

Екатерина Пастернак

**«ТЕ- / НИ ПОД СИРЕНЬЮ» И «МУЗЫКА ИНА- / Я»:
ЗАМЕТКИ ОБ АНЖАНБЕМАННЫХ РИФМАХ
В ТВОРЧЕСТВЕ Б. РЫЖЕГО**

Анжанбеманная рифма — рифма, в которой одно или несколько слов являются «разорванными», т. е. часть слова графически переносится на другую строку, что находит отражение и при устном чтении. При этом одна из частей «разорванного» слова рифмуется или со входящими в рифменную пару / цепочку другими словами, или с частями других слов (во втором случае подразумевается, что другие рифмы тоже являются анжанбеманными).

Несколько громоздкое определение можно дополнить примером из одного из стихотворений Б. Рыжего, о котором дальше пойдет речь:

— Я, разбирая папины архи-
вы, — томно говорила дочь поэта, —
нашла ещё две папки: всё стихи.
[Рыжий 2014:131]

Этот отрывок вынесен в начало как один из самых простых и наглядных примеров использования такого типа рифмы, причем здесь не происходит перестановки ударения в разрываемом слове: архи́-[/ вы] — стихи́.

Анжанбеманные рифмы неоднократно встречаются в стихотворениях самых разных авторов — И. Анненского, В. Маяковского, Е. Рейна, С. Гандлевского, — которых хорошо знал и любил Рыжий. Встречаются они и в поэмах, опубликованных А. А. Илюшиным. Например:

Итак, я был потушлен долу,
Итак, я был низвержен в грязь,
Полубрадованный, полу-
смущенный тем, что с жизнью связь
Моя не вовсе прервалась.
[Сидорин 2000: 188]

Бороться с пьянством и алкоголиз-
мом мы должны не на словах, на деле,
А вот же, человека проглядели,
Стремительно катящегося вниз.
[Илюшин 2000: 183]

К сожалению, можно с уверенностью говорить о том, что любитель и ценитель поэзии Рыжий не читал их. Никаких свидетельств его знакомства с ними не существует. Можно утверждать только обратное: последние два года А. А. Илюшин внимательно читал стихи Рыжего. Он комментировал вслух некоторые произведения, часть из них высоко оценивал, что, безусловно, привело бы в восторг Рыжего, который был одинаково равнодушен как к очному или заочному общению с настоящими поэтами, так и к похвалам, исходящим из их уст.

В корпусе опубликованных стихотворений Рыжего (669 стихотворений) нашлось 18 текстов с анжанбеманными рифмами (количество «разрываемых» слов — 31).

Начнем этот обзор со стихотворения «О. Дозморову от Б. Рыжего». Олег Дозморов — близкий друг Рыжего, филолог и поэт. В стихотворениях этих поэтов, обращенных друг к другу, немало «литературных» шуток и отсылок к стихотворениям поэтов, которые были значимы для обоих. Работа Рыжего с рифмой в этом стихотворении вызывает в памяти строки «Перебоя ритма» Анненского — автора, который был одним из любимых поэтов обоих друзей. Характерен выбор «стихотворения-предшественника» — оно не просто является известнейшим текстом, в котором используются интересующие нас рифмы, важно, что оно связано с темой поэзии:

Как ни гулок, ни живуч — Ям-
-б, утомлен и он затих
Средь мерцаний золотых,
Уступив иным созвучьям.

То-то вдруг по голым сучьям
Прозы утра, град шутих,
На листы веленьем щучьим
За стихом поскачет стих.

Узнаю вас, близкий рампе,
Друг крылатый эпиграмм, Пэ-
-она третьего размер.

Вы играли уж при мер-
-цаньи утра бледной лампе
Танцы нежные Химер.
[Анненский 1990: 133]

Благодаря введению трех анжанбеманных рифм Анненский проводит со словами любопытную работу. Он «разрывает» слова на части (кстати, поэт подчеркивает разрыв двойной постановкой знака переноса, в конце строки и в ее начале, — такое графическое оформление в стихах Рыжего не встречается). Он также перемещает ударения, необходимые для рифмы, на предыдущее слово: *[ни] живуч ям-[/ -б] — созвучьям; рампе — эпиграмм, Пэ-[/ она]*. Кроме того, автор привлекает внимание к безударным слогам, в обычной речи менее заметным по сравнению с ударными: *Пэ-[/ она]*, и «углубляет» созвучия: *при мёр-[/ цаньи] — химер*. Также создается ситуация фактически с двумя ударениями в одном слове: одним — возникающим вследствие рифменной необходимости, другим — «обычным» языковым (*при мёр-[/ цаньи]*).

Рыжий не только вдохновляется этим примером, но даже идет дальше своего «учителя»:

О. Дозморову от Б. Рыжего

Мысль об этом леденит: О
 лег, какие наши го
 ды, а сердце уж разбито,
 нету счастья у него,
 хоть хорошие мы поэ
 ты, никто не любит на
 с — человечество слепое,
 то всё его вина,
 мы погибнем, мы умрём, О
 лег, с тобой от невнима
 ния — это так знакомо —
 а за окнами зима,
 а за окнами сугробы,
 неуютный грустный вид.
 Кто потащит наши гробы,
 кто венки нам подарит?
 [Рыжий 2014: 216]

Пять «разрывов» не показаны графически — читателю остается не только понять, что это за рифмы, но и вникнуть в то, как нужно правильно читать вслух это стихотворение. Это непросто. Первая же строчка требует нетипичного прочтения *леденит_О*, при котором первый слог разрываемого слова в анжанбеманной рифме должен фонетически присоединяться к предшествующему глаголу (даже в том случае, если перед двоеточием читатель делает небольшую паузу), чтобы стать точной рифмой к слову *разби́то* из третьей строки. Аналогичную ситуацию наблюдаем в последней встречающейся нам здесь анжанбеманной рифме: *умрём_О — знако́мо*. Вторая анжанбеманная рифма — *го[/ ды]* — *него́* — требует буквального прочтения второго слова: [н'и'Го́], иначе рифменной пары вообще не будет, т. к. в мужской рифме созвучия только ударного гласного в большинстве случаев недостаточно. Третья анжанбеманная рифма опять требует необычного чтения: с перестановкой ударения на слог раньше, причем с подчеркнuto поэтической огласовкой — со звуком [o], а не [a⁺], — а также с некоторым выделением безударного слога *ты*, являющегося первым слогом хореической строки. Графическое оформление четвертой анжанбеманной рифмы призвано подчеркнуть, что для автора важно точное созвучие рифменной пары: *на[/ с]* — *вина́*, а не *нас* — *вина́*, — других явных причин для разрыва слова нет, его нельзя обосновать тем, что длинное слово нужно «вписать» в размер (заметим, что эта пара рифм напоминает о разрыве слога *Ям- / -б* у Анненского). Этот разрыв особенно ощущим при чтении. Интересно, что в последних четырех строках, где тональность совсем теряет шутливость, используются исключительно «традиционные» рифмы (не анжанбеманные, не вычурные составные рифмы и т. д.), причем одна из рифменных пар является богатой: *гробы — сугробы*. Однако в одном из слов требуется «поэтическая» постанoвка ударения на первый слог — *гробы́*, а в другом «поэтичность» имитируется — *подари́т*.

Однако введение анжанбеманных рифм не сводится к поэтическим экзерсисам, интересным лишь узкому кругу тех, кто может с радостью обнаружить отсылку к знакомому тексту. Конечно, нельзя не отметить, что иногда такие рифмы используются «просто так», их введение не обосновано ни необходимостью формального подчеркивания слов, важных для понимания того или иного образа, ни метрической или рифменной потребностью. Один случай подобного использования Рыжим анжанбеманных рифм приводит в статье А. Кушнер [Кушнер 2005: 499] — как пример необоснованного, вычурного приема. Это не самая удачная строфа из стихотворения «Мой герой ускользает во тьму...» с неоправданными разрывами слов *уста́-[/ лости]* — *чита́-[/ телю]* [Рыжий 2014: 202], где анжанбеманные рифмы составляют рифменную пару и оставляют ощущение не выдержанного до конца не только образного, но еще и словесного размежевания автора и героя. Можно вспомнить и другие не очень совершенные тексты с рассматриваемым видом рифмы, однако интересно, что уже в раннем творчестве Рыжий экспериментирует с анжанбеманными рифмами. Примером может служить раннее стихотворение «Пиво в июне», в котором есть разрыв *да́льше* — *подава́льщи-[/ ца]* [ОЕ].

Неоднократно Рыжий вводит анжанбеманные рифмы, по-видимому, именно для того, чтобы при прочтении были подчеркнуты важные для него слова. В том же «Пиве в июне» есть и более удачный пример анжанбеманной рифмы: «... Как на параде / важный, играет трубач. / Очаровате- / лен незатейливый плач» [ОЕ] — наиболее логичное прочтение третьей и четвертой строк заставляет произносить слово «очарователен» чуть ли не по слогам, подчеркивая не только звучание слогов, но и значимость определения этого плача для автора. В стихотворении «Вот в этом доме Пушкин пил...» [Рыжий 2012: 315] после длинного перечисления мест Санкт-Петербурга, которые «полны свеченья и сиянья», расположены строки: «А с ними мы плывем куда- / то, уплываем навсегда». Перенос здесь выглядит оправданным: для стихотворения является важным противопоставление Санкт-Петербурга, который пропитан былым, «поэзией», и не называемого, но подразумеваемого Екатеринбурга, его настоящего и будущего. Лирический «я» действительно находится в движении. К вопросительному слову «куда» прибавляется частица *-то* — неизвестно, куда направляется история в целом и герой как ее часть, но с помощью частицы вводится некое обозначение этого места.

В стихотворении «Музыка жила во мне...» есть две анжанбеманные рифмы — *скрипа́ч* — *неуда́ч-[/ ник]* и *труба́ч* — *пра́ч-[/ чечной]*:

Музыка жила во мне,
никогда не умолкала,
но особенно во сне
эта музыка играла.

Словно маленький скрипач,
скрипача того навроде,
что играет, неудач-
ник, в подземном переходе.

В переходе я иду —
руки в брюки, кепка в клетку —
и бросаю на ходу

этой музыке монетку.
 Словно спившийся трубач
 похоронного набора,
 что шагает мимо прачечной,
 гаража, забора.

На гараж, молокосос,
 я залез, сижу, свалиться
 не боюсь, в футболке «КРОСС»,
 привезенной из столицы.
 [Рыжий 2006: 243]

Обе пары рифм не кажутся значительными, однако при повторном прочтении становится заметно, что они находятся на своем месте и позволяют подчеркнуть «шаги», движение по улице. (Кстати, у Рыжего неоднократно встречаются стихотворения о музыканте, играющем в переходе, — они всегда связаны для него с Москвой, часто — с Арбатом. «Музыка жила во мне...» вызывает в памяти стихотворение Г. Шпаликова «Я шагаю по Москве...», написанное тем же размером (хотя и с другим рисунком клаузул), которое связано в т. ч. с Арбатом.)

Тема музыки является важной и в стихотворении «Жил на свете господин...». Анжанбеманные рифмы встречаются в следующих строках: «... ничего / не любил он, кроме му- / зыки, снівшейся ему» и «длилась музыка ина- / я, на всей земле одна» [Рыжий 2014: 139]. Благодаря такому разрыву отражается смысловой перенос: герой стихотворения необычен именно благодаря музыке, и именно существование музыки в высшем смысле слова автор считает главным (неслучайно последние строки его самого известного стихотворения — «Спи, ни о чём не беспокойся, / есть только музыка одна» [Рыжий 2006: 62]). Оба раза для того, чтобы строки звучали благозвучно, при чтении слова придется несколько «растянуть», сделать их «напевными», что, вероятно, соответствует идее автора.

В стихотворении «Не в августе, а в сентябре...» [Рыжий 2004: 364] встречаем анжанбеманную рифму *сентябрé — прé- [/ красен]* — перенос акцентирует внимание на слове «прекрасен», заставляет произносить его особенно выразительно, с дополнительным ударением. Единственное «радостное» слово в строфе, в которой описываются осень, безотрадность, вводятся темы плача и смерти, еще и записанное столь необычно, помогает верно расставить смысловые акценты, подчеркивает соединение печали и света. В последней строфе того же стихотворения встречается «недосказанная» рифма (деревья стоят, «покачиваясь на ветру. / Ужель тебя отдали сами / мои хладеющие ру?»), которая является родственной рассматриваемой анжанбеманной рифме. Она служит для того, чтобы вызвать в памяти читателя строки пушкинского стихотворения «Для берегов отчизны дальней...».

Похожую функцию анжанбеманная рифма выполняет и в другом «осеннем» стихотворении, «Я зеркало протру рукой...»: *шагну́ — мину́-[/ ту]* [Рыжий 2001: 8]. Именно минута — переломный момент в тексте, именно она противопоставляется длящемуся прошлому и еще не наступившему будущему, именно в этой строке случается переход от описания прошлого героя к его (не)существованию в будущем.

Дважды главная функция использования анжанбеманной рифмы — прямая передача произношения слова. В стихотворении «Седьмое ноября» («Ничего не будет, только эта...») читаем начальные строки:

Ничего не будет, только эта
песня на обветренных губах.
Утомленный мыслями о мета-
физике и метафизиках,

я умру, а после я воскресну <...>
[Рыжий 2014: 237]

Рифма метá-[/ фíзиках] подчеркивает длинное слово, «сложное» для лирического «я», который в последующих строках «говорит» на нарочито упрощенном языке. Заметим, что побочное ударение здесь особо выделяется, однако это именно выделение существующего ударения, а не его перенос на другой слог. Еще более яркий пример находим в той части стихотворения «От заворота умер он кишок...», которая была приведена первой. Архи-[/ вы] — стихи — введение анжанбеманной рифмы не только подчеркивает семантическую связь между рифмующимися словами, но и заставляет читателя представить «томную» речь героини стихотворения.

В нескольких стихотворениях Рыжего анжанбеманные рифмы выполняют сложную функцию. Одним из ярких примеров является такая рифма в стихотворении «К Олегу Дозморову» («Владелец лучшего из баров...»). Текст стихотворения, в котором Рыжий обращается к своему другу, устроен непросто. Не будем полностью рассматривать его содержание и строение — заметим только, что тот герой, которого описывает в своем стихотворении Рыжий, в некотором смысле является вымышленным и «олитературным».

Они кричали, что — не надо
Ты говорил, что — не воруй.
Как огонь, взметнувшийся из ада,
как вихрь, как ливень жесткоструй-
ный, бушевал ты, друг мой милый.
Как Л. Толстой перед могилой.
[Рыжий 2006: 74]

Обратимся к интересующей нас рифме, входящей в рифменную пару [не] *вору́й* — *жесткостру́й*-[/ *ный*]. Такая запись зримо передает движение — как автора, ярко описывающего действия «адресата», так и самого темпераментного героя стихотворения. Анжанбеман в рифме разбивает слово, одновременно разделяет строфу и стихотворение в целом (до него — 15 строк, после него — 14). Это разбиение соответствует и композиционно-смысловому устройству текста: в первой части мы видим порывистые движения импульсивного героя, во второй части напряжение идет на спад.

Даже при первом прочтении бросается в глаза смешение «высокой» и «низкой» лексики. Это замечание имеет отношение к разрываемому слову. С одной стороны, оно кажется «поэтическим», наподобие прилагательных «легкоструйный» и «тихоструйный», это неологизм, стилизованный под архаизм. С другой стороны, оно напоминает о техническом термине «пескоструйный» (пескоструйная очистка или обработка проводится с помощью распыления песка особым

образом), который, вероятно, был известен Рыжему, закончившему Горный институт. Смещение высокого и низкого, поэтического и «антипоэтического» — характерная черта творчества Рыжего.

Оригинальны также рифмы в стихотворении «10-й класс...». Среди составных, диссонансных, неточных рифм встречаем одну анжанбеманную в следующих строках:

... и в точке соприкосновенья
10-й класс
и тени, тени под сиренью.

И тени, те-
ни под сиренью, тени, тени.
А эти, те,
что пьют портвейн в кустах сирени...
[Рыжий 2014: 325]

Рифменная пара *те́-[/ ни]* — *те* интересна тем, что рифмующаяся часть первого слова, находящаяся до переноса, образует своеобразную омонимическую рифму со вторым словом. Кроме того, мы находим созвучия перед опорным согласным: и *те́ни*, *те́-[/ ни]* — *а́ эти*, *те́*. В словах *те́ни* и *эти* ударным будет звук [э́], в строках повторяются также звуки [и] и [т'], что углубляет созвучие.

Однако цитата неслучайно приведена более развернуто. Во-первых, полностью слово *тени*, даже несмотря на разрыв, входит в длинную рифменную цепочку: *соприкоснове́нья* — *те́ни* (вн.) — *те́ни* (вн.) — *сире́нью* — *те́ни* (вн.) — *те́-[ни]* (анж.) — *сире́нью* (вн.) — *те́ни* (вн.) — *те́ни* — *сире́ни*. Десять рифм в семи строках! Ни анжанбеманной, ни тем более внутренней рифмой пренебрегать нельзя, они являются полноценными участниками стиха, без них анализ корпуса рифм автора будет неполным. Во-вторых, шестикратное повторение слова *тени* с одним «долгим» повтором, неизбежно привлекает внимание к слову, доводит его повторение практически до «механического», что помогает перейти к другому, финальному образу стихотворения — (не)ангелов.

Необычный пример использования анжанбеманной рифмы находим в стихотворении «В сырой наркологической тюрьме...». Здесь возникает сложность, обусловленная текстологическими причинами: как и некоторые другие стихотворения Рыжего, оно опубликовано в разных вариантах.

В одном случае оно записано прозой, и в зависимости от восприятия текста чтецом его можно прочесть как чистую прозу или как стихи, записанные прозой [см.: Рыжий 2000: 36].

Во втором случае анжанбеманной рифмы нет — строки напечатаны так:

<...> два ангела — Серёга и Андрей, — не
оглянувшись, типа все в делах,
в задроченных, но белых оперениях
со штемпелями на крылах.
[Рыжий 2014: 263; см. также: Рыжий 2012: 424]

Получается рифма *Андре́й_не* — *опере́ниях*, здесь есть неточная составная усеченная рифма, но нет анжанбеманной.

В третьем случае строки выглядят так:

<...> два ангела — Серёга и Андрей, —
не оглянувшись, типа все в делах,
в задроченных, но белых опере-
ниях со штемпелями на крылах.
[Рыжий 2006: 226]

Этот вариант и представляет для нас интерес. Перенесенная часть — *-ния́х* — тогда является частью рифменной цепочки: [*все в*] *дела́х* — [*опере́-* / *】* *ния́х (нач.)* — *крыла́х*, — что необычно. Из-за разбиения слова появляется и дополнительное ударение на слоге — *я́х*.

Если в предыдущем примере мы отметили, что текст может быть полноценно оформлен и прочитан как проза, а значит, вопрос об анжанбеманной рифме в нем исчезает, то в двух следующих примерах, несмотря на запись «в строчку», а не «в столбик», анжанбеманная рифма парадоксальным образом присутствует.

Первое такое стихотворение — «Двенадцать лет. Штаны вельвет...». Несмотря на графическое оформление текста как прозы, в нем совершенно четко выделяется размер — Я4 с чередованием мужских и женских клаузул — и рифмы. (Добавим, что сохранившиеся аудиозаписи с авторским чтением указывают на то, что тексты, записанные «мнимой прозой», Рыжий читает как стихотворные.). Посмотрим на второй «абзац». Первое предложение — «Кинотеатр: “Пираты двадцатого века”», второе — «“Буратино” с “Дюшесом”» [Рыжий 2014: 218]. На вид это обычная проза, можно посчитать, что первое предложение — образец Дк5 со стяженной второй и усеченной пятой стопами, а второе — Ан2. Однако в контексте всего стихотворения становится ясно, что весь текст выдержан в Я4 с чередованием мужских и женских клаузул, а значит, метрическое деление строк должно быть следующим: «Кинотеатр: “Пираты два / дцатого века”. “Буратино” / с “Дюшесом”. Местная братва / у “Соки-Воды” магазина». Здесь и появляется «анжанбеманная» рифма — *два-[дцáтого]* — *братва́*. Вряд ли можно утверждать, что введение в этот текст анжанбеманной рифмы, да еще и с неестественным переносом ударения, имеет какой-то особый смысл, заметим только, что мнимое упрощение формы на самом деле является ее усложнением. Определение размера помогает обнаружить «анжанбеманную» рифму, а чтение этой «прозы» всё же как стихотворения с метром и рифмами, а не как предложений, в которых периодически попадают рифмы, позволяет воспринять его в полной мере.

Тот же размер — Я4, однако с другим чередованием клаузул, — выбран для другого стихотворения, записанного прозой (этот случай аналогичен предыдущему), — «Вот здесь я жил давным-давно...». Метрически строки делятся так: «... И очень мне не по себе, / с тех пор как превратился в дым, / а также скрипом стал дверным, / чекушкой, спрятанной за то / мом Пастернака, нет, — не то» [Рыжий 2014: 174]. Рифма *то́[/ мом]* — [*не*] *то* напоминает о «теньях» из стихотворения «10-й класс...»: часть слова, находящаяся до разрыва, становится омонимичной по отношению ко второму слову из рифменной пары. Интересна и функция переноса-«разрыва»: читатель может почувствовать то ли «реальное» продолжение перечисления, то ли перебор вариантов строки автором. Текст вообще наполнен оригинальными решениями: это не только запись стихотворения в виде прозы и использование анжанбеманной рифмы, но и перестановка

ударения в одной из рифм (*музыка́й*), и не только описываемое, но и настоящее исчезновение «отпавшей литеры “а”» и «запавшей клавиши “б”» (в сборниках печатается: *вз пр вду, голу ом*).

Одно из хронологически последних стихотворений, в котором есть анжанбеманные рифмы, — «Достаю из кармана упаковку дурмана...» [см.: Рыжий 2014: 415]. Это одно из самых сложных произведений не только среди рассматриваемых текстов, но и вообще во всём корпусе стихотворений поэта. Как и несколько других произведений Рыжего, содержащих такие рифмы, оно связано с именем конкретного человека: Роман — это Роман Тягунов, екатеринбургский знакомый Рыжего, деятельный поэт и литератор, небезразличный к тому самому «дурману», о котором говорится в произведении. «Восточный узорец» в этом стихотворении, графически имеющем форму, приближенную к прямоугольнику (хотя количество слогов в каждой строке неодинаково и колеблется от 9-ти до 13-ти), составляют рифмы. Текст буквально пронизан ими, что причудливым образом роднит его одновременно с изысканными опытами поэтов Серебряного века и с «низкими» текстами исполнителей рэперских речитативов, — подобные неожиданные столкновения типичны для лучших стихов Рыжего. Пять рифменных пар, пять цепочек рифм; из шестидесяти слов, составляющих это стихотворение, только двадцать одно не вошло ни в какие рифменные пары и цепочки, — впечатляющая картина!

Для начала укажем те рифменные цепочки, в которые входят интересующие нас рифмы:

*карма́на (вн.) — дур- / ма́на (анж.) — стака́на (вн.) — Ро- / ма́на (анж.) —
дружба́на (вн.) — ли- / мо́на-жига́на (анж.; вн.) — сна — тума́на (вн.);
зеле- / нею́т (анж.) — голу́беют;
восто́ка (вн.) — восто- / ка (анж.) — поро́га (вн.) — [до] Бо́га (вн.) —
доро́га (нач.) — поло́го (вн.).*

Интересно, что в этом стихотворении перенос осуществляется не для того, чтобы часть, оставшаяся на первой строке, составила рифму с другим словом. Всё ровно наоборот: без той части, которая перенесена, рифма не образуется. Перенесенные части составляют начальные рифмы: [дур- /]ма́на — [Ро- /]ма́на — [ли- /]мо́на-жига́на — тума́на, — целых четыре строки подряд с начальными рифмами, три из которых являются частью анжанбеманных рифм.

Интересно, что только в последних двух строках стихотворения появляется концевая рифма, — все остальные рифмы расположены в тексте весьма причудливо. Рыжий наполняет этот недлинный текст всевозможными видами рифм — начальными, внутренними, концевыми, точными, неточными, богатыми (таких рифм здесь много), бедными; некоторые из них являют собой части составных слов («лимо́на-жига́на»; ее же часть, еще и находящуюся в начале строки, можно посчитать диссонансной: созвучны -ма́на — -ма́на — -мо́на — -га́на — ма́на); кроме того, текст насыщен разнообразными звуковыми повторами. Весьма неприглядное содержание большей части стихотворения меркнет перед оригинальностью и изяществом стиха Рыжего, хотя и не может быть полностью проигнорировано.

Еще в первых поэтических упражнениях заметна склонность Рыжего к экспериментам с необычными рифмами. Однако в зрелом творчестве введение в текст

оригинальных видов рифм, в т. ч. и анжанбеманных, становится осмысленным художественным приемом. Они не только участвуют в звуковом строении стиха, но и являются одним из важных средств выражения смысла произведения. Поэт опирается на опыт предшественников и современников, однако у него есть и собственные находки в этой области. С помощью в т. ч. анжанбеманной рифмы изображаются как изломанные внутренний и внешний миры главного лирического героя Рыжего, так и трагические попытки преодолеть эту дисгармонию и достичь мира, где «есть только музыка одна».

Библиография

- Анненский 1990 — *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л.: 1990.
- Илюшин 2000 — *[Аноним]*. Память Его о Ней // Дантовские чтения. 1998. М.: 2000. С. 173–205.
- Кушнер 2005 — *Кушнер А. С.* Новая рифма // Аполлон в траве. М.: 2005. С. 497–503.
- ОЕ — Живой Журнал Ольги Ермолаевой / <http://boris-ryzhy.livejournal.com/>. Дата обращения: 01.01.2015.
- Рыжий 2000 — *Рыжий Б.* ... и всё такое... СПб.: 2000.
- Рыжий 2001 — *Рыжий Б.* На холодном ветру СПб.: 2001.
- Рыжий 2004 — *Рыжий Б.* Оправдание жизни: Лирика, проза, критика, интервью, письма. Екатеринбург: 2004.
- Рыжий 2006 — *Рыжий Б.* Типа песня. М.: 2006.
- Рыжий 2012 — *Рыжий Б.* В кварталах дальних и печальных... М.: 2012
- Рыжий 2014 — *Рыжий Б.* Стихи. 1993-2001. СПб.: 2014.
- Сидорин 2000 — *Сидорин Ю. Ф.* Мертвый в мире живых // Дантовские чтения. 1998. М.: 2000. С. 187–205.