

«ПРОСТАЯ» РИФМА АННЫ АХМАТОВОЙ Ефремова И.Л.

Ефремова Ирина Львовна – доцент,
кафедра филологических основ издательского дела и литературного творчества,
Тверской государственной университет
г. Тверь

Аннотация: статья посвящена «простой», то есть прецедентной, рифме Анны Ахматовой, ее значению и функциям. Рассматриваются приемы и средства, маскирующие «простую» рифму, снимающие с нее напряжение, обогачивающие ее. Рифма Ахматовой — это проявление поэтического мастерства, необходимая и незаменимая особенность ее идиостиля.

Ключевые слова: Анна Ахматова, «простая» рифма, поэтическое мастерство, рифмическое поле, перенос, строфа, дольник, внутренняя рифма, паронимия.

В 1943 году Анна Ахматова так писала об А.С. Пушкине: «Кто знает, что такое слава! / Какой ценой купил он право, / Возможность или благодать / Над всем так мудро и лукаво / Шутить, таинственно молчать / И ногу ножкой называть?» [1, с. 323].

Можно перефразировать эти строки. Гений, «парадоксов друг», имеет право на многое, и, как Пушкин мог позволить себе называть ногу ножкой, так и сама Анна Андреевна в эпоху поэтических изысков и экспериментов имела право использовать «простую», традиционную рифму.

«Простая» рифма Анны Ахматовой не случайна, она — следствие ее поэтического дара, основанного на необыкновенном чувстве гармонии и меры. И чем глубже, сложнее и содержательнее становились ее стихи, чем более совершенную форму они обретали, тем проще и строже была рифма. По наблюдению М.Л. Гаспарова, в процессе ее творческой эволюции соотношение традиционных и новаторских рифм менялось в пользу традиционных: особенность «...поздней Ахматовой — более строгая рифмовка: процент неточных рифм, модных в начале века ('учтивость — лениво', 'голубел — тебе'), падает с 19 до 5-6 %; это тоже содействует впечатлению большей классичности стиля» [2].

На самом деле «простая» рифма, тем более рифма Анны Ахматовой, не так уж проста. Под пером мастера она обладает зачастую большими возможностями, чем рифма эксклюзивная. «Простая» рифма многоаспектна и многофункциональна: сообщая произведению лаконичную форму, она способна сделать его беспредельным.

Она в большей степени, чем рифма необычная, способна передать идею произведения.

Общеизвестно, что концы стихотворных строк находятся в сильной позиции, и поэты, интуитивно или сознательно, на концы строк ставят слова самые значимые. Поэтому от того, каково лексическое значение рифмующихся слов, каково их благозвучие, зависит идейно-эстетический уровень стихотворения. И поэтому рифма может придавать произведению ёмкость и многозначность, то есть делать то, что невозможно сотворить словами и звуками, что нельзя выразить материально.

Взаимодействуя акустически, рифмующиеся слова образуют единое семантическое поле, которое может не только превышать сумму значений этих слов, но и вообще создавать иной смысл. И это единое семантическое поле особенно функционально в случае «простой» рифмы.

Например, в стихотворении «Городу Пушкина» рифма 'сожгли — вдали — земли' расширяет хронотоп, отсылает к историческим событиям многовековой давности: «О горе мне! Они тебя сожгли... / О, встреча, что разлуки тяжелее!.. / Здесь был фонтан, высокие аллеи, / Громада парка древнего вдали, / Заря была самой себя алее, / В апреле запах прели и земли, / И первый поцелуй...» [1, с. 337].

Лексема «земли», вынесенная на конец строки, обретает не ограниченное конкретным пространством и конкретным временем значение «русская земля» — а ведь русская земля горела не раз, не только в Царском Селе и в эпоху Великой Отечественной. Рифма здесь типизирует ситуацию, абстрагирует мысль, разнообразит эмоциональный рисунок стихотворения и усиливает осознание национальной трагедии.

Подобные семантически важные, «простые», неусложненные рифмы составляют в лирике Ахматовой большинство. Многие из них повторяются, как сквозные образы-символы, образуют семантические цепочки, способствуют тому, что разные стихотворения, написанные в разные годы, воспринимаются как целостное произведение, как единый лирический монолог или дневник. В таких цепочках, как правило, есть опорное, чаще встречающееся, психологически значимое слово: 'тебе — судьбе', 'судьбу — мольбу'; 'земли — корабли', 'земли — в пыли', 'земли — берегли'; 'слава — отрава', 'слава — право — лукаво', 'слава — канава', 'слава — забава'; 'навстречу — вечер', 'навстречу — предтеча', 'навстречу — отмечу', 'навстречу — плечи'; 'стих — жених', 'стихи — грехи', 'духами — стихами'; 'сон — он', 'он — похорон'.

Излишне комментировать семантическую роль следующих рифм: 'плахи — рубахи', 'хлеб — вертеп', 'жёнки — иконки', 'даты — проклятой', 'горе — соборе', 'концом — свинцом', 'из подполья — болью', 'жар — дар', 'чашей — нашей', 'чудо — оттуда — изумруда', 'вокзал — зал — танцевал', 'власть — страсть', 'пустыне — гордыне', 'успехом — смехом', 'главный — самодержавный'.

Сквозную рифму 'лопухи — стихи' можно считать авторской, закреплённой за Ахматовой, как закреплена за А. Блоком рифма 'аптека — века' или за В. Маяковским 'отца — лампадрицаца'. Но

ахматовская рифма 'лопухи — стихи' концептуальна. Она выражает эстетический принцип поэта: стихи должны быть естественны, как все в мире и природе, они сродни траве, лопухам, лебеду и одуванчику — и потому должны расти из «сора», то есть из самой жизни, мудрой, «тленной и прекрасной».

Банальная, или повторяющаяся, ожидаемая рифма может выполнять примерно ту же функцию, что и прецедентный заголовок в СМИ. Она узнаваема — и апеллирует к поэтическому опыту предшественников и современников.

Когда мы встречаем привычные рифмы, типа: 'ты — цветы — черты'; 'чудеса — небеса — леса'; 'облака — река — рука'; 'вечер — свечи' и многие другие, то тут же «вынимаем» из памяти иные произведения, в которых та же самая рифма. Вследствие этого мы имеем дело уже не с отдельным стихотворением отдельного автора, а со всем поэтическим искусством. «Простая» рифма в этом случае вводит произведение, а вместе с ним и автора, и читателя, в контекст безграничного наследия всей отечественной литературы, в контекст вечности. Следовательно, «избитая» рифма — это своеобразный маркер, опознавательный знак, сигнал, который скрывает много смыслов, за которым стоит то, что не названо, но уже было названо ранее, — и потому подразумевается сейчас. Поэтому рифма — это особенность национальная, это проявление ментальности. Рифма не просто на стыке строк, она — на стыке произведений, на стыке эпох. Именно рифма становится серьезным препятствием при переводе, потому что в языке, на который переводят, появятся другие рифмы, которые будут передавать самобытность своего языка, но никак не языка оригинала.

Ахматова искусно и аккуратно использовала банальную рифму. Например, тень — сквозной образ в ее лирике, и сквозной является рифма 'день — тень': «Случится это в тот московский день, / Когда я город навсегда покину / И устремлюсь к желанному притину, / Свою меж вас ещё оставив тень...» [1, с. 543]. Или: «Опять подошли „незабвенные даты“, / И нет среди них ни одной не проклятой... / И даже сегодняшний ветреный день / Преступно хранит прошлогоднюю тень, / Как тихий, но явственный стук из подполья, / И сердце на стук отзывается болью» [1, с. 339]. Или: «Тебя — красавицу тринадцатого года — / И твой безоблачный и равнодушный день / Напомнили... А мне такого рода / Воспоминанья не к лицу. О тень!» [1, с. 282]. Здесь узнаваема пушкинская рифма 'тьень — день' из стихотворения «Туча». Повторяясь в произведениях Ахматовой, эта рифма углубляет их содержание, привносит дополнительные подтексты, в том числе и социально-политические, которые в пушкинском стихотворении всегда улавливали и исследователи, и читатели.

В стихотворении «Я научилась просто, мудро жить» возможна только «простая» рифма. Мировоззренчески контрастная, распространенная рифма 'Богу — тревогу' отсылает нас к поэзии девятнадцатого столетия: «Я научилась просто, мудро жить, / Смотреть на небо и молиться Богу, / И долго перед вечером бродить, / Чтоб утомить ненужную тревогу» [1, с. 54]. Но она же ведёт за собой третий, не названный, но подразумеваемый, ещё более частый компонент этого рифмического ряда: 'Богу — дорогу'. Этот компонент встречается и у самой Ахматовой: «Стал мне реже сниться, слава Богу, / Больше не мерещится везде, / Лег туман на белую дорогу, / Тени побежали по воде» [1, с. 54]. А читатель невольно «вспоминает» лермонтовские произведения «Когда волнуется желтеющая нива» и особенно известное «Выхожу один я на дорогу». В них — те же рифмы и похожее настроение обожания. Так «избитая» рифма становится многомерной: к одному стихотворению с классическим объемом она притягивает много пластов и много аспектов. Она организует ахматовское произведение, расширяет его богочеловеческое пространство ещё и лермонтовским небом — и создаёт мотив дороги, пути Поэта.

«Простая» рифма менее вызывающа и менее заметна, чем беспрецедентная.

Любой конец стиха, даже белого, создаёт барьер. Мы вынуждены делать паузу на конце строки, выделять ее последнее слово — и часто в ущерб смыслу и красоте. А рифма — и банальная, и необычная, и точная, и ассонансная — тем более вносит мини-заминку, провоцирует мини-остановку, а потому препятствует свободному течению речи, музыки, лирики. Рифма — это порог, только в одном случае высокий и трудный, а в другом — низкий и легко одолжимый. Получается, что здесь взаимодействуют две противоположные тенденции: одна — сконцентрировать на себе внимание, выделиться, затормозить движение стиха, а другая — замаскироваться. Поэтому хороший мастер, какую бы сверхизысканную он ни придумал рифму, стремится хотя бы чуть-чуть ее завуалировать — чтобы стихотворение не потеряло плавность.

Музыкальность — одна из отличительных особенностей творчества Ахматовой. Как признавалась сама Анна Андреевна, стихи ее «лыются» — в отличие, например, от «рвущихся» стихов Марины Цветаевой. Поэтому она и стремилась к рифме, не воздвигающей преград, не вносящей диссонанс, не выделяющейся, то есть «простой»: «Широко распахнуты ворота, / Липы нищенски обнажены, / И темна сухая позолота / Нерушимой вогнутой стены» [1, с. 190].

Как истинный художник, Ахматова прибегает к различным приемам, которые не позволяют «простой» рифме выглядеть самодеятельной и неумелой. Многие эти приемы направлены на то, чтобы сместить акценты с рифмующихся слов на другие фрагменты стихотворения, чтобы выделить не концы строк, а середину. Это может быть все, что негрубо сбивает ритм, — интонационно или звукописно.

Перенос — один из пушкинских приемов, снимающих напряжение с конца строки и скрадывающих «простую» рифму.

Если конец предложения или фразы не совпадает с концом строки, то пауза после рифмующегося слова сокращается. А главную, содержательно наполненную цезуру умный читатель вынужден сделать в середине строки, после знака препинания, обозначающего синтаксическую границу: «День шел за днём — и то и сё / Как будто бы происходило / Обыкновенно — но чрез всё / Уж одиночество сквозило» [1, с. 338]. Рифма в таком случае не обращает на себя внимание — и становится тем малозаметным стежком портного-мастера, который стремится сделать швы невидимыми.

В 1959 году Ахматова выразила, возможно, самую суть творчества: «...говорит оно: / „Я помню все в одно и то же время, / Вселенную перед собой, как бремя / Нетрудное в протянутой руке, / Как дальний свет на дальнем маяке, / Несу, а в недрах тайно зреет семя / Грядущего...“» [1, с. 480]. Это маленькое стихотворение построено и звучит как фрагмент прозаического текста, вырванный из общего потока. Цель этого фрагмента — логично и понятно выразить сложную мысль. Поэтому первая и последняя строки оборваны, а композиционно структурирующим приемом становятся переносы, которые делают вторичную рифму адекватной этому произведению.

Причем перенос в равной степени снимает напряжение как с заурядной рифмовки, так и с исключительной. Возможно, во многом по этой причине Маяковский изобрел «лесенку»: наиболее значимые слова он располагал отдельно на строке — и таким образом смещал акценты, то есть не позволял частой в его произведениях неординарной рифме чрезмерно выделяться.

В поэзии Ахматовой можно наблюдать удивительную гармонию между «простой» рифмой и сложной рифмовкой. Разнообразная, во многих случаях авторская строфическая организация — это тоже способ завуалировать недостатки и раскрыть достоинства «простой» рифмы. Кроме распространенных в русской поэзии катренов, в лирике Ахматовой много квинтетов, шестистиший, септим, октав. Отнюдь не искусственна и не умозрительна у нее форма сонета, оригинальна строфика в «Поэме без героя». Да и катрены ее не совсем обычны: они часто начинаются с мужской рифмы или опоясаны ею: «Не страшай меня грозной судьбой / И великою северной скукой. / Нынче праздник наш первый с тобой, / И зовут этот праздник — разлукой» [1, с. 479]; «Стрелецкая луна. Замоскворечье. Ночь. / Как крестный ход идут часы Страстной недели... / Я вижу страшный сон. Неужто в самом деле / Никто, никто, никто не может мне помочь?» [1, с. 279].

Пятистишия образуются за счёт того, что один стих в катрене как бы удваивается, резонирует. И появляющаяся дополнительная, как будто встроенная в четверостишие строка, вступающая в парную рифмовку с предыдущей, слегка приостанавливает ритм, но расширяет медитативный план, конкретизирует детализацию, превращается в немного повторяющий предыдущую строку аккорд, похожий, но в иной тональности: «А я уже стою на подступах к чему-то, / Что достается всем, но разной ценой... / На этом корабле есть для меня каюта / И ветер в парусах — и страшная минута / Прощания с моей родной страной» [1, с. 316]. Подобное происходит в шестистиших и септимах — не с одной, а с двумя или тремя строками: «Были святки кострами согреты, / И валились с мостов кареты, / И весь траурный город плыл / По неведомому назначенью, / По Неве иль против течения, — / Только прочь от своих могил» [1, с. 354].

«Вставить» в такие строфы эксклюзивные рифмы и сделать их преобладающими было бы безвкусицей, и вообще значило бы убить произведение. Поэтому рифма, особенно образованная группой из трёх рифмующихся слов, традиционная: «Многое ещё, наверно, хочет / Быть воспетым голосом моим: / То, что, бессловесное, грохочет, / Иль во тьме подземный камень точит, / Или пробивается сквозь дым» [1, с. 313]. В крайнем случае из трёх клаузул одна выделяется и образует нестандартную, например, автоироническую, окказиональную рифму: «А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет / И думает, что он незаменим, / Что все на свете он переиначит, / Что Пастернака перепастерначит, / А я не знаю, что мне делать с ним» [1, с. 324].

И как Пушкин в своем «самом задушевном произведении» был защищён «онегинской строфой» и потому мог позволить себе и глагольную, и однокоренную рифмы, так и у Ахматовой сложные строфы вбирают простую рифму, и это единственный эстетически верный вариант.

Уравновешивающую роль играют внутренние рифмы — один из частых приемов Анны Ахматовой: «В апреле запах прели и земли» [1, с. 337]; «Я в дому твоём живу» [1, с. 250]; «А веселое слово — дома — / Никому теперь не знакомо, / Все в чужое глядит окно» [1, с. 362]; «Десять лет и год твоя подруга / Не слыхала, как поет гроза» [1, с. 214]. Внутренние рифмы тоже включены в общее семантическое поле рифмующихся лексем и иногда более значимы, и благозвучны, чем внешние.

Сочетание же внутренней рифмы (или особо насыщенной звукописи) с белым стихом — это верный способ достижения гармонии. Ожидаемая, но отсутствующая внешняя рифма в таком случае словно перемещается вглубь, дробится и раскатывается по всей строке, и мелодичность из-за отсутствия внешних рифм не ослабляется, а усиливается: «И очертанья «Фауста» вдали / Как города, где много черных башен, / И колоколен с гулками часами, / И полночей, наполненных грозью, / И старичков с не гетевской судьбою, / Шарманщиков, менял и букинистов...» [1, с. 370]. Или: «Но иногда весенний шальный ветер, / Иль сочетание слов в случайной книге, / Или улыбка чья-то вдруг потянут / Меня в несостоящуюся жизнь...» [1, с. 371]. Причем в белых стихах Ахматовой нерифмованные концы строк во многих случаях все равно созвучны, и это вовсе не дань моде: «...В особенности в новогодний вечер, / То слышится какой-то лёгкий звук, / Причем одни его считают плачем, / Другие разбирают в нем слова» [1, с. 329]. И бывает трудно определить, звукопись это или неточная рифма. Эти созвучия — как бы намек на рифму, тонкий ее силуэт, и

произведение от них становится особенно воздушным, пластичным. А в сочетании с дольником — щемящим: «И приносил нам соленый ветер / Из Херсонеса звон пасхальный. / Каждый удар отдавался в сердце, / С кровью по жилам растекался...» [1, с. 110]. На таких созвучиях основана поэма «У самого моря»: «Не приходил за тобой царевич, — Лена сказала, шаги услышав: / Я прождала его до вечерни / И посылала детей на пристань» [1, с. 112].

Ахматовская рифма может быть включена в ассонансы и аллитерации — и участвовать в создании особо звучных и значимых акустических образов, и мотивов: «Переулочек, переул, / Горло петелькой затянул» [1, с. 286].

Во второй части стихотворения «Я научилась просто, мудро жить» создаётся почти физическое ощущение, как миром внешним и внутренним овладевает тишина. Внешняя тишина обозначена лексемой «тишь», тишину внутреннюю назвать вербально невозможно. Она выражается с помощью аллитерации, в образовании которой принимает участие и рифма: ведь каждое рифмующееся слово содержит звук «ш». Шипящие звуки обволакивают последнюю строфу, обрамляют и защищают ее, а в движении лирического чувства, в самом психологическом состоянии лирической героини наступает кульминация: в ее душе упрочивается любовь божеская — и не остаётся места для земной любви-страсти к конкретному человеку. И ничего извне не может нарушить этого духовно-возвышенного, цельного, нераздельного состояния: «Лишь изредка прорезывает тишь / Крик аиста, слетевшего на крышу. / И если в дверь мою ты постучишь, / Мне кажется, я даже не услышу» [1, с. 54].

Тяготение к «девственной, горчайшей тишине», к простоте, мудрости и строгости, к богородичному безмолвию — эти особенности творчества Ахматовой обуславливают использование именно «простой» рифмы. Кричащая, нарочитая, ранящая стихотворение рифма была для нее неприемлема: «Всё в Москве пропитано стихами, / Рифмами проколото насквозь» [1, с. 677]. Такая рифма несовместима с выразительным молчанием, с цезурами, столь значимыми в ее лирике, поэтому от такой рифмы лучше вообще отказаться: «Пусть безмолвие царит над нами, / Пусть мы с рифмой поселимся врозь» [1, с. 677]. Необычная рифма в большей степени, чем «простая», демонстрирует имидж автора, его изобретательность, его «я», поэтому мода на нее в эпоху русского Ренессанса, когда в центре искусства оказался не Бог, а человек, вполне закономерна. В теоцентрической же поэзии девятнадцатого века она была редкостью, а в духовных стихах — совсем невозможна.

Иногда Ахматова рифмует паронимы, например: «И притихнет. Как он зол и ловок, / Спички спрятал и свечу задул. / Лучше бы поблескиванье дул / В грудь мою направленных винтовок» [1, с. 185]. Рифма в таком случае точна, однако рифмовка почти одинаково произносимых и пишущихся, но лексически не связанных или отдаленно связанных слов делает «простую» рифму неожиданной, придает произведению оригинальность. Хотя и такая рифма создаётся не затем, чтобы удивить читателя.

Отчасти благодаря рифмующимся паронимам стихотворение «Городу Пушкина» воспринимается как оптимистическое. Освещённые зарёй царскосельские аллеи — ахматовский сквозной образ, символизирующий связь между мирами. Аллеи не только в прошлом и не только в памяти. Они переводят материальное, превратившееся в пепелище, исчезнувшее из мира вещей, в план духовный, неуничтожимый и неизменный. Образуется своеобразная рифмическая градация, в которой значим и не случаен каждый компонент: тяжелее — аллеи — алее. Прилагательные в сравнительной степени «тяжелее» и «алее» — контекстные антонимы, тем более последнее входит в некий парадокс: «самой себя алее». «Аллеи» и «алее» — омофоны. Все эти мини-приемы создают ощущение расширяющегося, сочного зоревоего света. А рифма, как один из этих приемов, подчинена общему, яркому, цвето- и светописному пространству.

В стихотворении «Мужество» паронимия («час» в значении «пора», «година» — и «часы» как прибор для измерения времени) акцентирует внимание не на «простой» рифме 'на весах — на наших часах', а на сгустке времени, на часе мужества, от которого зависит судьба Родины, когда приходится напрягать силы душевные, когда приходится выбирать: «Мы знаем, что ныне лежит на весах / И что совершается ныне. / Час мужества пробил на наших часах. / И мужество нас не покинет» [1, с. 311].

И, наконец, ритмо-интонационное своеобразие, и прежде всего дольник, освоенный Ахматовой самобытно. Важно то, что ее дольник разноместный, логаэд встречается редко. Неожиданные его стопы — это постоянное средство микширования «простой» рифмы: «Словно в зеркале страшной ночи, / И беснуется и не хочет / Узнавать себя человек, / А по набережной легендарной / Приближался не календарный — / Настоящий Двадцатый Век» [1, с. 519].

Более того, в произведениях Ахматовой, написанных дольником, паузы нередко приходятся на промежутки не между словами, а между слогами внутри одной лексемы, то есть стопа с недостающим слогом оказывается в середине слова, как будто бы не на месте, непредсказуемо. Цезура раздваивается. Это вызывает большой сбой ритма, чем если бы пауза заменяла несуществующий последний слог: «И в волнах холодных его фимиима / Сокрыта высокая твердь, / Но ветер рванул, распахнулось — и прямо / Всем стало понятно: кончается драма, / И это не третья осень, а смерть» [1, с. 326]. Вследствие этого слово, на которое приходится стопа дольника, произносится с расстановкой и с препятствием (даже с двумя: в середине и после) — и выделяется: «не треть-я-осень». Или более сложная интонационная организация, например, когда пауза в дольнике совмещается со слогообразующим согласным: «Разве ты мне не скажешь снова / Победившее смерть слово / И разгадку жизни моей?» [1, с. 519]. Здесь концы строк с «бедной», «обычной» рифмой несколько утрачивают положенную им сильную позицию.

Особо следует остановиться на ахматовской рифме к именам собственным.

Рифма к собственным именам, особенно если это существительное, потенциально может стать оскорблением или насмешкой. Она требует особого такта, ответственности и чуткости, использовать ее надо как можно реже. Исключение, конечно, стихи сатирические, прежде всего эпиграммы.

Неписаного правила обращения к такой рифме придерживалась и Ахматова. В стихотворении «Нас четверо» она прибегает к прецедентной рифме 'малины — Марины': «Двух? А ещё у восточной стены, / В зарослях крепкой малины, / Темная, свежая ветвь бузины... / Это — письмо от Марины» [1, с. 547]. Здесь обыгрывается распространенная детская дразнилка: «Маринка — малинка». Дразнилка не обидная, потому что основана на милой детской картавости — невыговаривании вибрантов — и ещё на значении слова «малина»: малина — ягода душистая, в фольклоре символизирующая сладкую жизнь и счастье.

Так в стихотворении на смерть создаётся теплый, трогательный подтекст детства, опять-таки не высказанный словами. И так выражается отношение лирической героини к Марине Цветаевой — искренней любви-дружбы, сострадания, признания и доброй памяти-неосуждения. Конечно, здесь же и свойственное Ахматовой ощущение зыбкости границ между мирами, близости ушедших — ощущение, которое достигается земными, «вещными» ахматовскими деталями: «крепкой», «темная, свежая».

Вот примеры ахматовских смыслообразующих рифм к именам собственным: 'Царского Села — светла', 'Царское Село — светло', 'Россия — сухие', 'рад — Ленинград', 'Ленинград — стоят', 'в Неву — живу', 'Фонтанного дома — истома', 'неволя — Марсово поле', 'Питер — повытер', 'голова — Москва', 'с Москва-реки — огоньки', 'Дон — дом', 'по секрету — Лету', 'Енисей — очей', 'Апулея — Лицея' (пушкинская).

Рифмы к лексемам «Россия», «Русь», «Родина» усиливают социально-политический и социально-нравственный аспекты стихотворений: «Что ж, прощай. Я живу в пустыне. / Ночь со мной и всегдашняя Русь. / Так спаси же меня от гордыни. / В остальном я сама разберусь» [1, с. 453].

В поэме «Реквием» рифма 'черных марусь — Русь' расширяет пространство: черные маруси — по всему государству: «Звёзды смерти стояли над нами, / И безвинная корчилась Русь / Под кровавыми сапогами / И под шинами черных марусь» [1, с. 289]. Здесь невербально выражена та же мысль, которая в «Посвящении» высказана метафорически: «И ненужным привеском болтался / Возле тюрем своих Ленинград» [1, с. 289]. Но Русь и черные маруси не совпадают во времени. Анахроничность рифмы усиливает трагический пафос, делает подтекст ещё глубже: тридцатые годы двадцатого столетия — не единственный кровавый и страшный период в истории русского государства. В самом же конце поэмы появляется рифма 'боюсь — марусь', то есть поэма закольцовывается и рифмически: «Затем, что и в смерти блаженной боюсь / Забыть громыхание черных марусь» [1, с. 295].

Тропы, фигуры — любое изобразительно-выразительное средство способно обогатить банальную рифму, лишь бы это средство было органично. Вот пример поэтического синтаксиса, который делает «простую» рифму неощутимой: «Это — из жизни не той и не той, / Это — когда будет век золотой, / Это — когда окончится бой, / Это — когда я встречусь с тобой» [1, с. 335].

Не всегда важно придумать рифму. Важно выбрать. Рифма — и «простая», и исключительная — должна быть к ситуации, к стихотворению.

Например, Пушкин, высмеявший в «Евгении Онегине» избитую, ожидаемую рифму 'морозы — розы', сам обращался к ней — когда было нужно и можно: «Но бури севера не вредны русской розе. / Как жарко поцелуй пылает на морозе!» [3, с. 124]. А дозволено это было потому, что лексему «роза» он употребил в метафорическом смысле, в значении «барышня».

Так и у Ахматовой. Там, где уместно, она использует «избитую» рифму 'кровь — любовь', 'кровью — любовью': «Но это!.. по капельке выпило кровь, / Как в юности злая девчонка — любовь...» [1, с. 483].

Однако в одной из последних миниатюр Анна Андреевна подчеркивает значимость этой рифмы, но, сокращая текст, всё-таки избегает ее: «...что с кровью рифмуется, / Кровь отравляет / И самой кровавою в мире бывает» [1, с. 537].

В то же время, когда оправданно, Ахматова употребляет и современную ей, новаторскую, разнообразную рифму — составную, ассонансную, неточную: 'могли бы — рыбы', 'судьбы — забыть', 'туда же — даже', 'голубях — тебя', 'чертополох — строф', 'дверь его — дерево'.

Например, в ташкентском цикле: «Когда лежит луна ломтем чарджуйской дыни / На краешке окна, и духота кругом, / Когда закрыта дверь, и заколдован дом / Воздушной веткой голубых глициний...» [1, с. 334]. Иной, необычный для жителя средней полосы колорит — необычна и рифма: 'дыни — глициний'.

Рифма не может стать самоцелью. Сама по себе она не представляет никакой эстетической ценности. Это всего-навсего техническое средство, которое нередко подчинено другим, тоже формальным средствам и приемам. В чуткий, уникальный инструмент она превращается лишь тогда, когда оказывается в распоряжении ее талантливого хозяина — поэта-виртуоза.

«Простая» же рифма не опасна, не пуста и не безлика. Как в искусный узор необходимо вплетены неброские фоновые нити, так и «простая» рифма — неотъемлемая составляющая идюстилия поэта, мастерски вплетенная в художественное полотно его творчества. Именно таким образом осваивала рифму Анна Ахматова, превращая ее из «простой» в непростую.

«И лёгких рифм сигнальные звоночки...» [1, с. 251] — так охарактеризовала она свою рифму. Вероятно, ее определение и есть самое точное: не «простая» рифма, а «лёгкая».

На практике к «простой» рифме обычно обращаются графоманы и гении. Графоманы — от бездарности и бессилия. Гении — от божественной интуиции и от выстраданного права на парадокс.

Список литературы

1. *Ахматова А.А.* Полн. собр. поэзии и прозы в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2010. 1007 с.
2. *Гаспаров М.Л.* Стих Ахматовой: четыре его этапа // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 26-29.
3. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977. Т. 3. С. 123-124.