



О ПУТЯХ РАЗВИТИЯ ВНУТРЕННЕЙ РИФМЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА (СИМВОЛИСТЫ, ФУТУРИСТЫ, ХЛЕБНИКОВ, МАЯКОВСКИЙ, ЕСЕНИН, А. ВОЗНЕСЕНСКИЙ)

© 2025 г. А.П. Зименков

Аннотация: В отечественном стиховедении внутренняя рифма была и остается на положении Золушки. Количество специальных работ о внутренней рифме невелико. Она, как правило, не включается в словари рифм, и монографические исследования о ней не пишут. Причины, по которым внутренние рифмы, в отличие от концевых, до сих пор не стали предметом углубленного исследования, объективны. В XIX в. к внутренней рифме прибегали редко, однако XX в. радикально расширил сферу применения, круг обязанностей и возможности внутренней рифмы. Однако инерция прежних представлений о ней мешает нам сегодня увидеть в текстах русских поэтов XX в. внутреннюю рифму преображенную — прошедшую долгий путь развития, который сделал ее иной, непохожей на классическую, ассоциирующуюся с окончанием полустихия и цезурой. Цель статьи — привлечь внимание исследователей к внутренней рифме и ее функциональной трансформации, начавшейся более ста лет назад.

Ключевые слова: внутренняя рифма, символисты, футуристы, В. Хлебников, В. Маяковский, С. Есенин, А. Вознесенский.

Информация об авторе: Алексей Павлович Зименков — старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-3555-5967>

E-mail: zimvid@yandex.ru

Для цитирования: Зименков А.П. О путях развития внутренней рифмы в русской поэзии XX века (символисты, футуристы, Хлебников, Маяковский, Есенин, А. Вознесенский) // Сергей Есенин в контексте русской и мировой культуры / науч. и отв. ред. Н.И. Шубникова-Гусева. М.: ИМЛИ РАН; Константиново: Государственный музей-заповедник С.А. Есенина, 2025. С. 213–238. — <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0824-0-213-238>

ON THE WAYS OF DEVELOPING THE INNER RHYME IN THE 20th-CENTURY RUSSIAN POETRY (SYMBOLISTS, FUTURISTS, KHEBNIKOV, MAYAKOVSKY, ESENIN, A. VOZNESENSKY)

© 2025. Aleksey P. Zimenkov

Abstract: In Russian literary theory, the internal rhyme has always been in the position of Cinderella. The number of special works about the internal rhyme is small. Internal rhyme

is not included in rhyme dictionaries, and is not the subject of monographic studies. The reasons why internal rhymes, unlike final ones, have not been the subject of in-depth research so far are objective. In the 19th century, internal rhyme was rarely resorted to. The 20th century radically expanded the scope, range of functions and possibilities of internal rhyme. However, the inertia of previous ideas about it prevents us today from seeing in the texts of Russian poets of the 20th century a transformed inner rhyme that has gone a long way of development, which made it different, unlike the classical one, associated with the end of a half-verse and a caesura. The purpose of the article is to draw the attention of researchers to the internal rhyme and its functional transformation, which began more than a hundred years ago.

Keywords: internal rhyme, Symbolists, Futurists, V. Khlebnikov, V. Mayakovsky, S. Esenin, A. Voznesensky.

Information about the author: Aleksey P. Zimenkov, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-3555-5967>

E-mail: zimvid@yandex.ru

For citation: Zimenkov, A.P. "On the Ways of Developing the Inner Rhyme in the 20th-Century Russian Poetry (Symbolists, Futurists, Khlebnikov, Mayakovsky, Esenin, A. Voznesensky)." *Sergey Esenin in the Context of Russian and World Culture*: Acad. and ex. ed. Natalia I. Shubnikova-Guseva. Moscow, IWL RAS Publ.; Konstantinovo, The State Museum Reserve of S.A. Esenin, Publ., 2025, pp. 213–238. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0824-0-213-238>

Вступление

Изучению концевой рифмы в отечественном литературоведении посвящено довольно много исследований. Что же касается внутренней рифмы, — она была и остается у нас на положении Золушки. В словари рифм внутреннюю рифму, как правило, не включают и монографические исследования о ней не пишут. В лучшем случае дело сводится к небольшим разделам или отдельным страницами в стиховедческих трудах, диссертациях и статьях, таких, как работы В.М. Жирмунского¹, Г.А. Шенгели², А.П. Квятковского³, М.Л. Гаспарова⁴, Е.И. Жуковой⁵, Хэ Фань⁶, Н.Я. Сипкиной⁷,

¹ Жирмунский В.М. Рифма. Ее история и теория. Пг.: Академия, 1923. 342 с.

² Шенгели Г.А. Техника стиха. М.: Худож. лит., 1960. 312 с.

³ Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. 376 с.

⁴ Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. 271, [1] с.; Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. 2-е изд., доп. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 351 с.

⁵ Жукова Е.И. Рифма и строфика поэзии В.С. Высоцкого и их выразительные функции: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 20 с.

⁶ Хэ Фань. Рифма в лирике М.Ю. Лермонтова: основные стратегии описания: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2019. 28 с.

⁷ Сипкина Н.Я. Специфика рифмы как основного элемента образования внутренней формы в творчестве Р.И. Рождественского. (1950–1960-е гг.) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 9. С. 187–192.

А.В. Гик⁸, И.В. Саркисова⁹ и др. Впрочем, есть и специальные работы о внутренней рифме, но их число невелико¹⁰.

Причины, по которым внутренние рифмы в русской поэзии — в отличие от концевых — до сих пор не стали предметом углубленного исследования, носят, во многом, объективный характер.

В XIX в. редко прибегали к внутренней рифме. Произведенные подсчеты говорят о том, что на 800–900 стихотворных строк этого периода приходится в среднем не более одной внутренней рифмы. Чаще всего последнее слово полустихия рифмовалось тогда с последним словом стихотворной строки:

Три у Будрыса **сына**, как и он, три **литвина**.

Он пришел толковать с молодцами.

«Дети! седла **чините**, лошадей **проводите**,

Да точите мечи с бердышами...»

А.С. Пушкин. Будрыс и его сыновья¹¹.

Я видал **иногда**, как ночная **звезда**

В зеркальном заливе блестит;

Как трепещет в **струях**, и серебряный **прах**

От нее рассыпаясь бежит.

М.Ю. Лермонтов. Еврейская мелодия¹².

Двадцатый век радикально расширил сферу применения, круг обязанностей и возможностей внутренней рифмы. Реформа русского стиха 1900–1920 гг., опыты символистов и футуристов наделили ее системообразующими качествами, вывели на более высокий уровень функционирования в поэтической речи. Взаимодействуя с рифмой концевой и другими формами звуковой организации стиха, внутренняя рифма сделалась эффективным инструментом объединения звуковых «атомов» и «молекул» поэтического текста в звуко-семантическое целое, умножила способы создания паронимии, звуковых и смысловых переключек, приняла активное участие в перестройке поэтического синтаксиса.

⁸ Гик А.В. Состав и виды рифм М. Кузмина (на материале словаря рифм поэта) // Авторская лексикография и история слов. М.: Азбуковник, 2013. С. 302–308.

⁹ Саркисов И.В. Рифма в метрических системах Юго-Восточной Азии // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2021. Т. 80, № 6. С. 89–103.

¹⁰ См., напр.: Илюшин А.А. О внутренних рифмах и слоговых созвучиях в стихе // Русский язык в школе. 1986. № 6. С. 50–54.; Чайко Н.Н. Внутренняя рифма как одно из средств звуковой выразительности в языке немецкой поэзии // Modern Studies of Social Issues. 2022. № 4. С. 251–259 и др.

¹¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. 4-е изд. Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1977. Т. 3. С. 241.

¹² Лермонтов М.Ю. Соч.: в 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. С. 77.

Выход внутренней рифмы на подобный функциональный уровень случался и прежде — в народной частушке и классической поэзии. Например:

Пускай **хают**, нас **ругают**,
Что *отчайные* растем.
А мы *чайные-отчайные*
Нигде не пропадем!

Частушка, записанная С. Есениным¹³.

До рассвета поднявшись, коня **оседлал**
Знаменитый Смальгольмский барон;
И без отдыха **гнал**, меж утесов и **скал**,
Он коня, торопясь в Бротерстон...

В. Жуковский. Замок Смальгольм, или Иванов вечер¹⁴.

Но только в XX в. случайное, факультативное превратилось в осознанный и востребованный принцип поэтического звукового мышления.

Против ожидания, опыты символистов и футуристов, творчество советских поэтов 1930–1970 гг. не повлияли на отношение специалистов к внутренней рифме. Ее очевидное функциональное, композиционное и структурное преобразование не привело ни тогда, ни позже к росту исследовательского интереса к ней. Одна из причин этого — инерция взглядов и представлений, сложившихся в эпоху, когда внутренняя рифма была ярким, но редко встречающимся элементом поэтического текста с ограниченными художественными задачами. Инерция этих взглядов и представлений мешала и до сих пор мешает разглядеть в текстах русских поэтов XX в. внутреннюю рифму, прошедшую огромный путь развития и ставшую внешне и внутренне непохожей на классическую времен Пушкина и Жуковского, которая у всех ассоциируется с концом полусишия и цезурой.

Цель статьи — привлечь внимание к внутренней рифме и ее функциональной трансформации, начавшейся более ста лет назад.

¹³ Есенин С.А. Полн. собр. соч.: в 7 т. / гл. ред. Ю.Л. Прокушев. М.: Наука: Голос, 1995. Т. 7, кн. 1 / науч. ред. Ю.Л. Прокушев; сост., подгот. текстов и коммент. А.Н. Захарова, С.П. Кошечкина, Т.К. Савченко, М.В. Скороходова, С.И. Субботина, Н.Г. Юсова. С. 336. Далее указанная книга цитируется в тексте в квадратных скобках с указанием страницы, том обозначен римской цифрой.

¹⁴ Жуковский В.А. Собр. соч.: в 4 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. Т. 2. С. 151.

Символисты и футуристы

Постклассический этап развития внутренней рифмы начался экспериментами В. Брюсова, К. Бальмонта, Вяч. Иванова, М. Кузмина, З. Гиппиус, а также ряда других поэтов Серебряного века. Кроме традиционной рифмовки последнего слова в полустихии со словом на конце строки, они начали активно прибегать и ко многим другим способам создания неконцевых созвучий. М.Л. Гаспаров в «Очерке русского стиха» писал:

...В построении строф большую роль стали играть внутренние рифмы. Мы видели, что в длинных строках они возникали почти неизменно, отмечая концы полустихий (§ 105): без этого строфа бы не держалась. Но, кроме этого, получают особое значение внутренние рифмы, возникающие нерегулярно (как у Брюсова «В потоке», § 105, или у Кузмина в «Прогулке на воде», 1907) или на необычных местах <...> Кузмин возрождает старофранцузскую «заносную» рифму конца стиха с началом следующего: сперва она воспринимается как эпизодическое украшение, а когда читатель улавливает ее структурную роль, стихотворение уже кончается:

Зачем луна, поднявшись, *розовеет*,
И ветер *веет*, теплой неги *полн*,
И челн не чует змеиной зыби *волн*.
Когда мой дух все о тебе *говееет!*
(«Любовь этого лета», 1906)¹⁵.

У Зинаиды Гиппиус даже появился целый цикл из двух стихотворений под заглавием «Неуместные рифмы» (1911).

Верили

мы в неверное,

Мерили

мир любовью,

Падали

в смерть без ропота,

Радо ли

сердце Божие?

З. Гиппиус. «Верили мы в неверное...» (1911)¹⁶.

¹⁵ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. С. 265.

¹⁶ Гиппиус З.Н. Неуместные рифмы: стихи // Северные цветы на 1911 год, собранные книгоиздательством «Скорпион». Альманах пятый. М.: Кн-во «Скорпион», 1911. С. 1–3.

Здесь рифму образуют первые слова стихотворных строк: *верили / мерили*. Позже в стихотворении «На — крест» (1914) поэтесса предлагает гораздо более сложную комбинацию из внутренних рифм:

Стены БЕЛЫ в полуночный **ЧАС**.
ВАС ли бояться, — **отмены, измены?**

МИЛО мне жизни моей *движенье*,
Биенье, — *забвенье* того, что БЫЛО.

ЗНАК переплета... Сойдутся ль, **нет ли**
Петли опять — но будет не **ТАК**.

З. Гиппиус. На — крест (1914)¹⁷.

Здесь рифмуются: первое слово первой строки *стены* с последними словами второй строки *отмены, измены*; последнее слово первой строки *час* — с первым словом второй строки *вас*; первое слово третьей строки *мило* — с последним словом четвертой строки *было*; последнее слово третьей строки *движенье* — с двумя первыми словами четвертой строки *биенье, забвенье*. И так далее. Кроме того, случайно или намеренно, консонантную (паронимическую) рифму образуют слова *белы / было*. И при этом слова на концах строк: *час — измены — движенье — было...* в нарушение традиции не рифмуются.

Свой взгляд на внутреннюю рифму предложили поэты следующего поколения, прежде всего, представители русского литературного авангарда Хлебников и Маяковский, которых, в отличие от символистов, вдохновляли совсем другие задачи. Если символисты, по большей части, лишь экспериментировали с внутренней рифмой, выполняли своего рода разведку, нацеленную на выявление скрытых возможностей внутренней рифмы, то у Хлебникова, Маяковского интерес к внутренней рифме был вызван стремлением выйти на более высокий (по сравнению с поэзией XIX в.) уровень звукового связывания слов стихотворной речи, желанием объединить звуковые повторы, синтаксические и ритмические структуры, концевые и внутренние рифмы (омонимические, ассонансные, консонансные, разноударные, неравносложные, составные, паронимические, рифмы со сдвигом созвучия к началу слова, такие как: *люди — любят, локоть — лошадь, верная — вечная*) в отчетливо ощущаемое семантико-звуковое целое, и тем самым усилить (в дополнение к ритмическому) звуковой фактор «единства и тесноты стихотворного ряда», который был описан Юрием Тыняновым¹⁸.

¹⁷ Сирин: альманах. Сб. 3. СПб.: Сирин, 1914. С. [XXVIII].

¹⁸ «...Если разделы не подчеркнуты и не связаны рифмами, в прозаической графике они сотрутся. Таким образом мы разрушаем единство стихового ряда; вместе с единством ру-

В создаваемой Хлебниковым и Маяковским звуковой системе стиха внутренняя рифма стала не только участвовать в ритмической организации текста и повышении его звучности, но и, взаимодействуя с концевой рифмой и звуковыми повторами, содействовать актуализации глубинных значений и «спящей» образности слова, образованию семантических связей и ассоциаций в стихотворном тексте. Пастернак, именно так понимая назначение рифмы, писал, что «рифма не вторенье строк», а неизмеримо большее — «Талон... / В загробный гул корней и лон», а также — структурный элемент стиха, через который «правдой» входит в наш мирок / Миров разноголосица»¹⁹.

Именно с этих новых позиций Маяковский в статье «В.В. Хлебников» (1922) подверг критике фонику стиха у символистов (по его мнению, не семантическую, а исключительно звуковую):

Для так называемой новой поэзии (наша новейшая), особенно для символистов, слово — материал для писания стихов (выражения чувств и мыслей), материал, строение, сопротивление, обработка которого были неизвестны. Материал бессознательно ощущался от случая к случаю. Аллитерационная случайность похожих слов выдавалась за внутреннюю спайку, за неразъединимое родство.
<...>

Хлебниковские строки —

Леса лысы.

Леса обезлосили. Леса обезлосилили —

не разорвешь — железная цепь.

А как само расплывается —

Чуждый чарам черный челн

*Бальмонт*²⁰.

шится, однако, и другой признак — те тесные связи, в которые стиховое единство приводит объединенные в нем слова, — рушится теснота стихового ряда. А объективным признаком стихового ритма и является именно единство и теснота ряда; оба признака находятся в тесной связи друг с другом: понятие тесноты уже предполагает наличие понятия единства; но и единство находится в зависимости от тесноты рядов речевого материала <...>» (Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. С. 39).

¹⁹

А в рифмах умирает рок,
И правдой входит в наш мирок
Миров разноголосица.

И рифма не вторенье строк,
А гардеробный номерок,
Талон на место у колонн
В загробный гул корней и лон.

Пастернак Б.Л. «Красавица моя, вся статья...» // Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. М., Л.: Сов. писатель, 1965. С. 363.

²⁰ Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Худож. лит., 1959. Т. 12 / подгот. текста и примеч. А.М. Ушакова и др. С. 24.

Внутренняя рифма Хлебникова 1907–1908 гг.

Хлебников одним из первых попытался использовать внутренние рифмы для решения, прежде всего, семантических задач. В своих творческих поисках он отталкивался от экспериментов Брюсова, Блока, Вяч. Иванова, Кузмина и других символистов, а также опирался на свои собственные идеи, связанные с интересом к фольклору и мифу, словотворчеством, склонением слов, заумным и звездным языками.

Хлебников верил в существование звездного языка и, чтобы постичь связь между звуком и значением, составлял, как известно, ряды слов, обладавших тем или иным фонетическим сходством и, как следствие, глубинным семантическим родством. В тетради, датируемой 1904–1907 гг., он написал:

Слова как токи от ассоциативных центров к звуковым.
Двусмыслие как начало двупротяжения слов.
Красота смены двух подобнозвучных слов <...>²¹.

И, конечно, обратившись к поэтическому творчеству, Хлебников не мог не воспользоваться возможностями, заключенными в рифме, по определению призванной сопоставлять звуковые оболочки рифмуемых слов. Увлеченному идеей связи звука и значения, ему было недостаточно концевых созвучий, и он стал с небывалой активностью использовать для этих целей внутреннюю рифму.

Согласно нашим подсчетам, в стихотворениях поэта 1907–1908 гг. внутренняя рифма встречается в 200 раз чаще, чем в русской поэзии XIX в.

У Хлебникова в 1907 г. внутренних рифм не только очень много, но они еще и удивляют своим разнообразием. Поэт использует вертикальную рифмовку:

На долево-**зарев**о бросила сень
И гласом без **марев**а кликнула день.
«И дева векия, векия в веках...» (1907)²².

Создает вертикальные рифмы, в которых участвуют и первые, и вторые слова стихотворных строк:

²¹ Хлебников В. Собр. соч.: в 6 т. / под общ. ред. Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2006. Т. 6, кн. 2 / сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арэнзона, Р.В. Дуганова. С. 77.

²² Хлебников В. Собр. соч.: в 6 т. / под общ. ред. Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. Т. 1 / сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арэнзона, Р.В. Дуганова. С. 34.

Смертирей беззыбких пляска,
Времирей узывных сказка.
«Смертирей беззыбких пляска...» (1907)²³.

Использует горизонтальную рифмовку:

Огнём-сечём высек я мир,
И зыбку-улыбку к устам я поднес...
«Огнём-сечём высек я мир...» (1907)²⁴.

Сочетает вертикальную рифмовку с горизонтальной:

Обожелые глаза! *Омирелые влас!*
Высоги, низоги в зеркальной воде —
Там **ОБЛАКА**, здесь облака
Делит **РЕКА** на два ряда.
«Грезирой из камня немот...» (1907–1908)²⁵.

Пробует разные варианты взаимодействия внутренней рифмы с рифмой концевой. У поэта они не существуют порознь, а дополняют друг друга, взаимодействуют друг с другом, создавая структуры сложного вертикально-горизонтального типа. Иногда с использованием созвучий, которые представляют нечто среднее между рифмой и звуковым повтором:

Праматый вар **МЕТА**ет стрелы
МЕТЕЙных дел.
Восторг исторг у века
Единый клик:
Про**МЕТЕЙ** —
Защитязь человека!
«Праматый вар метает стрелы...» (1907)²⁶.

Есть случаи, когда рифмопары образуют одно общее горизонтально-вертикальное созвучие, внутри которого каждое слово фонически взаимодействует со всеми другими.

²³ Хлебников В. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. С. 46.

²⁴ Там же. С. 39.

²⁵ Там же. С. 94.

²⁶ Там же. С. 81.

Старуха-веруха за тайной сидит.

Радуха-родуха на ветке вопит.

«Старуха-веруха за тайной сидит...» (1907)²⁷.

Раньше многих Хлебников пробует рифмовать первое слово одной строки с последним словом следующей строки (и наоборот).

Турки

Вырея блестящего и мимоходом всегда — **окурки**

Валяются на *берегу*.

Берегу

Своих рыбок

В ладонях

Сослоненных. <...>

Море в этом заливе совсем **засыпает**.

Засыпают

Рыбаки в море *невод*.

Небо там золото:

Посмотрите, как оно молодо!

Крымское. Вольный размер (1908. 1909)²⁸.

Благодаря стараниям поэта в тексте создавалась особого рода ритмико-рифменная структура. Эта структура обеспечивала повышенную фонетическую и семантическую выделенность каждого слова в стихотворении и одновременно связывала их между собой.

В некоторых случаях на коротком пространстве Хлебникову удавалось, используя паронимию, склонение слов, звуковые повторы, повторы синтаксических структур, внутренние и концевые рифмы, превратить поэтический текст в единое звуко-семантическое целое и благодаря этому добиться ощутимого художественного эффекта.

У *колодца* **расколоться**

Так хотела бы вода,

Чтоб в *болотце* с *позолотцей*

Отразились повода.

Мчась, как узкая змея,

Так хотела бы струя,

²⁷ Там же. С. 26.

²⁸ Там же. С. 129.

Так хотела бы водица
Убегать и расходиться...
«Гонимый — кем, почему я знаю?...» (1912)²⁹.

У внутренней рифмы Хлебникова была и другая, не менее важная функция, — нацеленная, по выражению Асеева, на «распатывание синтаксического строя стихотворной строки», писавшего в статье «Наша рифма»:

Таковы, например, строки Хлебникова, —

Где печали, где качели, где играли мы вдвоем,
Верещали из ущелий птицы. Бился водоем...,

живописующие воспоминания детства. В них уже трудно найти синтаксическое деление, разлагающее весь строй стиха на отчетливые строки <...>. Отсюда его рифмовка, зачастую шедшая по всей строке, не соблюдавшая никаких законов метрического деления, вводившая звукоярыды то в последовательном, то в возвратном, то в комбинированном порядке:

Это ненависти ныне вести...
или:
Ветер — пение
кого и о чем.
Нетерпение
меча стать мячом³⁰.

Открытия Хлебникова стали для многих путеводной звездой в деле реформирования русского стиха.

Маяковский

В своих первых опытах с внутренней рифмой Маяковский уверенно следовал за Хлебниковым. Второе «профессиональное, печатаемое» стихотворение Маяковского «Утро» (1912) переполнено разного рода внутренними рифмами, которым обязано большей частью своих художественных эффектов.

²⁹ Там же. С. 271.

³⁰ Асеев Н. Дневник поэта: [сб. ст.]. Л.: Прибой, 1929. С. 94–95.

У т р о

Угрюмый дождь скосил *глаза*.

А за

Решеткой

Четкой

железной мысли проводов —

перина.

И на

Нее

встающих звезд

легко оперлись *ноги*.

Но ги-

бель *фонарей*,

царей

в короне *газа*,

для *глаза*

сделала *больней*

враждующий букет бульварных *проститут*ок.

И жуток

Шуток

клюющий смех —

из желтых

ядовитых *роз*

возрос

зигзагом.

За гам

и жуть

взглянуть

отрадно глазу:

раба

крестов

страдающе-спокойно-БЕЗРАЗЛИЧНЫХ,

гроба

домов

ПУБЛИЧНЫХ

восток бросал в одну пылающую вазу³¹.

³¹ Маяковский В.В. Полн. собр. произведений: в 20 т. М.: ИМЛИ РАН, 2013. Т. 1 / осн. тексты и др. ред. и варианты произведений подгот., коммент. сост.: Р.Б. Дуганов, А.Г. Никитаев, А.П. Зименков, В.Н. Терехина; отв. ред. тома В.Н. Терехина. С. 8.

К этому же приему Маяковский обратился и в стихотворении «Из улицы в улицу» (1913), которое также относится к числу первых опубликованных:

Пестр, как **форель**,
сын
безузорной пашни.
Фокусник
рельсы
тянет из пасти трамвая,
скрыт циферблатами башни. <...>
Лиф души расстегнули,
Тело жгут РУКИ.
Кричи, не кричи:
«Я не *хотела!*» —
резок
жгут
МУКИ³².

Влияние Хлебникова здесь очевидно. Маяковский восхищенно отзывался о его звуко-семантической системе в статье «В.В. Хлебников» (1922):

Для Хлебникова слово — самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей. Отсюда — углубление в корни, в источник слова, во время, когда название соответствовало вещи. Когда возник, быть может, десяток коренных слов, а новые появлялись как падежи корня (склонение корней по Хлебникову) — напр., «бык» — это тот, **кто** бьет; «бок» — это то, **куда** бьет (бык). «Лыс» то, чем стал «лес»; «лось», «лис» — те, кто живут в лесу³³.

Кубофутуристы и начинающий Маяковский высоко оценивали свои эксперименты с внутренней рифмой — и в манифесте сборника «Садок судей» (Вып. 2. 1913) с гордостью заявляли (почему-то забыв о Хлебникове): «9. Передняя рифма (Давид Бурлюк), средняя, обратная рифмы (Маяковский) разработаны нами»³⁴.

Из дальнейшей творческой деятельности Маяковского следует, что внутренняя рифма не была его мимолетным увлечением. Он регулярно использовал это прием и в дальнейшем, все время совершенствуя и разнообразя его:

³² Там же. С. 11–12.

³³ Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 12. С. 24.

³⁴ Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999. С. 42.

Что теперь?
Один заорал, толпу *растя*.
Второму прибавился третий, четвертый.
Смяли старушонку.
Она, *крестясь*, что-то кричала про черта.
Вот так я сделался собакой (1915)³⁵.

В том числе и в 1920-е гг.:

Ф р а н ц у з
(кузнецу)

Поздравляю вас!
Рухнули вековые *устои*. <...>
Остальное устроится
Остальное — пустое!
Мистерия-буфф (1918)³⁶.

Пули, *погуще!*
По оробелым!
В гушу бегущим
грянь, парабеллум!
150 000 000 (1920)³⁷.

И город
сметен
без всякого *стона*
тонной
удушливой
газовой дряни.
Летающий пролетарий (1925)³⁸.

³⁵ Маяковский В.В. Полн. собр. произведений: в 20 т. Т. 1. С. 58–59.

³⁶ Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Худож. лит., 1956. Т. 2 / подгот. текста и примеч. Н.В. Реформатской; ред. В. Перцов. С. 200–201.

³⁷ Маяковский В.В. Полн. собр. произведений: в 20 т. М.: ИМЛИ РАН, 2022. Т. 5 / осн. тексты, др. ред. и варианты произведений подгот., коммент. сост.: Е.А. Арензон, В.Н. Дядичев, С.А. Коваленко, Т.А. Купченко, Н.В. Михаленко, А.Т. Никитаев, В.Н. Терехина; отв. ред. тома: А.П. Зименков, В.Н. Терехина. С. 112.

³⁸ Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Худож. лит., 1957. Т. 6 / подгот. текста и примеч.: И.С. Эвентов, Ю.Л. Прокушев; ред. С.А. Коваленко. С. 331.

Угрюмый дождь скосил глаза,
а за решеткой, четкой

и т. д.

Можно рифмовать конец первой строки и конец второй одновременно с последним словом третьей или четвертой строки:

Среди ученых шеренг
еле-еле

в русском стихе разбирался Шенгели

и т. д., и т. д. до бесконечности⁴¹.

Назовем главные, на наш взгляд, итоги работы поэта с внутренней рифмой. Во-первых, трудно переоценить влияние его творческого примера на процесс освобождения слов, образующих созвучие, от обязательного местоположения в конце стихотворной строки.

Шаля,

такие ноты наляпаны,

что с зависти

лопнули б

все *Шаляпины*.

Летающий пролетарий (1925)⁴².

Благодаря авторитету Маяковского (особенно в 1930–1950 гг.) эксперименты символистов, футуристов, других поэтов-современников с внутренней рифмой не были преданы забвению, а получили право на продолжение и развитие.

Во-вторых, Маяковский, вслед за Хлебниковым, решительно реформировал обязанности внутренней рифмы, в XIX в. связанные, главным образом, с усилением звучности стиха и соблюдением заданного интонационно-синтаксического строя строфы, который лишь в особых случаях мог не совпадать с ее ритмической структурой. Используя внутреннюю рифму и отказавшись от грамматической рифмовки (глагола с глаголом, прилагательного с прилагательным и т. д.), Маяковский решительно освободился и от привычных синтаксических схем в строке и стихе. В статье «Наша рифма» (1928) Асеев писал об этом новом принципе организации стихотворного текста, заявленном в 1910–1920 гг.:

...Конец строки, ее завершение стали не совпадать с синтаксической ее законченностью. А это, в свою очередь, привело к тому, что предложение, риф-

⁴¹ Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 12. С. 105–106.

⁴² Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 6. С. 357.

мованное на середине, переносилось в другую строку все чаще и чаще, пока, наконец, само понятие «конец строки» стало не столь устойчивым и сделалось переходящим <...>

Первые шаги новых поэтов были знаменательными именно этим стремлением разрушить канон размерного одинакового в своей синтаксической структуре стиха.

Средством этого разрушения была наша рифма. <...>

Примерами такого расшатывания синтаксического строя стихотворной строки в лирике могут служить ранние стихи Хлебникова, Б. Пастернака, В. Маяковского и других работавших одновременно с ними поэтов⁴³.

В-третьих, Маяковский в связи с изменением задач внутренней рифмы начал отказываться (что очень важно!) и от привычных форм рифменной созвучности, которые в некоторых случаях стали напоминать развернутые звуковые повторы:

У каких-нибудь
 годов
 на расстоянии
сколько гроз
 гудит
 от **нарастаний**.
Завершается
 восстанием
 гнева **нарастание**,
нарастают
 революции
 за вспышками **восстаний**
 Владимир Ильич Ленин (1924)⁴⁴.

Позвонил —
 гражданину
 под нос
сам
 подносится
 чайный **поднос**.
 Летающий пролетарий (1925)⁴⁵.

⁴³ Асеев Н. Дневник поэта: [сб. ст.]. Л.: Прибой, 1929. С. 93–94.

⁴⁴ Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 6. С. 254–255.

⁴⁵ Там же. С. 343.

Есенин

Интересен и показателен случай с Есениным. Имелись все необходимые предпосылки для того, чтобы в его поэтической системе внутренняя рифма заняла достойное место. Дело в том, что Есенин любил слушать, собирал, сочинял и исполнял народные частушки, где регулярно использовались внутренние рифмы. Они придавали частушкам повышенную звонкость, необходимую ритмическую «выпуклость», создавали благоприятные условия для разного рода лексических и звуковых повторов, синтаксического параллелизма, игры словами, паронимии, склонения слов (в духе хлебниковских — лес / лис / лыс) и др. Вот примеры подобных частушек, они были записаны (а некоторые, не исключено, и сочинены) самим поэтом и, вероятно, не раз им исполнялись:

Пойду плясать,
Весь *пол* хрястит.
Мое дело молодое,
Меня *Бог* простит [VII (1), 333].

А я *чаю* накачаю,
Кофею *нагрохаю*.
Поведут дружка в солдаты,
Закричу, *заохаю* [VII (1), 334].

Ах, *сад-виноград*,
Зеленая роща.
Ах, кто ж виноват —
Жена или теща? [VII (1), 334]/

Пускай *хают*, нас *ругают*,
Что *отчайные* растем.
А мы *чайные-отчайные*
Нигде не пропадем! [VII (1), 336].

В эту *пору*, на *Миколу*,
Я каталась на льду.
Приходили меня сваты,
Я сказала: не пойду! [VII (1), 336].

В 1940 г. С.А. Толстая-Есенина составила «Собрание произведений Сергея Есенина». В качестве «Приложения» она намеревалась включить в него частуш-

ки, собранные и записанные Есениным, мотивируя это тем, что поэт не раз говорил о «большом влиянии, которое оказали частушки на его творчество» [VII (1), 529]. И действительно, в автобиографиях Есенина читаем: «Стихи начал писать, подражая частушкам» (1923) [VII (1), 11], «Влияние на мое творчество в самом начале имели деревенские частушки» (1924) [VII (1), 15].

Ровесник Есенина С.Н. Соколов вспоминал:

Помню, — как и у нас, и в соседнем Константинове молодежь увлеклась частушками. <...> Взмахнет самая бедовая платочком, притопнет каблучком — посыпятся припевки одна другой задорнее. <...> И мы, мальчишки, конечно, возле крутимся, нам тоже интересно, особенно Есенину...

И позже, приезжая в Константиново, он любил слушать частушки. Спросит, бывало: «Знаешь, кто частушки поет?» На мой ответ скажет: «Пойдем, может, споют нам»⁴⁶.

Известно, что поэт не только слушал частушки, но и с удовольствием их исполнял. Э.Я. Герман (Эмиль Кроткий) писал: «Певал он охотно частушки под гитару. <...> Голос у него был, как говорится, “небольшой, но приятного тембра”. Ласковый, задушевный. Окинет слушателей улыбчивым взглядом и начнет своим характерным, немного в нос, говорком <...>»⁴⁷.

Н.К. Вержицкий вспоминал о том, как поэт в Тифлисе в 1924 г. «часто напевал»:

Моя *досада* — *не рассада*,
Не рассадить по грядам!
Моя *кручина* — *не лучина*,
Не сожжешь по вечерам⁴⁸.

⁴⁶ Кошечкин С. До Сергея Есенина относящиеся. Из записей разных лет // Юность. 1985. № 10. С. 93.

⁴⁷ С.А. Есенин: Материалы к биографии / отв. ред. Н.Б. Волкова; сост., подгот. текстов, коммент. Н.И. Гусевой, С.И. Субботина, С.В. Шумихина. М.: Историческое наследие, 1992. С. 157–158.

⁴⁸ Вержицкий Н. Встречи с Есениным: Воспоминания. Тбилиси: Заря Востока, 1961. С. 89. «Кончилось тем, что “стихотворство” было забыто, и молодой рязанец, — уже не в столовой, а в дальней комнате, куда мы всем обществом перекочевали, — во весь голос принялся нам распевать “ихние” деревенские частушки.

И надо сказать — это было хорошо. Удивительно шли — и распевность, и подчас нелепые, а то и нелепо-охлажные слова — к этому парню в “спинжаке”, что стоял перед нами, в углу, под целой стеной книг в темных переплетах» (Гиппиус З.Н. Судьба Есениных // Русское зарубежье о Есенине: Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи: в 2 т. / вступ. ст., сост. и коммент. Н.И. Шубниковой-Гусевой. М.: ИНКОН, 1993. Т. 1. С. 83–84).

«Есенин читает “Марфу Посадницу” <...> Потом частушки под гармонику точно из коробки, точно из ее кузова сыплющимся горохом говорка...» (Цветаева М. Нездешний вечер // Цветаева М. Проза / [сост., авт. предисл. и коммент. А.А. Саакянц]. М.: Современник, 1989. С. 270, 271–272).

В отличие от Н. Клюева, Есенин признавал художественную ценность народных частушек и поэтому постоянно записывал их. По словам В.С. Чернявского, частушки «были его гордостью не меньше, чем стихи; он говорил, что набрал их до 4000 <...>»⁴⁹.

Несколько раз поэт пытался напечатать собранное им. И, наконец, в 1918 г. в газете «Голос трудового крестьянства» ему удалось опубликовать 99 записанных и 8 своих частушек.

Но вот парадокс: поэт, несмотря на такую «влюбленность» в частушку, к внутренним рифмам, которые придавали стихам блеск и силу, прибегал редко. Например, в сборнике «Радуница» (1916) они не встречаются ни разу. Их нет даже в длинных многостопных строчках, разделенных цезурой на полуступиши, хотя у русских поэтов XIX в. внутренние цезурные рифмы встречаются чаще всего. Вот одно из многостопных есенинских стихотворений:

Заиграй, сыграй, *тальяночка*, / малиновы меха.
Выходи встречать *к околице*, / красotka, жениха.

Васильками сердце *светится*, / горит в нем бирюза.
Я играю на *тальяночке* / про синие глаза.

То не зори в струях *озера* / свой выткали узор,
Твой платок, шитьем *украшенный*, / мелькнул за кособог.

Заиграй, сыграй, *тальяночка*, / малиновы меха.
Пусть послушает *красавица* / прибаски жениха⁵⁰.

1912

Согласные в словах *тальяночка* — *к околице* — *светится* — *озера* — *украшенный* — *тальяночка* — *красавица* практически не перекликаются, и даже кажется, что поэт хотел, чтобы между этими словами не возникало никаких звуковых повторов.

Такая же картина в многостопных стихотворениях «Белая свитка и алый кушак...», «Матушка в Купальницу по лесу ходила...», «Кручина» («Зашумели над затоном тростники...»), «Троица» («Троицыно утро, утренний канон...»), «Выткался на озере алый свет зари...» и др., опубликованных в разделе «Маковые побаски» сборника «Радуница».

⁴⁹ Чернявский В.С. Три эпохи встреч (1915–1925) // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. / вступ. ст., сост. и коммент. А.А. Козловского. М.: Худож. лит., 1986. Т. 1. С. 202.

⁵⁰ Есенин С. Радуница: [сб. стихов]. Пг.: Изд. М.В. Аверьянова, 1916. С. 40.

А ведь именно в этот период, как уже было сказано, активно экспериментировали с внутренней рифмой Брюсов, Бальмонт, З. Гиппиус, Вяч. Иванов, Кузмин и многие другие поэты — современники Есенина.

Есенин был чутко ко всему новому, творчески смел и, казалось, не должен был остаться в стороне от подобных экспериментов. Тем более, что благодаря частушке внутренняя рифмовка была ему хорошо знакома. Однако этого не произошло.

Помешал, скорее всего, индивидуальный поэтический стиль Есенина, для которого характерны песенная напевность и задушевность, а не смеховое начало, озорная хлесткость, а порой и грубоватая откровенность частушки. Во всяком случае, здесь есть о чем задуматься.

Вместе с тем отказ Есенина от внутренней рифмы вовсе не означал, что поэт не стремился к звуковой и семантической ассоциативности своих текстов, к связыванию звеньев стиха в единое целое. Такая установка, вне всякого сомнения, была ему свойственна не меньше, чем многим другим поэтам.

Но вот добивался указанных целей Есенин с помощью приемов, отвечавших его лирической распахнутости и песенности: это синтаксический и ритмический параллелизм, лексические, звуковые и ритмических повторы, концевые рифмы и строфический строй его стихов.

Например, связывающими свойствами обладала есенинская звукопись. Поэт, особенно в имажинистский период, постоянно прибегал к неточным, по его определению «обрывочным», «легкокасательным» рифмам⁵¹. И, чтобы компенсировать их «легкокасательность», включал такие рифмы в насыщенное звуковыми повторами фоническое пространство стиха. Например, в стихотворении «Пойду в скуфье смиренным иноком...» Есенин рифмует: *иноком — равнинам, босяком — молоко*. Они, вырванные из фонического контекста, перестают восприниматься полноценными созвучиями. В то время как внутри четверостишия «обрывочность» этих рифм не бросается в глаза.

Пойду в сКуфье сМиРеННЫМ иНоКоМ
Иль белоБРысыМ босяКоМ

⁵¹ Из письма (1921) Р.В. Иванову-Разумнику: «Я единственно Вам хочу указать на то, что я на поэта, помимо его внутренних импульсов, имею особый взгляд, по которому отказался от всяких четких рифм и рифмую теперь слова только обрывочно, коряво, легкокасательно, но разномысленно. Вроде: почва — ворочается, куда — дал и т. д.» (Есенин С.А. Полн. собр. соч.: в 7 т. / гл. ред. Ю.Л. Прокушев. М.: Наука; Голос, 1999. Т. 6 / науч. ред. Л.Д. Громова, Ю.Л. Прокушев; сост. и общ. ред. С.И. Субботина; подгот. текстов и текстологич. коммент. Е.А. Самоделовой, С.И. Субботина; реальный коммент. А.Н. Захарова, С.П. Кошечкина, С.С. Куняева, Г. Маквея, Ю.А. Паркаева, Ю.Л. Прокушева, Т.К. Савченко, М.В. Скороходова, С.И. Субботина, Н.И. Шубниковой-Гусевой, Н.Г. Юсова; указатели М.В. Скороходова и Е.А. Самоделовой. С. 124–125).

Туда, где льется по РавНиНаМ
БеРезовое МолоКо.

«Пойду в скуфье смиренным иноком...»
(1914–1922)⁵².

Почему? Потому что, как мы видим, согласный *К* проходит через всю строфу, компенсируя отсутствие *К* в слове *равнинам*. Согласный *М* проходит через всю строфу и делает менее заметным то, что *М* находится в начале, а не в конце (как нужно для рифмовки) слова *молоко*.

То же самое можно наблюдать в случае с рифмой *глазах* — *холмам* в стихотворении «Пропавший месяц» (1917?):

КаК беЛКа на ветКе, у СоЛнца в ГЛаЗаХ
ЗапрыГаЛа радоСть...
Но вдруГ...
Луч оборваЛся,
и по СКоЛЬЗКим ХоЛмам
Отраженье СКатилоСь в ЛуГ.

Пропавший месяц. <1917?> [I, 93–94].

Согласные *Л* и *Х* есть и в слове *глазах*, и в слове *холмам*. Но в *холмам* нет согласных *З* и *Г*, зато звуки *С* и *К* есть в предшествующем слове *скользим*, и их много в других словах четверостишия. Дополнительное звуковое сходство дает рифмующимся словам *глазах* — *холмам* тождественность их ритмических структур.

Также регулярно Есенин связывает слова с помощью ритмического параллелизма и повторения одинаковых ритмических структур. Этот прием в полной мере отвечает напевному стилю есенинского стиха. Приведем пример, чтобы стало понятно, о чем идет речь:

Зашумели над затоном тростники.
Плачет девушка-царевна у реки.

Погадала красна девица в семик.
Распела волна венки из повилик.

Ах, не выйди в жены девушке весной,
Запугал ее приметам лесной:

⁵² Есенин С.А. Полн. собр. соч.: в 7 т. / гл. ред. Ю.Л. Прокушев. М.: Наука; Голос, 1995. Т. 1 / науч. ред. А.М. Ушаков; подгот. текстов и коммент. А.А. Козловского. С. 40–41. Далее указанный том цитируется в тексте в квадратных скобках с указанием страницы, том обозначен римской цифрой.

На березке пообъедена кора, —
Выживают мыши девушку с двора.

Бьются кони, грозно машут головой, —
Ой, не любит черны косы домовой.

Запах ладана от рощи ели льют,
Звонки ветры панихидную поют.

Ходит девушка по бережку грустна,
Ткет ей саван нежнопенная волна⁵³.

1914

Мы видим, что здесь в половине строк начальные слова или словосочетания «Ах, не выйти — На березке — Выживают — Ой, не любит — Ткет ей саван» имеют одну и ту же ритмическую структуру, которая связывает начала стихотворных строк подобно лексической анафоре, внутренней рифме или аллитерации. Кроме того, повторяющаяся ритмическая структура формирует определенную ощущаемую читателем «мелодию», творит напевность, песенность есенинской поэзии. Таких текстов у поэта много и в раннем творчестве, и в позднем.

Опыт ритмико-фонической организации стиха Есенина очень важен для понимания роли внутренней рифмы в стихе, так как показывает, что можно связывать в целое отдельные элементы стихотворной речи, не прибегая к ней.

А. Вознесенский

Процесс реформирования звуковой организации русского стиха, начатый в 1900–1920 гг., был продолжен в 1950–1970 гг. Е. Евтушенко, А. Вознесенским, Р. Рождественским и рядом других поэтов. В их текстах внутренняя рифма меняла свой облик, местоположение и способы участия в создании вербальных, интонационных, ритмических структур.

Например, Вознесенский вслед за Маяковским с помощью «столбиков» и «лесенки» дробил ритмические единицы — *стихи* на самостоятельные графические фрагменты и, усиливая самостоятельность этих фрагментов внутренними рифмами и звуковыми повторами, делал ритмическую структуру произведения текучей, лишенной «классической» определенности. В результате

⁵³ Есенин С. Радуница: [сб. стихов]. С. 38.

концевые рифмы — традиционные маркеры границ стиха — во многих случаях переставали графически отличаться от внутренних рифм и внутристрочных звуковых повторов. И, значит, старое определение поэтической строки переставало работать.

В качестве примера приведем отрывок из «Монолога Мерлин Монро» Вознесенского:

Я Мерлин, *Мерлин*.

Я героиня

самоубийства и **героина**.

Кому горят мои **георгины**?

С кем телефоны **заговорили**?

Кто в *костюмерной* скрипит **лосиной**?

Невыносимо,

невыносимо, что не влюбиться,

невыносимо без рощ **осиновых**,

невыносимо самоубийство,

но жить гораздо

невыносимей!

Продажи. Рожи. Шеф **ржет**, как *мерин*

(Я помню *Мерлин*.

Ее *глядели* **автомобили**.

На стометровом киноэкране

в библейском *небе*,

меж звезд **обильных**,

над степью с крохотными рекламами

дышала *Мерлин*,

ее **любили...**

Изнемогают, хотят **машины**.

Невыносимо),

невыносимо

лицом в *сиденьях*, пропахших **псиной**!

Невыносимо,

когда **насильно**,

а добровольно — **невыносимей!**⁵⁴

⁵⁴ Вознесенский А. Антиимир: Избран. лирика. М.: Молодая гвардия, 1964. С. 6–7.

Вот что писал известный советский литературовед А. Жовтис в статье «О способах рифмования в русской поэзии» по поводу стихотворения Вознесенского «Монолог Мерлин Монро»:

Границу между собственно рифмой и внутристрочными звуковыми повторами провести у Вознесенского труднее, чем в поэзии XIX в. или у Маяковского. <...>

Через весь текст проходит лейтслово *невыносимо*, с которым связаны повторяющиеся созвучия (*невыносимо и лосиной, осиновых, машины, псиной, насильно, Хиросима, необъяснимо* и т. д.). Создается своего рода звуковое поле, то выдвигающее главное понятие на передний план, то заглушающее его рифмами, с ним не коррелирующими. <...>

Монорима, в классическом понимании этой формы, ни в этом, ни в других произведениях Вознесенского нет.

Слово включается в звуковую цепь сначала по одним признакам (*невыносимо — насильно*), потом по другим (*невыносимей — ими*), обнаруживая иные грани своего строения. Лейтрифма базируется на разветвленной сети «перекличек», становится то конечной, то внутренней, то завершает графическую строку, то связывает полустиишия и т. д. <...>

Обычные понятия оказываются неприменимыми к такой композиции. В «Монолог Мерлин Монро» по сути дела нет уже ни перекрестной, ни опоясывающей рифмовки — есть звуковые ряды, вертикальные и горизонтальные, они возникают и исчезают, они подчеркивают внутристрочные членения и интонационные периоды, они затухают в одном месте и вспыхивают в другом⁵⁵.

Так, следуя за предшественниками, активно использовавшими графическую разбивку, внутренние рифмы и внутристрочные звуковые повторы, поэты 1950–1970 гг. продолжали искать и находить в русском стихе новые возможности взаимодействия фонических и лексических, фонических и интонационных, фонических и синтаксических, фонических и ритмических структур поэтической речи.

Список литературы

1. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. 2-е изд., доп. М.: Фортунa Лимитед, 2000. 351 с.
2. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. 271, [1] с.

⁵⁵ Жовтис А.Л. О способах рифмования в русской поэзии (К проблеме структурных связей в современном стихе) // Вопросы языкознания. 1969. № 2. С. 69–70.

I. Вопросы поэтики, текстологии и творческой биографии Есенина

3. Лик А.В. Состав и виды рифм М. Кузмина (на материале словаря рифм поэта) // Авторская лексикография и история слов. М.: Азбуковник, 2013. С. 302–308.
4. Жирмунский В.М. Рифма. Ее история и теория. Пг.: Академия, 1923. 342 с.
5. Жовтис А.Л. О способах рифмования в русской поэзии (К проблеме структурных связей в современном стихе) // Вопросы языкознания. 1969. № 2. С. 69–70.
6. Жукова Е.И. Рифма и строфика поэзии В.С. Высоцкого и их выразительные функции: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 20 с.
7. Илюшин А.А. О внутренних рифмах и слоговых созвучиях в стихе // Русский язык в школе. 1986. № 6. С. 50–54.
8. Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. 376 с.
9. Саркисов И.В. Рифма в метрических системах Юго-Восточной Азии // Изв. Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2021. Т. 80. № 6. С. 89–103.
10. Сипкина Н.Я. Специфика рифмы как основного элемента образования внутренней формы в творчестве Р.И. Рождественского. (1950–1960-е гг.) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 9. С. 187–192.
11. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. 140 с. (Вопросы поэтики: неперiodическая серия, издаваемая Разрядом истории словесных искусств. Вып. 5)
12. Хэ Фань. Рифма в лирике М.Ю. Лермонтова: основные стратегии описания: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2019. 28 с.
13. Шенгели Г.А. Техника стиха. М.: Худож. лит., 1960. 312 с.
14. Чайко Н.Н. Внутренняя рифма как одно из средств звуковой выразительности в языке немецкой поэзии // Modern Studies of Social Issues. 2022. № 4. С. 251–259.