней чистого стекла,
Но тверже закаленной стали,
И только ночь сквозь них текла,

Пьяна медлительными снами,
Кольша ароматный чад.
И ночь, и я, и вместе с нами
Мечтали рои вешних чад.

(Ф. Сологуб, 1919)

Главная задача, как сказано, была в том, чтобы омонимы возникали в стихах как бы естественно. Но была еще и сверхзадача: чтобы их игра как бы перекликалась с содержанием стиха, подчеркивала его смысл. Брюсов и Сологуб такой сверхзадачи не ставили. Но у гораздо более легкомысленного, по общему мнению, советского поэта Семена Кирсанова есть, например, стихотворение “Птичий клин”: “Когда на мартовских полях Лежала толща белая, Сидел я с книгой, на полях Свои пометки делаю. И в миг, когда мое перо Касалось граф тетрадных, Вдруг журавлиное перо С небес упало радужных. И я его вписал в разряд Явлений атомистики, Как электрический разряд, Как божий дар без мистики. А в облаках летел журавль, И не один, а стаями, Крича скрипуче, как журавль, В колодез опускаяемый...” и т.д.; а кончается это стихотворение словами:

Я ставлю сущность выше слов,
Но верьте мне на слово:
Смысл не в буквальном смысле слов,
А в превращеньях слова.

Еще эффективнее использовал он такие “превращения слова” в поэме “Семь дней недели”; но об этом будет речь в другом рассказе, “Тавтологические рифмы”.

Опыт показал, что в русском языке достаточно парных омонимов, чтобы нанизывать их в юмористические и даже не юмористические рифмы

без особенного труда. Тройных омонимов гораздо меньше, и оперировать ими труднее. Как в комической поэзии управлялся с ними Минаев, мы видели. В серьезной поэзии за это взялся опять-таки Брюсов в стихотворении 1923 г. “Где-то”: в эти последние свои годы он очень много экспериментировал с рифмами:

Островки, заливы, косы,
Отмель, смятая водой;
Волны, выгнуты и косы,
На песке рисунок рунный
Чертят пенистой грядой.
Островки, заливы, косы,
Отмель, вскрытая водой;
Женщин вылоснились косы;
Слит с закатом рокот струнный;
Слит с толпой ведун седой.

Взглянет вечер. Кто-то будет
Звать красотку к тени ив.
Вздохи, стоны, споры: – “Будет!”
– “Нет! еще!” – Над сном стыдливым
Месяц ласки льет, ленив.

В ранний вечер кто-то будет
Звать красотку к тени ив...
Пусть же солнце сонных будит!
Месяц медлит над отливом,
Час зачатья осенив.

(Очень строго выдержанные симметричные повторы!)

Поиски омонимических рифм, и даже тройных, – не праздная забава: такие рифмы могут быть нужны как примета жанра или стиля. В восточной поэзии омонимические рифмы употребительны в самых изысканных жанрах и высоко ценятся. Переводчики обычно их не передают: слишком трудно. Однако лет сорок назад на русский язык впервые были переведены четверостишия классика тюркской поэзии Алишера Навои – “туюги”, в которых три строки зарифмованы непременно омонимами. Переводчик С. Иванов сумел набрать 21 тройку рифм, и чистых, и составных: пожалуй, это подвиг. Интересно только, насколько далеко ему пришлось ради этих рифм отклоняться от смысла подлинника?

Мой взор состарила слеза, в страданиях пролитая,
Но ты, как прежде, – лишь мечта, что дразнит, пролетая.
Один, в тоске, я смерти жду; но если ты со мною,
Мой, как у Хызра, долговек, – что ж вспомнил про лета я?
Чтоб ей сказать: “не уходи!”, уста я растворил,
Но замер зов мой на устах и льда не растворил.
Ее капризам нет числа, упорству нет границ.
Мир удивлен: такое зло каприз хоть раз творил?

Бальзам для ран я не нашел, страницы книг листая.
Что тело мне терзает в кровь – не хищных птиц ли стая?
Огонь любви мне душу сжег, и в горькой той пустыне
Не отыскал ни одного целебного листа я.

Никто таких, как у тебя, ввек не имел очей!
 Мир без тебя исполнен слез, обид и мелочей.
 Жестокая, когда в тоске я выплакал глаза,
 Любимый образ пред собою ты имела – чей?

В заключение – два слова об омографах. Я сказал, что с ними в русской рифме сталкиваться не приходится; это не совсем так. Есть понятие “разноударные рифмы”, еще плохо освоенное у нас не только практикой, но даже теорией (об этом уместнее поговорить в другой главе); так вот, в первых экспериментах с ними поэт как бы невольно натывается на омографы. У Брюсова в тех же “Опытах” есть стихотворение “Восторг женщины” с подзаголовком “Разноударные омонимические рифмы”: это и есть омографы.

Я – под синим пологом
 На холме пологом
 Все вокруг так зелено;
 Шум – в траве зеленой.
 Вот ромашка белая
 Как она, бела я.
 Сосенки! вы в горе ли?
 Мы, как вы, горели.
 Но изжита, минута
 Страшная минута
 В сердце – радость виденья:
 Сгинули виденья.
 Счастья нужно ль большего?
 Будет и большего.

В черновиках этого стихотворения были еще строчки: “Мы согласно с ландышем, Что нам послан, дышим. Я – побеги вереска, Я – в лесу березка!..” И, уже без омографии: “Как мы оба верили Ласковой свирели! Звуки одиночные Нас в часы ночные Звали нас погибельно Песней колыбельной...” А на полях – заготовка еще одной рифмы: “ирода – природа”.

Брюсовское стихотворение трудно назвать удачным: слишком чувствуется натужный эксперимент. Но в другом стихотворении XX века омографы оказались использованы очень выразительно – правда, не в рифме. Это “Русская песня” Кирсанова, где подхвачено и обыграно употребление разноударных вариантов одних и тех же слов (“акцентных дублетов”) в русской народной поэзии:

Ты лети, лети, соколик, высоко и далеко –
 И высоко и далеко, на родиму сторону... –

не говоря уже о тех смещениях ударения, которые получают при пении:

Уж как далеко-далеко во чистом поле,
 Разгорался там огонечек малёшенек...

Вот песня Кирсанова:

Как из клетки горлица,
 душенька-душа,
 из высокой горницы
 ты куда ушла?

Я брожу по городу
 в грусти и слезах
 о голубых, голубых,
 голубых глазах.

Кем теперь неволишься?
 Где, моя печаль,
 распустила волосы
 по белым плечам?

Хорошо ли без меня,
 слову изменяя?
 Аль, моя любезная,
 вольно без меня?

Волком недостреленным
 рыщу наугад
 по зеленым, зеленым,
 зеленым лугам.

Посвистом и покриком
 я тебя зову,
 ни ау, ни отклика
 на мое ау.

Я гребу на ялике
 с кровью на руках
 на далеких, далеких,
 далеких реках...

Ни письма, ни весточки,
 ни – чего-нибудь!
 Ни зеленой веточки:
 де, не позабудь.

И я, повесив голову,
 плачу по ночам
 по голубым, голубым,
 голубым очам.

На песню Кирсанова есть музыка, и поется она совсем не плохо. Но к омонимическим рифмам, конечно, она никакого отношения не имеет; теме нашей – конец.

2. Тавтологические рифмы

Воротился ночью мельник:
 Женка! что за сапоги?
 – Ах ты, пьяница, бездельник,
 Где ты видишь сапоги?..

“Сцены из рыцарских времен”

“Тавтология” значит по-гречески “то-же-слово”: повторение одних и тех же слов или, по крайней мере, одних и тех же понятий. Без такого повторения не обходится никакая речь, и подавно речь художественная: самые употре-

бительные риторические фигуры – это фигуры повторения: “Пора, мой друг, пора: покоя сердце просит...”, “Прости, развратный Рим! прости, о край родной...”, “Клянусь четой и нечетой, Клянусь мечом и правой битвой, Клянуся утренней звездой, Клянусь вечернею молитвой...” (это начало пушкинских “Подражаний Корану”, и оно послужило образцом для знаменитых клятв Демона у Лермонтова: “Клянусь я первым днем творенья...”). Таким образом, риторические корни у тавтологической рифмы гораздо крепче, чем у рифмы омонимической: повторов в речи много, омонимов мало.

Но именно поэтому тавтологическая рифма прижилась в стихах не больше, а меньше, чем рифма омонимическая. Тавтология была слишком частой приметой прозы, чтобы стать приметой стиха. Попробуем перелицевать пушкинские строчки так, чтобы повторяющееся слово стояло не в начале их, а в конце: “Четой и нечетой клянусь, Мечом и битвою клянуся, Звездой утренней клянусь, Молитвой вечера клянуся...” Сразу становится скучно, возникает тягостное ощущение топтания на одном месте, которого раньше не было. Почему? Потому что там перед нами было и единство, и разнообразие – и повторение одного слова в начале стихов, и сочетание разных слов в рифмах; а в нашей перелицовке осталось только единство без разнообразия.

В рифме ценится именно то, что она дает нам одновременно и сходное, и разное: сходное звучание и разное значение. Если у слов в конце строчек и звучание, и значение разное, мы воспринимаем их как нерифмованные; даже если среди них мелькнут одинаковые слова, мы не назовем их рифмой. В стихотворении Вл. Луговского “Как человек плыл с Одиссеем” мы читаем:

Греби, ребята! Парус наш трепещет,
Вина немного, впереди – конец.
Мы все плывем в желанную Итаку,
Коричневые, жилистые, злые,
Срывая пену волн нетерпеливых,
Затягивая пасмурную песню.
Ведь наши жены зажили с другими,
И наши песни сорваны другими,
И наши свиньи колоты другими,
И нашу славу вырвал Одиссей...

и нам не приходит в голову сказать, будто здесь “среди нерифмованных стихов возникает тавтологическая рифма” – самое большее, мы говорим, что здесь среди текста возникает “параллелизм с эпифорой”, т.е. явление не стиховое, а стилистическое. (“Эпифорой” называется повторение слова в конце смежных отрезков текста, как здесь, а “анафорой” – повторение в начале, как

в примере “Клянусь четой и нечетой...”). Иначе говоря, полное нетождество и полное тождество конечных слов воспринимаются нами одинаково: как не-рифма.

Омонимические рифмы резко выделяются в стихе потому, что в них сходство звучания и разница значения в своем контрасте достигают предела: если они избегаются, то потому, что кажутся чересчур яркими, эффектными, изысканными. А тавтологические рифмы, напротив, выделяются потому, что в них этого контраста вовсе нет – то же звучание и то же значение; и если они также избегаются, то потому, что кажутся провалами, случайными не-рифмами на фоне рифм.

Ю.М. Лотман предложил когда-то любопытный психологический эксперимент: попробовать одно и то же звукосочетание представить сперва как омоним, а потом как повторение слова. Например, был в Москве известный ученый Каблуков, прототип маршаковского “человека рассеянного”; Андрей Белый в поэме-воспоминании “Первое свидание”, изображая разъезд после концерта в 1900 году, зарифмовал его по-минаевски:

Лысеет химик Каблуков –
Проходит в топот каблуков...

Перепишем это так:

Лысеет химик Каблуков,
Проходит в топот Каблуков... –

и мы почувствуем, что вся острота рифмы бесследно исчезла. Или вот еще более выразительный пример. У Вяземского есть стихотворение с каламбурными рифмами на современные политические события: в нем он обращается к австрийскому дипломату фон-Булю, которому приходится на глазах у англичан расхлебывать политическую кашу, заваренную “князем” – прусским Бисмарком:

Бог помочь вам, графу фон-Булю!
Князь сеял – пришлось вам пожать!
Быть может, и другу Джон-Булю
Придется плечами пожать...

Вообразим, что эти стихи читаются в присутствии двух людей, из которых один знает, кто такой фон-Буль и что такое Джон Буль, а другой этого не знает и предполагает, что речь идет об одном и том же неизвестном ему лице, скажем, некоем графе Джоне фон-Буле. Первый воспримет рифму “Булю – Булю” как очень изысканную и острую, а второй как неумелую и неудачную.

Между этими двумя крайностями есть, однако, еще более любопытные промежуточные случаи – правда чрезвычайно редкие: когда одно и то же слово употреблено в рифме один раз в своем ос-

новном значении, а другой раз – в переносном, метафорическом. Очень интересный пример тому – у Некрасова в сатире “Недавнее время”. В ней описывается знатная публика петербургского дворянского клуба накануне реформ – ретрограды, обжоры, пустодумы, игроки, всполошенные слухами об освобождении крестьян, – и на них молча глядит медный бюст дедушки Крылова и как будто насмешливо напоминает:

Полно вам – благо сами вы целы –
О наделах своих толковать,
Смерть придет – уравниет наделы,
Если вам мудрено уравниять...

Полно вам враждовать меж собою
За чины, за места, за кресты –
Смерть придет и отнимет без бою
И чины, и места, и кресты!..

Пусть вас минус в игре не смущает,
Игроки! пусть не радуется плюс –
Смерть придет – все итоги сравнивает:
Будет, будет у каждого *плюс!*..

В первом из этих трех четверостиший рифмы вполне обычные; во втором “кресты – кресты” – по-видимому, тавтологическая рифма; а в третьем, где слово “плюс” сперва означает отметку игрока при выигрыше, а потом, несомненно, крест над могилой, – перед нами как бы сразу и тавтология, и не тавтология. И этот эффект не пропадает даром: озадаченный читатель еще раз оглядывается и на предыдущую строфу, чтобы задуматься, за какие же собственно “места” и “кресты” грызутся между собой люди: на службе или на кладбище?

Некрасов сам нарочно выделяет этот последний “плюс” курсивом (курсив в тогдашнем употреблении означал то же, что кавычки), как бы указывая: “плюс” курсивный – это не то же самое, что “плюс” некурсивный! А в другом месте он различает два значения одного слова иначе – большой буквой. В поэме “Мороз Красный Нос” героиня вспоминает, как она упростила вынести из монастыря чудотворную икону Богородицы, чтобы исцелить своего умирающего мужа:

Двинулась с миром икона святая,
Сестры запели, ее провожая,
Все приложились к ней.
Много Владычице было почету:
Старый и малый бросали работу,
Из деревень шли за Ней...

“К ней”, с маленькой буквы – то есть к иконе; “за Ней”, с большой буквы – то есть за Богородицей: одно и то же местоимение заменяет два разных слова, поэтому перед нами не совсем тавтология. При советской власти, когда местоимения, относящиеся к Богу, не полагалось писать с большой буквы, “за

ней” тоже писалось с маленькой, и читатели думали, что речь по-прежнему идет об иконе, и удивлялись, почему у Некрасова такая убогая рифма.

Писать слова, относящиеся к Богу, с большой буквы, – дело общепринятое и каждому понятное. Но бывают случаи, когда поэт пишет с большой буквы слово, важное не для всех, а только лично для него (почему – читатель должен понять из контекста). Тогда оно тоже может рифмоваться так, как у Некрасова: сразу и тавтология, и не тавтология. Забытая поэтесса Вера Меркурьева в 1918 г. написала большой цикл стихов к Вяч. Иванову – перед этим поэтом она преклонялась, но идей и чувств его решительно не принимала, он ей был и Друг, и Враг. На эти два слова она натягивает длинную вереницу рифм, завершая их именно полутавтологическими:

О мой заклятый Друг,
И мой заветный Враг, –
Чем ваш воздушней круг,
Тем мой бездушней шаг.

В мистический испуг –
Лирический зигзаг,
Орфический мой Друг,
Гностический мой Враг.

Так, вам – цветущий луг,
А мне – сухой овраг,
Мой нелюбимый Друг
И нежно-чтимый Враг.

Моих пучину выюг
Какой измерит лаг?
Не ваш ли, страшный Друг?
Не ваш ли, милый Враг?

Мой мертвый узел туг,
Мой стих и нищ и наг –
Еще стяните, Друг,
Еще снимите, Враг.

Но греют, точно юг,
Щедроты ваших благ –
Неумолимый Друг
И милостивый Враг.

И черный мой недуг
Укачивает маг –
Как вал качает струг,
Как ветер веет флаг.

Не всякий близок друг,
Как этот дорог враг, –
Мой ненавистный Друг
И мой любезный Враг.

Иногда нет даже надобности выделять оттенок значения курсивом или большой буквой: на нужный оттенок указывает словосочетание. Незадолго до Некрасова Я. Полонский рифмовал в

стихотворении “Последний разговор” последнюю строфу – после описания пения соловья:

...Но и он затих во мраке ночи,
Улетел, счастливцев, на покой...
Пожелай и мне спокойной ночи
До приятного свидания с тобой!

Когда мы говорим привычные слова “спокойной ночи”, то мы уже не представляем себе реальной ночи со звездами и соловьем; поэтому и Полонский считает себя вправе рифмовать “ночи” и “спокойной ночи” (и тонко подкрепляет это следующей строчкой, где столь же привычные слова “до свидания” оживлены мыслью о реальном свидании, про которое и написано стихотворение). То же самое – и в строчках М. Светлова:

Разрушены барьеры ночи темной...
Рассвет такой, как все огромно!
Как будто неба тихий Океан
Упал на Тихий Океан.

Разница между числительным “первый” и прилагательным “первый” (т.е. передовой, самый лучший) обыгрывалась у А. Вознесенского:

Если б были чемпионаты,
кто в веках по убийствам первый, –
ты бы выиграл, Век Двадцатый.
Усмехается Век Двадцать Первый.
Если б были чемпионаты,
кто по лжи и подлостям первый, –
ты бы выиграл, Век Двадцатый.
Усмехается Двадцать Первый.
Если б были чемпионаты,
кто по подвигам первый, –
нет нам равных, мой Век Двадцатый!
Безмолвствует Двадцать Первый.

Это – пример патетический, а вот пример сатирический – из стихотворения “Причина разногласия” А.М. Жемчужникова, современника Некрасова и Полонского:

Два господина однажды сошлись;
Чай в кабинете с сигарою пили
И разговором потом занялись –
Все о разумных вещах говорили:
О том, что такое обязанность, право?
И как надо действовать честно и право,
С пути не сбиваясь ни влево, ни вправо?

Казалось бы, все это вещи бесспорные – такие уж бесспорные, что даже слова для них у всех одинаковые, как в этих рифмах. Однако нет: во второй строфе уже “того и другого терзали сомненья: того и гляди, что разделятся мненья...” А затем –

Входит к ним третье лицо в кабинет;
В спор их вступивши, оно обсудило
С новых сторон тот же самый предмет
И окончательно с толку их сбило...
Один из них был Титулярный Советник,
Меж тем как другой был Коллежский Советник,
А третий – Действительный Статский Советник.

Что это – одинаковые слова или разные? И читатель неизбежно задумывается: по здравому смыслу, подсказываемому языком, “советник”, “советник” и “советник” – одно и то же, а по общественной практике, случай из которой изображен в стихотворении, мелкий “титулярный”, средний “коллежский” и важный “действительный статский” – совсем не одно и то же. Очевидно, это значит, что общественная практика мало соответствует здравому смыслу, – к этой мысли и хотел подвести сатирик.

Такой же тавтологический полукаламбур в форме анекдота я слышал когда-то от старого поэта-футуриста Сергея Боброва. Самодеятельный стихотворец из чиновников принес свои стихи в журнал и никак не хотел верить, что они бесталанны. «Помилуйте, – сказали ему, – вот вы рифмуете “губернатор” и “вице-губернатор” – это ведь совсем одно и то же!» – “Э, нет! – возмутился автор, – губернатор и вице-губернатор, это очень даже не одно и то же!” – «В таком случае, – было вежливо сказано ему, – почему бы вам не рифмовать “сапог” и “не-сапог”?»

Анекдот анекдотом, но в русской поэзии есть стихотворение, в котором рифма типа “сапог – не-сапог” и в самом деле употреблена и действует очень сильно. Это – “Читатели газет” Марины Цветаевой (Париж, 1935 год) – одно из самых ненавидящих ее стихотворений о мещанах, у которых не видно лица за газетным листом, не слышно своих мыслей за пережеванными чужими, не осталось чувств, кроме любопытства к бульварному вздору:

Ползет подземный змей,
Ползет, везет людей.
И каждый – со своей
Газетой (со своей
Экземой!). Жвачный тик,
Газетный костоед.
Жеватели мастик,
Читатели газет.

И так далее, с повторяющимися рефренами:

...Что для таких господ –
Закат или рассвет?
Глотатели пустот,
Читатели газет!..

...О, с чем на Страшный Суд
Предстанете: на свет!
Хвататели минут,
Читатели газет!..

Но потом рефрен вдруг меняется:

...Кто наших сыновей
Сгноил во цвете лет?
Смесители кровей,
Писатели газет!

И за этим следует:

Вот, други, – и куда
Сильней, чем в сих строках! –
Что думаю, когда
С рукописью в руках
Стою перед лицом
– Пустее места – нет! –
Так значит – *нелицом*
Редактора газет-

ной нечисти.

Это конец: строка захлебнулась на полуслове, рифма захлебнулась на не-рифме, у поэта больше нет ни сил, ни средств, чтобы выразить отвращение и ненависть.

Иногда по тавтологической рифме даже можно делать умозаключения – какие слова ощущались поэтом как “одни и те же”, а какие как “разные”. Например, одна из первых русских тавтологических рифм мелькает в знаменитом державинском “Водопаде”, где о скончавшемся Потемкине говорится:

Благословенна похвала
Надгробная его да будет,
Когда всяк жизнь его, дела
По пользам только помнить будет;
Когда не блеск его прельщал,
И славы ложной не искал!

Мелькает, конечно, не намеренно, однако и не случайно: словосочетание “да будет” настолько обособилось в русском языке, что мы в нем уже не ощущаем по отдельности, что значит “да” и что значит “будет” (точно так же, как в словосочетании “спокойной ночи”), – не ощущал, по-видимому, и Державин, когда писал эти стихи.

Здесь это ощущение было общим у Державина и у его читателей. Но вот случай, где поэт с помощью тавтологической рифмы передает читателю совсем не общую мысль. У Эренбурга есть стихотворение (1957), которое начинается:

Ты помнишь, жаловался Тютчев:
“Мысль изреченная есть ложь”?
Ты не пытался думать: лучше
Чужая мысль, чужая ложь...

Если ложь лжи рознь, если ложь бывает своя и чужая, то неудивительно, что и слова, ее обозначающие, на самом деле разные и могут между собой рифмоваться. Но дальше оказывается все не так:

...И было в жизни много шума,
Пальбы, проклятий, фарсов, фраз.
Ты так и не успел подумать,
Что набегит короткий час,
Когда не закричишь дискантом,
Не убежишь, не проведешь,
Когда нельзя играть в молчанку,
А мысли нет, есть только ложь.

Оказывается, что ложь всегда ложь, и рифмовать ее можно только с другим словом.

Но когда перед нами нет такого балансирования на грани омонимии, когда в рифме повторяется одно и то же слово откровенно и бесхитростно, – бывает такая тавтологическая рифма нужна в стихе?

Бывает. Причем и тогда, когда она появляется одиноко и неожиданно среди обыкновенных рифм, и тогда, когда на ней строится целое стихотворение.

Пример одинокой и неожиданной тавтологической рифмы есть у И. Сельвинского в большом стихотворении “Охота на тигра”, и пример этот так понравился автору, что он сам разобрал его в своей книге “Студия стиха”. Несмотря на заглавие, начинается стихотворение с охоты на оленей: их подманивают манком и ждут отклика.

Так и было. Костром начадив,
Засели в кустарнике на ночь
Охотник из гольдов, я и начдив,
Некто Игорь Иванович.
Мы слушали тьму. Но забрезжил рассвет,
А почему-то изюбрей нет.
Охотник дунул. (эс) Тишина.
Дунул еще. Тишина.
Без отзыва по лесам неслась
Искусственная страсть.
Что ж он, оглох, этот каверзный лес-то?
Думали – уж не менять ли место.

Дунули – (“эс – такт паузы: читать про себя”, – поясняет автор) – тишина; дунули еще раз – и что же? что-то, рифмующееся с тишиной? Нет: опять все та же тишина. Вот этот психологический эффект разочарования – в олене и в рифме – и передает здесь тавтология. “Это я считаю наиболее характерной клаузулой во всем стихотворении”, – гордо пишет Сельвинский (“клаузула” – сказано вместо “рифма”). Дальше он прослеживает и дру-

гие отклики рифм на смысл в этом стихотворении, но они не такие неожиданные.

У Сельвинского тавтологическая рифма возникает в середине стихотворения, оттого она так и содержательна. Если бы она была в стихотворении последней, значение ее было бы проще и формальнее: она отмечала бы конец. Правда, и тут нужна содержательная мотивировка. У Фета есть раннее романтическое стихотворение “Nocturno” (“Ночная картина”):

Ты спишь один, забыт на месте диком,
Старинный монастырь!
Твой свод упал; кругом летают с криком
Сова и нетопырь.
И стекол нет, и свищет ветер ночи
Во впадину окна,
Да плющ растет, да устремляет очи
Полночная луна.
И кто-то там мелькает в свете лунном,
Блестит его убор –
И слышатся на помосте чугунном
Шаги и звуки шпор.
И грустную симфонию печали
Звучит во тьме орган...
То тихо все, как будто вечно спали
И стены и орган.

Говорится о спящем забытом монастыре, но говорится своеобразно: чем дальше, тем больше становится в этой картине и звука и света – крик сов, свист ветра, луч луны, блеск лат, стук шагов, звон шпор, пение органа, и это сон? – но поэт как бы сам себя обрывает тавтологической рифмой “орган – орган”: все было только видением, а на самом деле все кругом одно и то же, ничего нового не будет, стихотворению конец. (Конец отмечен и еще двумя способами: необычным согласованием слов, “орган звучит мелодию”, и необычным согласованием предложений, как будто раньше было сказано “То кто-то там мелькает...”).

То же делает однажды и С. Кирсанов, но в более остром месте – не в конце стихотворения, а в конце эпизода. В его поэме “Семь дней недели” погибает человек, ему нужно сделать новое сердце (поэма эта сказочная), герой и друзья его выбиваются из сил, а чиновные люди им мешают, и вот уже близок успех, как вдруг – шестой день недели кончается, наступает выходной, и работа повисает в воздухе, а рифмы начинают ходить вхолостую, по тавтологии. Кирсанов печатал свои строчки лесенкой, как Маяковский, мы передаем его ступеньки расширенными пробелами – видно, что они часто отбивают именно последнее, тавтологическое слово.

Все дела закончились.
Рифмы тоже – кончились.
Шторы опускаются.
Руки – опускаются.
Я шепчу: – Товарищи...
Но мои товарищи
по домам расходятся,
потому что, может быть,
в мнениях расходятся
в том, что чудо может быть...

...Шепчешь: – Слезы видите ли?
Отвечают: – Видите ли,
наступил день отдыха,
нам пора в дом отдыха,
к играм и свиданиям.
Жаль, но – до свидания...

Правы! Что поделаешь?
Правды не подделаешь.

(Правда, чистых тавтологий Кирсанов себе не позволил: все они колеблются на грани омонимии.)

Если же тавтологические рифмы не неожиданно появляются в стихотворении, а пронизывают его целиком, то естественнее всего это вызывает ощущение неотвязности и неотступности постоянно возвращающегося слова, понятия, образа. Федор Сологуб, великий мастер по части создания неопределенно-неприятных ощущений в стихах, пользовался для них и тавтологическими рифмами. В стихотворении “Я ухо приложил к земле...” они действуют околдовывающе: недаром ему дважды подражал Блок.

Я ухо приложил к земле,
Чтобы услышать конский топот, –
Но только ропот, только шепот
Ко мне доходит по земле.

Нет громких стуков, нет покоя,
Но кто же шепчет, и о чем?
Кто под моим лежит плечом
И уху не дает покоя?

Ползет червяк? Растет трава?
Вода ли капает до глины?
Молчат окрестные долины,
Земля суха, тиха трава.

Пророчит что-то тихий шепот?
Иль, может быть, зовет меня,
К покою вечному клоня,
Печальный ропот, темный шепот?

Эффект неотвязного возврата здесь усугублен дважды. Во-первых, рифмы здесь не чередующиеся, а охватные, *Абба*, и от этого возвращение повторяющегося слова оттягивается, ожидание становится напряженнее. (Попробуем переставить строки: “Чтобы услышать конский топот, Я ухо приложил к земле, – Но только ропот, только

шепот Ко мне доходит по земле” – стихотворение сразу побледнеет.) Во-вторых, и строфы здесь расположены как бы охватно: как в каждой строфе рифмующее слово 1-й строки возвращается в 4-й строке, так и в целом стихотворении навязчивые слова из 1-й строфы “ропот, шепот” возвращаются в 4-й строфе. А в-третьих, и в-главных, ведь это и есть содержание стихотворения: человек прислушивается, чтобы услышать что-то иное (конский топот – весть о спасении?), а слышит все то же, все то же, беспокойное и безнадежное сразу. Об этом говорят слова, и этому вторят тавтологические рифмы.

Поэтесса Анна Радлова подхватила прием Сологуба и написала с такой же рифмовкой стихотворение тоже о тревоге и безнадежности, но другой: о том, как безнадежно для людей понять друг друга. Над стихотворением эпиграф из А.М. Ремизова: “Человек человеку – бревно”.

Крепче гор между людьми стена,
Непоправима, как смерть, разлука.
Бейся головою и в предельной муке
Руки ломай – не станет тоньше стена.
Не докричать, не докричать до человека,
Даже если рот – Везувий, а слова – лава, камни
и кровь.

Проклинай, плачь, славословь!
Любовь не долетит до человека.
За стеною широкая терпкая соленая степь,
Где ни дождя, ни ветра, ни птицы, ни зверя.
Отмеренной бесслезною солью падала каждая
потеря
И сердце живое мое разъедала, как солончак –
черноземную степь.

Только над степью семисвечником пылают
Стожары,
Семью струнами протянут с неба до земли
их текущий огонь.
Звон тугой, стон глухой, только сухою рукою тронь
Лиры моей семизвездной Стожары.

Первое рифмующее слово вылетает, словно от человека к человеку, в надежде на отклик – но отклика нет, и вместо второго рифмующего слова безрадостно возвращается все то же первое. Строки в каждой строфе все удлиняются, расстояние между повторяющимися в тавтологической рифме словами все возрастает: поэт как бы все дальше забрасывает свои слова в надежде на отклик, но безуспешно.

У Федора Сологуба был раздражитель – поэт Иван Рукавишников, поэт небездарный, но графомански многословный. Тавтологическая рифма была для него таким желанным поводом к разлитанному словообилию, что стихи с повторяющимися рифмами и строками косяками пошли по его

толстым томам. Это топтание на одних и тех же словах производит у него впечатление почти патологическое. Стихотворение “Остров-корабль”, начало которого приводится здесь для примера (в нем есть еще 2 строфы), среди них еще наименее тягостное. Можно даже сказать, почему: потому что здесь тавтологические рифмы наплывают не хаотически, как обычно у него, а все время в одном и том же порядке, и читатель заранее ждет: каким-то образом автор на этот раз мотивирует возвращение слова?

Пустынный остров. Где – не знаю.
Меня забросил океан.
Тогда бесился ураган.
Тогда кругом висел туман.
Нигде ни проблеску, ни краю.
Погибли все на корабле.
И я один висел во мгле.

Висел – на чем и как – не знаю.
Со мною дрался океан,
И в уши бил мне ураган.
В мозгу забвенье, боль, туман.
Кругом ни проблеску, ни краю.
Порой фонарь на корабле,
Один фонарь мигал во мгле.

И утонул корабль. И знаю:
Не даст другого океан.
Живу. То тишь, то ураган.
Живу. То Солнце, то туман.
Живу. Не рвусь к родному краю.
Я на скалистом корабле
Живу – пою в жемчужной мгле...

Это стихотворение напоминает о самом удачном способе использования тавтологических рифм в европейской поэзии – о твердой форме под названием “секстина”. Это шесть строф по шести строк, кончающихся на одни и те же слова, которые возвращаются в каждой строфе в новом (в отличие от рукавишниковского стихотворения), но строго определенном и поэтому тоже предугадываемом порядке. О секстине у нас будет речь в другой главе, а здесь упомянем о другом, не менее любопытном, но реже вспоминаемом случае. Вообразим себе, что каждая строфа произведения Рукавишникова – отдельное стихотворение. В каждом из этих стихотворений все рифмующиеся слова разные, тавтологических рифм нет. Но в целом цикле этих стихотворений пронизывающие его рифмы окажутся тавтологическими: между всеми первыми строками, между всеми вторыми и т.д. Иными словами, одна и та же рифма не тавтологична как элемент стихотворения и тавтологична как элемент цикла. Такие циклы в поэзии не редкость: это – все те стихи на заданные рифмы, которые одновременно пишутся несколькими людьми и называются “буриме”

(что значит “рифмованные кончики”). Сейчас это забава, но в эпоху салонной поэзии XVII в. ими увлекались всерьез, и весь маньеристический Париж участвовал в споре, который из двух модных поэтов лучше написал свой сонет на общие рифмы, Бенсерад или Вуатюр? Отголосок этой моды докатился и до нас: в 1761 г. в журнале “Полезное увеселение” были напечатаны “Два сонета, сочиненные на рифмы, набранные наперед” (одним из авторов был знакомый нам А. Ржевский), а в 1790 г. даже в дальнем Тобольске печатались восьмистишия на одинаковые рифмы, в которых полемизировали забытые стихотворцы Н. Смирнов и И. Бахтин. (“Часть” в первом стихотворении значит “участь”, а “ничтожество” – “небытие”, в котором человек находится до рождения; “блажить” здесь значит “благословлять”).

Стихи на жизнь:

Увы! которые рождаетесь на свет!
Мой взор на вашу часть с жалением взирает;
И самой смерти злей собранье здешних бед,
В сей жизни человек всечасно умирает.
Из недр ничтожества когда б я мог то знать
И если бы Творец мне дал такую волю,
Чтоб сам я мог своей судьбою управлять, –
Не принял жизни б я и презрел смертных долю.

Возражение:

Я вижу, что тебе несносен этот свет, –
Но мудрый иначе на жизнь сию взирает.
Утехи видя там, где видишь ты тьму бед,
Спокойно он живет, спокойно умирает.
Ты прежде бытия хотел бы много знать
И выбрать часть себе – иметь желал бы волю;
На что?.. здесь волею умей ты управлять,
И будешь ты блажить стократно смертных долю.

Ответ:

Не много мудрецов рождается на свет;
Не всякий и мудрец без горести взирает
На брэнну нашу жизнь, цепь вечных зол и бед;
Но в том уверен я, что мудрый умирает
Без страха и забот и не желает знать,
Правдиво то иль нет, что он имеет волю
Своею волею в сей жизни управлять;
И мысля так, не счтет блаженством смертных долю.

Как это часто бывает, забава здесь оказывается поздним отголоском формы очень серьезной, почти обрядовой. У всех народов в обычае состязание певцов; в трубадурском Провансе из него развилось состязание поэтов, в котором иногда один поэт сочинял возражение другому поэту на его же рифмы. Из Прованса эта манера перешла в Италию XIII в., где поэт обращался к друзьям с сонетом-“пропосто” (“предложение”), а они отвечали ему сонетами-“риспосто” (“ответ”) на те же рифмы; еще у Данте в книге “Новая жизнь”

к одному сонету приложены “риспосто” двух его друзей. В эпоху Возрождения эта манера вышла из употребления, но как стилизация мелькает на разных языках еще не раз; и еще у нас в 1909 г. Ю. Верховский написал сонет о сборищах поэтов на “башне” у Вяч. Иванова, а его товарищи М. Кузмин и сам Вяч. Иванов откликнулись ему сонетами-“риспосто” на те же рифмы. Игра осложнялась тем, что Верховский подал друзьям свои стихи с недописанными строчками, и они должны были сперва угадать пропущенные рифмы, а потом уже писать на них ответы. (“Башней” квартира Иванова называлась, потому что была на высоком этаже и с полукруглой стеной, а “Оры” – это помещавшееся там маленькое домашнее книгоиздательство, названное так по имени греческих богинь времен года; “Наперсница” – это Муза.) Вот начала их сонетов:

Верховский:

Сроднился дух мой с дружественной Башней,
Где отдыхают шепчущие Оры.
С ночным огнем иль с факелом Авроры
В отрадный плен влекут мечтой всегдашней...

Кузмин:

Ау, мой друг, припомни вместе с “башней”
Ты и меня, кому не чужды “Оры”.
Бывало, гость, я пел здесь до Авроры,
Теперь же стал певуньей всегдашней...

Иванов:

Осенены сторожевою Башней,
Свой хоровод окружный водят Оры:
Вотще ль твой друг до пламенной Авроры
Беседует с Наперсницей всегдашней?..

Не нужно думать, что тавтологическая рифма способна производить только впечатление в лучшем случае томительности, а в худшем – скуки. Она может быть и веселой. У Дениса Давыдова есть стихотворная шутка под заглавием “Маша и Миша” – о двух его соседях по Пензенской губернии, которых всем знакомым очень хотелось поженить, но из этого так ничего и не вышло (настоящие их имена были “Лиза и Гриша”, в черновике так и написано, но “Маша и Миша” звучало забавнее). Мотивировка приема ясна: герои стихотворения так уж немыслимы один без другого, что даже рифмы в нем не могут выбиться из заколдованного круга. У таких шуток в европейской поэзии тоже есть почтенная традиция.

Но попробуем вообразить на месте смешных “Маши” и “Миши” такие не смешные слова, как “жизнь” и “смерть”, “огонь” и “лед” и т.п. – и мы почувствуем, что такие стихи могут быть очень выразительными. Они писались: сонеты с рифма-

ми “жизнь – смерть” есть в итальянской, испанской, французской, английской, немецкой поэзии XVI–XVII вв. А самая высокая мотивировка тавтологических рифм – не объясняемая, но подразумеваемая – конечно, в “Божественной Комедии” Данте. Имя Бога нельзя произносить всуе, и уж давно нельзя рифмовать, потому что никакое слово не достойно с ним рифмоваться. Поэтому в “Аде” имя Христа не упоминается ни разу, в двух других частях поэмы – очень редко, а в рифме появляется всего два или три и каждый раз рифмуется (трижды, как положено в терцинах!) только с самим собой. Так эти места и перевел М. Лозинский – например, в XII песни “Рая”, где говорится, что не случайно св. Доминику, основателю доминиканского ордена, при рождении дали имя, которое означает “Господень”:

...И, чтобы имя суть запечатлело,
Отсюда мысль сошла его наречь
Тому подвластным, Чьим он был всецело.
Он назван был Господним; строя речь,
Сравню его с садовником Христовым,
Который призван сад Его беречь.
Он был посланцем и слугой Христовым,
И первый взор любви, что он возвел,
Был к первым наставлениям Христовым.
В младенчестве своем на жесткий пол
Он, бодрствуя, ложился, молчаливый,
Как бы твердя: “Я для того пришел...”

Итак, тавтология в рифме – это или тягостная навязчивость, или смешная путаница, или возвышенная внушительность; или – добавим в заключение – непринужденная простота. Самая простая и “естественная” поэзия – народная, детская – любит повторять целые строчки, а если не строчки, то хотя бы слова. У Чуковского в “От двух до пяти” есть примеры таких стихов, сочиненных детьми: “Город чудный Москва! Город древний Москва! Что за Кремль в Москве! Что за башни в Москве!...” и т.д. Именно таким стихам подражал, конечно, Хармс, когда писал: “Самовар Иван Иванович, На столе Иван Иванович, Золотой Иван Иванович...” или “Раз, два, три, четыре, И четыре на четыре, И четырежды четыре, И еще потом четыре...” А в европейской поэзии именно такая народная легкость тавтологии придает одному из самых знаменитых стихотворений Верлена ту трогательную простоту, из-за которой оно не переводимо удовлетворительно ни на какой язык. Сологуб переводил его три раза (всякий раз сохраняя тавтологии); это – первый его перевод с маленькими изменениями.

Небо там над кровлей
Ясное синеет.
Дерево над кровлей
Гордой сенью веет.

С неба в окна льется
Тихий звон и дальний.
Песня птички льется
С дерева печально.

Боже мой! те звуки
Жизнь родит простая.
Кротко ропщут звуки,
Город оглашая:

“Бедный, что ты сделал?
Исходя слезами,
Что, скажи, ты сделал
С юными годами?”

У Баратынского есть нехитрое стихотворение “Цветок”, в котором играют сразу все три названные нами ощущения: и простота сюжета (стилизация под французскую песенку), и тягостность для героини, и насмешливость для читателя:

С восходом солнечным Людмила,
Сорвав себе цветок,
Куда-то шла и говорила:
“Кому отдам цветок?”

Что торопиться? мне ль наскучит
Лелеять свой цветок?
Нет! недостойный не получит
Душистый мой цветок”.

И говорил ей каждый встречный:
“Прекрасен твой цветок!
Мой милый друг, мой друг сердечный,
Отдай мне твой цветок”.

Она в ответ: “Сама я знаю,
Прекрасен мой цветок;
Но не тебе, и это знаю,
Другому мой цветок”.

Красою яркой день сияет, –
У девушки цветок;
Вот полдень, вечер наступает, –
У девушки цветок!

Идет. Услада повстречала,
Он прелестью цветок.
“Ты мил! – она ему сказала. –
Возьми же мой цветок!”

Он что же деве? Он спесиво;
“На что мне твой цветок?
Ты мне даришь его – не диво:
Увянул твой цветок”.

У тавтологической рифмы есть спутник – рифма, которая как бы притворяется тавтологической, но на деле таковой не является, а только прикрывает рифму настоящую, разнословную, спрятавшуюся в глубину строки. Это – реди́ф, повторение одного и того же слова в конце строки после рифмы. По-арабски, говорят, “реди́ф” значит “седок за спиной у всадника”: всадник – это рифма, а седок – повторяющееся слово. В европейскую поэзию этот прием при-

шел, когда романтики стали интересоваться восточной поэзией: они начали охотно писать газеллы, а в газеллах реди́ф и на Востоке был очень популярен, в Европе же стал почти законом. Опираясь на этот опыт Рюккерта, Платена и других, у нас едва ли не первым употребил этот прием в переводах из Хафиза (сделанных с немецкого) Фет:

В царство розы и вина – приди.
В эту рощу, в царство сна – приди.
Утиши ты песнь тоски моей:
Камням эта песнь слышна! – Приди!

Кротко слез моих уйми ручей:
Ими грудь моя полна! – Приди!
Дай испить мне здесь, во мгле ветвей
Кубок счастья до дна! – Приди!..

Здесь основная, полноценная часть рифмы – “сна, слышна, полна” и т.д., а украшающая, тавтологическая – “приди”. Это равновесие не должно нарушаться. Если И. Тхоржевский переводит первое четверостишие Омара Хайама (с английского перевода Фицджеральда):

Ты опьянел – и радуйся, Хайам.
Ты полюбил – и радуйся, Хайам.
Придет Ничто, прикончит эти бредни:
Еще ты жив – и радуйся, Хайам! –

то это не настоящая реди́фная рифма: в ней нет нетавтологической части.

Вне стилизаций восточных форм реди́фы мелькают в русской поэзии очень редко. Например, в строфе Андрея Белого в сборнике “Урна” (где он вообще много экспериментирует с добавочными созвучиями):

В душе не воскресила ты
Воспоминанья бурь уснувших...
Но ежели забыла ты
Знаменованья дней минувших...

На фоне остальных, обычным образом зарифмованных строф эта выделяется у Белого довольно заметно. А когда совершенно такие же мимоходные реди́фы появляются в детских стихах Чуковского – “Гимназисты за ним, Трубочисты за ним, И толкают его, Обижают его...” – то они проходят незаметно и естественно. После того, что сказано о тавтологической рифме в детской поэзии вообще, это и неудивительно.

Такое явление, как реди́ф – а особенно не простой реди́ф (в одно слово, как “приди!”), а развернутый (в несколько слов, как “и радуйся, Хайам!”) – подсказывает нам любопытную аналогию: собственно, тавтологическая рифма является в области рифмы тем же, чем в области строфики является рефрен. Это как бы рефрен в предельном сокращении, рефрен в намеке.