



Юрий Борисович Орлицкий, доктор филологических наук. Род. в 1952 г. в г. Челябинске. Закончил Куйбышевский государственный университет по специальности «Русский язык и литература». Кандидатская диссертация «Свободный стих в русской советской поэзии 1960—1970-х годов» (М.: МГУ, 1982). Специальность «Теория литературы». Докторская диссертация «Взаимодействие стиха и прозы: типология переходных форм». (М.: МГУ, 1992). Специальность «Теория литературы». Работает в РГГУ, ведущий научный сотрудник учебно-научной лаборатории манускриптоведения. Автор более 1000 статей по теории стиха и прозы и современной русской литературе, четырех литературоведческих книг. Наиболее значительные из них — «Стих и проза в русской литературе» (М., 2002) и «Динамика стиха и прозы в русской словесности» (М., 2008).

Ю. Б. Орлицкий СТИХ И ПРОЗА В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА



Ю. Б. Орлицкий СТИХ И ПРОЗА В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА



Ю. Б. Орлицкий

СТИХ И ПРОЗА
В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

2-е издание



Издательский Дом ЯСК
Москва
2019

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)
О 66

Орлицкий Ю. Б.

О 66 Стих и проза в культуре Серебряного века. — 2-е изд. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. — 904 с., ил. — (Studia philologica.)

ISBN 978-5-907117-40-2

В монографии прослеживаются наиболее интересные и характерные художественные явления, связанные со спецификой стиха и прозы Серебряного века, а также индивидуальными стиховыми и прозаическими манерами отдельных авторов и особенностями появления и развития реальных форм взаимодействия стиховой и прозаической культуры в их творчестве. Прежде всего, это разные формы стихоподобной прозы (метрической, строфической, миниатюрной и т. д.), свободный и гетероморфный стих и т. д.

Исследование опирается на широкий и разнообразный материал, накопленный автором. К анализу привлекается творчество как ведущих поэтов и прозаиков — символистов, акмеистов и футуристов, так и менее известных авторов, творчество которых представляется особенно важным в контексте развития интересующих автора явлений, в том числе и малоизвестных современному читателю и исследователю. К исследованию привлекаются также малоизвестные и архивные материалы, что обуславливают богатое цитирование произведений, многие из которых мало доступны читателю.

Последняя глава работы посвящена взаимодействию русского литературного материала с иноязычными и инокультурными источниками и параллелями.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

*В оформлении переплета использована работа А. Григорьева
«Апофеоз треугольника, озеро Вельё» (2007)*

Электронная версия данного издания является собственностью издательства,
и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-907117-40-2



9 785907 117402 >

© Ю. Б. Орлицкий, 2019
© Издательский Дом ЯСК, 2019

– СОДЕРЖАНИЕ –

От автора	7
-----------------	---

I. Пролог-предвестие: из века XIX в XX

1.1. Поэзия цитаты: стихотворные фрагменты в критических статьях Владимира Соловьева	11
1.2. «Поток неглубок, но широк...»: стих и проза в творчестве Максима Горького	18
1.3. Сказочки не совсем для детей: стиховое начало в прозе Леонида Андреева	31
1.4. Обманчивый консерватизм: особенности стиховой культуры Дмитрия Мережковского	35
1.5. Впереди века: «превентивные» пародии Виктора Буренина	48

II. Ритм и действительность:

Андрей Белый — ключевая фигура новой русской литературы

2.1. Русская проза XX века: реформа Андрея Белого	67
2.2. Ритмическая структура «Симфоний» Андрея Белого: у истоков новой русской прозаической строфики	80
2.3. Ритм в философско-эстетических исканиях Андрея Белого и в «Истории становления самосознающей души»	92
2.4. «Эстетика как точная наука». Статьи А. Белого 1900-х гг. о русском стихе и развитие их идей в русском стиховедении XX — начала XXI в.	107

III. Поиски и находки поэтов Серебряного века

3.1. Механизмы «поэтизации» прозы в цикле стихотворений в прозе И. Анненского «Autopsia»	123
---	-----

3.2. От французского к русскому: эволюция русского декаданса в творчестве Александра Добролюбова	132
3.3. От триолета до верлибра: диапазон версификационного мастерства Федора Сологуба	142
3.4. В. Я. Брюсов в истории русского свободного стиха	161
3.5. Ритмические эксперименты Вячеслава Иванова: «газэллы» и «Повесть о Светомире царевиче».	177
3.6. Новые пути преодоления монотонности: опыт Александра Блока	202
3.7. Между Европой и Россией: гексаметр, верлибр и имитация верхарновского стиха в творчестве М. Волошина	240
3.8. Не имеющий равных: стих М. Кузмина в контексте метрического и строфического репертуара русской поэзии рубежа веков	263
3.9. Гетероморфный вектор развития стиховой культуры О. Мандельштама	278
3.10. Освобождение стиха как ритмический отклик на «музыку революции»: Сергей Есенин.	301
3.11. В традициях народной рифмованной прозы: стиховое начало в прозе С. Клычкова	309
3.12. Новокрестьянский гексаметр как форма социального протеста в русской поэзии 1920-х годов	321
3.13. «Лирическая поэма в прозе»: стиховое начало в «Распаде атома» Георгия Иванова	326
3.14. Ритмическая уникальность цветаевской прозы	333

IV. Стих и проза в мастерской радикального авангарда: футуристы и обэриуты

4.1. На лесенке Маяковского	351
4.2. Гетероморфный стих и другие великие изобретения Велимира Хлебникова	363
4.3. Особенности принципиально асистемного стихосложения Алексея Крученых	391
4.4. Василий Каменский как открыватель новых форм в русской словесности начала XX века.	401
4.5. «Строфы бывают крайне разнообразны...»: традиционная и авторская строфика в творчестве Игоря-Северянина	422
4.6. Сплошное неприличие как принцип организации литературной формы: стих в типографических шедеврах Игоря Терентьева.	429
4.7. Вербальное и визуальное в творчестве Ильязда	437
4.8. В фарватере будетлянина: поэт Александр Лоскутов — бакинский соратник Хлебникова.	449
4.9. «Райский стих»: метрическая проза Семена Кирсанова.	461

- 4.10. «Как изобразить в стихах большое и малое количество голосов?»: особенности стихосложения Даниила Хармса 474
- 4.11. Стих А. Введенского в контексте обэриутской стихотворной поэтики . . . 485
- 4.12. «Рифмованные стихи появились и исчезнут»: особенный верлибр Н. Заболоцкого 495

V. И другие поэты...

- 5.1. «Стихи. Переводы — плагиаты — свое»: своеобразие стиха русских стихотворных произведений В. Жаботинского 505
- 5.2. «В героическом одиночестве»: Сергей Нельдихен — первый теоретик русского свободного стиха 523
- 5.3. Верлибр и переходные формы в творчестве Бориса Поплавского 533
- 5.4. Стиховые раритеты в творчестве Тихона Чурилина 541
- 5.5. Стихотворная палитра Всеволода Рождественского 548
- 5.6. «Самокладки» и другие стилизации: свободный стих в арсенале Павла Васильева 557
- 5.7. Спондеика, гиперпеоны и метрострофы: Даниил Андреев — поэт и теоретик стиха 569
- 5.8. Русская псалтырь Фейги Коган 587

VI. «И в прозе глас слышен соловьин...»: прозаики как поэты

- 6.1. В. В. Розанов: проект литературы XX века 601
- 6.2. Экспансия стиха в прозе И. Бунина: прозаические миниатюры, стихотворные цитаты 619
- 6.3. Стихи и проза Чернышевского в «Даре» Набокова: полемика на уровне ритма. 636
- 6.4. Проза как поэзия: функция силлабо-тонической метрики в малой и большой прозе Бориса Пастернака 646
- 6.5. Особенности силлабо-тонической метризации прозы Леонида Добычина 671
- 6.6. «Необычайная форма»: уникальность и универсальность (о рассказе А. Грина «Ли»). 684
- 6.7. «Техника прозы» и «хронический анапестит»: Замятин против Андрея Белого 688
- 6.8. «Присутствие стиха» в поэтической прозе М. Пришвина 705
- 6.9. Поэт в прозе: стиховое начало в произведениях Бориса Пильняка 711
- 6.10. Естественный путь от стиха к прозе: Алексей Толстой 739
- 6.11. «На былую тургеневскую высоту...» Книга «маленьких рассказов» А. Неверова «Радушка» 757

6.12. Прозиметрия как принцип организации книги («Цветы под огнем» Михаила Герасимова (1919))	762
6.13. Михаил Зощенко — виртуоз стиховычитания	769
6.14. Георгий Венус — ритмическая разноголосица на службе документальной прозы	780
6.15. Стык прозы и стиха: маргинальность как принцип поэтики Сигизмунда Кржижановского	791
6.16. Прозаическая миниатюра в творчестве Всеволода Иванова	806

VII. Чужое как свое в культуре Серебряного века

7.1. Сапфическая строфа как способ презентации образа Сафо в русской литературе начала XX века	815
7.2. Гексаметр и пентаметр в творчестве поэтов Серебряного века	830
7.3. Русский Верхарн до и после революции: к проблеме генезиса пролетарского верлибра	840
7.4. Поэзия Уолта Уитмена в русской революционной перспективе	858
7.5. Русский Заратустра: между философией и поэзией	877
7.6. Цветы чужого сада. Японская стихотворная миниатюра на русской почве	898

– ОТ АВТОРА –

На предыдущем рубеже веков, во время, получившее название Серебряного века, в русской культуре происходили беспрецедентные, необратимые изменения: уходила одна эпоха, приходила совсем другая.

Художники разных поколений перестали понимать и чувствовать друг друга. Перемены носили тектонический характер.

Принципиально изменились и отношения двух словесных искусств — стиха и прозы, до той поры казавшихся абсолютно разными. Теперь даже самые продвинутые профессионалы перестали понимать, где начинается одно и кончается другое, есть ли вообще какие-то границы и нужны ли они.

Конечно, это произошло не вдруг, перемены готовились долго и стали очевидны не сразу. Но потом было уже поздно.

Научная филология отличается от критики и прочей вкусовщины прежде всего упорным стремлением стоять на твердой почве объективного, верифицируемого знания. Это знание дает только стиховедение, точнее, теория стиха и прозы, позволяющая если не понять, что есть что, то хотя бы договориться о том, что как удобнее называть, чтобы понимать друг друга. Хотя и этот клочок земли постоянно уменьшается и пытается уйти из-под ног.

Конечно, проще всего сдать и заняться обычным «филологическим ля-ля». Но не хочется. Да уже и не получится.

Эту книгу составили очерки, посвященные ключевым фигурам и явлениям того безбашенного, как сейчас принято говорить, переходного времени. Времени, из которого самым непосредственным образом вырастает и наша эпоха, наследующая всем великим открытиям и масштабным провалам той.

Не случайно те явления, о которых пойдет речь, болезненно актуальны и сейчас: свободный и гетероморфный стих, раёшник, прозаическая миниатюра, версе, прозиметрия, моностих, логаэд, точность перевода, место слова среди других искусств и во взаимодействии с ними. То же и герои этой книги, многие из которых совсем недавно казались забытыми навсегда. А то и вовсе не существовавшими. Но не тут-то было...

Так давайте посмотрим на все это по-новому, отвернувшись от устоявшихся репутаций, мифов и догм. И увидим, что в начале XX в., после века господства классического русского романа, русская проза вновь попала под сильнейшее воздействие поэтического языка, и сделали это в первую очередь так называемые «модернисты». И даже авторы, не писавшие или почти не писавшие стихов, в эту эпоху становились «поэтами в прозе», не способными и не желавшими прятать свой соловьиный голос.

А поэзия, наоборот, перестала только и думать о том, чтобы услаждать слух ее поклонников.

И пришел дивный новый мир...

Книга не случайно насыщена цитатами, иногда достаточно объемными: многие произведения, на которые автор предлагает обратить внимание как на важные и ключевые, тоже долгое время не читались и не печатались. Попробуем вернуться и к ним.

Между прочим, тогда станет понятным то многообразие контекстов — культурных, исторических, религиозных и т. д., — в которых существовали и существуют те или иные интересные нам явления, а также глубина и разнообразие источников, из которых они пришли в культуру Серебряного века, приняв ее обличье и характер.

Конечно, эта работа не могла бы появиться, если бы не активный мозговой штурм коллег, тоже озабоченных проблемами стиха и прозы: уважаемых учителей и талантливых оппонентов, имена которых постоянно мелькают на страницах составивших эту книгу очерков.

И последнее: большая часть из них уже были опубликованы в журналах и научных сборниках, но тем не менее автору показалось, что, собранные вместе, они помогут нам понять те разнородные и разномасштабные явления, которые мы хотели бы называть красивым словом «литература».

Юрий Орлицкий

– I –

**ПРОЛОГ-ПРЕДВЕСТИЕ:
ИЗ ВЕКА XIX В ВЕК XX**

**ПОЭЗИЯ ЦИТАТЫ:
СТИХОТВОРНЫЕ ФРАГМЕНТЫ
В КРИТИЧЕСКИХ СТАТЬЯХ ВЛАДИМИРА СОЛОВЬЕВА**

Многочисленные наблюдения над ритмическим строением прозаического текста показывают, что включение в его состав стихотворных цитат изменяет не только ритмический статус такого текста (он становится не чисто прозаическим, а прозиметрическим¹, но и практически с неизбежностью вызывает деформацию самого речевого строя этого текста. В условиях, когда стихотворные тексты-цитаты организованы по принципу закономерного чередования ударных и безударных гласных (то есть, силлабо-тоническому), эта деформация носит наиболее простой и легко распознаваемый характер: обычно она выражается в более или менее массивном включении в прозаический монолит слоговых цепочек, соотносимых с тем или иным из традиционных силлабо-тонических размеров.

Это происходит, как правило, во всех прозиметрических текстах, однако особенно отчетливо такая фрагментарная метризация проявляется в художественных текстах², а также в несобственно художественных произведениях, созданных поэтами и прозаиками. Именно к последней группе, очевидно, следует отнести десять статей В. Соловьева, посвященных поэзии и конкретным поэтам, по преимуществу русским («Буддийское настроение в поэзии» (1894); «Русские символисты» (1894–1895); «Поэзия Ф. И. Тютчева» (1895); «Поэзия гр. А. К. Толстого» (1895); «Поэзия Я. П. Полонского» (1896); «Судьба Пушкина» (1897); «Лермонтов» (1899);

¹ Подробнее о прозиметрии см., напр.: *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 411–562.

² Так, Набоков сам писал об «отдельно пробегающих строчках» в своем романе «Дар»; немало подобных примеров можно обнаружить и в романе Пастернака «Доктор Живаго», и в других прозаических произведениях разных периодов, включающих стихотворные цитаты. Подробнее об этом см. с. 442–562 указанной выше книги.

«Особое чествование Пушкина» (1899); «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899) и «Мицкевич» (1899)). В большинстве из них великий русский философ, вне всякого сомнения, выступает и как поэт — один из соратников тех авторов, о произведениях которых он пристрастно и выразительно пишет.

Мы будем учитывать в этой работе только явные цитаты: то есть такие, которые помещаются автором в середину строки и выделяются в печатном виде особым шрифтом — то есть, которые сам автор презентует как цитаты из чужого стихотворного текста. Прежде всего посмотрим, насколько «цитатной» оказывается каждая из десяти соловьевских статей. Данные представим в виде Таблицы 1.

Таблица 1

КОЛИЧЕСТВО СТИХОТВОРНЫХ ЦИТАТ В СТАТЬЯХ В. СОЛОВЬЕВА

Название статьи	год	кол-во цитат	
		абсолют.	на страницу
Русские символисты	1894–1895	25	2.27
Поэзия Я. П. Полонского	1896	43	2.05
Буддийское настроение в поэзии	1894	73	1.97
Поэзия Ф. И. Тютчева	1895	21	1.31
Значение поэзии в стихотворениях Пушкина	1899	58	1.16
Поэзия гр. А. К. Толстого	1895	20	0.95
Особое чествование Пушкина	1899	6	0.67
Лермонтов	1899	13	0.72
Мицкевич	1899	3	0.50
Судьба Пушкина	1897	10	0.40

Как видим, среднее количество цитат во всех статьях Соловьева колеблется в достаточно узких пределах — условно говоря, вокруг одной цитаты на страницу. Наиболее «цитатными» оказываются статьи, задачи которых сам Соловьев определял как ознакомительные по преимуществу (оговорка об этом есть в статье о Толстом). Статьи о широко известных поэтах, напротив, включают меньшее количество цитат. Соответственно, меньше всего цитат оказывается в статье о судьбе, прижизненной и посмертной, (а не о поэзии) Пушкина и о иноязычном поэте Мицкевиче, обильное цитирование которого на языке оригинала делало бы статью понятной не всем читателям, а переводов на русский было в ту пору еще недостаточно.

Следует отметить также, что по абсолютному показателю лидерами оказываются статьи о Голенищеве-Кутузове, о поэзии Пушкина и о Полонском. Эти же статьи (плюс эссе о поэзии Толстого) оказываются в числе лидеров по абсолютному объему процитированных в них стихотворных строк (см. Табл. 2).

Таблица 2

ОБЪЕМ СТИХОТВОРНЫХ ЦИТАТ В СТАТЬЯХ В. СОЛОВЬЕВА

	год	кол-во строк	ср. объем цитаты	плотность (строк на страницу)
Лермонтов	1889	90	6.9	5.0
Русские символисты	1894	200	8.0	18.1
Буддийское настроение в поэзии	1894	600	8.2	16.2
Мицкевич	1899	19	6.3	3.1
Судьба Пушкина	1897	48	4.8	1.9
Особое чествование Пушкина	1899	27	4.5	3.0
Значение поэзии в стихотворениях Пушкина	1899	265	4.6	5.2
Поэзия гр. А. К. Толстого	1895	315	15.8	15.0
Поэзия Я. П. Полонского	1896	542	12.6	25.8
Поэзия Ф. И. Тютчева	1895	207	8.8	13.4

Таблица показывает, что больше всего строк процитировано в статьях о Голенищеве-Кутузове, Полонском и Толстом, меньше всего — в статьях о Пушкине и Мицкевиче; авторские мотивировки этого, очевидно, те же, что и при определении количества цитат.

Самые большие по объему цитаты встречаются в статьях о Толстом и Полонском, что отчасти можно объяснить большим объемом их стихотворений по отношению к стихам других авторов; самые маленькие — в статьях о Пушкине, что может быть обусловлено хорошим знанием его поэзии читателями, что позволяло автору статей ограничиваться небольшими фрагментами из них.

Максимально насыщенными цитатами оказались статьи о Полонском, символистах, Голенищеве-Кутузове, Толстом и Тютчеве; самыми «нецитатными» — о Пушкине, Мицкевиче и Лермонтове; таким образом, можно констатировать, что абсолютные и относительные показатели цитатности по разным статьям имеют примерно одинаковый смысл: рассуждая об одних авторах (как правило, менее известных широкому читателю) Соловьев прибегает к их обильному цитированию, в то время как в статьях о более известных поэтах количество и объем цитат оказываются значительно меньшие.

Интересно, что во многих статьях Соловьева о русских поэтах встречаются цитаты (в том числе и иноязычные) не только из произведений самих персонажей, но и из стихотворений других авторов. Как правило, такие «чужие» цитаты располагаются в начале статьи, до появления цитат из тех поэтов, которым они посвящены, и вводят материал достаточно общего характера — например, мысли о призвании поэта, о поэтическом творчестве и т. д. В других случаях «чужие» цитаты даются для сравнения с цитатами из основного автора — например, с европейскими

символистами в статье «Русские символисты». В этой же статье помещены стихотворные пародии на символистов, принадлежащие самому Соловьеву. Таким образом, здесь перед нами вполне полноценная прозиметрия. В целом же обилие стихотворных цитат (в том числе и собственными) позволяет предположить, что критические статьи о русских поэтах были для Соловьева не только откликами на конкретные явления современной ему литературы, но и самостоятельными литературными произведениями.

В пользу этой гипотезы в определенной мере свидетельствует также высокая степень метричности текста большинства статей³, особенно в сильных позициях текста, например, статья о Тютчеве начинается хорейской квазистрокой: «Говорят, что в недрах русской...»

Наибольший интерес представляют в этом смысле так называемые контактные зоны — фрагменты текста, предшествующие появлению стихотворной цитаты или следующие сразу за ней. Мы учитывали метрические цепочки, возникающие в предыдущих и последующих предложениях на материале трех статей Соловьева — о Тютчеве, Толстом и символистах. Подсчеты дали интересные результаты.

Во-первых, в контактных зонах закономерно возникают силлабо-тонические цепочки всех пяти основных метров. При этом они достаточно плотно обступают текст: в статье о Тютчеве появляются в 80 % предложений, предшествующих цитатам, и в 75 % предложений после цитаты; в статье о Толстом — в 90 % до и в 75 % после; в статье о символистах — в 50 % до и в 80 % после.

В непосредственной близости от стихотворных цитат оказывается примерно от трети до половины метрических фрагментов: в статье о Тютчеве они возникают в 40 % предложений и до, и после стихов, в статье о Толстом — в 30 % до и в 25 % после, в статье о символистах — в 20 % до и в 30 % после.

Вот пример таких фрагментов из статьи «Буддийское настроение в поэзии», где шестистопному цезурированному ямбу цитаты дистантно предшествуют условные строки ямба и анапеста, а вслед за ним непосредственно появляется хорей:

В стихотворении «Поэту», автор, // перечисливши все, чем красна человеческая (Я5+Ан4)⁴ жизнь, заключает так:

³ О природе и функциях силлабо-тонического метра в прозе см.: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. С. 48–176; там же описаны различные существующие в современном стиховедении методики выявления стихоподобных фрагментов в прозе.

⁴ Здесь и далее в книге используются общепринятые стиховедческие обозначения силлабо-тонических и тонических размеров, а также типов стиха и их аналогов в прозе: Я — ямб, Х — хорей, Дак — дактиль, Амф — амфибрахий, Ан — анапест, Дол — дольник, Так — тактовик, Акц — акцентный стих; Лог — логзед, РС — раёшный (рифменный) стих, ВЛ — верлибр; цифра после названия метра обозначает его размер: например, Х4 — четырехстопный хорей (или в прозе — четыре стопы хорей подряд). Тип клаузулы обозначается, если это необходимо, буквами: «м» — мужская, «ж» — женская, «д» — дактилическая и «г» — гипердактилическая;

Но сон тот мчится прочь, сверкнув во тьме улыбкой,
 И я прощаюсь с мгновенною ошибкой,
 Вновь одиночеством и холодом объят.
 Я знаю, не прервет бесстрастного раздумья
 Ни лепет в тишине бегущего ручья,
 Ни радостный порыв счастливого безумья,
 Ни поцелуй любви, ни песня соловья.

Автор постоянно возвращается / к этому мотиву безнадежного / разочарования (X5+5+3)...

Однако наиболее заметен силлабо-тонический фрагмент в прозаической части статьи в том случае, если его метр совпадает с метром стихотворной цитаты. В статье о Тютчеве таких совпадений больше всего: 40 % в начале и 55 в конце; в статье о Толстом, соответственно, 35 и 40, о символистах — 15 и 30:

Господь, меня готовя к бою,
 Любовь и гнев вложил мне в грудь,
 И мне десницею святою
 Он указал правдивый путь...

Но именно потому, *что путь, указанный поэту, был правдивый (Я6)...*

Еще более выразительно выглядят непосредственные контакты, окружающие стихотворную цитату с двух сторон — так называемые «метрические рамы»; в статьях о Тютчеве и Толстом они встречаются в 20 % случаев, в статье о символистах — в 10 %. Так, в статье о Толстом Соловьев окружает амфибрахическую цитату двумя достаточно протяженными ямбическими отрезками в прозе:

...стараться об окончательном искоренении из нашей жизни всех остатков и следов / пережитого озверения (Я7+4):

соответственно, Я4ж — строка четырехстопного ямба с женским окончанием, Я5м/ж — пятистопный ямб с чередованием мужских и женских окончаний.

Значком «×» обозначаются группы строк одного размера (напр. Я4×2 — две строки четырехстопного ямба), знаком «+» — разного размера (Я4+3 — четырехстопная и трехстопная ямбические строки одна за другой), знаком «`» — гипердактилическая клаузула.

С помощью единиц и нулей в метрических схемах обозначаются соответственно ударные и безударные слоги; кроме того, при помощи тех же знаков могут быть обозначены схемы отдельных метрических строк: например, Я4 «1101» означает, что в ней ударны все стопы за исключением третьей.

Значком «/» при записи в прозаической форме отделяются друг от друга стихотворные строки (в прозе — условные строки) одного метра, знак «//» разделяет фрагменты, написанные разными метрами, «///» — метрическую и свободную от метра прозу; при этом неметрическая часть текста, предшествующая метрической, дополнительно заключается в скобки.

Неволя заставит пройти через грязь, —
Купаться в ней — свиньи лишь могут.

Как патриот-поэт, Толстой был вправе / избрать не историческую, а пророческую точку зрения (Я5+9).

Наконец, максимальное сближение стихотворной цитаты с прозаическим текстом возникает в том случае, когда в статье образуется непосредственный контакт одного и то же метра в стихе и в прозе. В нашем материале таких случаев тоже немало: в статье о Тютчев 20 % в начале и 10 в конце, в статье о Толстом, соответственно, 5 и 10, о символистах — 20 и 15. При этом более низкие показатели статьи о Толстом связаны, очевидно, с тем, что большинство его цитат написаны трехсложными размерами, в то время как в прозе значительно чаще, чем они, возникают двусложные фрагменты.

Выразительный пример такого контакта, позволяющего говорить о плавном перетекании прозы в стих и обратно, находим в статье о Полонском:

...он слышит в ней глагол, в пустыне вопиющий, / неумолкаемо зовущий:

О подними свое чело!
Не верь тяжелым сновиденьям
.....
Чтоб жизнь была тебе понятна,
Иди вперед и невозвратно
.....
Туда, где впереди так много
Сокровищ спрятано у Бога.

Та безмятежная блаженная красота, которая открывается...

В подобных случаях стихи и проза нередко дополнительно объединяются также на фонетическом уровне — благодаря аллитерациям, захватывающим реальные стихотворные и условные прозаические строки:

По поводу известного изречения Бисмарка Тютчев противопоставляет *друг другу два единства*:

«Единство, — возвестил оракул наших дней, —
Быть может спаяно железом и лишь кровью»;
Но мы попробуем спаять его любовью, —
А там увидим, что прочней...

Великое призвание России / предписывает ей держаться / единства...

Важно и то, что метрическая переключка стихотворной и прозаической части текста поддерживается здесь также на звуковом уровне: в ямбической фразе, непосредственно предшествующей стихотворной цитате, мы без труда обнаруживаем

скопление звука «д», который затем дважды встречается в первой строке цитаты, а также «р» и «ст»; во фразе, подхватывающей ямб стиха, находим повторяющиеся «р» (и «пр»!) и «в».

Таким образом, можно констатировать, что стихотворные цитаты, встроенные в прозу критических статей Соловьева, ритмически взаимодействуют с прозаическим монолитом статей, порой даже врастают в него благодаря в первую очередь метрическим перекличкам. При этом чем ближе описываемый поэт Соловьеву, тем степень такого вrastания больше, и наоборот: цитаты из поэтов-символистов, скептически оцененных философом, в значительно меньшей мере ритмически предваряются в его прозе, чем отрывки из стихотворений других поэтов (хотя подхватываются примерно в одинаковой мере), а случаев прямого метрического контакта здесь еще меньше.

Все это позволяет говорить также, во-первых, о переходной (отчасти художественной) природе статей Соловьева, а во-вторых — о том, что в его критической прозе происходит безусловное (хотя, скорее всего, и не осознававшееся самим автором) взаимодействие авторского прозаического и «чужого» стихотворного слова, причем самым непосредственным образом учитывающее отношение автора к включаемым в состав его прозы текстам.

**«ПОТОК НЕГЛУБОК, НО ШИРОК...»:
СТИХ И ПРОЗА В ТВОРЧЕСТВЕ МАКСИМА ГОРЬКОГО**

Максим Горький был известен современным ему читателям прежде всего как автор рассказов и повестей; оглядывая его наследие из начала XXI в., мы также вынуждены признать, что перед нами, действительно, прозаик по преимуществу, хотя и не чуждавшийся (особенно в ранний период творчества) писания стихов.

Стихотворная речь самым активным образом присутствует в его произведениях на всем протяжении творчества: в ранние годы — как стихи и легенды, подписанные именем самого автора; позднее — чаще всего как продукт творчества его героев: от Лойко из первого опубликованного рассказа Горького «Макар Чудра» до Инокова из «Жизни Клим Самгина».

При этом поэт (чаще всего дилетант) — достаточно частый герой горьковской прозы. Некоторые рассказы писателя специально посвящены судьбе человека, пишущего стихи («Грустная история» (1895), «Неприятность» (1895), «Красота», «Поэт» (оба 1896), «Варенька Олесова» (1898), «Рассказ Филиппа Васильевича» (1904).

В некоторых рассказах в полном соответствии с романтической традицией стихи пишут почти все герои, в том числе и не самые приятные из них. Классический пример использования в прозе Горького романтического мотива писания стихов как характеристики персонажа находим в рассказе «Варенька Олесова», один из героев которого, Бенковский, «будущий прокурор... а пока поэт и мечтатель»¹; характерен отзыв на это увлечение брата главной героини, житейски трезвого Ипполита Сергеевича: «Стихов не читаю», — создающий вполне традиционную оппозицию героев.

¹ Тексты произведений М. Горького цитируются по Полному собранию сочинений без указания номера тома и страниц (*Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: в 25 т. М., 1968–1976*).

Вводя в свои произведения персонажей-поэтов, Горький, соответственно, цитирует в прозе их стихи, иногда довольно обильно. Вместе с частыми стихотворными (в большинстве случаев песенными) цитатами в речи героев-непоэтов, это сообщает многим текстам писателя прозиметричность². Сочетание стиха и прозы в рамках одного текста было для Горького вполне естественным; об этом свидетельствует, в частности, им приведенная в позднем очерке «Время Короленко» (1922) характеристика своей ранней потерянной поэмы «Песнь старого дуба»: «Превосходная поэма в прозе и стихах».

Кстати, в статье «О том, как я учился писать» писатель так характеризует свое отношение в начальный период творчества к стихам и прозе: «Писать прозу — не решался, она казалась мне труднее стихов, она требовала изощренного зрения, прозорливой способности видеть и отмечать невидимое другими и какой-то необыкновенно плотной, крепкой кладки слов». Здесь можно видеть также своего рода ключ к пониманию поэзии Горького как относительно простого, отчасти даже примитивного рода искусства (именно таковой она предстает у его персонажей-дилетантов); неслучайно Каронин-Петропавловский советовал начинающему писателю читать именно непростого Тютчева, у которого, по его мнению, есть чему поучиться именно в «плотной кладке слов» (говоря словами Тынянова, соблюдению закона тесноты стихового ряда³).

При этом прозиметрия встречается практически во всех жанрах прозы Горького; прежде всего, стихи используется писателем, как уже говорилось, чисто функционально, для характеристики персонажей, их мира. Наиболее выразительные примеры такого использования находим в ранних произведениях писателя («О маленькой фее и молодом чабане», «Сказка о Чиже» и др.). В специально написанной для детского альманаха «Елка» сказке «Самовар» (1917) стихи и проза чередуются на протяжении всего текста. Наконец, в цикле «Заметки из дневника. Воспоминания» (1917) фрагмент, названный просто «Из дневника», представляет собой интересную прозиметрическую композицию: вслед за краткой (всего семь строк, разделенных на две строфы) экспозицией идет занимательное полторы страницы шестидесятистрочное рифмованное стихотворение (по словам автора, «нечто, подобное стихотворению»).

Обилие стихов в прозе Горького, вообще постоянная «оглядка» одного из выдающихся прозаиков своего времени на поэтическую культуру — вещь вполне закономерная, своего рода требование времени («века поэзии», по Якобсону⁴). Фоном для этого явления выступают, прежде всего, символистские поиски формы, которые Горький постоянно подвергает критике и пародирует (Мережковский, Сологуб),

² Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 411–432.

³ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Литературная эволюция. М., 2002. С. 63–64.

⁴ Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Бориса Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145.

что в то же время выдает определенный интерес к ним и представляет собой форму «отрицательной преемственности».

Рассмотрим теперь, как отразились требования эпохи (стихотворной и, следовательно, настоятельно требующей изменения самого строя прозы в духе поэзии) и особенности творческой индивидуальности писателя (прозаика по преимуществу, относившегося к стихам как к заведомо более простому типу речи, чем проза) непосредственно в строе его собственных стихов и прозы.

Оригинальные стихотворения Горького, как правило, традиционные по форме; за несколькими исключениями это рифмованная силлаботоника (характерно, что сохранившиеся в записной книжке писателя 1910–1918 гг. стихотворные наброски всегда представляют собой зарифмованные группы строк, а иногда и просто заранее заготовленные пары рифм). Кроме того, писатель неоднократно обращался также к имитациям народной стихотворной речи (былинного тонического стиха и рифменного раёшного).

Именно в этом русле лежит и опыт Горького в переходной к свободному стиху форме — сохранившаяся в виде черновых набросков стихотворная пьеса «Василий Буслаев», некоторые фрагменты которой демонстрируют переход от народного тонического стиха к верлибру в современном понимании.

Собственно свободным стихом (верлибром, то есть типом стиха, возникшим под прямым влиянием прозаической культуры и во многом воспроизводящим речевой строй прозы⁵, можно считать текст, который комментаторы Полного собрания сочинений писателя считают вариантом авторского предисловия к книге «Очерки и рассказы» и датируют его поэтому 1898–1900 гг.:

Уважаемые покупатели!
Мои книги — это сердце мое.
И вот я продаю вам его
По целковому за порцию.

Превосходные ценители искусства,
Совершите ваш строгий суд:
Все ли запятые на месте у меня?
Хороша ли музыка слов?

Предлагая вам эту забаву,
Я не имею скрытых мыслей
И не думаю о суде осла
Над соловьем, вечным пленником песни.

Но, когда изнемогаешь от любви
В болоте, где любить некого,
Готов спросить и ядовитую змею:
Хорошо ли я умею петь, родная?

⁵ Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. С. 321–330.

Еще одно стихотворение Горького, написанное верлибром, — стихи Инокова в «Жизни Клима Самгина», датируемые, соответственно, 1928 годом:

Сударыня!

Я — очень хорошая собака!
Это признано стадами разных скотов,
И даже свиньи, особенно враждебные мне,
Не отрицают некоторых достоинств моих.

Но я не могу найти человека,
Который полюбил бы меня бескорыстно.

Я неплохо знаю людей
И привык отдавать им всё, что имею,
Черпая печали и радости жизни
Сердцем моим, точно медным ковшом.

Но — мне взять у людей нечего,
Я не ем сладкого и жирного,
Пошлость возбуждает у меня тошноту,
Еще щенком, я уже был окормлен ложью.

Я издыхаю от безумнейшей тоски,
Мне нужно человека,
Которому я мог бы радостно и нежно
лизать руки
За то, что он человечески хорош!

Сударыня!
Если Вы в силах послужить богом
Хорошей собаке, честному псу,
Право же — это не унизило бы Вас...

Задумчиво глядя в серенькую пустоту
неба,
Она спросила:
— А где же рифмы?

Кроме того, особого разговора заслуживают пять так называемых «немецких» стихотворений 1918 г., опубликованных писателем в Праге под названием «Fünf Gedichte auf dem Jahre 1918» и сохранившихся только в переводе на немецкий язык; если судить по обратному переводу Э. Мировой-Флорин, опубликованному в 16-м томе академического Полного собрания сочинений писателя, это самые настоящие верлибры, и у нас нет никаких оснований полагать, что в русском оригинале они были написаны другим типом стиха. Вот одно из этих стихотворений:

ПРИЗНАНИЕ САМОМУ СЕБЕ

Всё,
Что я читаю и вижу,
Входит в меня.

Всё,
Что я пишу и рисую.
Уходит — в тебя,
Будущее.

Поток неглубок.
Но широк.

Наконец, стоит обратить внимание на шуточную подпись Горького на автографе сказки 1917 г. «Самовар», также написанную (по крайней мере, формально) в форме свободного стиха.

Таким образом, можно считать, что наиболее радикальная форма прозаизации стихотворной речи — свободный стих, — получившая определенное распространение в поэзии начала XX в., не осталась незамеченной и Горьким и оставила в его творчестве пусть и не очень глубокий, но вполне отчетливый след.

Соответственно, возникшие в результате влияния стиха на прозу явления метрической, строфической и других видов так называемой «стихоподобной» прозы⁶ занимают в творчестве писателя еще более заметное место.

Прежде всего, это написанные регулярной метрической прозой знаменитые «Песни», а также значительная часть его прозаической поэмы «Человек», метрическая вставка в рассказе «Еще о черте», так называемое стихотворение в прозе Калерии в пьесе «Дачники», ряд организованных по метрическому принципу фрагментов больших прозаических форм.

Тут тоже необходимо учитывать историко-литературный контекст. С одной стороны, до Горького малые по объему (сопоставимые в этом смысле со стихами) произведения метрической прозы встречались нечасто; кроме давних опытов М. Муравьева, Ф. Глинки, М. Лермонтова⁷, тут необходимо, пожалуй, назвать эксперимент К. Ушинского, предложившего читателю в своей «Христоматии» переведенные в метрическую прозу стихотворения русских поэтов-классиков. Но последнее — свидетельства торжества сознания именно прозаической эпохи, не понимавшей, зачем вообще нужны стихи, когда все можно сказать (или, по крайней мере, записать) в прозе. С другой стороны, традицию частичной, но вполне ощутимой метризации больших прозаических вещей примерно в те же годы развивает, опираясь на опыт А. Вельтмана и Н. Лескова, Андрей Белый.

«Песни» Горького, имели, как известно, огромный резонанс в обществе и породили определенную традицию в литературе, прежде всего, революционно-

⁶ Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. С. 35–293.

⁷ Кормилов С. Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995. С. 86–87.

пропагандистской. Известно также, что в 1920-е гг. к метрической прозе активно обращалась в своей интимной лирике Мария Шкапская, произведения которой получили высокую оценку Горького. При этом ее метрические миниатюры в прозе печатались в одной книге со стихами (то есть как стихи среди стихов), в то время как Горький включал их в заведомо прозаический контекст, своего рода раму из метрически нейтральной, традиционной прозы, создающей необходимый контраст (хотя обе «Песни» затем прекрасно функционировали в литературе без него и даже печатались в советское время, столь же глухое к ритму, как эпоха Ушинского, в стихотворной транскрипции).

Так, метрическая центральная часть «Песни о Соколе» (1895), написанная двустопным белым ямбом со сплошными женским окончанием, которую, как мы помним, «унылым речитативом, стараясь сохранить своеобразную мелодию песни», «рассказывает» автору старик Рагим, идет вслед за почти неметричным (метрические отрезки выделены курсивом) начальным фрагментом текста (начало рассказа: «Море — огромное, лениво вздыхающее у берега, — уснуло и неподвижно в дали, облитой голубым сиянием луны»; «Пламя нашего костра освещает его со стороны», «А море ластится к берегу, и волны звучат так ласково, *точно просят пустить их погреться к костру*»). При этом неизбежные в русской речи метры появляются здесь не в сильных позициях начала фразы, а в более слабых концах; как видим, это и другие (не ямб) стихотворные размеры.

Первая часть собственно «Песни» написана краткими строфами (от двух до шести строк), вторая — контрастными строфами большого и малого размера, маскирующими метричность текста, завершающая половина «рамы» начинается (скорее всего, случайно) тоже ямбом, но уже четырехстопным и с мужским окончанием, резко контрастирующим с короткими строками «Песни»: «Молчит опаловая даль...»

Характерно раннее заглавие рассказа: «В Черноморье. Песня», подчеркивающее несомненную ориентацию на стихотворный жанр; однако позднее сам Горький постоянно называл это произведение фельетоном, подчеркивая при этом, что он «написан белым стихом», то есть делая упор именно на его вторую, метрическую, часть.

Написанная шесть лет спустя «Песня о Буревестнике» (1901) выполнена четырехстопным белым хореем с женскими окончаниями и в первой авторской публикации представляет собой финал прозаической «фантазии» «Весенние мелодии»; как и «Песня о Соколе», она приобрела вскоре после первой публикации самостоятельную жизнь. Исполняет ее, напомним, несолидный чирик, один из стайки. В отличие от «Песни о Соколе», эту автор не отделяет от основного текста, только заключает в кавычки. Текст разбит на шестнадцать небольших строф, по четыре-шесть условных строк в каждой; три из них состоят из одной строки.

В памфлете «Еще о чёрте» (1899), занимающем промежуточное между двумя песнями место по времени написания и публикации, частично метризованный монолог произносит черт; в основе его лежит анапест, однако используются также ямб и дактиль; метрические фрагменты чередуются с неметричными:

О тоска моя, нимфа Эгерия! / Как я рад, что опять бодрый холод объятий твоих освежает усталую душу мою! // Как грозовая туча в летний зной поит // благодатною влагой / эту бедную землю, всегда жаждущую цветов, так и ты — о тоска! — увлажяешь / одинокое сердце мое, и от свежести твоего веяния расцветают в нем цветы ненависти моей к этой / туманной, полумертвой жизни, к этим / бездушным людям, / покорным рабам ее.

Интересно также, что появление метра, начинающего монолог главного героя, предваряется в описательном фрагменте двумя условными строками разных метров: четырехстопного анапеста и пятистопного хорей: «...бессильно и быстро тонули в тумане, // ничего никому не сказав...»

В 1900 г. Горький пишет небольшой по объему святочный рассказ «Песни покойников», буквально пронизанный метрами. Ритмическая композиция здесь как в «Песне о Соколе»: собственно песня героев с двух сторон окружена неметрической рамой. Сама же она почти целиком метрична, в основном состоит из трехсложниковых цепей разных размеров. Поскольку это произведение не столь известно современному читателю, как «Песни», приведем здесь отрывок из него:

Ветер разрыл, разметал мерзлую землю тесных могил, и вот из них поднялись мертвые, они носятся в воздухе тесной толпой, вьюга играет их саванами, и они поют глухими голосами:

— Нам тесно! Нам тесно! Нам холодно в мерзлой земле! Нас раньше времени в землю зарыли, мы еще долго могли бы жить! Мы еще молоды, мы еще сильными были, когда житель кладбища, Тиф, уложил нас в могилы... Весной, когда мертвые дышат на землю гниением, весной, когда всё расцветает и жизнь так прекрасна, весной мы погибли от Тифа, дыхания мертвых... Мертвым потребен покой; если же дома их близки к жилищам живых — шум вашей жизни могил достигает и спать вечным сном мертвецу не дает... Близость кладбища к житейскому морю — мертвым обидна. Волны житейского моря сон мертвеца беспокоят и будят тоску о живущих в его гниющем сердце... Мертвые шума не любят. Мертвые жаждут покоя. Тесно и шумно на этом убогом кладбище, тесно и шумно! Нам тесно! Нам тесно! Нам тесно! О, дайте нам место, где было б покойно, свободно, не узко в могиле! Не тесно, не тяжело! О, дайте покой для умерших, от близости мертвых, от яда могильных дыханий, от мести умерших живым... О, дайте нам места побольше в земле, нас призвавшей! Нам тесно!.. А если вы нам не дадите покойного места подалее от города, дальше от жизни, от шума и глупости вашей, а если вы нам не дадите свободы в земле — на земле мы ее не просили, — а если вы нам не дадите покоя в земле — на земле мы всю жизнь лишь покоя искали, — мы, мертвые, вам отомстим! Весною, когда на земле так всё ярко, весною, когда расцветают цветы и надежды, весною, когда все вы радостно жаждете жизни, — из мрака могил наших выйдет на землю дыхание мертвых и воздух отравит! Мы ядом гниения отравим вам кровь вашу, души отравим! Мы, мертвые, мстительны больше, чем все вы, живые. Мы будем дышать из земли теплым паром гниющего мяса, на вас мы наведем болезни! И вот вы умрете тогда, когда даже былинки охвачены жаждою жизни, растут, поглощая дыханье

живое весны! А вы — вы надышитесь ядом с кладбища... Мы, мертвые, щедры! Вы нашим живете! Уйдя от вас в землю, оставили мы предрассудки вам в память о нас... Вы — нашим наследством живете!.. Мы жили и цепи ковали — хорошие, крепкие цепи — суждений и мнений, — мы умерли, вы же остались, и цепи остались на ваших мозгах... Мы глупости нашей с собою не взяли, от вас уходя, и идолы наши остались для вас... Мы, мертвые, щедры! Мы в саванах только уходим, а всё остальное — всё вам. Так дайте ж нам место в земле! Подумайте — мертвые щедры! И смерти веленьям послушны... Прикажет владычица жизни — и наше дыханье над вами чумой пронесется... Живые! Послушайте мертвых — живите подальше от кладбищ!.. Жизнь — область безумств благородных: быть может, она — лишь дурная привычка, а может быть — подвиг, а может — недуг неизбежный... Но жизнь есть движенье! Жизнь — радуга мыслей, надежд, ощущений, желаний, догадок, побед, поражений! Иллюзии счастья ее украшают, и в поисках счастья проходит она... Смерть — мертвая мудрость... Смеяться — не может, любить — не умеет, ни слова не скажет, лишь бьет аккуратно. И в мудром молчанье своем — холодная, жуткая, темная — тому, кто умеет жить, просто жалка и смешна. Мы, мертвые, с нею знакомы — ей скучно и скверно на свете. Смерть — старая дева, не больше! О, если б рожать научилась она что-нибудь, кроме горя и скорби. О, если б родить удалось ей хоть даже мокрицу! Она бы, наверно, от радости сдохла!..

Вслед за этой песней идет неметричный авторский текст, а затем — еще одна песня, вновь завершающаяся нейтральной рамой.

Характерно, что и в авторском тексте попадаются иногда достаточно протяженные метрические цепочки; так третий абзац рассказа начинается тремя условными строчками ямба: *«Вокруг ее, на тесной ниве мертвых, всё жило в бешеных порывах, всё двигалось, охваченное вихрем, стонали / обледеневшие деревья...»*

В следующем году создается хореическая «Песня о Буревестнике», а в 1903 г. Горький начинает работу над прозаической поэмой «Человек», в основе метрической конструкции которой лежит пятистопный ямб; кроме того, в сохранившемся основном фрагменте обнаруживаем также X6, X5, An3, Я4, Я6. Ямб лежит также в основе метра неоконченного продолжения к поэме, известного под названием «Мещанин» (1903), и первых главок связанного с поэмой тематически пролога к незаконченному циклу рассказов «Публика» (1905). Малые строфы нерегулярно чередуются в «Человеке» с большими; по мере развертывания повествования метричность текста, составляющая в первых строфах около 90 %, плавно ослабевает.

В 1904 г. Горький создает также пьесу «Дачники», героиня которой Калерия читает свое небольшое сочинение под названием «Эдельвейс», сопровождая его уточнением: «Это стихотворение в прозе. Со временем к нему напишут музыку». Две строфы миниатюры (первая и пятая) написаны неметрической прозой, хотя и начинаются одной и той же хореической фразой: «Лед и снег нетленным саваном...»; остальные выполнены цепным анапестом. Миниатюра состоит из восьми строф, семь из которых занимают одинаковое количество типографских строк — по три, еще одна — четыре. Кроме «Эдельвейса», Калерия читает в пьесе

еще одно стихотворение, написанное трехстопным пеонем 1-м («Осени дыханием гонимы...»); звучат в пьесе и стихи в исполнении других персонажей.

Таким образом, в 1899–1905 гг. Горький создает не две, как обычно считается, а целый ряд метрических прозаических миниатюр, как самостоятельных, так и включенных в большие прозаические формы, причем авторство и исполнение этих текстов автор, так же как и стихи в других произведениях, чаще всего передает своим героям. Как правило, все они включаются в состав больших форм. В них используются различные силлабо-тонические метры, как строкоподобные, так и цепные.

Если в малых формах метризация в прозе Горького (так же, как и у многих его современников) носила сплошной характер, то в больших формах метрической упорядоченности обычно подвергаются небольшие фрагменты, или, чаще, она охватывает лишь отдельные фразы внутри метрически нейтрального монолита.

В русской прозе начала XX в. вслед за А. Белым намеренно метризовать свою прозу стали М. Кузмин, В. Хлебников, И. Бунин, Е. Замятин, В. Набоков, И. Шмелев, Б. Пастернак и другие русские прозаики⁸. Как правило, каждый из них избирал собственную стратегию и технологию метризации; не был исключением и Горький.

При этом в ранней прозе писателя метра практически нет, можно даже говорить об определенном его избегании, в том числе и в сильных позициях, традиционно более метричных в прозаическом тексте, чем все остальные: в началах абзацев и фраз и в непосредственном окружении стихотворных цитат. Можно сказать, что ранний Горький предпочитает метризации прозы непосредственное включение в ее состав стихотворений целиком и стихотворных цитат.

Правда, в ряде случаев писатель все-таки использовал метрические выделения отдельных фрагментов прозаического целого. Так, в рассказе о поэте «Грустная история» две строфы — третья и четвертая — начинаются вполне «стихотворно»: «Герой мой был поэт. Когда-то на земле...» и «Герой мой был поэт. Как большинство поэтов...»; в этом нетрудно заметить авторскую иронию по отношению к герою.

Встречаются метрические зачины также в некоторых ранних набросках писателя, не предназначавшихся им для печати: так, в эскизе «У схимника» (1896) три первых абзаца начинаются вполне метрично: «По каменной лестнице, узкой и темной...»; «Молчаливый послушник, весь в черном, с сухим...»; «Раздался странный шорох, будто то...». Длинным метрическим фрагментом начинается и зарисовка того же года «Вор. С натуры»: «Мальчонка, лет семи, давно уже вертелся у лотка торговца разной мелочью — гребенками...»

Однако в большинстве законченных произведений метра не больше, чем в нехудожественной прозе. Так, в своем знаменитом раннем поэтическом рассказе «Мальва» (1897) некоторая стихоподобная упорядоченность обнаруживается только

⁸ Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. С. 103–176.

в самом конце текста: «Волны звучали, солнце сияло, море смеялось...» (этот отрывок можно интерпретировать как аналог трех подряд дактилических строк, к тому же скрепляемых звукописью и рифмоидным созвучием). Практически нет метра и в избыточном описании женской красоты раннем рассказе, так и называемом — «Красота» (1896).

В более поздний период метризация в прозе писателя постепенно нарастает, и ко времени создания им «Песен» метр встречается в прозе Горького всё чаще. Так, в рассказе «Каин и Артем» (1899) достаточно часто встречаются метрические зачины строк (например, «Каин был маленький юркий еврей...»; «Он жил среди людей, обиженных судьбой...»). Большим метрическим фрагментом начинается очерк 1904 г. «Чехов»: «Однажды он позвал меня к себе в деревню Кучук-Кой, где у него был маленький клочок земли и белый двухэтажный домик». Метр часто появляется и в других местах этого очерка: «Почтеннейшая публика, читая / “Дочь Альбиона” / смеется и едва ли видит в этом...»; «Вот слезоточивая Раневская / и другие бывшие хозяева»; «живет, не замечая, / что около него всё разлагается / что на его глазах Солёный / от скуки и от глупости готов / убить...»

Метрической фразой начинается также рассказ «Девочка» (1905): «Однажды вечером, усталый от работы...»; метр встречается в тексте и дальше: «Из окон дома медленно и густо, как серый дым пожара...»; «Но где-то близко от меня, из груди...». Аналогичным образом метр легко обнаруживается и в рассказе «Солдаты (Патруль)» (1906): «Над городом угрюмо / висит холодная немая тьма / и тишина. Звезд нет...»; «Ночь полна затаенного страха...»; «Придавленные тьмой дома осели в землю, стали ниже; в их тусклых окнах / не видно света. Кажется, что там, / внутри, за каменными стенами...». Метрических фрагментов достаточно и в других произведениях писателя 1900–1910-х гг. Так, в рассказе «Из повести», также входящем в мини-цикл «Солдаты» (1907), находим такие метрические фразы: «Вера вышла на опушку леса...»; «Омут, в золотых лучах заката, / был подобен чаше, / полной темно-красного вина. В стройной неподвижности стволов...»; «Над черным хаосом обугленных развалин...»; в рассказе «Утро» (1910): «Самое лучшее в мире — смотреть, как рождается день!»; в «Сказках об Италии»: «Город — празднично ярок и пестр, как богато расшитая риза священника»; «Тишина; только птицы щебечут в саду...»; в рассказе «Ледоход» (1912): «На реке против города семеро плотников спешно чинили / ледорез...». Как видим, в большинстве случаев метром выделяются экспозиция повествования, картина природы или описание героя — таким образом, в отличие от Белого и его последователей, стремящихся метризовать текст целиком, Горький использует метризацию в основном функционально, в традициях русской классической прозы предшествующего столетия. При этом, переходя от рассказов к повестям, романам и драмам, писатель вновь почти отказывается от метра. Так, характерно, что в выразительных «лирических отступлениях» повести «Фома Гордеев» метра почти нет.

Интересно также отметить, что метрическая запись в черновике может выглядеть в окончательном тексте горьковского произведения абсолютно нейтрально

в ритмическом отношении, сохраняя при этом свой образный строй: так, отдельная дактилическая запись в дневнике 1906 г. — «Сосны как медные струны» — вошла в рассказ 1907 г. «Из повести» в виде неметричной фразы: «Молодые сосны — точно медные струны исполинской арфы...»

Соответственно, за пределами метрических «Песен» Горький достаточно редко обращается к малым упорядоченным прозаическим строфам (версе)⁹. Как правило, у него строфизация встречается в основном в небольших по объему рассказах или в отдельных, особо выделенных фрагментах (таково, к примеру, начало раннего «пасхального рассказа» «На плотях» (1895), содержащее параллельно и метрические фрагменты («И волны, безуспешно подмывая эту стену...»; «где лежит сырая тьма весенней свежей ночи»; «Но плоты плывут вперед, и даль...»; «...и оттолкнули куда-то широкие волны разлива»); строфический вектор характерен и для рассказов «Гость. Волжская картинка» (1895), «Одинокий» (1895; особенно финал текста), «Первый дебют» (1896).

Возможно, строфизация ранней малой прозы отчасти связана также с ориентацией на публикации ее в газетах, со спецификой так называемой «газетной» строфики — как это случилось, например, с прозой В. Дорошевича, генезис особой строфики которой исследователи напрямую связывают с техническими требованиями заказчика.

Вторую группу версейно ориентированных произведений писателя образуют прозаические легенды, отсылающие в той или иной степени к стихотворной традиции. Так, «башкирская легенда» «Немой» (1896) разбита на урегулированные — примерно по пять строк каждая — прозаические строфы, напоминающие строфику эпического стихотворного повествования. Кстати, параллельно с этой легендой Горький написал близкое ей стихотворение «Юзгляр», от которого сохранилось только длинное, описательное начало; вторая строка стихотворного текста начинается словами «Он летом пас овечий гурт...», третья прозаического — «Он летом пас гурты овец». Возможно, в этом случае именно наличие организованной строфически стиховой модели обеспечивает и строгую версейность прозаического варианта текста. Примерно то же можно сказать и по поводу легенд о Муканне Тамерлане (1915) — эти прозаические произведения тоже отличает определенная строфическая дисциплина повествования, использование только малых по объему строф.

Еще одно направление воздействия стиховой культуры на прозу начала XX в. — стремление к миниатюризации прозы, к использованию в ней минимальных форм, аналогичных лирическому стихотворению¹⁰. Горький, естественно, отдал дань и этому общему увлечению; кроме собственно «стихотворения в прозе» Калерии из «Дачников», к тому же метрического, и знаменитых «Песен», о которых уже гово-

⁹ Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. С. 177–178.

¹⁰ Там же. С. 220–280.

рилось, он нередко обращается в своем творчестве к форме прозаической миниатюры в чистом виде.

Одно из первых произведений в этом ряду — ранние рассказы «Красавица» (1895), «Слепота любви» (1896), аллегория вполне в духе знаменитых миниатюр Тургенева «Перед лицом жизни» (1900); интересно, что ранний Горький часто давал своим произведениям подзаголовки «этюды» или «набросок», даже «миниатюра», однако при этом они были достаточно объемны. Затем подряд появляются «С натуры» (1905), «Собака», «Мудрец», «Сан-Франциско», «Послание в пространство» (все 1906), миниатюрный очерк о Гарибальди (1907).

Невелики по объему, вполне соотносимы по этому признаку со стихами и его «Сказки», особенно итальянские, — характерно, что они, подобно стихотворениям, лишены самостоятельных заглавий. Наконец, в 1934 г. Горький создает еще одну прозаическую миниатюру — «Пейзаж с фигурой».

Кроме того, в середине 1900-х гг. Горький пробует свои силы в минимальной прозе: в эти годы он печатает «Афоризмы и максимы» (1906), «Правила и изречения» (1906), «Изречения и правила» (1905–1907).

Обычно миниатюризация самостоятельных произведений сопровождается (например, у Бунина) уменьшением размера и параллельной автономизацией отдельных глав больших прозаических форм — от рассказа до романа¹¹. У Горького это явление можно обнаружить в рассказе «Часы», состоящем из восьми нумерованных главок, каждая из которых начинается к тому же минимальной звукоподражательной строкой-строфой «Так-так, тик-так!». В этом же ряду можно рассматривать и «книжку» «Лев Толстой» (1912), первая часть которой состоит из 44 нумерованных заметок («небрежно написанных на разных клочках бумаги»), причем некоторые из них представляют собой записанные мысли Толстого (как правило, однострофные; самая короткая состоит всего из четырех строк) и «Заметки из дневника. Воспоминания» (1917), представляющие собой подборку небольших, однако, озаглавленных отрывков.

С другой стороны, небольшие по объему прозаические тексты, тоже по примеру поэзии, нередко объединяются в циклы. У Горького это, прежде всего, упоминавшиеся уже «Сказки об Италии» (1906–1913, 27 коротких текстов; характерно, что большинство из них включает стихотворные цитаты), «Русские сказки» (1911–1917), знаменитый цикл «По Руси»; сохранившиеся в черновиках «Сны» (1–4, 1922–1923). Можно назвать также упоминавшийся ранее незавершенный цикл 1906 г. «Солдаты», состоящий всего из двух рассказов, циклы очерков того же года «Мои интервью», «В Америке» и др.

Как уже говорилось выше, влияние поэзии сказывается и в выборе жанровых подзаголовков и заглавий, характерных более для поэтических, чем для прозаических текстов. У Горького можно назвать, кроме тех же «Песен», также рассказы

¹¹ Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. С. 258.

«За бортом. Элегия», «Идиллия» (оба 1896), рассказ «Двадцать шесть и одна» (1899), названный автором поэмой, «Песня о слепых» (1900) и т. д.

Таким образом, влияние стихотворной культуры на прозаическое творчество писателя проявилось как в частом и обильном цитировании им стихотворений, что приводит к созданию прозиметрических композиций, так и — в более позднее время — метризации прозаического монолита, его строфизации и миниатюризации. В результате складывается характерная именно для Горького стратегия сближения прозы со стихом, вполне органично вписывающаяся в общее направление поисков русской прозы его времени.

СКАЗОЧКИ НЕ СОВСЕМ ДЛЯ ДЕТЕЙ: СТИХОВОЕ НАЧАЛО В ПРОЗЕ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Творчество Леонида Андреева приходится на один из тех периодов истории русской словесности, когда стих и проза, развиваясь до того в рамках классической строгой дихотомии, сближаются и вступают в активное взаимодействие. Именно это позволяет ставить вопрос об актуальности стихового начала и в прозе Андреева — безусловно, одного из общепризнанных лидеров литературного процесса своего времени.

Наиболее явным способом внесения в прозу стихового начала выступает ее метризация, то есть организация больших или меньших по объему фрагментов речи по принципу стиховой силлаботоники, что предполагает закономерное чередование ударных и безударных гласных. Наиболее последовательно метризовал свою прозу — причем с самого начала творческого пути — младший современник Л. Андреева А. Белый и его многочисленные последователи и оппоненты. В первые десятилетия XX в. увлечения метризацией не избежали многие крупные прозаики, в т. ч. и близкие Андрееву М. Горький, Б. Зайцев, И. Шмелев, М. Осоргин, не говоря уже о безоговорочных модернистах.

Тем интереснее наблюдаемое в прозе Л. Андреева последовательное уклонение от силлаботоники, в том числе и в самых символистских его произведениях. Более или менее массивное использование метра обнаружено лишь в двух произведениях, датированных второй половиной 1906 г.: рассказе «Елеазар» и прозаическом «Прологе» к драме «Жизнь Человека». Причем и в том, и в другом случае речь идет не о сплошной метризации, а лишь о некотором учащении по сравнению с общеязыковой вероятностью появления в прозаической речи так называемых случайных метров.

В «Елеазаре» это отчасти можно объяснить отмеченным еще М. Волошиным влиянием на андреевский замысел появившейся в русском переводе в 1899 г.

поэмы парнасца Леона Дьеркса «Лазарь»: в рассказе, наряду с трехсложниковой, достаточно часто встречается и двусложниковая организация, напоминающая о шестистопном ямбе, использованном в переводе Е. Дегена из Л. Дьеркса. При этом если трехсложники достаточно равномерно разбросаны по всему тексту (например, цепь анапеста с единственным перебоем в описании пира во второй главе: *«И все лица покрыла, как пыль, та же мертвая серая скука, / и с тупым удивлением гости / озирали друг друга и не понимали, зачем собралась она сюда и сидят за богатым столом»*); цепи амфибрахия в начале пятой и середине шестой глав: *«Потом повезли его морем. И это был самый нарядный и самый печальный корабль»*; *«Не ужас, не тихий покой обещал он, и нежной любовнице...»* и т. д.), то ямбические условные строки появляются в рассказе Андреева, как правило, в наиболее ответственных фрагментах повествования. Например, в ключевых для развития сюжета сценах встреч и бесед героя со скульптором Аврелием и римским императором: *«И вот призвал к себе Елеазара сам великий...»*; *«Кто смеет быть печальным в Риме?»*; *«Но раньше я хочу взглянуть в твои глаза. Быть может, только трусы / боятся их, а в храбром... Тогда не казни, а награды / достоин ты... Взгляни же на меня, Елеазар»*; *«Остановилось время, / и страшно сблизилась начало всякой вещи / с концом ее»* и т. д.

В «Прологе» завершенной месяц спустя после «Елеазара» «Жизни Человека» Некто в сером тоже постоянно обращается к обоим вариантам метризации. Примеры трехсложниковой:

Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека / с ее темным началом и темным концом; ...это — жизнь Человека. Смотрите на пламень его — это жизнь Человека; Смотрите, как ярко пылает свеча!; Но посмотрите, как тускло и странно мерцает свеча: точно морщится...; Вы, обреченные смерти, смотрите и слушайте...; Вот далеким и призрачным эхом пройдет перед вами... быстротечная жизнь человека.

Не менее выразительны и многочисленны в отрывке двусложниковые фрагменты и цепи:

...бессильно кружится и рыскает, колебля пламя, — светло и ярко / горит свеча. Но убывает воск, съедаемый огнем. Но убывает воск; Вот он — счастливый юноша. Смотрите...; ...волнуемый надеждами и страхом...; ...несет ему грядущий день, грядущий час — минута; Вот он — старик, больной и слабый; ...бессильно стелется слабеющее пламя, дрожит и падает, дрожит и падает — и гаснет тихо; Я буду неизменно подле, когда он бодрствует и спит, когда он молится и прокликает.

Всего в «Прологе» более половины слоговых групп попадает в условные силлабо-тонические строки и цепи — мера, вполне соотносимая с соответствующим показателем такого безусловно метризованного текста, как «Петербург» А. Белого.

Можно также отметить ряд метрических фрагментов в рассказе 1913 г. «Воскресение всех мертвых», безусловно ориентированном на библейскую поэзию;

здесь метр чаще всего открывает строфы: «Просветлялись светом небеса, / ровно просветлялись отовсюду...»; «И тихо ждали все, любуясь красотой земли. / Растаяли с туманом города...»; «И торопливо украшались красотой люди»; «Не было сна на земле в ту последнюю...» и т. д.

При этом все упомянутые произведения являются скорее исключениями в общем массиве прозы Л. Андреева, в большинстве случаев принципиально не разложимой на силлабо-тонические фрагменты. Для создания же эффекта особой ритмической упорядоченности прозаического текста он чаще использует традиционные риторические фигуры, в первую очередь разные виды параллелизма. Достаточно редко обращается писатель в своей прозе и к прозиметрии.

Достаточно редко появляются у Андреева и образцы так называемой версейной, или строфической прозы, обычно тоже рассматриваемой в общем ряду форм, обусловленных воздействием стихового начала. Обычно прозаик использует в своих рассказах и повестях, независимо от их объема, сверхдлинные («толстовские») абзацы-строфы. Версейно ориентированные (то есть предельно короткие, соотносимые по длине и стремящиеся к равенству одному предложению) Андреев употребляет крайне редко и обращается к ним достаточно поздно: например, в отдельных фрагментах рассказов 1911 г. «Правило добра» и «Цветок под ногою», а на протяжении всего текста — только в рассказе 1913 г. «Три ночи»; причем главная особенность большинства употребленных в нем строф состоит в подчеркнутом употреблении в их началах строчных букв; строфа здесь, таким образом, оказывается парадоксальным образом даже меньше предложения.

В этом же ряду можно упомянуть и пародийный «кинематографический рассказ» «Административный восторг», который можно, очевидно, считать одним из первых образцов влияния «покадрового» мышления на сокращение и выравнивание объема прозаических строф, что получило затем заметное распространение в околокинематографической прозе разных жанров в последующие десятилетия.

Крайне редко встречается в прозе Андреева и характерное для многих писателей его времени — в первую очередь для И. Бунина — дробление текста на малые главки, так же, как и короткие версейные строфы, организующие стихоподобный вертикальный строй текста. Они отмечены только в нарочито отрывочном «Красном смехе» (1904), где отрывки третий и седьмой занимают по пять строк, а семнадцатый состоит всего из одной (ср. миниатюрную «запись» «На клочке» среди полнометражных глав-«листов» в рассказе 1901 г. «Мысль»), и рассказ 1910 г. «День гнева», разделенный на две «песни» и 41 «стих», 20 из которых состоят всего из одной строфы разной длины — от полстраницы до отдельной строки; три из последних, в свою очередь, равняются всего одному слову («Свободны!» и «Свобода!»), а одна вообще не содержит слов, а представляет собой, говоря словами Ю. Тынянова, эквивалент текста — две строки многоточий. Показательно при этом, что в своем позднем «Дневнике Сатаны», в силу жанрового канона вполне допускающем предельную дробность, Л. Андреев ни разу не делает сверхкратких, «видных» на странице как отдельный фрагмент, записей.

Наконец, в качестве исключения можно рассматривать и обращение писателя к популярному на рубеже веков и тоже напрямую соотносимому со стиховой культурой структурно-жанровому канону прозаической миниатюры, или стихотворения в прозе. В этом ряду стоит назвать только небольшой явно лирический рассказ 1900 г. «Прекрасна жизнь для воскресших», названную В. Львовым-Рогачевским «стихотворением в прозе» «Марсельезу» (1905) и миниатюрного журнального «Великана» (1908). Кроме того, можно упомянуть еще два предназначенных для журнальных публикаций цикла малой прозы: «Сказочки не совсем для детей» (1907–1911) и «Мои анекдоты» (1915), а также выступающую как своего рода аналог стихотворения в прозе первую миниатюрную главку романа 1911 г. «Сашка Жегулев», названную вполне в жанровой традиции «Золотая чаша».

Таким образом, можно говорить об определенном — сознательном или бессознательном — противостоянии Л. Андреева общему процессу активного внедрения в прозу Серебряного века стихового начала, что представляется особенно интересным и показательным, если принять во внимание безусловно экспериментальную ориентацию творческих поисков писателя. Очевидно, главное их направление лежало в стороне от глобальной для многих его современников оси «стих — проза».

**ОБМАНЧИВЫЙ КОНСЕРВАТИЗМ:
ОСОБЕННОСТИ СТИХОВОЙ КУЛЬТУРЫ
ДМИТРИЯ МЕРЕЖКОВСКОГО**

Переходная природа поэзии (как и всего литературного творчества Д. Мережковского, прозаика, поэта и драматурга) находит свое отражение и в его стихе, одновременно обращенном «назад», к развитой, но монотонной традиции русской силлаботоники конца XIX в., и в значительной меньшей степени «вперед», к модернизму начала XX в. с его тягой к поискам и экспериментам.

Источником нашего предварительного исследования стиха поэта стали два последних издания стихотворного наследия Мережковского: книги «Собрание стихотворений» 2000 г. (СПб., сост. Г. Мартынова) и «Стихотворения и поэмы» в «Большой серии» «Библиотеки поэта» (СПб., 2001; сост. Е. Кумпан), в целом незначительно различающиеся по набору текстов. В общей сложности материал составил более 350 стихотворных произведений (стихотворений и поэм), а также несколько прозиметрических произведений, включающий значительные по объему стихотворные вставки.

Как известно, большинство стихотворений Мережковского написано до 1917 г., с чем тоже отчасти связан традиционный в целом характер его поэзии; в 1930–1930-е гг. написано всего около 10 стихотворений (по крайней мере, по данным названных изданий).

Обращает на себя внимание также обилие в наследии поэта больших форм — в первую очередь поэм, — а также традиционных для русской классической традиции стихотворных переводов.

В целом метрический репертуар поэта можно назвать достаточно традиционным, в нем решительно и почти безраздельно господствует силлаботоника; тем интереснее незначительные отклонения от традиционной метрики и особенно строфики, которые нам удалось установить.

Среди силлабо-тонических размеров вполне традиционно преобладает ямб, а из ямбов наиболее частотным оказывается пятистопник.

Кроме того, встречаются также неравностопные варианты традиционных метров, позволяющих автору создать интересные строфические формы. Вот простейший пример этого — стихотворение, написанное разностопными метрами и строфами, состоящими из трех строк шестистопного и завершающимися строкой трехстопного:

Напрасно я хотел всю жизнь отдать народу:
Я слишком слаб; в душе — ни веры, ни огня...
Святая ненависть погибнуть за свободу
Не увлечет меня:

Пускай шумит ручей и блещет на просторе, —
Струи бессильные смирятся и впадут
Не в бесконечное, сверкающее море,
А в тихий, сонный пруд¹.

1887

Еще выразительнее выглядят строфы, стопность ямба в которых понижается от шести до двух:

Уснуть бы мне навек, в траве, как в колыбели,
Как я ребенком спал в те солнечные дни,
Когда в лучах полуденных звенели
Веселых жаворонков трели
И пели мне они:
«Усни, усни!»

И крылья пестрых мух с причудливой окраской
На венчиках цветов дрожали, как огни.
И шум деревьев казался чудной сказкой.
Мой сон лелея, с тихой лаской
Баюкали они:
«Усни, усни!»

И убегая вдаль, как волны золотые,
Давали мне приют в задумчивой тени,
Под кущей верб, поля мои родные,
Склонив колосья наливные,
Шептали мне они:
«Усни, усни!»

1884

¹ Здесь и далее стихи Мережковского цитируются без указания страниц по изданию: *Мережковский Д.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2001.

Писал Мережковский и вольные ямбы, в которых стопность колеблется от шести до четырех:

В борьбе на жизнь и смерть не сдамся я врагу!
Тебе, наш рок-палач, ни одного стенанья
И ни одной слезы простить я не могу
За все величье мирозданья.

Нет! Капля первая всей крови пролитой
Навек лицо земли позором осквернила —
И каждый василек на ниве золотой
И в небе каждый луч светила!
К чему мне пурпур роз и трели соловья,
И тишина ночей с их девственной лаской?..
Ужель ты прячешься, природа, от меня
Под обольстительною маской?
Ужель бесчувственна, мертва и холодна,
Ты лентой радуги и бархатной листвою,
Ты бриллиантами созвездий убрана
И нарумянена зарею,
Чтоб обмануть меня, нарядом ослепить
И скрыть чудовищность неправды вопиющей,
Чтоб убаюкать мысль и сердце покорить
Красой улыбки всемогущей,
Чтоб стал я вновь рабом, смирясь и позабыв
Все язвы нищеты, все ужасы разврата
И негодующий и мстительный порыв
За брата, гибнущего брата!..

Декабрь 1883

Особого интереса заслуживают гексаметры Мережковского, в которых поэт, получивший хорошее классическое образование, не мог сделать ошибок, так что приходится говорить о сознательных модификациях этой древнейшей метрострофической формы, а точнее, ее русского варианта, также имеющего давнюю традицию. Одна из таких вариаций — стихотворение 1883 г. «Эрот», состоящее из пяти строк; обычно русский гексаметр состоит из четного их количества и складывается из дистихов, в которых гексаметрические строки закономерно чередуются с пентаметрическими, в русском варианте размера тоже шестистопными, но имеющими выразительный стык ударных на цезуре посередине строки. В отличие от канона, Мережковский удваивает вторую пентаметрическую строку второго двустишия, создавая тем самым оригинальный метрический вариант традиционной строфы:

Молнию в тучах Эрот захватил, пролетая;
 Так же легко, как порой дети ломают тростник,
 В розовых пальцах сломал он, играя, стрелу Громовержца:
 «Мною Зевес побежден!» — дерзкий шалун закричал,
 Взоры к Олимпу подняв, с вызовом в гордой улыбке.

Надо сказать, что поэт вообще предпочитает пентаметр гексаметру: так, в шестистишном стихотворении 1891 г. «Рим» одна гексаметрическая строка существует в окружении пяти пентаметрических:

Кто тебя создал, о Рим? Гений народной свободы!
 Если бы смертный, навек выю под игом склонив,
 В сердце своем потушил вечный огонь Прометея,
 Если бы в мире везде дух человеческий пал, —
 Здесь возопили бы древнего Рима священные камни:
 «Смертный, бессмертен твой дух; равен богам человек!»

В стихотворении того же года «Будущий Рим» соотношение тоже в пользу пентаметров: их здесь девять против всего трех гексаметров. А вот более протяженный «Пантеон» начинается правильным чередованием аналогов античных строк, но затем тоже переходит к доминированию пентаметров, в результате того и здесь они количественно преобладают: пятнадцать против девяти, что позволяет Мережковскому сделать метр, считающийся размерным и плавным, значительно энергичнее в полном соответствии с трагическим содержанием стихотворения; однако два последние двустишия, отделенные от основного текста пробелом, снова возвращаются к чередованию строк двух типов:

Путник с печального Севера к вам, Олимпийские боги,
 Сладостным страхом объят, в древний вхожу Пантеон.
 Дух ваш, о люди, лишь здесь спорит в величье с богами!
 Где же бессмертные, где — Рима всемирный Олимп?
 Ныне кругом запустение, ныне царит в Пантеоне
 Древнему сонму богов чуждый, неведомый Бог!
 Вот Он, распятый, пронзенный гвоздями, в короне терновой.
 Мука — в бескровном лице, в кротких очах Его — смерть.
 Знаю, о боги блаженные, мука для вас ненавистна.
 Вы отвернулись, рукой очи в смятенье закрыв.
 Вы улетаете прочь, Олимпийские светлые тени!..
 О, подождите, молю! Видите: это — мой Брат,
 Это — мой Бог!.. Перед Ним я невольно склоняю колени...
 Радостно муку и смерть принял Благой за меня...
 Верю в Тебя, о Господь, дай мне отречься от жизни,
 Дай мне во имя любви вместе с Тобой умереть!..
 Я оглянулся назад: солнце, открытое небо...

Льется из купола свет в древний языческий храм.
 В тихой лазури небес — нет ни мученья, ни смерти:
 Сладок нам солнечный свет, жизнь — драгоценнейший дар!..

Где же ты, истина?.. В смерти, в небесной любви и страданиях
 Или, о тени богов, в вашей земной красоте?
 Спорят в душе человека, как в этом божественном храме, —
 Вечная радость и жизнь, вечная тайна и смерть.

1891

Наконец, в поздний период творчества Мережковский однажды обращается к свободному стиху; это перевод «Псалма царя Ахенатона», опубликованный в 1926 г. в парижской газете «Звено» и снабженный объяснением: «Предлагаемый русский перевод псалма — первый. Он точен, иногда почти дословен. Но в египетском подлиннике нет деления на стихи, а есть только внутренний ритм, который я старался угадать»². Таким образом, выбор экзотической формы обусловлен у Мережковского апелляцией к иноязычному источнику, построенному по отличному от русского и европейского способу, что и позволяет поэту обратиться к непривычной для него форме.

Подобная мотивировка в свое время была использована еще А. Сумароковым при переложении стихом без рифмы и регулярного метра некоторых библейских псалмов; при этом некоторые из них поэт снабдил подзаголовком «точно как на еврейском». Характерно, что современник Мережковского, К. Бальмонт, тоже обратившийся в книге «Гимны, песни и замыслы древних» (1908) к вольному переложению древнеегипетских текстов, использовал в них и рифму.

В отличие от него, Мережковский обращается в аналогичном случае к свободному стиху, не приукрашивая древний текст приметам современного стиха:

Чудно явленье твое на востоке,
 Жизнначальник Атон!
 Когда восходишь ты на краю небес,
 То наполняешь землю красотой твоей.
 Ты прекрасен, велик, лучезарен, высок!
 Всю тварь обнимают лучи твои,
 Всех живых пленил ты в свой плен —
 Заключил в узы любви.
 Ты далек, но лучи твои близко;
 Шествуешь в небе, но день — твой след на земле.
 Когда же почиешь на западе —
 Люди лежат во тьме, как мертвые;
 Очи закрыты, головы закутаны;
 Из-под головы у них крадут — не слышат во сне.

² Мережковский Д. Стихотворения и поэмы.

Всякий лев выходит из логова,
Из норы выползает всякая гадина:
Воздремал Творец, и безглагольна тварь.
Ты восходишь — земля просвещается,
Посылаешь лучи твои — мрак бежит.
Люди встают, омывают члены свои,
Облекаются в ризы свои.
Воздевают руки, молятся;
И выходит человек на работу свою.
Всякий скот пасется на пастбище,
Всякий злак зеленеет в полях;
Птицы порхают над гнездами,
Подымают крылья, как длани манящие;
Всякий ягненок прыгает,
Всякая мошка кружится:
Жизнью твоей оживают, Господи!
Лодки плывут вверх и вниз по реке;
Все пути тобой открываются.
Рыбы пляшут в воде пред лицом твоим;
Проникают лучи твои в сердце морей.
Ты образуешь зародыш в теле жены,
В теле мужа семя творишь.
Сохраняешь дитя во чреве матери,
Утешаешь его, чтоб не плакало,
Прежде чем его утешит мать.
Шевелится ли птенчик в яйце своем —
Ты даешь ему дыхание
И силу разбить скорлупу.
Выходит он из яйца, шатается,
А голосом своим уже зовет тебя.
Как многочисленны дела твои, Господи,
Как сокровенны, Единый, Ему же нет равного!
Создал ты землю по сердцу твоему,
Когда никого с тобой не было в вечности;
И человеков создал, и скотов полевых,
И ходячее на ногах по земле,
И парящее на крыльях в воздухе.
Создал Сирию, Нубию, а также Египет.
Каждый народ утвердил ты в земле его,
Каждому все сотворил на потребу,
Меру жизни и пищу отмерил им,
Разделил племена их поговору,
И по цвету лица, и по образу.

Нил извел ты из мира подземного,
 Да насытишь благами людей твоих;
 Нил другой сотворил ты на тверди небес,
 Чтобы воды его низвергались дождем,
 Напоили диких зверей на горах
 И поля и луга орошали.
 Как велики дела твои, Господи!
 Нил небесный ты дал чужеземцам,
 Нил подземный — египтянам.
 Кормишь всякий злак, как дитя свое.
 Времена года ты создал для тварей своих:
 Зиму — да прохлаждаются,
 Лето — да вкушают тепло твое.
 Создал небеса далекие,
 Дабы созерцать из них всю тварь свою.
 Приходишь, уходишь, возвращаешься
 И творишь из себя, из Единого,
 Тысячи тысяч образов:
 Племена, города и селенья,
 И поля, и дороги, и реки, —
 Видят все вечное солнце твое.
 Твой восход — им жизнь, твой закат — им смерть.
 Когда полагал основание земли,
 Открыл ты мне волю свою,
 Сыну своему, вечно существу, от Отца исходящему...
 Ты, Отец, в сердце моем,
 И никто тебя не знает,
 Знаю только я, твой сын,
 Ахенатон Уаэнра!
 Радость-Солнца, Сын-солнца-единственный!

Еще несколько верлибров-«подстрочников» обнаруживается в написанном Мережковским киносценарии «Данте», созданном в начале 1930-х гг.; здесь они даются непосредственно перед оригинальным итальянским текстом и призваны продемонстрировать его подлинность:

Стоя у открытого окна, за письменным поставцом-аналоем, Данте пишет первые стихи:

Всякой любящей душе и благородному сердцу...
 Привет, в их Владыке, чье имя: Любовь.
 A ciascun'alma presa e gentil core...
 Salute in lor signor, cioè Amore³.

³ Мережковский Д. Драматургия. Томск, 2000. С. 464.

В дальнейшем сонеты из «Новой жизни» также цитируются Мережковским в форме свободного стиха, в то время как фрагменты из «Божественной комедии» последовательно приводятся в стихотворном переводе; вот еще несколько верлибров, возникших при переложении первой книги Данте (характерно, что автор сценария подчеркивает их стиховую природу, давая авторское разбиение на строки, то есть превращая прозаический подстрочник в свободный стих):

Сладкие стихи любви мне должно оставить
навек, потому что, явленные в ней
презренье и жестокость
закрывают уста мои.
...Долго таил я рану мою ото всех;
теперь она открылась перед всеми:
я умираю из-за той,
чье сладостное имя: Беатриче...
Я смерть мою прощаю той,
Кто жалости ко мне не знала никогда!
Столько же, как прежде, казалась мне любовь
жестокой,
кажется она теперь милосердной...
и чувствует душа моя такую в ней сладость,
что об одном только молит любимую, —
дать ей больше этого блаженства⁴.

Если избираемая Мережковским метрика в большинстве случаев, как видим, вполне традиционна, на фоне чего отдельные отступления выглядят особенно интересно, то в области строфики поэт оказывается еще более консервативен, используя не только опыт ближайших предшественников, но и обращаясь за образцами к более давним пластам истории мировой литературы.

При этом подавляющее большинство стихов написано им в рамках «стандартов» второй половины XIX в.: по большей части это катрены, чаще всего с перекрестной рифмовкой; сами строфы, независимо от формы, как правило, тождественные, особенно в больших формах.

Кроме катренов достаточно часто используется также александрийский стих — двустопный со смежной рифмовкой, написанные цезурированным шести-, реже — пятистопным, ямбом. Таков стих «легенды» 1887 г. «Протопоп Аввакум»:

Горе вам, Никониане! Вы глумитесь над Христом, —
Утверждаете вы церковь пыткой, плахой и кнутом!
<...>

⁴ Мережковский Д. Драматургия. С. 465.

Горе вам: полна слезами и стенаньями полна
Опозоренная вами наша бедная страна.

<...>

Нашу светлую Россию отдал дьяволу Господь:
Пусть же выкупят отчизну наши кости, кровь и плоть.

Надо сказать, для своих поэм и легенд Мережковский подбирает строфику особенно тщательно или специально конструирует для них новые оригинальные строфы. Так, в поэме 1891 г. «Колизей» используются шестистишия с рифмовкой ававСС:

Вступаю при луне в арену Колизея.
Полуразрушенный, великий и безмолвный,
Неосвященными громадами чернея,
Он дремлет голубым, холодным светом полный.
Здесь пахнет сыростью подземных галерей,
Росы, могильных трав и мшистых кирпичей.

Луна печальная покрылась облаками,
Как духи прошлого, как светлые виденья,
Они проносятся с воздушными краями
Над царством тишины, и смерти, и забвенья.
В дворце Калигулы заплакала сова...
На камне шелестит могильная трава.

В законченной в том же году поэме «Смерть» все строфы написаны оригинальной двенадцатистрочной строфой аВаВссDeDeFF, то есть здесь, по сути дела, попарно объединены два шестистишия одной рифмовки, принципиально отличающиеся расположением мужских и женских клаузул:

О век могучий, век суровый
Железа, денег и машин,
Твой дух промышленно-торговый
Царит, как полный властелин.
Ты начертал рукой кровавой
На всех знаменах: «В силе — право!»
И скорбь пророков и певцов,
Святую жажду новой веры
Ты осмеял, как бред глупцов,
О век наш будничней и серый!
Расчет и польза — твой кумир,
Тобою властвует банкир,
Газет, реклам бумажный ворох,
Недуг безверья и тоски,
И к людям ненависть, и порох,
И броненосцы, и штыки.

Но ведь не пушки, не твердыни,
 Не крик газет тебя доньше
 Спасает, русская земля!
 Спасают те, кто в наше время
 В родные, бедные поля
 Кидают вечной правды семя,
 Чье сердце жалостью полно, —
 Без них бы мир погиб давно!..

Для «повести в стихах» «Вера» 1890 г. Мережковский выбирает еще более раритетную строфу — семистишие аВВаВсс:

Недавно рецензент довольно жёлчный
 Мне говорил: «Какая тьма певцов
 В наш грубый век практических дельцов
 Баллад, поэм, сонетов гул немолчный
 Стоит кругом, как летом комаров
 Унылое жужжанье!..» В самом деле,
 Нам, наконец, поэты надоели.

Кто не рифмует?.. Целая гора
 Стихов нелепых. Нынче все — поэты:
 Военные, студенты, доктора,
 Телеграфисты, барышни, кадеты,
 Отцы семейств, юристы... Нам вчера
 В редакцию товарищ прокурора
 Прислал тетрадь рифмованного вздора.

Наконец, датируемая 1890 г. поэма «Старинные октавы» (*Octaves du passé*) написана, как нетрудно догадаться, октавами — достаточно традиционной, хотя и не слишком распространенной для русской поэзии (на что, как увидим, поэт указывает в поэме) строфической формой итальянского происхождения:

Хотел бы я начать без предисловья,
 Но критики на поле брани ждут,
 Как вороны, добычи для злословья,
 Слетаются на каждый новый труд
 И каркают. Пошли им Бог здоровья.
 Я их люблю, хотя в их толк и суд
 Не верю: всё им только брани повод...
 Пусть вьется над Пегасом жадный овод.

Обол — Харону: сразу дань плачу
 Врагам моим. В отваге безрассудной
 Писать роман октавами хочу.

От стройности, от музыки их чудной
 Я без ума; поэму заключу
 В стесненные границы меры трудной.
 Попробуем, — хоть вольный наш язык
 К тройным цепям октавы не привык.

Из твердых форм Мережковский тоже обращается к самой традиционной и «самой итальянской» — сонету, два из них так и названы — «Два сонета Петрарки» (1893); комментатор «Библиотеки поэта» отмечает как их близость к подлиннику, так и то, что «в переводе двадцатого сонета (здесь первого) можно отметить синтаксические усложнения (парафразы), отсутствующие у Петрарки, а также сгущение поэтизмов и усиление экспрессии; во втором сонете — большой лаконизм и динамизм, чем в подлиннике»⁵; тут же указано на «юношеское подражание» второму сонету, выполненное традиционными катренами.

Интересно при этом, что в обоих этих сонетах используется французский, а не итальянский вариант рифмовки катренов, так же, как еще в двух, и только в одном из пяти — сонете 1888 г. «Тайна» — поэт обращается к схеме итальянского сонета.

К тому же в «Сонетах Петрарки» не соблюдена обязательная для сонетной классики рифмовка катренов на две рифмы, хотя в трех остальных Мережковский соблюдает это условие:

МРАМОР

Ваятель видел сон: дыханье затаив,
 Казалось, глядит он, жаждой истомленный,
 Как весь из мрамора, пустынно молчалив,
 Возносится хребет в лазури распаленной.

На нем — ни ручейка, ни муравы зеленой;
 Но млеет и горит искрящийся отлив...
 Он им любит, художник упоенный,
 Про жажду он забыл, и в муках он счастлив...

Тоскующий певец, ни мира, ни свободы
 Себе ты вымолить не можешь у природы;
 Ее краса и блеск души не утолят.

Но, стройных образов ваятель вдохновенный,
 И в муках перед ней восторгом ты объят:
 Она — бездушная, твой мрамор — драгоценный!

Трижды обращается Мережковский и к терцинам: в вольных переложениях из Данте «Франческа Римини» (1896) и «Уголино» (1895, с прямым указанием на источник), а также в оригинальном стихотворении «Микеланджело» (1892); все

⁵ Мережковский Д. Стихотворения и поэмы.

три произведения строго соблюдают характерную для этих цепных строф систему рифмовки и выполнены пятистопным ямбом — метром, которым в России чаще всего переводили книгу Данте:

МИКЕЛАНДЖЕЛО

Тебе навеки сердце благодарно,
С тех пор, как я, раздумием томим,
Бродил у волн мутно-зеленых Арно,

По галереям сумрачным твоим,
Флоренция! И статуи немые
За мной следили: подходил я к ним

Благоговейно. Стены вековые
Твоих дворцов объаты были сном,
А мраморные люди, как живые,

Стояли в нишах каменных кругом:
Здесь был Челлини, полный жаждой славы,
Боккачио с приветливым лицом,

Макиавелли, друг царей лукавый,
И нежная Петрарки голова,
И выходец из Ада величавый,

И тот, кого прославила молва,
Не разгадав, — да Винчи, дивной тайной
Исполненный, на древнего волхва

Похожий и во всем необычайный.
Как счастлив был, храня смущенный вид,
Я — гость меж ними, робкий и случайный.

<...>

Ты больше не молился, не роптал,
Ожесточен в страданье одиноком,
Ты, ни во что не веря, погибал.

И вот стоишь, не побежденный роком,
Ты предо мной, склоняя гордый лик,
В отчаянье спокойном и глубоком,
Как демон, — безобразен и велик.

Следует особо отметить также предпринятую Мережковским попытку передать средствами разностопного ямба сложные логаядические композиции древнегреческих строф и антистроф в переводах античных трагедий, прежде всего, эсхилового «Прометей».

В больших формах и драмах Мережковский обращается также к прозиметрии — чередованию стихотворных и прозаических фрагментов текста — например, с этой техникой мы встречаемся в драматической сказке «Возвращение к природе» (1881), где прозой выполнены отдельные отрывки, картины в упоминавшемся уже киносценарии о Данте, по сути дела построенном на чередовании прозаического повествования от лица современного человека и цитат из разных произведений средневекового поэта.

Наконец, что касается рифмы, то тут следует отметить значительное количество в наследии поэта нерифмованных (белых) силлабо-тонических стихов, особенно в больших формах, что в целом не характерно для русской традиции. При этом выполненные белым вольным стихом произведения выглядят, несмотря на свою вполне традиционную форму, достаточно свободными композициями, особенно графически. Таковы написанная вольным белым ямбом «Свободная любовь» (1888) и еще более редкие вольные белые анапесты 1890 г. «Кто нам решит...», слоговая длина строк в которых колеблется в достаточно больших размерах, а часто встречающиеся короткие строки сбивают читателя с толку, создавая иллюзию свободного стиха:

Ты поклялась мне в любви...
 Слушал я грустно и холодно,
 Сердце сжималось от боли и страха,
 Словно в тот миг предо мной святотатство свершилось...
 Клятвы любви!
 Клятвы — тяжелые, грубые цепи.
 Цепи любовь оскорбляют:
 Чувство великое
 Светится внутренней правдой
 И, безгранично свободное,
 Верит в себя и верить других заставляет.
 Разве так мало мы любим друг друга, что будем
 Рабской, бессильной любви
 В клятвах опоры искать?..
 Милая, лучше мы сразу навек разойдемся,
 Лучше погибнем,
 Лучше мы с корнем
 Вырвем из сердца любовь —
 Но не солжем, не солжем никогда
 Друг перед другом.

Достаточно часто встречаются также отдельные нерифмованные (холостые) строки в рифмованных в основном стихотворениях.

Таким образом, можно сказать, что при ближайшем рассмотрении стихотворная техника Мережковского оказывается не настолько консервативной и однообразной, как это может показаться на первый взгляд, и вполне отражает искания русской поэзии его времени.

**ВПЕРЕДИ ВЕКА:
«ПРЕВЕНТИВНЫЕ» ПАРОДИИ ВИКТОРА БУРЕНИНА**

Виктор Буренин — общепризнанный *enfant terrible* русской литературы конца XIX в., в связи с чем его богатейшее и интереснейшее литературное наследие до сих пор не было переиздано и, соответственно, не получило адекватной оценки. До сих пор можно по пальцам пересчитать упоминания этого талантливого литератора, не сводимые к паре злобных и не вполне справедливых выпадов (прежде всего, к минаевской эпиграмме: «По Невскому бежит собака, / За ней Буренин, тих и мил... / Городовой, смотри, однако, Чтоб он её не укусил!»¹. Кстати, для современного читателя и сам Минаев, скорее всего, известен только благодаря этому стихотворению!; да еще раздутым слухам о том, будто бы критика Буренина свела в могилу Надсона². Ну и еще, пожалуй, к двестишию Саши Черного: «Но безобразен Буренин / И дух от него нехороший!»³).

Кроме этого, вспоминается блестящий, как всегда, доклад А. П. Чудакова «Литературный грубиян Буренин» на I Банных чтениях НЛО «Парадоксы литературной репутации» (1993)⁴, так, кажется, и не опубликованный, капитальная энциклопедическая статья М. А. Лепехина и А. И. Рейтблата в словаре «Русские

¹ Минаев Д. По Невскому бежит собака... // Поэты «Искры». Т. 2. Л.: Сов. писатель, 1955. С. 346.

² Подробнее см.: Весслинг Р. Смерть Надсона как гибель Пушкина: «образцовая травма» и канонизация поэта «больного поколения» // НЛО. 2005. № 75. С. 122–153; Рейтблат А. И. Буренин и Надсон: как конструируется миф // НЛО. 2005. № 75. С. 154–166.

³ Саша Черный. Гармония (подражание древним) // Саша Черный. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1991. С. 97.

⁴ Чудаков А. П. Литературный грубиян Буренин // <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/hron.html>

писатели 1800—1917»⁵, а также кандидатские диссертации и статьи И. Игнатовой и Н. Шабалиной и некоторые другие работы последних десятилетий, нарушающие долгий заговор молчания⁶. Наконец, в 2016 г. в издательстве «Совпадение» вышел том сочинений писателя «Публицистика и критика».

При этом все новейшие исследователи (впрочем, как и большинство современников) пишут о безусловном и крайне разностороннем таланте писателя и о его принципиальности, которая в условиях острой и бескомпромиссной литературной борьбы подчас представлялась своей противоположностью, в связи с чем нередко вспоминается автохарактеристика Буренина, которую не грех припомнить еще раз:

Я с тех пор, как вступил на поприще литературы, поставил себе целью, по мере моего умения и моих сил и способностей, преследовать и изобличать всякую общественную и литературную фальшь и ложь, и в особенности фальшь и ложь, которые топорчатся и лезут на пьедестал, которые прикрываются павлиньими перьями псевдолиберализма или псевдоохранительства, псевдокосмополитизма или псевдопатриотизма; которые, будучи в сущности поверхностным легкомыслием и фиглярством, силятся изобразить из себя нечто глубокое и серьезное <...>. Сообразно с характером и целью моей деятельности я избрал для себя орудием «преследований» не спокойное критическое исследование, не художественные объективные образы поэзии и беллетристики, а журнальные заметки отрицательного и иногда памфлетного тона и содержания, сатирические и юмористические стихи, пародии и т. д. Отрицание и изобличение, смех, само собой, должны преобладать надо всем, когда избираешь для себя такую роль в журналистике. Нельзя требовать примиряющего и елейного тона от того, кто решился принять на себя эту тяжелую роль. А роль эта действительно нелегка: надо быть человеком не от мира сего, чтобы упорно, не боясь криков и порицаний, делать свое дело так, как его разумеешь, идти прямо и твердо тем путем, который себе наметил⁷.

Однако особо в свете проблемы нашей сегодняшней статьи хотелось бы отметить небольшую вступительную статью О. Кушлиной к публикации подборки пародий Буренина в книге «Русская литературная пародия», в которой сформулирована мысль о принципиальной неоднозначности пародийного творчества

⁵ Лепехин М. П., Рейтблат А. И. Буренин // Русские писатели. 1800–1917. Т. 1. М.: БСЭ, 1992. С. 365–367.

⁶ См.: Игнатова И. Литературно-критическая деятельность В. П. Буренина: генезис, эволюция, критический метод. М., 2010; Шабалина Н. Литературный скандал в критике В. П. Буренина // Учен. зап. Казанского ун-та. 2012. Т. 154. Кн. 2. С. 145–151; Шабалина Н. Мастерство В. П. Буренина-критика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2012, а также отдельные работы В. Крылова и Г. Боевой. Из более ранних: Смирнов В. Б. Об авторе романа-фельетона «Розы прогресса» // Н. А. Некрасов и его время. Калининград, 1980. Вып. 5. С. 106–117; Рейтблат А. И. Книга «Бес в столице» и ее автор: (Неизвестный роман-памфлет В. Буренина) // Вопросы литературы. 1991. № 6. С. 208–216. См. также: Русская литература XX века в зеркале пародии. Антология / сост., вступит. ст. и коммент. О. Б. Кушлиной. М.: Выс. шк., 1993; Тялков С. Русские символисты в литературных пародиях современников. Иваново, 1980. С. 72–73.

⁷ Буренин В. Литературные очерки // Новое время. 2-е изд. 1878. 8 дек.

писателя: «Отличить (у него) песни от шаржей не всегда удастся»⁸. В связи с этим рассмотрим вполне конкретный вопрос: какое именно место занимает стих Буренина в его стихотворных пародиях и какое в связи с этим место принадлежит ему самому в истории русской поэзии и русской поэтической культуры.

Известно, что, вопреки расхожему мнению, многие формальные литературные (и прежде всего — поэтические) новации впервые опробуются не в вершинных творениях литературы, а на ее периферии: прекрасный пример этого дает история русского свободного стиха, начиная с XVIII в. складывающегося в сфере перевода, эпитафии, либретто, пародии и т. п.⁹

Однако надо отдать Буренину должное: в своем либретто оперы Чайковского «Мазепа» (по А. Пушкину) он, в отличие от многих других либреттистов, на стихотворность классической поэмы не покушается, а трагедию В. Гюго «Анджело, тиран Падуанский», переделывая ее в либретто оперы «Анджело» Ц. Кюни, переводит, как принято, стихами.

Вполне традиционен Буренин и в своей ранней лирике — оригинальной, сатирической и переводной, а также в разного рода подражаниях. Так, в сатирической стихотворной книге 1881 г. «Стрелы» находим практически весь метрострофический репертуар того времени: роман-фельетон «Новый Дон Жуан» написан пятистопным ямбом и октавами, «Современные басни» — вольным ямбом, сатирическая «Ода пиндарическая» (подражание Г. Р. Державину) — классической одической строфой четырехстопного ямба, пять «Современных сонетов» — правильной сонетной формой; «гейнеобразный» лирический цикл «Вздохи современного сердца» состоит из коротких стихотворений, выполненных хореем, ямбом и амфибрахием, сатиры в манере Некрасова написаны четырехстопным и трехстопным анапестом, драматическая сцена «Кюни и Мусоргский» — белым пятистопным («пушкинским») ямбом.

Аналогичным образом в книге 1880 г. «Былое» Буренин точно передает метрику и строфику переводимых им европейских поэтов девятнадцатого века: октавы Ариосто, терцины Барбье, прихотливые разностопные конструкции Гюго.

В 1886 г. выходит книга «Песни и шаржи» (2-е дополненное издание — 1892 г.), в котором Буренин продолжает демонстрировать незаурядное поэтическое мастерство и, прежде всего, владение широким кругом традиционных техник: тут и иронические гексаметры, и написанная входящим тогда в оборот «новым» раёшником «Молитва об освобождении».

Очень интересна книга прозаических пародий 1891 г. «Хвост», в которой, наряду с традиционными рассказами и т. п., помещены три поэмы в прозе: «реально-фантастическая поэма» «Хвост», поэма «Обезьяна» и «трагическая

⁸ Кушлина О. Голубые звуки и белые поэмы // Русская литература XX века в зеркале пародии. Антология. С. 140.

⁹ Подробнее см.: Орлицкий Ю. Б. Верлибр как другой в истории русской поэзии // Чистая образность. К 60-летию Игоря Алексеевича Каргашина. Сб. науч. трудов / сост. Е. А. Балашова. Калуга: Изд-во АКФ «Политоп», 2017. С. 168–189.

поэма» «Лопнули». В двух из них активно цитируются стихи, и все они разбиты на короткие соразмерные нумерованные главки-абзацы — совсем как в символистской и предсимволистской прозе.

Появление этих произведений в творчестве такого автора-традиционалиста и более того — последовательного защитника традиционной эстетики выглядит достаточно неожиданно; наверное, именно поэтому Буренин начинает «Обезьяну» с изложения своих творческих принципов. В разговоре автора с музой подробно мотивируется выбор формы произведения.

— Мой милый поэт, отчего вы давно не пишете стихов с шаловливыми рифмами и веселым содержанием?

— Дорогая моя муза, мне надоело подбирать шаловливые рифмы и укладывать веселое содержание в размеренные строки.

— Если это вам надоело, мой милый поэт, отчего вы не попробуете писать поэмы, баллады и лирические песни без рифм и размера?

— Дорогая моя муза, если буду петь без рифм и размера, это будут не песни, это будет проза.

— Неправда, мой милый поэт, это будут песни, это будет поэзия, а не проза, потому что я, как всегда, буду вдохновлять вас.

Услышав этот совет и эти обещания моей музы, я решился угодить ей и, оставив рифмы, начать поэму в прозе. В наше время стихи так унижены и опозорены жалкими пискунами и бумагомарателями, принимающими себя за поэтов на том только основании, что они подбирают рифмы вроде «ножницы» и «любовницы», «кратер» и «характер». Крохотные поэтики своим писком и мяуканьем совсем отбили у читателей вкус к стихам¹⁰.

И далее:

Вместо романа или повести в обычной форме, я вздумал употребить «презренную прозу» на незаконный жанр, на лирико-эпическую поэму. По крайней мере, если такая поэма и не выйдет удачной, никто из читателей не имеет права предъявлять к ней тех серьезных требований, какие теперь можно предъявлять к роману и повести. К тому же подобная поэма удобна еще и тем, что она дает автору возможность говорить о чем ему угодно, не стесняясь строгою объективностью повествования, впадать в лиризм и в романтизм там, где это требуется, и даже там, где не требуется¹¹.

Стихи могут быть изложены прозой и немного потеряют от этого, разумеется, при условии, чтобы проза была хороша. Отсутствие рифм беда не большая, точно также как их присутствие — не большая выгода. Величайшие поэтические создания древности все написаны без рифм и они ничего не теряют от этого. Другое дело — поэтический строй, размер. Прозу нельзя петь, как можно петь стихи. Это так. Но за то

¹⁰ *Граф Алексис Жасминов (Буренин В.)*. Хвост. СПб.: Тип. А. Суворина, 1891. С. 194.

¹¹ Там же. С. 188–189.

ведь и стихи поют только наши поэты на литературных чтениях, чем или очень смешат публику, или погружают ее в отчаяние скуки¹².

Мы подробно привели здесь рефлексию Буренина по поводу избранной им необычной формы потому, что, как нам кажется, именно она может показать причины обращения его в 1890-е гг. к нетрадиционным формам взаимодействия стиха и прозы: сначала — к поэме в прозе, следом — к свободному стиху; при этом особенно важно, что в использовании и той, и другой формальной новации он оказывается, по сути дела, первопроходцем, по крайней мере в оригинальном творчестве.

В связи с этим совершенно особое место принадлежит подписанной «графом Алексисом Жасминовым» (постоянный псевдоним Буренина в 1890-е гг.) книге «Голубые звуки и белые поэмы» (1895): именно здесь поэт совершенно неожиданно на первый взгляд показывает себя мастером свободного стиха (верлибра), которого в ту пору в России, по сути дела, еще не было.

Парадокс ситуации заключается в том, что впервые верлибром пишутся не оригинальные стихи, а именно пародии. При этом в двух первых выпусках «Русских символистов» В. Брюсова, вышедших в 1894 и 1895 гг. (а считается, что «Голубые звуки» Буренина — отклик именно на них¹³), есть много оригинальных стиховых форм: фигурное стихотворение «Ромб», подписанное Эрл. Мартовым, три стихотворения в прозе — «Ярко-светлая звезда» А. Миропольского и два текста, названных «Из листков Стефана Маллармэ» — «Трубка» и «Осенняя жалоба», многочисленные строфические изыски, наконец, знаменитый моностих Брюсова «О закрой свои бледные ноги», но нет ни одного стихотворения, написанного свободным стихом; более того, все стихи в этих книжечках, кроме одного, рифмованные. Нет ни одного стихотворения, написанного верлибром, и среди знаменитых пародий на «Русских символистов», написанных Владимиром Соловьевым в 1894 г.¹⁴

Зато в «Голубых звуках» их оказалось целых семь! Несмотря на то, что в последнее время некоторые из них воспроизводились¹⁵, рискнем привести эти поистине уникальные для истории русского стиха тексты в полном объеме. Вот первые пять «голубых звуков», открывающих сборник; кстати, весь этот раздел книги состоит только из свободных стихов:

¹² *Граф Алексис Жасминов (Буренин В.)*. Хвост. С. 189.

¹³ См. напр.: *Гудзий Н. К.* Из истории раннего русского символизма. Московские сборники «Русские символисты» // *Искусство*. 1927. Кн. 4. С. 218; *Иванова Е., Щербаков Р.* Альманах В. Брюсова «Русские символисты»: судьбы участников // *Блоковский сборник XV. Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв.* Тарту: Ulikooli Kirjastus, 2000. С. 33–76.

¹⁴ *Соловьев В. С.* Пародии на русских символистов // *Соловьев В. С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 164–166.

¹⁵ *Русская литература XX века в зеркале пародии*. Антология. С. 141–143; *Тяпков С.* Русские символисты в литературных пародиях современников. С. 72–73.

ПРИДИ

В золотых предместьях моей души
Гуляют голубые курицы с белокурыми волосами:
Они клохчут в сонной неге, а зеленое сомнение
Запевает свою печальную, трупную песню.

Белые думы, оранжевые мечты о счастье,
Будто мотыльки в вечерний час над тростником,
Кружатся и трепещут над лазурью моего сердца,
Отражающего теплые муки и отблески любви.

Приди, о приди, мое божество, моя тихая ласка!
Месяц уже завел бледную музыку своих
мечтательно-вдумчивых лучей:
Фиолетовые тоскующие ароматы
Обвивают замирающую от страсти землю...
Приди!

НОЧЬ

В прозрачно-обессиленном тумане ночи
Умерли страстные колыхания складок алькова.
Застывшая пена узорных кружев,
Мешаясь с голубым шелком, скатилась с твоего
плеча.
Божество с пепельными, разметавшимися
волосами...
Остановившееся мгновение бледно-палевого
восторга страсти...
Синие жилки на нежном мраморе тела
Аромат *Stephanotis u Bouquet Amor mio*.
Ножка с узенькой пяткой Психеи Кановы...
Вспоминаете вы *Villa Carlotti* на *Lago di Como*?
Дыханье магнолий и блеск желтых и красных роз,
Кусок синей воды в раме смуглой зелени?
Плутиска-мизинчик меланхолической ножки,
Робко прижавшийся к четверем своим братьям
с розовыми ноготками.
Божество с пепельными, разметавшимися
волосами!
Возьми красный трепет моих поцелуев
своими истомленными губками...

ПРОРОКИ БУДУЩЕГО

В желтом доме сумасшедших
Живут серые мудрецы-поэты;
Они изрекают неродившиеся еще истины
В стихах длинных и влажных,
как извивающиеся змеи.
Это мистические, полинялые истины веков,
Исчезнувшие в белокуром тумане сомненья...
Серые мудрецы-поэты,
Живущие в желтом доме сумасшедших!
Вы, только вы одни из всех,
Пророки тянущихся волокон ткани будущего,
Наступление которого нельзя ускорить,
Как ленивому ослу нельзя палкой прибавить ходу.

БЕЛОКУРЫЙ СФИНКС

В твоих зеленых глазах, белокурый сфинкс,
Таится магическая загадка творения,
Умирающая тайна жизни,
Оживляющая тайна смерти,
Холодный, яркий огонь сладострастия,
Согревающий бледный пламень целомудрия,
Последнее сверкание падающей звезды,
проклятой Богом,
Первый блеск зари, зажигающей росинки
на девственной лилии,
Серебристое трепетание крыльев ангела,
Молния, брошенная черной рукой демона,
Мистические глубины божественной мысли
И низко-самодовольная тупость рыжей кошки,
греющейся у печки.

СОНЕТ

Красные собаки желтой ненависти
Грызутся с белыми собаками розовой любви,
А беззаботные гуси людского равнодушия
Смотрят на это и глупо гогочут: га-га.

Моя ультрамариновая фея с морковными
кудрями!
Разве ты не поняла еще
Своим лазурно-кристальным сердцем,
Отчего грызутся в моей душе

Красные собаки желтой ненависти
 С белыми собаками розовой любви?
 Отчего беззаботные гуси людского равнодушия
 Смотрят на это, вытягивая свои шеи,
 Отчего они глупо гогочут свое га-га —
 Разве ты не поняла, не поняла еще?¹⁶

Напомним, что книга пародий Алексиса Жасминова построена по оригинальной схеме: сначала идут, как уже сказано, написанные свободным стихом пять небольших «голубых звуков», потом две большие по объему «Белые поэмы», потом цикл стихотворений под тем же названием «Голубые звуки», после чего еще девять поэм.

При этом меняется и ритмическая природа разделов: если первый написан верлибрами малой формы, то во второй входят две большие вещи, тоже выполненные свободным стихом (условно говоря, поэмы) — «Последняя песнь» и «*Quasi una fantasia funebre*»; правда, здесь наблюдается определенная выравненность строк по числу слогов и ударений — в отличие от абсолютно раскованной лирики; вот как начинается первая поэма:

При белом сиянии месяца
 Блеснула золотая цепь герцога,
 Когда, откинув черный плащ с плеча,
 Он властным и резким движением руки
 Указал сопровождавшему его шпиону Варнаве
 На мраморную скамью в уютном гроте
 И, сверкая мстительными, горящими глазами,
 Прохрипел задыхающимся голосом:
 — «Ты говоришь, они сходились здесь?»
 — Да, государь, в этом гроте.
 — «Когда это было и сколько раз?»
 — Это было каждую ночь с того дня,
 Как ваше высочество отбыли в Падую.
 — «Каждую ночь! Каждую ночь? О, проклятье!»...
 — «Каждую ночь, государь». — «Если ты лжешь —
 Я велю залить тебе глотку раскаленным свинцом!»¹⁷

А вот первые строки второй поэмы, еще более откровенно пародийной:

Когда я ел кровавый ростбиф
 И сочные бифштексы —
 Мне снились грешные сны,
 Веселые сны жизни.

¹⁶ Русская литература XX века в зеркале пародии. Антология. С. 7–16.

¹⁷ Там же. С. 19–20.

Но с тех пор, как я сделался
Кротким вегетарианцем
И питаюсь только горошком и рисом —
Мои сны стали благочестивы.

Они стали так благочестивы,
Как и мои размышления
О бренности всего земного
И о близости могилы.

Да, я часто размышляю теперь:
Боже милосердный! как быстро
Увядают молодость жизни,
Все ее желания и наслаждения.

То, что весело и радостно,
Живет одно мгновенье,
А что скучно и скорбно —
Несравненно прочнее.

Розы умирают, едва успев расцвести,
А кипарис, символ горя и несчастья,
Прозябает даже и зимою
И блестит темной зеленью.

После таких праведных размышлений
Не мудрено увидеть сон,
Подобный тому, что приснился
Мне прошедшей ночью¹⁸.

Третий раздел книги — снова «голубые звуки»; теперь они объединены в полиметрический цикл, вполне традиционный по метрическому строению: это рифмованная (кроме одной элегии) силлаботоника, чаще всего хорей; вот наиболее характерная и узнаваемая пародия из этого цикла, адресатом которой оказывается поэт предыдущей эпохи, наиболее востребованной современностью¹⁹:

Я пришел к тебе поутру,
Легким кутаясь халатом.
Рассказать, что мы жаркое
Нынче будем есть с салатом!

¹⁸ *Граф Алексис Жасминов*. Голубые звуки и белые поэмы. СПб.: Тип. А. Суворина, 1895. С. 37–38.

¹⁹ Подробнее см. об этом: *Петрова Г. В.* А. А. Фет и русские поэты конца XIX — первой трети XX века. СПб.: Астерион, 2010.

Рассказать, что отовсюду,
Парника усыпав гряды,
Огурцов зелено-сочных
Вышли юные отряды!²⁰

Наконец, в самом объемном четвертом разделе — второй части «белых поэм» — Буренин помещает восемь прозаических поэм, то есть произведений на экзотические темы, построенных из небольших фрагментов-строф по той самой схеме, что и три поэмы из «Хвоста» (1891), — здесь опыт освоения этой формы несомненно пригодился поэту.

Таким образом, книга 1895 г. представляет собой уникальное собрание, включающее пять небольших по объему свободных стихов, две поэмы, написанные верлибром, цикл традиционных силлабо-тонических стихотворений и восемь достаточно объемных «поэм» в прозе (то есть таких, возвести которые в традиции стихотворений в прозе вряд ли возможно, зато нетрудно вывести их, например, из собственных прозаических произведений Буренина, вошедших в «Хвост»), — на первом месте неожиданно оказываются произведения, выполненные свободным стихом и стихоподобной прозой.

Это тем более необычно, что в предшествующих стихотворных произведениях Буренин показал себя как тонкий знаток и имитатор традиционной поэтической формы — как в оригинальных юмористических и сатирических произведениях, так и в переводах с европейских языков. Остается только гадать, откуда он выбрал адресатов для своих пародий, поскольку такого раскованного свободного стиха и поэм в прозе в России тогда еще не было; более того, точных аналогий буренинскому верлибру невозможно отыскать и в современной ему европейской лирике, в которой свободный стих в его нынешнем виде тогда только зарождается.

Интересно, что примерно в те же годы во Франции, а затем в России разворачивается дискуссия о первенстве того или иного поэта в создании этого типа стиха; до русской аудитории эти споры доходят прежде всего благодаря публикациям того же Брюсова в «Весах» уже в начале 1900-х гг. В это время на страницах символистского журнала публикуется серия статей французского поэта и критика Рене Гиля²¹, в которой предлагается несколько претендентов на звание первого поэта свободного стиха. Однозначно ответить на этот вопрос сейчас не просто, прежде всего, из-за того, что у современников не было четкого представления о том, что же следует считать свободным стихом²², однако очень вероятно, что первенство здесь

²⁰ Кушлина О. Голубые звуки и белые поэмы // Русская литература XX века в зеркале пародии. Антология. С. 61.

²¹ Подробнее см.: Рене Гиль — Валерий Брюсов. Переписка. 1904—1915 / сост., подгот. текста, вступит. ст., примеч. Р. Дубровкина. СПб.: Академический проект, 2004.

²² См. напр.: Орлицкий Ю. Б. Свободный стих в теории и практике Валерия Брюсова // Брюсовские чтения 2013 года. Ереван: Лингва, 2014. С. 178–195.

принадлежит все-таки Марии Крысиньской²³, а не Г. Кану и Ф. Вьеле-Гриффену. Однако если опыты двух последних, относившиеся к началу 1900-х гг., могли быть так или иначе известны Буренину (правда, скорее всего уже в начале XX в.), то предположение, что он знал ранние журнальные публикации Крысиньской и ее первые книги²⁴, кажется маловероятным, так что и в этом смысле ранние русские верлибры Буренина придется, наверное, считать абсолютно оригинальными.

Следующую большую книгу стихотворных пародий «Горе от глупости; Чтения в О-ве “Бедлам-модерн”; Поэтические козероги и скорпионы» — Буренин выпускает уже в 1905 г., когда вышли в свет многие потенциальные объекты антисимволистской критики. Его эстетическая позиция недвусмысленно выражена в эпилоге к книге, демонстративно названном именем самого популярного русского силлаботонического метра:

ЯМБ

Былые времена борцов
Свободы, мысли, идеалов
Сменило время наглецов
И самомнительных нахалов.

Они, по милости судьбы,
Тем нынче счастливы и горды,
Что медные имеют лбы
И чувственно-свинные морды!²⁵

Соответственно, в разделе «Поэтические козероги и скорпионы», имеющем подзаголовок «Вдохновения поэтов нового стиля: — Анкудина Гордого-Безмордого, Андрея Бело-Горячечного, Сумасбродия Вральмонта, Валерия Противуестественного, Юргенса Сиканен, Кузеля Цимбалы и проч.»²⁶ (а есть еще Валерий Сосиска, Митрофан Иголка, Андрей Желтый), вновь представлен широкий диапазон актуальных для того времени стиховых форм, в основном используемых символистами первого поколения.

Но верлибр в этой книге только один, причем подписанный не столь говорящим именем, как большинство других пародий, — Водянистый поэт. Стихотворению предпосланы два эпиграфа — из стихотворений о дожде Н. Минского

²³ См. также: *Goulesque Florence R. J. Une Femme poète symboliste: Marie Krysiniska. La Caliope du Chat Noir. Paris: Champion, 2001.*

²⁴ *Krysiniska M. L'Amour chemine, Lemerre, 1892; Rythmes pittoresques: mirages, symboles, femmes, contes, résurrections. Lemerre, 1890; Joies errantes: nouveaux rythmes pittoresques. Lemerre, 1894; Intermèdes, nouveaux rythmes pittoresques: pentéliques, guitares lointaines, chansons et légendes. Messein, 1903.*

²⁵ *Буренин В. П. Горе от глупости. СПб.: Тип. А. Суворина, 1905. С. 160.*

²⁶ Там же. С. 121.

и А. Федорова — поэтов, не столь, видимо, одиозных, с точки зрения Буренина, чем перечисленные выше. Вот эта пародия:

Тридцать лет и три года
Жил я, поэт, на земле;
И с самого первого дня,
Когда я родился,
Пошел из нахмуренных туч
Дождь непрерывный
И шел этот дождь
Ночью и днем тридцать лет
И три года,
Шел до могилы моей.

И когда опустили в могилу
Тело мое, этот дождь
Не прекратился.
Напротив:
Даже сквозь землю проник
И в мой гроб начал капать,
И каплет, каплет он вечно,
Так что и труп мой
Дождь замочил,
И я в могиле лежу
Точно, как курица,
Мокрая, мокрая!

А серые капли дождя
Каплют и каплют
И в крышку гроба стучать
И будто твердят мне:
«Дурак, дурак, дурак!
Зачем ты явился на свет
В такое дождливое время,
Какого земля не видала
Даже при дедушке Ное?»²⁷

При этом в другом месте автор обращает особое внимание и на названное разнообразие форм, иронизируя над частым их употреблением; так Митрофан Иголка перечисляет в своем «шедевре» не только основные приметы символистского стиля, но и любимые формы символистов (кстати, терцины в «Козерогах» упомянуты целых пять раз, сонеты — три!):

²⁷ Буренин В. П. Горе от глупости. С. 151–152.

Пускай, как Брюсов наш Валерий,
Я, Митрофан,
Лежал бы век средь криптомерий,
От неги пьян.

Пусть я, как Бальмонт, жег бы зданья
И ел стекло,
Пусть, как поток, все мирозданье
Мне в рот текло,

И я, глотая все планеты,
Как легких мух,
Мои терцины и сонеты
Твердил бы вслух!²⁸

В других пародиях высмеивается пристрастие (прежде всего Андрея Белого) к сверхкраткой стихотворной строке (в данном случае, одностопного ямба) и соответствующей графике:

СВЕРХ-БЕССМЫСЛЕННОЕ

Огни
Горят.
В тени
Весь сад.

Одни
Мы здесь.
Ты вся,
Я весь.

Кося
Свой взгляд,
Иду
В бреду.

Весь сад
В тени.
Горят
Огни²⁹.

В другом случае объектом пародии становится не только использование короткой строки (в данном случае брахиколона, односложного одностопного размера, также востребованного символистами), но и неоправданное пристрастие Белого к использованию музыкальной терминологии в сомнительном контексте:

²⁸ Буренин В. П. Горе от глупости. С. 154.

²⁹ Там же. С. 140

ТРАГЕДИЯ ЖИЗНИ.
СИМФОНИЯ 105-Я. ГЕРОИЧЕСКАЯ

Тишь...
Мышь
Скребет.

Вот.
Кот
Идет.

Цап —
Лап
Когтем.

Тиск!
Писк
Потом...³⁰

Кроме того, в составе «Поэтических козерогов и скорпионов» есть еще одна «симфония» — «Бой с Горбуном» — «309. Ерундическая» Андрея Белогорячечного)³¹, попутно вводящая в книгу еще одного героя книг Белого — Горбуна, и еще одна просто «Симфония»; а также два точно формально выдержанных сонета (в отличие от пятого «голубого звука»), например:

Стихийной

УПАДОЧНО-ПРИПАДОЧНЫЙ СОНЕТ

Ага! из бездн предвечного хаоса
Ко мне на Моховую ты пришла!
От твоего таинственного носа
Струится взор. Ты вся как тьма светла.

Ты любишь — да? Но Дьявол смотрит косо
На счастье крылатого орла,
А перепел ест с бутербродов просо
И в сапогах звучат колокола...

Приди! Развей изломы мягкой пакли
Твоих кудрей. Их можно пить — не так ли —
Коль мухоморы выросли в груди?

Но если пахнет ландыш влажно-внятный
Зарею возрожденья предзакатной,
Что ж делать нам? О, я молю: приди...

Андрей Желтый³²

³⁰ Буренин В. П. Горе от глупости. С. 141–142.

³¹ Там же. С. 145–146.

³² Там же. С. 146–137.

Еще одна пародия — на Бальмонта — написана экзотическими терцетами на одну рифму (пристрастие к повторам рифмы вообще характерно для символистов и в первую очередь как раз для Бальмонта и Сологуба):

ИЗ КНИГИ «ТОЛЬКО ГЛУПОСТЬ»

ПОРТРЕТ

Все смотрю я на портрет.
Будь семь бед — один ответ,
Все смотрю я на портрет.

Ничего в портрете нет,
Только платья красный цвет.
Все смотрю я на портрет.

В чем, скажите, тут секрет?
День и ночь уж двадцать лет
Все смотрю я на портрет.

Был я черен, стал я сед,
Но для глаз один предмет:
Все смотрю я на портрет.

Пусть разрушится весь свет,
Пусть земли исчезнет след —
Все смотрю я на портрет!³³

Наконец, под именем Валерий Сосиска (то есть Брюсов) в книге напечатан пародийный гексаметр (вспомним, что в 1890-е гг. сам Буренин обращался к этой форме в своих сатирических стихах, только в ее канонической форме — без рифмы); а «Сосиска» (как Мережковский и Брюсов) рифмует (то есть искажает) эту старинную стиховую форму:

КОЛБАСА

Где-то на Невском или по Фурштатской давно
Я увидал колбасу сквозь голубое окно.

Канули бледные годы... Видел я много колбас
Разных — вареных, копченых, и ел их при этом не раз.

Но неизменно и жадно, пью водку я иль вино,
Алчу я той колбасы, что я видел на Невском давно³⁴.

Сравним оригинальный гексаметр Буренина 1890-х гг., выглядящий, очевидно, с точки зрения автора, намного «правильнее» «сосискиного», написанного

³³ Буренин В. П. Горе от глупости. С. 156.

³⁴ Там же. С. 155.

достаточно небрежно, с переносами акцентов и слишком частыми пропусками ударений (особенно его первая и пятая строки) и, как уже говорилось, зарифмованного:

ИЗ АНТОЛОГИИ

1.

Сшил я себе сапоги, нужны теперь панталоны.
Шьет сапоги мне сапожник, а панталоны портной.

2.

Свечка моя догорала и, в лампу налив керосина,
Я продолжал целоваться с Неэрой лилейно-раменной.

3.

«Что ты желаешь, Аглая?» — спросил я прекрасную деву.
«Дай мне пятнадцать целковых», — она отвечала с улыбкой.

4.

Что совершить мне — не знаю: подделать ли вексель фальшивый,
На содержанье пойти, или же кассу обчистить?

5.

Нанял извозчика я от Аничкова моста на Мойку;
Пятиалтынный приял он, доставивши к месту меня.

6.

Маврой, кухаркой моею, я несказанно доволен:
Славно готовит она винегрет, и рассольник, и щи³⁵

Таким образом, Буренин-поэт в своих разнообразных сатирических, юмористических и пародийных стихотворных произведениях 1890–1900-х гг. выступает как абсолютный открыватель на русской почве двух новых перспективных форм ритмической организации речи — свободного стиха и поэм в прозе, парадоксальным образом создавая своего рода «превентивные пародии» на произведения русских символистов за несколько лет до их обращения к этим формам.

К сожалению, до сих пор не собраны и не учтены многочисленные публикации Буренина в газетах и журналах, которые безусловно таят еще множество загадок и открытий, особенно в области литературной формы, в развитии которой он, как видим, сыграл очень важную роль. И принадлежность к «несерьезной» литературе не только не помешала этому, а, напротив, создала особые условия для успешного эксперимента.

³⁵ Буренин В. Песни и шаржи. СПб.: Тип. А. Суворина, 1892. С. 266.

– II –

**РИТМ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ:
АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — КЛЮЧЕВАЯ ФИГУРА
НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

РУССКАЯ ПРОЗА XX ВЕКА: РЕФОРМА АНДРЕЯ БЕЛОГО

В своей статье 1919 г. «О художественной прозе» Белый назвал прозу «тончайшей, полно звучнейшей из поэзий»¹. Причем этой сентенцией его микроисследование ритмических особенностей русской классической прозы не декларативно открывается, а завершается, вполне претендуя тем самым и на научную обоснованность, и на соответствующую терминологическую точность. Принимая при этом во внимание, во-первых, солидность собственно художнического опыта, накопленного к этому времени Белым, а во-вторых — его безусловный вклад в развитие научного стиховедения в России, стоит, как нам кажется, не только прислушаться к этой парадоксальной с точки зрения классической филологии мысли, но и попытаться понять, что же в реальности стоит за этим парадоксом.

Известно, что пафос разрушения сложившегося в классическом XIX в. дихотомически понимаемого противопоставления стиха и прозы был свойствен Белому уже с первых его самостоятельных шагов в литературе; Н. Кожевникова удачно заметила, что вообще его прозу «можно рассматривать как своеобразное исследование, предпринятое с целью доказать, что между поэзией и прозой нет границ»². Так, уже свои самые ранние стихотворные опыты он записывал в виде прозы³, то есть фактически работал в уникальной для своего времени форме рифмованной метрической прозы, которую М. Гаспаров называет «мнимой»⁴. Не менее значимо и то, что в печати дебютировал поэт Белый тоже как прозаик — причем с произведением, активное влияние на которое стихового начала тоже несомненно.

¹ *Белый А.* О художественной прозе // Горн. 1919. № 2/3. С. 55.

² *Кожевникова Н.* Язык Андрея Белого. М., 1992. С. 98.

³ *Лавров А.* Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 39.

⁴ См., например: *Гаспаров М.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 17–18.

Сразу же хотим оговориться, что в рамках нашей работы мы сознательно стараемся не затрагивать тему «музыкальности» опытов Белого: во-первых, в силу, как нам представляется, безусловной метафоричности этого определения⁵, а во-вторых и в-главных — из-за столь же несомненной для нас большей значимости для определения уникальности места Белого в развитии русской словесности положения его творчества именно на оси «стих — проза», а не «литература — музыка».

Своей художественной практикой Белый принципиально изменил взаимоотношения стиха и прозы как двух единственно возможных типов организации литературного текста, а затем постарался осмыслить эти изменения в серии исследовательских работ. Попробуем наметить основные направления и исторические этапы этой реформы, сравнимой, как нам кажется, по значению с реформой русского стиха, осуществленной Ломоносовым и Тредиаковским. В соответствии с этой задачей сначала взглянем на предмет с типологической точки зрения, чтобы выявить те конкретные направления, по которым осуществлялась Белым его реформа, потом — с исторической, чтобы наметить последовательность обращения художника к тем или иным формам, затем — с рефлексивной, то есть в свете истории теоретического осмысления процесса самим художником в разные периоды его творчества, и наконец — в контексте созданной им традиции.

Наиболее очевидным способом внесения традиционного стихового элемента в ткань прозы для русской литературы рубежа веков был, несомненно, силлаботонический метр, то есть соблюдаемая на протяжении того или иного отрезка речи строгая закономерность в распределении обязательно безударных и потенциально ударных слогов. Метризацию прозы, таким образом, можно представить себе как своего рода «выравнивание» ритмического строя прозаического текста в соответствии с шаблонами силлабо-тонического стиха — условно говоря, как ее «растягивание» там, где по схеме необходимы безударные слоги (наиболее простой пример — обращение к полногласным формам типа *старалася* или к «лишним» словам — носителям «нужного» слога типа *и, уж, лишь*), или как, наоборот, «сжатие» речи ради необходимого насыщения ее ударными слогами. Обычно, как и в стихе, это достигается прежде всего за счет изменения порядка слов, в прозе почти всегда создающего ощутимое отклонение от речевой нормы⁶.

Метризация прозы — одно из самых очевидных направлений реформы А. Белого. Причем в отличие от опытов XIX в., монографически описанных С. Кормиловым⁷, Белый стремился метризовать не отдельные, чаще всего функционально выделенные, фрагменты текста, а произведение целиком. Неизбежно возникающие в данном случае перебои метра способствовали при этом не смене установки

⁵ Что очень точно выражено той же Н. Кожевниковой: «На первых порах направление поисков Белого еще не осознается (! — Ю. О.) как ориентация на стихотворную речь как такую» (Кожевникова Н. Язык Андрея Белого. С. 99).

⁶ Наиболее распространенными из них, по утверждению Н. Кожевниковой, оказываются инверсия и дислокация (Там же. С. 105–109).

⁷ Кормилов С. Маргинальные системы русского стиха. М., 1995.

на восприятие текста (с метрического на неметрический и наоборот), как в метризованной прозе традиционного, «сегментного», типа, а формированию принципиально иной, двойной, установки, позволяющей параллельно (или последовательно в случае перечтения фрагментов) воспринимать текст и как метрический, и как неметрический, что, в свою очередь, неизбежно создает эффект удвоения текста, предполагающий особое, замедленное его чтение, вчитывание в каждую фразу⁸, — тоже, кстати, по аналогии со стихами, где подобную замедленность продуцирует в первую очередь многократная, авторски заданная сегментация текста.

Именно такая — тотальная и нефункциональная⁹ — метризация текста, наиболее последовательно осуществленная Белым сначала в «Петербурге», затем — с принципиальным уменьшением количества и, соответственно, роли перебоев — в «Москве», и, наконец, уже за рамками собственно художественной прозы, во многих статьях последних лет и мемуарной трилогии, была воспринята его современниками как подлинный переворот в искусстве прозы¹⁰.

Не менее важной стала и звуковая перестройка прозы, сказавшаяся как в появлении в ней рифменных созвучий, так и в тотальной паронимизации текста по стиховой модели, начатой уже в «симфониях» и наиболее последовательно осуществленной в романе «Маски». Показательно, что в книге «Мастерство Гоголя» Белый особенно подробно останавливается именно на этой стороне своего новаторства, выводя его при этом из художественного опыта Гоголя. Сюда же примыкает и богатое словотворчество (в тех же «Масках»), в том числе и почти заумное, тоже обычно ассоциируемое со стихотворной речью и ее механизмами.

Следующая линия, по которой ведется размывание специфики прозаической речи — ее строфическое урегулирование. Оно также начинается уже в «симфониях» с их последовательным членением текста на нумерованные строфы-«стихи», каждый из которых невелик по объему, сопоставим по размерам со всеми остальными

⁸ Ср. данное В. Шкловским описание механизма «торможения» в прозе А. Белого (*Шкловский В. Гамбургский счет*. М., 1990. С. 148).

⁹ Как пишет о метризованной прозе С. Кормилов, Белый «сделал эту прозу употребимой без очевидного смыслового задания» (*Кормилов С. Поэтика метризованной прозы (советский период)* // *Поэтика русской прозы*. Уфа, 1991. С. 127).

¹⁰ См., например, характеристику Б. Пастернака в очерке 1956 г. «Люди и положения»: «Андрей Белый, неотразимый авторитет этого круга тех дней, первостепенный поэт и еще более поразительный автор “Симфоний” в прозе и романов “Серебряный голубь” и “Петербург”, совершивших переворот в дореволюционных вкусах современников и от которого пошла первая советская проза» (*Пастернак Б. Избранное: в 2 т. Т. 2. М., 1985. С. 247*), или категоричное, как обычно, утверждение из цитированного уже «Письма о России и в Россию» (1922) В. Шкловского: «После него писатели будут иначе строить свои вещи, чем до него» (*Шкловский В. Гамбургский счет*. С. 148).

Характерно, что П. Флоренский, который одним из первых в русской словесности попытался продолжить традицию «симфоний» в своей «Эсхатологической мозаике» (1904), в датированной тем же годом незавершенной рецензии на «Золото в лазури» — то есть за рамками художественной прозы, как и Белый, — тоже обращается к метризации текста.

стихами, в том числе и с непосредственно соседствующими, и чаще всего равен одному развернутому предложению. Такую строфу-стих, безусловно ориентированную на библейскую структурную модель-прообраз, называют обычно «версе», или «версейной строфой».

Версейность прозы Белого, максимальная в его «симфониях», оказывается отличительной чертой почти всех его прозаических текстов и в дальнейшем: сравнительно малый объем строф, их сопоставимость и стремление к особой синтаксической целостности и завершенности наблюдается и в большинстве его более поздних прозаических произведений.

Наконец, Белый выступает также пионером в области так называемой графической, или визуальной, прозы, перенеся в ее структуру открытый им в стихах прием «лесенки», позволяющий более точно фиксировать позиции и субординацию пауз в речи. В прозе этот прием, особенно в сочетании с версейной графикой, привел к образованию в ее структуре достаточно сильных вертикальных связей, вполне сопоставимых со стиховыми. В отдельных случаях визуализация прозы содержательно мотивирована¹¹, но это скорее исключение: в подавляющем большинстве случаев она служит общей актуализации пространственного компонента текста, что находит параллели и в поэзии того времени, последовательно переориентирующейся от иллюстративных фигурных стихов к собственно визуальной поэзии¹².

Таким образом, если метризация и звуковая инструментовка прозы по стиховой модели могли еще восприниматься как своего рода украшения с помощью простого перенесения в нее элементов, более привычных для стиховой речи, то версейзация и визуализация покушались уже на самую линейную природу прозаической речи. Тем более, что использовались они, как правило, в рамках одних и тех же произведений, производя тем самым эффект массивированной экспансии стиховой стихии в прозу.

Нельзя обойти стороной и обращение Белого к такой специфической форме взаимодействия стиха и прозы, выступающей как своего рода структурно-жанровый аналог лирического стихотворения внутри прозаической системы жанров, как прозаическая миниатюра (стихотворение в прозе). В рамках этой новации можно рассматривать как уже упомянутые выше образцы ранней метрической прозы, так и «лирические отрывки в прозе» из «Золота в лазури» (1904) и малые рассказы писателя. В том же ряду, как нам представляется, можно рассматривать также многие главы из романа «Маски», относительно небольшие по объему и отличающиеся часто большой самостоятельностью в рамках целого, что отчасти приближает его, в свою очередь, по структурно-жанровой природе к своего рода циклу малой прозы.

¹¹ *Кожевникова Н.* Язык Андрея Белого. С. 6.

¹² Точнее других определил суть это процесса С. Бирюков: «Если в XIX в. живопись следовала за литературой, то в начале XX в. литература последовала за живописью» (*Бирюков С.* Зевгма. М., 1994. С. 143).

Таким образом, можно говорить о пяти основных направлениях структурной перестройки, или реформы русской прозы, последовательно осуществленной в творчестве Андрея Белого: это метризация, паронимизация, строфизация, визуализация и миниатюризация прозаической структуры. Причем в творчестве Белого эти процессы — что и позволяет связывать реформу именно с его именем — отличается их особая массивность и комплексность по сравнению с опытами других художников-современников.

Попробуем теперь рассмотреть в самых общих чертах динамику обращения Белого к различным разновидностям стихоподобной прозы.

Как уже говорилось, в самых первых своих прозаических опытах — так называемых «лирических отрывках (в прозе)» конца 1890 — начала 1900-х гг. — поэт обращается к метру и рифме, однако уже тут начинает уходить от полного стихоподобия — прежде всего, благодаря разрушению строфики, в результате чего концы условных силлабо-тонических строк и «оперяющие» их рифмы умышленно теряются внутри прозаического монолита¹³. При этом проза, однако, разбивается на небольшие, вполне соразмерные со стихотворными строфами, абзацы, что и позволяет говорить о неслучайном характере отказа от явного стихоподобия, характерного, например, для метрической прозы М. Шкапской. Таким образом, уже по поводу самых ранних опытов стихоподобной прозы Белого можно говорить о формировании в них двойной — прозаической и стиховой — установки на восприятие.

Тут необходимы некоторые уточнения. Все современные исследователи, пишущие о метрической и метризованной прозе, — и в первую очередь М. Гаспаров и С. Кормилов в упоминавшихся выше работах — обычно сетуют на невозможность точного определения границ метрических фрагментов, заключенных в окружение неметрической прозы. С. Кормилов в связи с этим предлагает вообще отказаться от названия метрической прозы по аналогии с конкретными силлабо-тоническими размерами и говорить только о двусложниковой или трехсложниковой метризации. Это представляется нам вполне справедливым, однако с некоторыми существенными оговорками.

Дело в том, что как раз опыт метризации больших массивов прозы, осуществленный Белым, позволяет предложить реальное решение этой безусловно непростой задачи. Но для начала договоримся, какой длины фрагменты мы будем считать метрическими. Нам представляется, что для формирования у читателя ощущения метричности текста достаточно появления в нем подряд четырех слоговых групп, не противоречащих трактовке как двусложник, или трех, способных восприниматься как трехсложник, — то есть аналогов силлабо-тонических строк нормативных и наиболее употребительных в русском стихе размеров. При этом вполне очевидно, что в сплошной неметрической прозе такие фрагменты вряд ли будут обнаруживаемы и соответственно спокойно могут быть отнесены к разряду так называемых «случайных метров». Напротив, в условиях достаточно плотной

¹³ Лавров А. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 39.

метризации как метрические (или поддерживающие общую метрическую ориентацию текста) могут восприниматься и более короткие фрагменты, метрическая природа которых не противоречит общей каденции текста.

Для определения границ метрических фрагментов следует, как нам кажется, прислушаться к предложению Белого считать стопой прозаического текста слово; очевидно, с учетом этого мнения границами метрических фрагментов могут считаться начала и концы слов, последовательная цепь которых «укладывается» в метрическую схему (с учетом пиррихий и трибрахий). При таком подходе первые фразы такой, например, строфы из первой печатной редакции «Петербурга»: «*Когда Александр Иванович Дудкин, оторвавшийся от созерцания вьющихся листьев, наконец вернулся к действительности...*» — могут рассматриваться как цепочка, состоящая из четырех стоп амфибрахия, пяти стоп анапеста (с одним трибрахией) и трех неметрических ударных групп, а метричность отрывка можно суммарно оценить в 75 % трехсложниковой метризации.

Очень важно при этом разграничивать цепную и фрагментарную, строкоподобную метризацию: первая, к которой Белый обратился только в «Москве», предполагает охваченность метром значительного количества следующих друг за другом ударных групп, несопоставимого со стихотворными строчками; вторая предполагает регулярные перебои цепи за счет колебания количества безударных слогов в концах условных строк, которые можно рассматривать как своего рода аналоги клаузул. Так, строфа из главы «Огненный бокал» (часть третья «Кубка метелей») — «*Дверь отворилась. Вошел ее муж, пожирая / женщину жадными взорами*» — может трактоваться как аналог двух подряд строк дактиля: первая — с начала строфы до конца слова *пожирая* — пятистопная с женским окончанием, вторая — до конца строфы — трехстопная с дактилическим.

Нетрудно предвидеть возражение, что подобное членение явно не совпадает с синтаксическим и предполагает искусственное (по крайней мере, не прозаическое) произнесение. С этим трудно спорить, но такое утверждение, как нам представляется, вовсе не противоречит трактовке указанного отрывка как безусловно метрического (100 % дактиля): необходимо только не забывать, что наличие метра в прозе вовсе не предполагает его непременно прочитывания, куда важнее, что этот метр в отрывке есть и может быть в нем обнаружен при одном из перечитываний.

Отметим далее, что вслед за сплошной метризацией «лирических отрывков», в «симфониях» Белый прибегает к метру достаточно редко (метризация нескольких обчисленных фрагментов не превышает 20 %), причем использует его в основном во втором из названных выше, условно говоря — строкоподобном варианте. Достаточно редко встречается здесь и рифма.

Зато строфика оказывается максимально активным стиховым элементом этой группы произведений писателя. Самые короткие и соотносимые по объему (версейные) строфы длиной от одной до трех типографских строк встречаются в первой и второй «симфониях», где они к тому же пронумерованы на манер библейских (и ницшевых!) стихов; самые крупные и неурегулированные по объему —

в третьей «симфонии». В «Кубке метелей» Белый начинает активно использовать также строфы меньше сложного предложения, начинающиеся со строчной буквы — то есть своего рода субстрофы; в результате средняя длина строфы/субстрофы оказывается меньше, а колебания в объеме — значительнее. В некоторых субстрофах обнаруживаем всего по одному слову и даже слогу («Ах»), однако их авторское выделение в отдельную строку-строфу заставляет учитывать и их — по крайней мере, как эквиваленты прозаических строк, с которыми они вступают в сопоставление в рамках единого целого текста. Можно также констатировать, что именно такие сверхкороткие строки-строфы «Кубка метелей» становятся необходимым первым шагом на пути к созданию стихоподобной визуальной прозы — подобно тому, как запись строк столбиком предшествовала в стихах Белого переходу к лесенке.

Не менее важным для «симфоний» оказываются и следующие градации вертикального дробления текста: вслед за строками-строфами это оказываются разделенные пробелами группы строк от одной до полутора-двух десятков, затем — главки и части. Вектор изменений здесь примерно тот же, что и в строфике: от достаточно строгого равновесия урегулированных малых фрагментов в двух первых к уменьшению среднего объема за счет большего числа малых фрагментов и большему разнообразию абсолютных величин.

Таким образом, можно сказать, что в «симфониях» главным «носителем» идеи стихоподобия становится строфика и отчасти графика, решительно перестраивающие вертикальную организацию прозы по стиховой модели: метр и звуковая связанность, в том числе рифма, отходят пока на второй план¹⁴.

Повесть «Серебряный голубь» на первый взгляд может показаться своего рода отступлением от генеральной линии формирования «единого контекста»¹⁵ поэзии и прозы Белого: здесь еще реже, чем в «симфониях», используется метр и возникают рифмы, разрушается версейная строфа и вертикальное членение текста на миниглавки, лишь эпизодически используются элементы визуализации, например строки многоточий. Зато в ткань прозы самым активным образом входит стихотворная цитата, превращающая повесть в своего рода прозиметрическую композицию. В общем же «Серебряный голубь» знаменует собой первый подступ поэта к большой сюжетной прозе, в которую стиховой элемент, очевидно, нужно было встраивать принципиально по-другому, чем в поэмообразные «симфонии».

Способ такого встраивания Белый находит в «Петербурге», где метр вновь становится главным носителем идеи и структуры стиха, захватывая при этом в отдельных фрагментах до 80 % ударных групп; при этом от редакции к редакции метричность

¹⁴ Характерно, что один из немногих подражателей «симфониям» Жагадис (А. Бачинский) в своей изданной отдельной книгой поэме «Облака» (М., 1905) использует в основном большие, неверсейные строфы (версе написано лишь 3 из 38 главок поэмы), редко встречается здесь и метризация; зато последовательно проводится принцип членения текста на небольшие (1–3 страницы) соразмерные главки.

¹⁵ *Кожевникова Н.* Язык Андрея Белого. С. 30

текста возрастает¹⁶, причем это уже не только аналоги строк, но и более или менее длинные цепи, которые, в соответствии с предложенной выше методикой, можно определять как трехсложниковые всех трех типов.

При этом «Петербург» вбирает в себя и прозиметрический опыт «Серебряного голубя», и отдельные приемы «симфоний»: так, текст часто дробится на небольшие фрагменты, строфы вновь уменьшаются, арсенал графических средств пополняется отступом колонки текста вправо и элементами лесенки.

В «Котике Летаеве» происходит окончательное становление прозаической лесенки как сквозного формообразующего приема, используемого здесь в сочетании с метризацией и дроблением текста на фрагменты и главки; правда, строфа при этом вновь становится менее упорядоченной.

Метризация постепенно проникает и в разные жанры нехудожественной прозы: путевые заметки, мемуары, статьи по философии и филологии. Нередко здесь используется также версейная строфа, малые главки, прозиметрия.

Наконец, в «Москве» (и особенно — в «Масках») метризация становится уже не тенденцией, а почти безоговорочным структурным законом; метризованная проза превращается в метрическую, в которой бесконечные цепи трехсложников прерываются лишь по три-четыре раза на странице, зато теперь в общую тенденцию метра оказываются втянутыми даже заглавия главок, так что в большинстве случаев границами метра уже не могут служить начала строф или концы глав и частей, которые, в свою очередь, вновь становятся более дробными и к тому же обретают повышенную самостоятельность в составе целого.

Интересно, что в этих условиях естественными точками перебоев оказываются «по-другому» (то есть клаузульно) метричные стихотворные вставки, которыми «Москва» тоже изобилует. В связи с этим можно говорить о необычной роли прозиметрии в условиях метрического текста, где она оказывается разграничителем разных типов метра.

Наконец, в «Москве» заметно активизируется визуальный компонент и одновременно повышается мера фонетической связанности текста, становящейся еще одним самостоятельным компонентом в системе средств создания эффекта стихоподобия. В целом же «Москва» — и особенно «Маски» — безусловно, самое стихоподобное из прозаических произведений Белого; недаром именно по его поводу Белый писал: «Моя проза — совсем не проза; она — поэма в стихах (анапест); она напечатана прозой лишь для экономии места <...> “Маски” — огромная по размеру эпическая поэма, написанная экономии ради прозаической расстановкой слов..»¹⁷

Таким образом, можно говорить об определенном векторе развития прозы Белого: последовательно опробовав в разных произведениях различные способы

¹⁶ Подробнее см.: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. Воронеж, 1991. С. 38–41.

¹⁷ Белый А. Москва. М., 1989. С. 763. Спорность этого заявления в связи с проблемой словоразделов доказана М. Гаспаровым в его книге «Современный русский стих» (М., 1974. С. 164–165).

внесения стихового начала в ткань прозы, поэт один за другим включает их в активный арсенал своего стиля, а логическим завершением этой эволюции закономерно выступает его итоговое художественное произведение.

Разумеется, представленная картина — лишь схематическое изображение сложного пути художника, причем взятое лишь в одном, достаточно частном срезе. Значительно дополнить эту картину помогают ценнейшие наблюдения, сделанные Н. Кожевниковой в не раз цитировавшейся выше книге. Однако нас интересовал именно этот срез, позволяющий очертить новаторство Белого в одной отдельно взятой области литературного творчества: его ритмической эволюции, изучаемой методами стиховедческой науки.

В связи с этим важно рассмотреть и основные этапы осмысления художником производимого им переворота в самом речевом строе русской прозы. Из теоретических работ, в которых писатель рефлектирует ритмические особенности собственной прозы и прозы вообще, хотелось бы в первую очередь остановиться на нескольких наиболее значительных именно с точки зрения интересующей нас проблемы: предисловии к «Кубку метелей» (1907), знаменитой «Глоссолалии» (1917), упоминавшейся уже работе «О художественной прозе» (1919), статье, открывающей коллективный сборник 1930 г. «Как мы пишем», и исследовании «Мастерство Гоголя» (1934).

В предисловии к своей четвертой «симфонии» поэт предлагает технологию чтения своей прозы: «...сначала прочесть, потом рассмотреть структуру, прочесть еще и еще»¹⁸, которая, особенно в приложении к метризованным текстам, представляется своего рода подтверждением обязательности параллельного чтения и восприятия прозаического текста.

«Глоссолалия» интересна нам прежде всего как свидетельство особого и вполне осознанного внимания Белого к звуковой стороне речи, что вполне подтверждается паронимической практикой его как прозаика, о чем шла речь выше. Кроме того, в этой «поэме» есть важное признание, предвещающее основные положения статьи «О художественной прозе»: «Эвритмия нас учит ходить — просто, ямбом, хореем, анапестом, дактилем; учит походкою выщербить лики и ритмы провозглашаемых текстов...»¹⁹.

Кстати, в приведенной цитате нельзя не обратить внимания на ее собственную подчеркнута метрическую природу: это цепной анапест с единственным отступлением, которое можно трактовать как усечение стопы или как смену трехсложника на сломе условной строки; в последнем случае корректнее будет говорить не о конкретном метре, а о трехсложниковом типе метризации. Всё это вполне согласуется и с поименованием работы поэмой, и с настойчивым повторением этого поименования в предисловии 1922 г.: «“Глоссолалия” — импровизация на несколько звуковых тем»; «И в это будущее поднимаю свои субъективные образы, не как теорию,

¹⁸ *Белый А.* Симфонии. Л., 1991. С. 254.

¹⁹ Цит по совр. перевод.: *Белый А.* Глоссолалия. Поэма о звуке. Томск, 1994. С. 91.

а как поэму: поэму о звуке»; «“Глоссолалия” есть звуковая поэма <...> Среди поэм, мною написанных <...> она — наиболее удачная поэма»²⁰. Таким образом, Белый здесь демонстративно декларирует стирание граней не только между стихом и прозой, но и между художественной и нехудожественной разновидностями прозы, что было характерно и для других авторов, активно внедряющих стиховое начало: В. Розанова, В. Хлебникова, В. Шкловского, А. Галунова.

В написанной годом позже основательной работе «О художественной прозе» поэт делает попытку свести все разнообразие комбинаций ударных и безударных слогов в прозе к силлабо-тоническим закономерностям. Для этого ему приходится расширить круг размеров до 24, включая все античные четырехсложники. Однако вполне очевидно, что при таком подходе и параллельном допущении произвольного сочетания стоп метрическим окажется любой фрагмент любого текста, написанного на языке тонического типа. Неслучайно в своих конкретных разборах Белый значительно осторожнее, чем в общетеоретических посылках и выводах: так, анализируя прозу Пушкина, он замечает, что она «явно пульсирует ритмом, имеющим склонность оформиться и закрепиться в чеканности метра». Однако из этой посылки делается затем неожиданный вывод: «она не есть проза», который следом вроде бы вновь опровергается: «умея владеть метром строк, Пушкин встал перед нами прозаиком». В таком нарочитом смешении терминов можно увидеть лишь одну цель: доказать, что проза и поэзия — одно и то же, что Белый и делает в конце статьи, называя прозу сначала «труднейшей», а затем «тончайшей, полнозвучнейшей из поэзий» — и это несмотря на то, что «толчками, “ухабами” ритма грешат нам и Гоголь и Пушкин».

Характерно при этом, что оба этих прозаика ставятся в работе рядом, а сама она, как и «поэма о звуке», тоже пронизана метром.

В статье из сборника «Как мы пишем» для нас интереснее всего констатация противоположной интенции, причем применительно к собственному творчеству: говоря о стадиях творческого процесса, Белый отмечает, что на первом этапе «и проза и стихи одинаково выпевались мною, и лишь в последних стадиях вторые метризовались как размеры, а первая осаждалась скорее как своего рода свободный напевный лад или речитатив». Несмотря на то, что следом идет утверждение о важности для прозы внутреннего произношения и интонации, которые автор старается «всеми бренными средствами печатного искусства вложить» в текст, вполне очевидно, что речь идет уже о двух разных искусствах, объединенных лишь «в процессе эмбрионального вынашивания»²¹.

Наконец, в исследовании «Мастерство Гоголя» Белый критически пересматривает собственную теорию сведения ритма прозы к «киклическому» стиху («я когда-то полагал, что в ней имеет место дактило-хореический ход, что она —

²⁰ *Белый А.* Глоссолалия. Поэма о звуке. С. 3–4.

²¹ Цит. по совр. переизд.: *Как мы пишем.* М., 1989. С. 14.

подобна гексаметру; статистика слов не подтвердила догадки»²² (о речи Тараса к казакам в «Тарасе Бульбе»)) и предлагает собственную классификацию ритмических ходов, используемых в прозе Гоголя. При этом Белый исходит из посылки, что стопою прозы выступает слово, то есть что метрические цепи, сплошь и рядом встречающиеся в его собственной прозе, фактором ритма не оказываются; о них, скорее, можно сказать, что это «хаос стоп, притягиваемых с натяжкой подчас и к размерам, а они — не звучат напевно (размер не есть ритм прозы)»²³. Соответственно, Пушкин-прозаик и Лермонтов рассматриваются теперь как представители тенденции, противостоящей гоголевской: их «повествовательная литература рвалась прочь от песни, чтобы стать «только литературой», в то время как Гоголь подчеркивает лад, ритм, музыку²⁴, выражающиеся не в стихоподобном силлаботоническом метре, а в ритме, описываемом Белым с помощью восьми основных «ходов», разнообразных повторов, в том числе и рифменных синтаксических «отставов», то есть инверсий.

Интересно, что в главе «Гоголь и Белый» предлагается смена ориентиров: «симфонии» названы «детским еще перепевом прозы Ницше», дальнейший же опыт собственного символизма — «классом Гоголя». При этом на первом плане оказывается анализ словесной инструментовки, а не метра, о котором лишь упоминается в связи с книгой Иванова-Разумника «Вершины»; соответственно, подводя итоги главы, Белый утверждает, что его проза «возобновляет в XX столетии “школу” Гоголя “в звуке, образе, цветописии и сюжетных моментах”»²⁵.

Таким образом, оказывается, с одной стороны, что Гоголь «сломал в прозе “прозу”» и «превратил ее в “поэзию-прозу”»²⁶, собственные же опыты тотальной метризации Белого оказываются будто бы и не значимыми для структуры его прозы. Скорее всего, такое противопоставление возникло в «Мастерстве» как следствие проверки метрического строения прозы русских классиков и вызванного ею пересмотра тезиса о ее сплошной метричности; в результате собственный опыт Белого словно бы выпал из традиции, и он не стал акцентировать внимания на своем, как выяснилось, безусловном новаторстве.

Тем не менее значение реформы Белого для современников и последователей невозможно переоценить. При этом значимо не только и не столько количество и качество явных подражаний уникальному беловскому стилю, которых и не могло быть много именно в силу их уникальности, сколько общее изменение отношения к статусу стиховых элементов в прозе и к реальным границам двух этих искусств. В этом смысле практически все опыты метризации, чрезвычайно многочисленные и разнообразные в прозе Серебряного века, могут рассматриваться как своего рода рефлексия художественного открытия автора «Петербурга», предложившего

²² *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 240.

²³ Там же.

²⁴ Там же. С. 245.

²⁵ Там же. С. 317–328.

²⁶ Там же. С. 245.

использовать метр не для выделения или украшения, а для указания на художественную природу текста вообще.

Именно в таком — функционально не отмеченном и стилистически нейтральном — варианте используют метр в своей прозе многие ведущие прозаики начала века. Причем как в виде значительных по протяженности метрических цепей (А. Ремизов, И. Новиков, Б. Поплавский, И. Шмелев, С. Клычков, Л. Добычин), так и в виде отдельных метрических фрагментов, чаще всего выступающих в зачинах произведений, глав, строф (Е. Замятин, С. Есенин, А. Мариенгоф, О. Мандельштам, В. Набоков). В любом случае это уже не случайные метры русской прозы дихотомического XIX в. и не прозаические имитации стиха, как у Ф. Глинки, А. Вельтмана и Н. Лескова, а именно метризация текста, сознательная или бессознательная, но безусловно мотивированная великим «разрешительным» экспериментом Белого. Даже те из прозаиков, которые старались оттолкнуться от метризации, чаще всего в конце концов либо «проговаривались» (как, например, И. Шмелев в одной из глав «Лета Господнего» или М. Осоргин, Б. Зайцев и В. Катаев в своей поздней прозе), либо вступали в открытую полемику (как В. Набоков в «Даре» или Ильф и Петров), либо просто выбирали другие способы внесения стихового начала в свою прозу — опять-таки, в большинстве своем впервые использованные именно Белым (как это делал «традиционалист» И. Бунин, например).

Свой вариант создания в прозаическом целом напряжения и паузирования, аналогичных стихотворным, разрабатывает в своих мемуарно-эссеистических сочинениях М. Цветаева — тоже под безусловным влиянием метрических поисков А. Белого.

Точно так же обстоит в общих чертах дело и с версейной строфикой «симфоний», безусловно ориентированной в свою очередь на строфическую модель «Заратустры» Ф. Ницше: несмотря на малое количество прямых подражаний²⁷, строфическая проза получает в литературе широчайшее распространение. При этом на нее ориентируются как художники экспериментальной ориентации — В. Хлебников, А. Ремизов, Е. Гуро, А. Добролюбов, В. Каменский, В. Нагорный, А. Веселый, А. Гастев, М. Марьянова, — так и прозаики-традиционалисты: С. Есенин, И. Бунин, С. Клычков, И. Рукавишников, Н. Никитин.

Ряд писателей этого времени вслед за Белым использует версейную строфу в нехудожественных текстах или для выделения с ее помощью лирических или патетических («художественных») фрагментов публицистического или научно-го текста, чаще всего в сильных его позициях. Таков, например, финал «Очерка о музыке» А. Лосева (1929), начало статьи Г. Федотова «Лицо России», отдельные главы в «Поэме о смерти» Л. Карсавина, шуточное завершение статьи Н. Кульбина «Свободное искусство» (1910).

²⁷ См., например, указание А. Лаврова в предисл. к кн.: *Белый А. Симфонии*. Л., 1991. С. 33.

Еще более сильное воздействие оказал на практику русских прозаиков беловский эксперимент с графической перестройкой текста. Безусловно, именно в подражание ему строит свои сложные и замысловатые графические композиции Б. Пильняк, особенно в романе «Голый год», то же — и у ряда других авторов.

Пионерная роль Белого в освоении русской прозой приемов звуковой инструментовки и жанра прозаической миниатюры не столь очевидна, однако и здесь поиски Белого вписываются в контекст общего для литературы его времени переосмысления границ и взаимоотношений стиха и прозы²⁸.

²⁸ Подробнее об этом процессе см., напр., в наших работах «Активизация стихового начала в русской прозе первой трети XX века» (XX век. Литература. Стилль. Вып. 1. Екатеринбург, 1994. С. 69–79) и «Стиховое начало в русской прозе XX века» (Славянский стих. Стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996).

РИТМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА «СИМФОНИЙ» АНДРЕЯ БЕЛОГО: У ИСТОКОВ НОВОЙ РУССКОЙ ПРОЗАИЧЕСКОЙ СТРОФИКИ

Оригинальное, можно сказать даже уникальное, ритмическое своеобразие строения прозы Андрея Белого не раз становилось объектом рассмотрения. Развернутую характеристику ее ритмических особенностей дала в своих ставших классическими работах Лена Силард¹; с точки зрения стиховедения наибольший интерес представляет статья Дж. Янечека «Ритм в прозе: особый случай Белого»².

В общих чертах основные выводы этих работ применительно к ритму как структуре, поддающейся строгому и непротиворечивому описанию, можно суммировать следующим образом: ритм прозы Белого иерархичен и стихоподобен в традиционном понимании этого слова, то есть находит себе соответствие в ритмике силлабо-тонического стихосложения. Недаром сам поэт в своей статье 1919 г. «О художественной прозе» старается стереть грань между прозой и стихом, используя для этого вполне традиционную стиховедческую методику: отыскивает метрические отрезки разной длины в русской классической прозе и делает само их наличие в этой прозе решающим аргументом для утверждения отсутствия границы между двумя основными типами ритмической организации речевого материала³.

Попробуем теперь рассмотреть, из каких компонентов складывается эта иерархия. По аналогии со стихотворной (точнее, силлабо-тонической) речью можно

¹ Силард Е. О структуре Второй симфонии А. Белого // *Studia Slavica Hungarica*. (Budapest). XIII. 1967. С. 311–322; Силард Е. О влиянии ритмики прозы Ф. Ницше на ритмику прозы А. Белого: «Так говорил Заратустра» и «Симфонии» // *Studia Slavica*. Vol. 18. Budapest, 1973. С. 306 и далее.

² Janecsek G. Rhythm in prose: The special case of Bely // *Andrey Bely. A critical review*. Lexington, 1978. P. 86–102.

³ Белый А. О художественной прозе // Горн. Кн. II–III. М., 1919. С. 49–55.

говорить о наличии в прозе метра, звуковой и строфической упорядоченности, графической выделенности отдельных элементов целого; повышенной членимости текста на всех уровнях его организации (того, что Силард называет сегментацией)⁴. Большинство этих проявлений ориентированности на стих со всей отчетливостью проявится в прозе Белого позднее, однако основы иерархической ритмизации были заложены им уже в «Симфониях».

В их структуре ненормативно дробная членимость (заявляемая автором как следствие ориентации на музыкальные принципы организации текста) на первом плане оказывается особая, нехарактерная для традиционной прозы, строфическая упорядоченность.

Так, в Первой симфонии 2090 типографских строк⁵, из которых сложено 965 нумерованных строф (таким образом, средняя длина строфы составляет 2,17 строк). Текст симфонии состоит из вступления, состоящего из 50 строф, и четырех соразмерных частей: первая состоит из 236 строф, вторая — из 235, третья — из 246 и последняя — из 198.

Далее, части разбиты на 171 пронумерованную главку, в каждой из которых от 1 (таких восемь) до 12 строф (таких четыре); кроме того, по одному разу встречаются сверхдлинные (для этого текста) главки — из 13, 25 и 50 (вступление) строф. Самыми распространенными оказались главки, состоящие из четырех строф (их 37), из пяти (таких 29), шести (29) и семи (19).

Понятно, что такое единообразие неизбежно отмечается при первом же взгляде на текст симфонии и автоматически настраивает читателя на особый, сегментированный характер чтения, замедляет сам процесс чтения, предполагает вчитывание в каждый из выделенных элементов целого.

При этом на фоне средней главки (как выяснилось, состоящей из четырех-семи нумерованных строф) особо выделяются однострофные главки — как длинные, будто бы суммирующие несколько строф, например:

*1. Скоро призывный рог возвестил о новообъявленной повелительнице этих стран,
и вдоль дорог потянулись рыцари на поклон к далекому северному городу,*

так и особенно короткие, например:

1. Ударил серебряный колокол (финальная строфа-главка Первой симфонии).

⁴ Силард Л. О структуре Второй симфонии А. Белого. С. 312.

⁵ Подсчеты проводились по наиболее авторитетному современному изданию, подготовленному А. Лавровым: *Белый А. Симфонии*. Л., 1990. Прекрасно сознавая условность размера типографской строки, длина которой колеблется в различных изданиях одного и того же текста, мы все же настаиваем на относительной объективности этой условной единицы, особенно при операциях сопоставления разных текстов; выбор именно названного издания был связан еще и с тем, что в нем все четыре симфонии опубликованы по единому стандарту, что позволяет сопоставлять их формальные параметры.

Характерно, что некоторые однострочные главки приобретают характер рефрена, повторяясь по два и более раз, например, строфа-главка:

1. Так проходил год за годом.

Строфы, в свою очередь, состоят в основном из одной или двух строк, средний показатель строчной длины строфы 2, 17 появляется благодаря нескольким длинным строфам.

Практически все нумерованные строфы Первой симфонии состоят из одного абзаца (только одна строфа двухабзацна), большинство из них — из одного предложения (только 352 строфы — чуть более трети — состоят из двух и более предложений). Всё это позволяет говорить о строфике Первой симфонии как версейной⁶.

В связи с соотношением размеров строфы и предложения необходимо отметить также обилие парцелированных конструкций. Иногда парцелляция возникает внутри строфы:

2. Блистал далекий Сатурн. Смотрели на небо. Ожидали новой звезды.

3. По отмели шел старичок в белой мантии и с ключом в руке. Луна озаряла его лысину. С ним был незнакомец.

4. Оба были в длинных ризах, повитые бледным блеском. Оживленно болтали. Кивали на восток.

Однако значительно чаще она сопровождается выделением неполных предложений в отдельные строфы:

4. Иногда голубой, атласной ночью над лесными вершинами пролетал запоздалый привет короля.

5. Слишком поздний.

6. Иногда проплывало над башней знакомое туманное облачко.

7. И королева простирала ему руки.

8. Но равнодушное облачко уходило вдаль.

13. Он пел: «Пропадает звездный свет. Легче грусть.

14. О, рассвет!

15. Пусть сверкает утро дней бездной огней перламутра!

16. О, рассвет!.. Тает мгла!..

17. Вот была и нет ее... Но знают все о ней.

18. Над ней нежно-звездный свет святых!»

6. А кругом была тишина.

7. Поник головою король. Черные кудри пали на мраморный лоб.

⁶ См. современное понимание версе как специфической формы прозаической строфы, ориентированной на библейский прообраз — напр. в: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 177.

8. *Слушал тишину.*
9. *Испугался. Забыл слова покойника. Убежал с королевой из этих стран.*
6. *Беззвучно смеялся Риза каменным лицом, устремляя вдаль стеклянные очи...
Взметывал плащ свой в небеса и пускал его по ветру...*
7. *Исчезал, пронизанный солнцем.*
4. *Этого ты не понял. Разрушил нашу дружбу, чистую, как лилия...*
5. *Белую...*
6. *Мне горько и тяжело...»*

В одном случае встречается даже демонстративный разрыв на две соседние строфы знаменательного слова (правда, не сопровождающийся парцелляцией):

19. *И подхватывали: «Да пылает утро дней бездной огней перламутро-...*
20. *-вых...»*

Перечисленные примеры несомненно представляют собой факты умышленного нарушения автором континуального течения речи, создания ее дискретности — своего рода «негативного» ритма повествования. Ему в тексте противопоставлен ритм позитивный, создающийся с помощью традиционных ритмообразующих факторов — прежде всего, всякого рода повторов, носящих в прозе Белого, как уже отмечалось, сквозной и многоуровневый характер.

Так, можно говорить о сквозных темах и мотивах (что непосредственно связано с ориентацией писателя на музыкальный симфонизм), о повторе персонажей (например, несколько раз появляющихся в симфонии женщин в черном).

Достаточно часто повторяются в Первой симфонии целые фрагменты текста, иногда разделенные расстоянием в несколько страниц, например:

1. *Здесь обитало счастье, юное, как первый снег, легкое, как сон волны.*
2. *Белое.*
1. *Здесь обитало счастье, юное, как первый снег, легкое, как сон волны.*
2. *Белое.*

Подобные повторы нередко маркируют сильные позиции текста, например концы главок:

7. *Таков был старый дворецкий.*
7. *Таков был старый дворецкий.*

Возможен также полный повтор рефренной строфы-главки:

1. *Так проходил год за годом.*
1. *Так проходил год за годом.*

В ряде случаев такой дистантный повтор сопровождается небольшими лексическими изменениями текста:

3. Королева плакала.
 4. Слезы ее, как жемчуг, катились по бледным щекам.
 5. Катились по бледным щекам.
3. Король плакал.
 4. Слезы его, как жемчуг, катились по бледным щекам.
 5. Катились по бледным щекам.

Нередко повторяющиеся фрагменты располагаются в тексте неподалеку друг от друга, внутри одной главки или в двух соседствующих главках:

1. Он им шептал: «Белые дети!..» И его голос грустно дрожал.
2. «Белые дети... Мы не умрем, но изменимся вскоре, во мгновение ока, лишь только взойдет солнце.
3. Уже заря...
4. Белые дети!..»

46. Глубоким лирным голосом кентавр кричал мне, что с холма увидел розовое небо...
47. ...Что оттуда виден рассвет...
48. Так кричал мне кентавр Буцентавр лирным голосом, промчавшись как вихрь мимо меня.
49. ...И понесся вдаль безумный кентавр, крича, что он с холма видел розовое небо...
50. ...Что оттуда виден рассвет...

1. Пляски и песни любимые продолжал чародей: «О цветы мои, чистые, как кристалл! Серебристые!
2. Вы — утро дней...
3. Золотые, благовонные, не простые — червонно-сонные, лучистые, как кристалл, чистые.
4. Вы — утро дней».

2. Он пробудился на заре. Сонный взошел на вершину. Ударил в серебряный колокол.
3. Это был знак того, что с востока уже блеснула звезда Утренница.
4. Денница...

1. Ударил серебряный колокол.

Иногда повторяющиеся фрагменты окаймляют главку, создавая кольцевую композицию:

1. Пропели молитву. Сосны, обвеваемые сном, шумели о высших целях.
2. В сосновых чащах была жуткая дремота. У ручья, на лесной одинокой поляне росли голубые цветы.
3. Козлоподобный пастух, Павлуша, сторожил лесное стадо.

4. Он выслушал длинными ушами призыв к бриллиантовым звездам. Надменно фыркнул и забренчал на струне песню негодяев.

5. Не мог заглушить голоса правды Павлуша и погнал свое стадо в дебри козлованья.

6. Сосны, обвеваемые сном, шумели о высших целях.

Особый случай — повторы-«эхо», когда последующая строфа представляет собой буквальный (в редких случаях вариативный) повтор последних слов предыдущей:

3. Освещенный красным огнем очага, заговорил король беспросветною ночью: «Сын мой, отвори окно той, что стучится ко мне. Дай подышать мне весною!

4. Весною...»

3. А на улицах бродили одни тени, да и то лишь весною.

4. Лишь весною.

3. Да леса качались, да леса шумели. Леса шумели.

4. Шумели.

4. И показалось молодой королевне, что она — одинокая.

5. Одинокая.

3. Видел я башню. Там сидит твоя внучка, красавица королевна — одинокий, северный цветок...

4. Одинокий, северный цветок...»

Примеры вариативного повтора:

9. И не знал прохожий, что было, но понял, что — ночь.

10. Беспросветная ночь...

2. И уж не пела она, королевна, — белая лилия на красном атласе!..

3. Белая лилия!..

5. А кругом веселились колдуньи и утешали друг друга: «Посмотрите: старик ликует!

6. Он ликует, ликует!..»

5. Тут она бродила, раздвигая стебли зыбких камышей, а по ту сторону канала над камышами бывал матово-желтый закат.

6. Закат над камышами!

Можно отметить также такой распространенный в художественной речи тип повтора, как анафора. В Первой симфонии 143 предложения начинаются с «эпического» «И» (из них только 36 — внутри абзаца, остальные — в начале и предложения, и строфы), еще 40 — с «А»; по несколько раз встречается анафория на «он», «она», «уже», «безмолвно / безмолвные».

Анафорическую функцию берет на себя в симфонии также многоточие, с которого начинается двенадцать строф; в эпифорической позиции этот знак оказывается 176 раз. Интересно, что дважды в симфонии используется «нулевая» строфа, состоящая только из многоточия.

Важную ритмообразующую роль, безусловно, играет и обязательная нумерация строф (как уже говорилось, без номера в симфонии (и то, скорее всего, из-за описки автора) оказался лишь один абзац).

Наконец, стихоподобные элементы в структуре симфонии — то есть тоже повторы, но традиционно связываемые именно с силлабо-тоническим стихом. Прежде всего, это метр, в Первой симфонии появляющийся достаточно редко и преимущественно в коротких строфах, например:

3. *Виднелись лысые холмы, усеянные пнями.*

4. *Еще водились козлоногие в лесу.*

2. *Этим утром видели скелета.*

и т. д.

Встречается в тексте симфонии и рифма, «внезапно и непринужденно врывающаяся в прозаическое движение», присутствие которой в Первой отмечал Э. Метнер, противопоставляя в этом смысле избегающей рифмоподобных созвучий Второй⁷. Чаще всего рифма возникает у Белого в речи персонажей:

7. *Не смущайся нашим пиром запоздалым... Разгорайся над лесочком огонечком, ярко-алым...»*

4. *С жаждой дня у огня среди мглы фавны, колдуньи, козлы, возликуем.*

5. *В пляске, равны, танец славный протанцуем среди мглы!.. Козлы!..*

6. *Фавны!*

1. *Выходил проклятый дворецкий, гостей встречая.*

2. *Горбатый, весь сгибаясь, разводил он руками и говорил, улыбаясь...*

3. *И такие слова раздавались: «Здравствуйте, господа!.. Ведь вы собирались сюда для козловачка, примерного, для козловачка?»*

4. *В сети изловим легковерного, как пауки... Хи, хи, хи... в сети!.. Не так ли, дети?*

5. *Дети ужаса серного...»*

7. *Я знаю — мы увидимся... Время нас не забудет!*

8. *Где же это будет?»*

9. *Так он предавался мечтам, а струи в печали шептали: «Это будет не здесь, а там...»*

Нередко рифмующиеся фрагменты к тому же еще и повторяются:

1. *Пляски и песни любимые продолжал чародей: «О цветы мои, чистые, как кристалл! Серебристые!»*

⁷ Метнер Э. Симфонии Андрея Белого // Андрей Белый. Pro et contra. СПб., 2004. С. 43.

2. *Вы — утро дней...*

3. *Золотые, благовонные, не простые — червонно-сонные, лучистые, как кристалл, чистые.*

4. *Вы — утро дней».*

Звуковые повторы встречаются также в других местах строки (нередко вместе с лексическими повторами):

1. *Бледным утром на горизонте разливались влажные, желтые краски. Горизонт бывал завален синими глыбами.*

2. *Громоздили глыбу на глыбу. Выводили узоры и строили дворцы.*

3. *Громыхали огненные зигзаги в синих тучах.*

1. *Вдоль матово-желтого горизонта пошли дымно-синие громады.*

2. *Громоздили громаду на громаду. Выводили узоры и строили дворцы.*

3. *Громыхали огненные зигзаги в синих тучах.*

Если говорить о других симфониях Белого, то необходимо отметить, что и там можно обнаружить достаточно выразительные стихоподобные повторы. Так, во Второй симфонии встречаются ощутимые метрические фрагменты:

5. *Поднимал бобровый воротник.*

7. *Раздавались мстительные крики.*

Кроме того, на внешнее сходство со стихотворной речью указывают также строфы, начинающиеся не с прописной, как в других текстах, а со строчной буквы, что говорит об еще меньшей самостоятельности строф (правда, таких строф в этой симфонии всего четыре; во всех случаях их появление в тексте связано с разрывом сложных синтаксических конструкций, перед сочинительными союзами. Например:

9. *И когда вспыхнувший аскет был готов обрушиться на дерзкого батюшку, сверкая черными бриллиантами глаз, —*

10. *тогда батюшка нисколько не испугался, но снял очки и внимательно рассматривал аскета.*

Достаточно часто встречается здесь и анафора:

6. *И опять, и опять под яблоней сидела монашка, судорожно сжимая четки.*

7. *И опять, и опять хохотала красная зорька, посылая ветерок на яблоньку...*

8. *И опять обсыпала яблоня монашку белыми цветами забвения...;*

можно обнаружить буквальный повтор строфы, дважды цитируется (как своего рода рефрен) одно и то же стихотворение Фета. Встречается и рифмоидное созвучие соседних строк-строф:

8. *Заглядывали в окна и на чужие дворы. И сверкали очами.*

9. *Трубы выли. Ворота домов скрипели. Обнаженные деревья свистели, скрежеща ветвями.*

10. Млечный Путь спускался ниже, чем следует. Белым туманом свисал над их головами.

В Третьей симфонии Белый отказывается от нумерации строф, зато теперь каждая из трех частей делится на нумерованные римскими цифрами главы, состоящие из соразмерных нумерованных главок. Контрастно выделяется на этом фоне глава XIV второй части, состоящая в основном из «больших», не версейных строф.

С другой стороны, в Третьей симфонии во множестве появляются стихотворные цитаты.

Наконец, Четвертая симфония намечает дальнейший дрейф поэта к более традиционной и монолитной прозе: здесь появляются заглавия глав, исчезают номера главок, увеличивается количество больших строф, чередующихся с малыми. В то же время здесь, как и в Третьей, достаточно часто вводятся в прозаическое целое стихотворные цитаты, а также своего рода «квазистихи» — графически выделяющиеся из общего прозаического монолита фрагменты текста, дополнительно отделенные от соседних строф пробелами, причем в них вперемежку с версейной используется сверхкраткая строка, а строки в таких фрагментах нередко начинаются со строчной буквы:

*Ах, да нет:
то не была на ней снежная шапка —
то атласный клобук воздушной матери-игуменьи с вуалью дней, свянной в былое;
и совсем то не был любовный жезл, а ледяной властный посох, чтобы не оступилась она в стремнину,
и не слезы,
а ледяные четки, стрекотавшие в прошлое холодным, холодным градом.*

*Как из оболочка дней,
так из оболочка метелей она выплывала серебряной тифелькой, как месяцем из тучки, как дитей из колыбели,
как душой из времени.
Так шелка ее миллионами мгновений снежились,
слетали;
из них на свободу просилась душа ее, деточка.*

Часто иллюзию стиха в таких фрагментах поддерживает также рифма:

*Бедный житель земли: где найдешь ты святую обитель?
В даль иди,
золотую,
ей, ей внемли.*

*Замкнулся круг.
Милый друг, спаси от мук совести —
от длинной стези могилы.*

*И внимала старинной повести. И закрыла лик.
В этот миг возник друг чудесный и старый.*

Сказал:

«Проснись» —

*указал на высь, на небесный луч —
на его золотые пожары.*

При этом рифмовка может носить предельно неупорядоченный характер:

Довольно.

Скоро она в жизнь монастырскую канет, устанет.

Она говорила подруге: «Пора.

Потому что все пройдет.

И все воскреснет».

Невольюно —

вьюге очами сверкнула, блеснула,

потому что в окне из-под окна стая серебряных нитей плеснула крыльями; с криком метнулись хохолки снеговые, улетали прочь быстро, шумно, ликующе.

И она говорила в метельном, атласом бушующем платье, и в пурге складок лебедей — поясное зеркальце — казался ледяным осколком, когда, играя цепочкой, она брызгала им.

И сквозные пуговицы, как тонкие ледяные раковины, хрустящие под ногами, блеснули хрусталем.

Прыгнула вьюга: стала разматывать клубки — сугробы: и парчовые нити зазмеились в окна серебром.

Разметались по воздуху лилии, снеговые трубы, полные трубом, и рвались зычными лохмотьями.

Прыгнула к ней подруга: стала обнимать ее атласные колени: и воздушный цвет опылил ее головку снежком.

Это взлетела над ней серебряная шаль красавицы на воздушно обвисших кружевом руках и легла ей на встревоженную головку.

Невольюно

подруга в коленях ее головой шуршала, точно в метельном холме из сребра.

И шептала: «Пора —

вьюга метет, он идет».

Иногда со строчной буквы начинаются в Четвертой симфонии новые главки:

И в пурге шелков взошел на щеки румянец; и то любезно отвечала мужчинам, то любовные строки читала как бы небрежно, —

но вверх, вверх —

к месячной стремнине, к ее сиявшей, как месяц, глубине из-под атласов, взвешанных над ней клокочущих снегом дней, —

вверх она уплывала.

Все названные приемы поэт впоследствии будет активно использовать в своей прозе разных жанров; более всего, однако, этот опыт скажется в построение прихотливого ритмического целого романа «Петербург», где различные способы создания стихоподобия используются на протяжении всего текста принципиально бессистемно.

Интересно, что в ранних «подготовительных» к симфониям текстах указанная упорядоченность значительно сильнее. Так «Предсимфония» 1899 г. более, чем собственно симфонии, ориентирована на библейский стих: нумерованные строфы здесь меньше, соразмернее, анафоры используются регулярнее. Еще виднее это в «лирическом отрывке в прозе» 1900 г. «Видение», состоящем из 19 нумерованных строк-строф, из которых 17 — двустрочны, десять начинаются с «библейского» «И», одна — со строчной буквы.

Необходимо еще раз заметить, что наиболее стабильным ритмообразующим средством всех четырех симфоний оказывается необычная для прозы версейность, упорядоченность строчного и словесного объема строф:

Симфония	строк в строфе	слов в строфе
1-я	2,17	12,9
2-я	1,43	11,6
3-я	2,59	14,9
4-я	1,89	10,6
Предсимфония	2,01	11,8
Видение	2,05	11,3

И последнее. Если попытаться обнаружить предшественников Белого в области строфического преобразования прозы, то и тут вслед за Л. Силард прежде всего приходится назвать Ницше и его русских переводчиков.

Напомним, что в 1895 г. В. Буренин включил в книгу «Голубые звуки и белые поэмы» три небольших повествовательных прозаических текста («поэмы» «Мавританка» (разбитая на малые нумерованные соразмерные строфы), «Олаф и Эстрильда» и «Эмир и его конь», сегментированные на соразмерные же, хотя не пронумерованные, миниглавки).

Среди других пародий и подражаний строфически дисциплинированным симфониям можно назвать также рецензию Блока на Вторую симфонию (1903), которая была опубликована в «Новом пути»⁸, а также поэму П. Флоренского «Святой Владимир» (после 1904) и пародию В. Ходасевича «Московская симфония (Пятая, перепевная)» (ок. 1907).

Вслед за Белым к версейной организации прозы обращаются В. Хлебникова («Зверинец» (1909) и другие миниатюры), В. Каменский («Землянка», 1909),

⁸ Этот текст подробно проанализирован нами в работе: Стиховое начало в критической, эпистолярной и дневниковой прозе А. Блока // Александр Блок и мировая культура. Новгород, 2000. С. 116–124.

Л. Андреев (в рассказе «Три ночи. Сон», напечатан в 1914 г.), Ф. Платов (книги 1915–1916 гг.), К. Вагинов (проза 1922 г. «Монастырь господина нашего Аполлона» и «Звезда Вифлеема»), М. Кузмин («Айва разделана на золотые...» (конец 1920-х), Вяч. Иванов («Повесть о Светомире Царевиче»), Д. Хармс («Связь» и «Пять неоконченных повествований», 1937); список заведомо неполон.

Таким образом, эксперименты Белого со строфической перестройкой прозаического монолита оказываются не только уникальными по смелости и интересными сами по себе, но и вполне продуктивными для дальнейшей традиции.

РИТМ В ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ АНДРЕЯ БЕЛОГО И В «ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ САМОСОЗНАЮЩЕЙ ДУШИ»

Ритм — одна из самых важных и одновременно самая трудно определяемая (прежде всего, в силу своей изменчивости во времени) философская и эстетическая категория в мире Белого. Кроме монографии 1929 г., прямо названной «Ритм как диалектика и “Медный всадник”», и ряда статей рубежа 1910–1920-х гг., специально посвященных проблеме ритма («О художественной прозе», «О ритме»), и изданных при жизни автора, известен еще значительный ряд работ Белого, посвященных этой проблеме и тоже созданных в большинстве своем в это же время¹. Наконец, ритм занимает важное место в концептуальной статье Белого «Почему я стал символистом» (1928) и его антропософском трактате «История становления самосознающей души»).

Надо сказать, что понятие «ритм» принадлежит к числу наиболее общих в европейской (в том числе и русской) культуре. Причем степень его универсальности

¹ *Белый А.* «К вопросу о ритме»; «К будущему учебнику ритма»; «О ритмическом жесте»; «Ритм и смысл» / публ. С. Гречишкина, А. Лаврова // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Т. 12: Структура и семиотика художественного текста. С. 112–146. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 515); *Белый А.* «Ритм и действительность»; «Ритм жизни и современность: Из рукописного наследия» / предисл. Э. Чистяковой // Красная книга культуры. М., 1989. С. 173–179. См. также: *Белый А.* Ритм и действительность / пред. и публ. Э. Чистяковой // Культура как эстетическая проблема. М., 1985. С. 136–145; *Белый А.* Ритм жизни и современность / публ. и вступит. ст. Т. В. Колчевой; коммент. Т. В. Колчевой, Л. А. Сугай. (Публикация лекции Андрея Белого, прочитанной в Киеве 28 февраля 1924 г. (по материалам РГАЛИ).) // Русский символизм и мировая культура. Вып. 2. М., 2004. С. 287–297; *Белый А.* Принцип ритма в диалектическом методе / публ. М. Спивак и М. Одесского; примеч. М. Одесского, М. Спивак; подгот. текста И. Волковой, М. Одесского, М. Спивак // Вопросы литературы. 2010. Март — апрель. С. 246–285.

такова, что в разные эпохи различные авторы давали ему не просто разные, а порой и серьезно противоречащие одна другой трактовки.

Известно, что «ритм» был одной из первых эстетических категорий античной эстетики². В то же время, с другой стороны, «ритм» нередко выступает и как общепhilosophическое понятие, обозначающее упорядоченность явлений, в первую очередь — материальных. Особенно контрастно два этих понимания ритма — условно говоря, узкое (эстетическое) и широкое (philosophическое) — можно наблюдать в заочном диалоге Гегеля и Шеллинга: для Гегеля ритм — одна из важнейших категорий в его «Эстетике», Шеллинг же подразумевает под ритмом упорядоченность элементов мира вообще:

С общей точки зрения ритм, вообще говоря, есть превращение последовательности, которая сама по себе ничего не означает, в значащую. Простая последовательность, как таковая, носит характер случайности. Превращение случайной последовательности в необходимость = ритму, через который целое больше не подчиняется времени, но заключает его «в самом себе»...³.

...он в этом смысле есть не что иное, как периодическое членение однородного, благодаря которому единообразие последнего связывается с многообразием, а потому единство — со множеством. <...> Ритм принадлежит к удивительнейшим тайнам природы и искусства, и, как кажется, никакое другое изобретение не было более непосредственно внушено человеку самой природой⁴.

В русскую культуру понятие «ритм» приходит довольно поздно. Мы не обнаруживаем его ни в ранних русских грамматиках, ни в словарях. Так, в «Грамматике словенской» Лаврентия Зизания речь идет только о конкретных стихотворных метрах (гексаметре, ямбе и т. д.), а в «Грамматике» Мелетия Смотрицкого — «о краткой и долгой мере» слога⁵. Нет понятия «ритм» ни в русской риторике XVII в., ни в скрупулезнейшем трехтомном «Словаре древней и новой поэзии» (1821) Н. Остолопова.

Однако нет никакого сомнения, что само слово «ритм», равно как и соответствующее ему понятие, было в России в ходу, причем прежде всего — в его узком, практическом значении. Так, в переведенном П. П. Барсовым «Танцевальном словаре» Шарля Копмана (М., 1790) содержится следующая статья:

«Rytmique. РиѲмик». Сим именем Древние называли одну науку [,] в которой рассуждаемо было о движениях; каким образом должно их располагать для возбуждения или укрощения, для умножения или уменьшения страстей. Сие имя так

² См., напр.: Лосев А., Шестаков В. Античная музыкальная эстетика. М., 1960; Лосев А., Шестаков В. История эстетических категорий. М., 1965. Ср.: Бенвенист Э. Понятие «ритм» в его языковом выражении // Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 377–385.

³ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. С. 197.

⁴ Там же. С. 195.

⁵ Грамматики Лаврентия Зизания и Мелетия Смотрицкого. М., 2000. С. 107–109, 456.

же приписывают авторы древнему Греческому танцу, которой почти соответствует нынешним нашим балетам⁶.

Характерной выглядит в статье Копмана-Барсова апелляция к «Древним», то есть опять-таки к опыту античной мысли.

Обратим внимание, что само слово «ритм» пишется здесь по-русски через фиту, что в свое время породило смешение двух этимологически близких понятий «ритм» и «рифма». Так, Симеон Полоцкий назвал свой первый сборник стихотворений Рифмологион, или Стихослов; с точки зрения этимологии, понятно, что первая часть латинского варианта означает не то, что мы понимаем сейчас под рифмой, а именно «стих», то есть «ритмическую речь». Интересно, что уже как безусловный архаизм такое смешение встречается в конце девятнадцатого века у церковного ученого Олесницкого; его статья названа «Рифм и метр в ветхозаветной поэзии»⁷.

Очевидно, первое теоретическое определение ритма находим в Новом английском-русском словаре, составленном по английским словарям Джонсона, Еберса и Робинета Н. Ф. Грамматиным и М. А. Паренаго, в третьем томе которого содержится краткое обобщение: «Ритм — мерность, течение, складность, плавность»⁸.

Затем понятие «ритм» появляется и в общих русских словарях. Так, Словарь церковно-славянского и русского языка 1847 г. разводит все еще пишущиеся через одну согласную, но уже «разнополюе» «рифм» и «рифму» как свойства двух разных искусств — музыки и поэзии: «РИѠМА, ы, с. ж. Однозвучіе конечныхъ въ стихахъ слоговъ»; «РИѠМЪ, а, с. м. Муз. мѣрное расположеіе музыкальныхъ формъ, фигуръ»⁹. Отметим при этом, что ритм здесь рассматривается исключительно как музыкальный термин.

Но в «Настольном словаре для справок по всем отраслям знания» 1863–1864 гг. ритм уже трактуется как понятие, общее для двух этих искусств:

Ритм, в поэзии и риторике тоже, что размер, ровное, кадансированное падение стиха или фразы. — Р. в музыке, тактовое распределение особого рода; тот же размер в небольшом виде, как такт в малом. Такт (см. это сл.) распределяет несколько нот различной продолжительности, в ровные, но малые отдели; р. напротив распределяет эти же такты в большие отдѣлы. Такт бывает в 4/4, 3/4, 2/8 и т. д.; р. в 2, 3, 4, 6 и т. д. тактов; мелодия без р. также непонятна, как речь, без знаков препинания;

⁶ Копман Ш. Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства, с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам. М., 1790. С. 381.

⁷ Олесницкий А. А. Рифм и метр в Ветхозаветной поэзии // Труды Киевской духовной академии. Т. III. Киев, 1872. № 10–12. С. 242–294, 403–472, 501–592.

⁸ Новый английский-русский словарь, составленный по английским словарям Джонсона, Еберса и Робинета. Т. 3. 1810. С. 99.

⁹ URL: <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=919>

но с другой стороны не следует писать музыку с слишком правильным р., иначе она становится монотонной, похожей на кадрили или военный марш; р. необходимо по возможности разнообразить¹⁰.

Наконец, «Толковый словарь» Даля дает еще более общее широкое определение ритма — как всякой меры в музыке и поэзии: «Ритм — м. греч. мера, в музыке или в поэзии; мерное ударенье, протяжка голосом, распев»¹¹.

Надо сказать, такой музыкальный «крен» большинства словарей прежде всего связан с тем, что теорию ритма в России начали разрабатывать именно музыковеды и музыканты-практики, заимствовавшие это понятие у своих западных коллег. Так, В. Одоевский пишет о единстве ритма в лирической песне¹², а известный скрипач и композитор, директор Придворной певческой капеллы и автор музыки гимна «Боже, Царя храни» Алексей Федорович Львов выпускает в 1858 г. специальный трактат «О свободном или несимметричном ритме»¹³; словосочетание, вынесенное в заглавие, характеризует, по мнению Львова, национальную специфику старинной русской духовной музыки. По авторитетному мнению В. Холоповой, идеи Львова были «исключительно популярны»: цитаты из его трактата «постепенно становились настоящей русской ученой традицией (прежде всего в трудах по истории и теории русского церковного пения), а влияние на практику было прямым и непосредственным»¹⁴.

Характерно, что за два года до появления трактата Львова, в 1856 г., в русской музыкальной периодике разгорелась полемика о ритме в связи с оперой Даргомыжского «Русалка»; отвечая на фельетон Ростиславлева, композитор и музыкальный критик А. Серов выступает со статьей «Ритм, как спорное слово», в которой приводит в качестве доказательств правомерности своего понимания этого термина пространную подборку цитат из книг и статей немецких и французских критиков и музыковедов¹⁵. Еще за несколько лет до этого появилась статья музыкального критика, автора первой в истории книги о Моцарте А. Д. Улыбышева (1794–1858) с характерным названием «Отсутствие ритма в музыке»¹⁶, в которой автор подверг критике современных ему композиторов, утративших, по его мнению, идеальные качества моцартовской музыки и в первую очередь именно ритмичность.

¹⁰ Справочный Энциклопедический Лексикон: в 3 т. / сост. под ред. Ф. Толля. Т. 3. СПб., 1863–1864. С. 316.

¹¹ URL: <http://sldal.ru/dal/36356.html>

¹² Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. Т. 2 / сост., вступит. ст. и коммент. З. А. Каменского. М., 1974. С. 160.

¹³ *Львов А. Ф.* О свободном или несимметричном ритме. СПб., 1858.

¹⁴ *Холопова В.* Русская музыкальная ритмика. М., 1983.

¹⁵ *Серов А.* Ритм как спорное слово // *Серов А.* Критические статьи. Т. 1. СПб., 1892. С. 632–639.

¹⁶ *Улыбышев А. Д.* Отсутствие ритма в музыке. Отдельное изд. СПб., 1854.

Вслед за музыковедами понятие «ритм» начинают использовать в своих книгах отечественные ученые-естественники, прежде всего биологи, физиологи, психологи и медики. Вторая по счету после трактата Львова русская книга о ритме (если судить по названию) — исследование Петра Евгеньевича Астафьева (1846–1893) «Понятие психического ритма, как научное основание психологии полов» (М., 1882); затем появляются брошюры академика В. М. Бахтерева «О ритмических судорогах и авматических движениях истеричных» (СПб., 1901); и Н. Е. Введенского «Об изменениях дыхательного ритма при раздражении блуждающего нерва электрическими токами различной частоты» (СПб., 1889) и т. д., и т. п.

Примерно в это же время появляются и первые филологические работы, в которых активно используется понятие «ритм»: «О синтагмах в древней греческой комедии»¹⁷ и «Ритмика художественной речи и ее психологические основания» (1906) Ф. Ф. Зелинского, «Несколько слов о ритмическом строе Пиндаровых од» В. А. Грингмута (1851–1907), «О русском народном стихосложении» (СПб., 1896–1897) и «Введение в науку о славянском стихосложении» Ф. Е. Корша (СПб., 1907) и т. д.

В результате подобного интереса к ритму в филологических исследованиях русские словари конца XIX в. — начала XX вв. последовательно дают теперь развернутые аналитические определения ритма, вполне соответствующие состоянию научной филологической ритмологии того времени; большинство из этих определений и характеристик сохраняет свое значение до наших дней.

Так, словарь Брокгауза отдельной статьи о ритме не дает, однако отсылает читателя к обстоятельной статье А. Горнфельда и Е. Ляцкого «Стихосложение», которая, в свою очередь, характеризуется составительской пометой «(в дополнение к ст. Метрика)».

Автор же последней А. Деревицкий сосредотачивает свое внимание в основном на теории и истории стихосложения, давая такое определение описываемой им отрасли науки: «Метрика исследует законы ритма в их применении к звукам человеческой речи, и составляет часть ритмики, имеющей своим предметом общее применение этих законов»¹⁸.

В отличие от Брокгауза, «Энциклопедический словарь Гранат» обращает внимание в первую очередь на искусствоведческий смысл термина, но дает и широкое определение ритма:

Ритм 1) в музыке то же, что размер. 2) Р. (греч. «течение»), в общ. значении, всякое закономерное движение, слагающееся из правильного чередования сильных и слабых моментов. В поэзии Р-ом назыв. правильн. чередование элементов неодинакового свойства, которыми в антич. поэзии служили долгие и короткие слоги, в новейш. — слоги ударяемые и неударяемые. В 1-ом случае Р. назыв. квантитирующим

¹⁷ Зелинский Ф. Ф. О синтагмах в древней греческой комедии // Журнал Министерства народного просвещения. 1883. № 4. С. 133–242; № 5. С. 243–309; № 6. С. 311–368

¹⁸ Ритм // Энциклопедический словарь Гранат. СПб., 1900. Т. 7. Стб. 3265.

или количественным, во 2-м — акцентуирующим. Р., представляющ. повышение от слабого момента к сильному, назыв. восходящим. Представляющ. обратное движение, Р. наз. нисходящим. Краткие или неударяемые слоги, при произношении котор. голос повышается, назыв. арсисом (повышением); долгие или ударяемые, произносимые пониженн. голосом, назыв. тезисом (понижением). Соединение в одну ритмич. единицу нескольк. слогов, представляющ. изв. чередование арсиса и тезиса, назыв. стопою или тактом, а от соединения нескольких тактов получается стих (1900. Т. 7. Стб. 3265).

Наконец, Сергей Бобров в обстоятельной концептуальной статье для «Словаря литературных терминов» 1925 г. тоже идет от общего понимания ритма к конкретному стиховедческому как его частному проявлению:

РИТМ представляет собою непрерывное возвращение эффектативных феноменов через ощутительно равновеликие промежутки. Очевидно, что для суждения о ритме необходимо подразделить ритмические явления на: 1) явления временного ритма и 2) явления ритма пространственного. Дальнейшим подразделением будет: а) те, вне нас существующие явления, которые вызывают в нас представление о существующем и воспринимаемом ритме, т. е. ритм объективный, и б) специальная, заложенная в нашем воспринимающем аппарате система восприятия ритмических явлений, видоизменяющая, модулирующая то, что мы воспринимаем, создавая этим субъективный ритм. Все физиологические ритмы (дыхательный, сердечный, походки, работы и пр.) не являются основанием ритма интенсивного, ритма артистического и могут лишь совпадать с ним или сопровождать его. Специальные обследования показали, что основанием интенсивного ритма является исключительно внимание; физиологические ритмы (исключая перифериальные) обычно приспособляются к артистическому: маршировка под музыку и пр.; в таком случае приспособляющийся ритм входит, как образующая, в сложный ритм, получающийся при этом. Ощутительный и легко выделяемый ритм есть ритм временной, легко улавливаемый и отсчитываемый вниманием; очевидно, что ритм пространственный является физиологической модификацией временного; для воспринимающего нашего аппарата нет различия между тем и другим. Наиболее эффектными являются ритмы, где временное и пространственное начало объединены, как в танце. Детские песенки под хоровод и «считалки» представляют собою обычный голый ритм, снабженный рядом легко ритмующих фонем, которые могут и не образовывать слов. В разговорной речи встречаемся лишь с элементами ритма; ораторская речь далее дает уже более ритмизованный материал. Греческий оратор помогал себе флейтой, на митинге простолюдин, говоря, мерным движением вытянутой руки «рубит» воздух, создавая ритмическую канву своей речи. Жорес, ораторствуя, в патетических местах отбивал ритм короткими сухими ударами по кафедре. Ритмический эффект характеризуется рядом специальных физиологических особенностей: сильно выделенный ритм, резко задевающий внимание, затрагивает слушающего: по телу пробегает легкий холод и дрожь, начиная с головы и волос. Как в речи, так и в стихе вообще, говорящий или читающий стремится замять (*sic!*, то есть занять. — Ю. О.) ритмическими сегментами своего речевого материала одинакие промежутки времени. В разговорной речи

таким сегментом является слово: короткие слова растягиваются, длинные произносятся скороговоркой. В стихе ритмическим элементом является стопа, определение которой основывается именно на ее изохронизме¹⁹.

Однако параллельно перечисленным выше позитивистским в своей основе конкретным трактовкам ритма как принципа организации вербальной и музыкальной речи на рубеже веков в России появляются переводы ряда принципиально важных сочинений о ритме, опирающихся на широкое, обобщенно-философское его понимание. Прежде всего, это книга выдающегося немецкого экономиста, автора многочисленных трудов по истории первобытной культуры, народного хозяйства и рабочего движения Карла Бюхера (1874–1930) «Работа и ритм. Рабочие песни, их происхождение и экономическое значение» («Arbeit und Rhythmus»), выдержавшая на родине ученого шесть, а в России — два издания (СПб., 1899 и М., 1923). По мнению Бюхера, ритм «вытекает из внутреннего строения тела и из технических условий исполнения работы, то есть следует сам собою из применения экономического принципа к человеческой деятельности»²⁰, а следовательно — корни музыкального и поэтического ритма лежат всецело в рабочем ритме²¹. Эти идеи получили огромную поддержку как в марксистской среде (см. отклик Г. Плеханова в статье «Письма без адреса. Искусство у первобытных народов» (1899), так и среди симпатизирующей рабочему движению левой художественной интеллигенции.

Другой книгой, вызвавшей огромный интерес у современников, стал курс лекций Эмиля Жака-Далькроза («пророка ритма», как его называли современники; 1865–1950) «Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства», также выдержавший ряд изданий в русском переводе²². Как это нередко случается, книга популярного французского педагога, посвященная вполне конкретной проблеме — ритмического воспитания детей, прежде всего, обучающихся музыке — была воспринята как универсальный рецепт всеобщего усовершенствования.

Однако нельзя сказать, что Далькроз был совсем ни при чем: некоторые положения его лекций действительно носят характер универсальных рекомендаций и обобщений. Так, он пишет: «Мы раскрыли физическую природу ритма: ритм есть движение материи, логически и пропорционально распределенное во времени и пространстве»²³. А завершается книга еще более претенциозным обобщением:

¹⁹ Бобров С. Ритм // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л., 1925. Т. 2. П–Я. Стб. 712–713.

²⁰ Там же.

²¹ Гоффеншефер В. К. Бюхер Карл // Литературная энциклопедия: Алфавитная часть. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le2/le2-0511.htm>

²² Наиболее полное из них — СПб., 1913; см. также недавнее еще более дополненное переиздание: М., 2010.

²³ Жак-Далькроз Э. Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства. СПб., 1907. С. 30.

Существование камня и палки еще не может быть названо жизнью. Жить — значит превращать все впечатления внешнего мира в представления и поступки, подымать их на уровень понятий и законов. Наше призвание — быть не полюсом, к которому направляются все явления, а действующим лицом, которое участвует своими нервами и умом в биении целого. Тогда звук станет воплощением ритма, а ритм воплощением звука. Но для того, чтобы люди поняли это, мы должны им объяснить, что это связано между собой, и поэтому сначала остановиться на исследовании сущности ритма, того ритма, которым будет обладать наше тело, когда наши мускулы передадут нашему сокровенному я ощущения во времени и в пространстве²⁴.

В этой атмосфере всеобщего и при этом разнонаправленного интереса к ритму и формируется как ритмолог Андрей Белый. Эволюция его взглядов на ритм неоднократно становилась предметом научной рефлексии: назовем в первую очередь статью М. Гаспарова, выделяющего два основных этапа понимания Белым ритма — метрический и мелодический. С точки зрения ученого, на первом поэтеоретик точен в своем словоупотреблении, на втором — скорее метафоричен²⁵. С ним полемизирует Х. Шталь²⁶; Гаспарову возражает также В. Фещенко, который выделяет пять этапов, первые три из которых совпадают с первым периодом по Гаспарову, а два следующих (ритм как ритмический жест, связанный со смыслом, и ритм как мелодия) — по сути дела, со вторым²⁷. Не вступая в полемику с этими авторами, ограничимся здесь только рядом конкретных наблюдений, опирающихся на конкретные высказывания самого поэта-философа.

Так, уже в статье 1909 г. «Пророк безличия» (вошла в «Арабески» (1911)) Белый пишет про стиль Пшибышевского:

Здесь все — случайные ассоциации, пятна света на сетчатке, смещающие предметы с своих мест, так что действительность начинает кружиться в ритмическом танце; точно в четыре стены нашего кабинета проструилась музыка — и топит: море звуков — потоп музыки; поток бессознательного у Пшибышевского, всегда единообразен: это поток любви, поток стихийной жизни, так что ритм ее (ритм жизни) для него ритм музыки; и мелодия этого ритма строит жизнь²⁸.

И далее упоминает еще одного чрезвычайно авторитетного для себя писателя-мыслителя:

²⁴ Жак-Далькроз Э. Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства. С. 156.

²⁵ Гаспаров М. Белый-стихoved и Белый-стихотворец // Андрей Белый: проблемы творчества. М., 1988. С. 444–460.

²⁶ Шталь-Швэтцер Х. Композиция ритма и мелодии в творчестве Андрея Белого // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 161–170; характерно, что эта статья начинается словами: «Ритму принадлежит центральное место в жизни и творчестве Андрея Белого».

²⁷ Фещенко В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009. С. 190–200.

²⁸ Белый А. Арабески. Книга статей. М., 1911. С. 6–7.

Видя распад личности на бессознательное (ритм жизни) и пустое (форма, образ), Ницше призывал нас к новому соединению: призывал нас одинаково бороться с безличной сущностью рода и с мертвым ликом культурного человека: к герою призывал Ницше²⁹.

Здесь, как видим, ритм выступает у Белого в это время прежде всего как стихийный, бессознательный ритм жизни. С другой стороны, в «Луге зеленом» Белый понимает ритм и в узком традиционном смысле как музыкальный ритм и ритм стихов, и в широком метафорическом — как ритм жизни и жизненный ритм.

В 1910 г. выходит в свет знаменитый сборник статей Белого «Символизм», включающий среди других статьи «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» и «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», заложившие, как принято считать, основы научного стиховедения в России.

Первая из них открывается определением: «Называя ритмом некоторое единство в сумме отступлений от данной метрической схемы, мы получаем возможность классифицировать формы отступлений»³⁰. Эта процедура позволяет Белому найти путь к описанию индивидуальных особенностей ритмического строения отдельных стихотворений и авторских вариантов общеизвестных силлабо-тонических размеров. При этом метр выступает как абстрактная схема, а ритм — как ее реальное воплощение. Таким образом, в названных статьях Белый по сути дела конституирует узкое, строго стиховедческое понимание ритма в его неразрывной парной взаимосвязи с метром; как парные эти понятия и сейчас продолжают трактоваться в аналогичном беловском понимании в современной науке о стихе. Характерно, что и в других статьях этого сборника ритм чаще всего понимается как музыкальный или стихотворный. То есть в общем и целом в своей ранней теории ритма Белый внешне вполне традиционен, причем именно в эти годы он закладывает основы конкретного стиховедческого понимания ритма и метра.

Перелом во взглядах на ритм происходит, как справедливо отметили Лавров и Гречишкин, под влиянием антропософии Штейнера:

10 мая 1917 г. А. Белый на квартире Б. П. Григорова, главы московских антропософов, выступил с обоснованием этого взгляда: «Мой доклад у Григоровых “Теория знания Штейнера и ритм” (говорю 4 часа)»;

...теперь он уже не удовлетворяется изучением «морфологии» ритма, но стремится ввести «ритм» в круг своих философских воззрений этого времени. Стихотворный ритм становится у А. Белого эманацией некоего «ритма» вселенского «ритма» — субстанций поэтического творчества. Такой взгляд на стихотворный ритм сквозь призму религиозно-философских универсалий, в частности, послужил основанием для утверждения единой природы ритма стиха и ритма прозы и, соответственно, единства методов их изучения («О художественной прозе»). Рядом с интересом

²⁹ *Белый А.* Арабески. Книга статей. С. 11.

³⁰ Цит. по: *Белый А.* Символизм. М., 2010. С. 215.

к «морфологии» ритма возникает проблема «физиологии» стихотворной строки. Основной тезис: «Огромной жизнью пульсирует смысл внутри признанных метров; определяют ее, как жизнь ритма», «ритм в своем жесте обыкновенно следует содержанию» — приводит к задаче уловить «движение» ритма и аргументировать необходимую связь этого «движения» («жеста») со «смыслом» <...>.

Ритм не есть отношение ударяемых и неударяемых стоп; ритм не есть отношение строк или строф в динамическом их напряжении; он есть: отношение динамической линии, нарисованной строками, к внутреннему содержанию строк...³¹

Таким образом, Белый противопоставляет здесь понимание ритма, выработанное им в стиховедческих работах раннего периода («ритм не есть») новому, общефилософскому пониманию этого явления; в действительности же речь следовало бы, скорее, вести не столько даже о разных пониманиях ритма, сколько о разных по своей природе ритмах.

В 1920 г. поэт вслед за утопической работой «О художественной прозе», в которой проза провозглашается более сложным образом организованным вариантом поэзии, публикует в пролеткультовском альманахе «Горн» статью «О ритме», кратко суммирующую его исследования, опубликованные в «Символизме», с проекцией на пролетарскую поэзию³².

Так же и в статье о Вяч. Иванове 1922 г. ритм употребляется последовательно во вполне традиционном узком значении («Ритм Иванова организован сознанием утонченного мастера»³³). При этом ритм в этой статье выступает как продукт демиургического творчества поэта, а не как некоторая объективная метафизическая инстанция (общий закон природы) как в философских работах тех же лет.

Таким образом, эволюция представлений Белого о ритме носит нелинейный характер. Тем не менее антропософская тенденция в понимании природы и сущности ритма в писаниях Белого усиливается. Так, в докладе 1920 г. «Философия культуры» он заявляет, что

... в этом росте человеческого самосознания и лежит, и коренится тот ритм, который дает нам возможность самые культурные эпохи рассматривать как шаги некоего единого организма, который мы можем назвать не только в биологическом смысле

³¹ Цит. по: Гречишкин С., Лавров А. О стиховедческом наследии Андрея Белого // Труды по знаковым системам. Вып. 12. Тарту, 1981. С. 97–111. [= Белый А. «К вопросу о ритме»; «К будущему учебнику ритма»; «О ритмическом жесте»; «Ритм и смысл» / публ. С. Гречишкина, А. Лаврова // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Т. 12: Структура и семиотика художественного текста. С. 112–146. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 515.)]

³² Белый А. О ритме // Горн. Кн. 5. М., 1920. С. 47–54.

³³ Белый А. История становления самосознающей души (далее — ИССД). Рукопись хранится в Отделе рукописей РГБ (фонд № 25, 45/1 и 45/2). С. 36. В этой же статье Белый пишет о «пологах мыслей, играющих ритмами самоблещущей метрики» в стихах Иванова, о своеобразии ритмики поэта, введшего в русскую поэзию «ритмы Алкея и Сафо» и «короткие размеры с измененными ритмами» — то есть и здесь употребление Белым понятия «ритм» можно назвать традиционно стиховедческим.

человеком, но и в другом, самосознающем смысле мы можем назвать этого человека челом века³⁴.

С другой стороны, последовательное развитие этого филологического понимания ритма Белый проводит в своих поздних филологических исследованиях «Ритм как диалектика и “Медный всадник”» (М., 1929) и «Мастерство Гоголя» (М., Л., 1934); в последней речь идет преимущественно о ритме прозы.

Позднее, в «Истории самосознающей души (ИССД)» Белый делает попытку примирить сложившиеся в его практике два понимания ритма: в небольшой главке трактата, так и названной «Понятие ритма», симптоматически расположенной в самом конце книги — то есть после того, как «понятие ритма» в широком смысле было уже многократно (более ста раз в различных словосочетаниях) использовано в основном тексте работы³⁵.

При этом Белый практически нигде не дает определения ритма; чтобы попытаться вывести общее понимание ритма в «ИССД», придется апеллировать к свойствам, приписанным ритму в трактате.

Прежде всего, это всеобщность ритма как единого закона организации всех сфер мира: «ритм самого ритма: истории, логики, действительности, понятия, бытия» (ИССД, ч. II, гл. «Гегель»), «ритм — дыхание жизни Софии» (ИССД, ч. II, гл. «Антропософия»), «ритм, преобразовывающий вой хаоса в музыку новых сознаний» (ИССД, ч. II, гл. «Ницше»), ритмы культуры (ср. недавнее определение, данное В. Рудневым: «Ритм — универсальный закон развития мироздания»³⁶). Особую группу словоупотреблений образуют ритмы, связанные с историей человечества (например, «ритм истории» (ИССД, ч. II, гл. «Вариационность внутри композиции души самосознающей»), а также ритмы социальные, напр., «ритм происходящего в культуре» (ИССД, ч. II, гл. «19 столетие»)).

³⁴ В связи с этим можно вспомнить опубликованные Дж. Мальмстадом заметки Белого «Касания к теософии» (*Белый А. Касания к теософии / публ. Дж. Мальмстада // Минувшее. Вып. 9. М., 1992. С. 449–451*), «отодвигающие» его интерес к этому учению к 1896 г.

³⁵ Текст трактата приводится по заново выверенному тексту, любезно предоставленному нам Х. Шталь (*Белый А. ИССД*).

³⁶ *Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2001. С. 387.* В связи с этим интересно, как М. Гаспаров, описывая эволюцию взглядов Белого на ритм, попутно формулирует понимание его в свете идей Штейнера: «Антропософия: мир един, насквозь духовен, познается интуитивным переживанием, движение духа проявляется в мировой материи до мельчайших мелочей, и, следя за этими мелочами, мы можем взойти к самым глубоким духовным смыслам; исследователь не противопоставлен объекту исследования, а сливается с ним в единстве вселенной, через него познающей самое себя; основа же этого единства — всепроникающий мировой ритм» (*Гаспаров М. Белый-стихoved и Белый-стихотворец. С. 449*). А. Лавров, анализируя влияние антропософии на художественную практику Белого, резонно добавляет: «Биение вселенского ритма сказывается в ритмических пульсациях поэтического текста» (*Лавров А. Ритм и смысл. Заметки о поэтическом творчестве Андрея Белого // Лавров А. Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007. С. 45*).

Далее, можно говорить о ритме познания человеком и человечеством в целом мира: «ритм мысли Европы» (ИССД, ч. II, гл. «Вагнер»), «ритм научных законов» (ч. II, гл. «Явление тела»), «ритм учения о перевоплощении» (ч. II, гл. «Схема композиция»), «ритм смысла» (ч. II, гл. «Душа самосознающая, как тема в вариациях»), «ритм образов доисторического мифотворчества» (ч. II, гл. «Теософия»); «рассудочная ритмика по Гегелю» (ч. II, гл. «Гегель»), «Кеплер сумел ритмизировать небо» (ч. II, гл. «Кант») и т. д.

К ним примыкают ритмы, организующие антропософскую мистическую сферу: «ритм сложенья астрального тела» (ч. II, гл. «Проблема само»), «ритмы эфирного тела» (ч. II, гл. «Еще раз “Толстой” и еще раз Толстой»), «ритмы учений о карме» (ч. II, гл. «Теософия») и т. д.; ср.: «ритмизация астрала», в том числе ритмы, связанные с теми или иными магическими числами (в первую очередь с семью и тремя: напр.: «антроп.- теософическая “семерка” дает интереснейшие рельефы в пространстве и ритмы во времени в соединении триады и четверицы») (ч. II, гл. «Вариационность внутри композиции души самосознающей»); «раскрытие ритма, 7 (3 + 4) в плероме культуры есть учение о 7 фазах миропереживания» (ч. II, гл. «Антропософия»)³⁷.

Кроме того, можно выделить ритмы личностные, индивидуальные: «действия ритмов телесных и полусознательных» (ч. II, гл. «Еще раз “Толстой” и еще раз Толстой»), «я должен с неизбежностью осознать себя в ритме появления во многие времена» (ч. II, гл. «Различие между индивидуальностью и личностью. Тема в вар., композиция»); «где ритм символ еще неоткрытого, но совершенно конкретного Духа “Я”»; причем как духовные, так и телесные, в том числе и физиологические ритмы: «ритм дыхания» (ч. II, гл. «Природа и явление в 16-ом веке»).

Наконец, можно говорить о вполне традиционных физических ритмах, в первую очередь ритмах различных видов материального движения, неизбежно приобретающих, однако, в соседстве с другими, высшими разновидностями ритма возвышенный, абстрактный смысл (например, «ритм кругооборотов»; ч. II, гл. «Явление тела») планет. Сюда же относятся ритмы сложных движений: например, химических («модификация качественных особенностей веществ нашей вселенной обусловлена единым ритмом; и этот ритм сказывается в периодической повторности тех же свойств в линии увеличения атомных весов»; ч. II, гл. «Идея трансформизма») и биологических процессов. Именно эта часть теории Белого наиболее близко сочетается с практической частью учения Штейнера, ср.: «Чтобы подойти к всестороннему пониманию человеческого существа, второй его составной частью надо признать то, что я хотел бы назвать ритмической системой организма. Сюда относится всё, связанное с дыханием и кровообращением, все ритмические

³⁷ Ср. высказанные в 1925 г. А. Лосевым в гахновском докладе соображения: «Ритм не есть обязательно ритм чего-нибудь; он не связан существенно с вещественной и физической действительностью»; «Ритм есть чисто числовая структура, связанная, однако, со своим воплощением в континууме» (Дунаев А. Лосев и ГАХН. Тезисы докладов, прочитанных Лосевым в ГАХН // А. Ф. Лосев и культура XX века. М., 1991. С. 213).

процессы, происходящие в организме»³⁸, а также ритм пространственный («ритм жилок» сухого листа, ритм статуй; ч. II, гл. «Природа и явление в 16-ом веке»).

Наконец, высшим проявлением единства человека и высших сил оказываются у Белого ритмы искусства: «ритм стилей» (там же), «ритм музыкальной эпохи» (ч. II, гл. Гегель), прежде всего, музыки: «музыка как искусство чистого ритма» (ч. II, гл. «19 столетие»); «ритмы ведических гимнов» (ч. II, гл. «Восток в мысли — Ницше»). Ср. понимание глубинного смысла музыки у Штейнера: «в этих звуках, в этом духовном звучании находят свое выражение существа духовного мира. В их созвучии, в их гармониях, ритмах и мелодиях запечатлены первозаконны (Urgesetze) их бытия, их взаимные соотношения и сродство»³⁹. Белый также приписывает эту роль поэзии и танцу. Особое место занимает в этой иерархии ритм духовно и эстетически организованного синтеза разных искусств — эвритмия (см. у Штейнера: «именно при эвритмии получаешь наиболее глубокое прозрение в связь, существующую между человеческим и вселенским Существом, потому что эвритмия приемлет человека как свою часть, как свое орудие»⁴⁰).

Теперь остановимся подробнее на упомянутой выше «примирительной» главке «ИССД» «Понятие ритма», связанной с ритмами в поэзии.

³⁸ Штайнер Р. [Штейнер Р.] Основные черты социального вопроса (1920) // URL: <http://www.anthroposophy.ru/index.php?go=Files&in=view&id=18>

³⁹ Там же.

⁴⁰ Штайнер Р. [Штейнер Р.] Эвритмия как видимая речь. 15 лекций, прочитанных в Дорнахе в 1924 г. // URL: <http://bdn-steiner.ru/modules/Books/files/4304.pdf>

Ср. выразительное описание эвритмии в тексте Белого «Безрукая танцовщица»:

Видел я эвритмистку — танцовщицу звуков; несказанное в звуке слова она выражает нам в жестах.

Спиралью сложения миров и все дни мироздания выражает в космическом танце: в гармонии сферы живой.

В ней — язык языков. Аллитерации и ассонансы поэта впервые сверкают нам явлю движений; солнца, земли, луна — говорят ее жестами; светлые смыслы нисходят на линии жестов. Жестикуляция, эвритмия есть дар: есть искусство познания; мудрость вписалась в вселенную звучными смыслами; умение протанцевать свою мысль означает, что корень сознания вскрыт; мысль срослась со словом; звук слова — с движением.

Эвритмия — познание: мысли в нем льются в горячее сердце, в руках зажигая пожары; многообразие состояний сознаний летает, как многокружие крылий; и дугами рук начинаем мы мыслить; спиралью шарфов исследовать мир. Видел я эвритмию (такое искусство возникло); огромная полифония в нем складывает нам из воздуха новый космос; и осаждает его из эфира на землю; звук червонится, багрянеет, дрожит в жесте рук; и зарея, сребрится на шарфе воздушной танцовщицы; жесты звука руки прорезают покровы природы; природа сознания — в жесте: здесь — Бог в человеке. Эвритмией — звуками слов — опускали нас духи на землю из воздуха звука; и в эвритмии мы — ангелы (Андрей Белый. Безрукая танцовщица / публ. Е. В. Глуховой, Д. О. Торшилова // Literary Calendar: the Books of Days. 2009. № 5 (2). (URL: [http://lc.edu3000.ru/LitCalendar5\(2\)2009.pdf](http://lc.edu3000.ru/LitCalendar5(2)2009.pdf))

Глава начинается характерной оговоркой Белого: «И здесь, стало быть отпечатался “профиль” души самосознающей» (ч. II, гл. «Понятие ритма»). И затем поэт ищет возможность сопрячь их результаты с занимающими его идеями антропософского объяснения мира, извиняясь при этом за позитивистскую методологию этих исследований: «Приведу здесь итоги путей моих в поисках определения понятия ритма в поэзии — “понятия” — это подчеркиваю; все усилия мои направлялись к попытке отчетливо сформулировать, т. е. оформить явление ритма в поэзии средствами души рассуждающей»⁴¹.

Далее Белый в сжатой форме излагает основные методы и результаты своего обследования русских классических метров: как на уровне строения отдельной строки, так и на уровне их объединения в строфы и целые лирические тексты. Главный же вывод, который Белый делает из этого изложения, состоит в том, что полученные им результаты описания отдельных строк (в том числе и с учетом паузирования — то есть, говоря современным языком, словоразделов) носят механический характер, в то время как ритм, обнаруживаемый при построении ритмических кривых, не только неразрывно связан со смыслом (о чем пишет и современная стиховедческая наука), но и иррационален по своей природе:

Ритм стихотворения есть жест смысла, но смысла, понятого не в обычно психическом (мифическом или абстрактном) взятии, но проецируемого, как целое «души» стихотворения и его «тела» (осязаемой формы); но целое души и тела есть дух. Ритм — аккомпанируя духовному смыслу, есть напечатание этого смысла на форме, на теле. И особенности в жизни ритмических кривых, построенных в математическом отношении безукоризненно, вскрывают в рациональных эмблемах души рассуждающей всю иррациональность, духовность источника самой ритмичности...⁴²

Наконец, очень много рассуждений о ритме, также понимаемом предельно широко и многообразно (причем в ряде случаев предельно метафорически), находим и в ближайшей по времени к «ИССД» работе Белого «Почему я стал символистом» (1928), представляющей собой своего рода конспект «ИССД»; приведем для доказательства этого серию цитат из статьи:

Утопия с одной из попыток стать на почву новой соборности есть история подмены тонкого и нежного ритма чудовищными искажениями отношений; символизационный ритм себя строящего символиста-индивидуалиста; Теургия — ритмы преобразования; йога ритмов всех я; Трудную духовную истину о церкви, как пяти принципах ритма в человеке, я не умел сформулировать, но — ощущал; вырабатывается особый ритм восприятий; ритм тройственности; ритм диалектики течения метода в методе; ритм Символа-Логоса; ритм коммуны (общины); преодоление власти ритмом развития; ритм связей энного рода возможностей выявления «я» в энного рода мыслительных культурах; ритмы жизни коммунальной; ритм к чтению законо-

⁴¹ Штайнер Р. [Штейнер Р.] Эвритмия как видимая речь...

⁴² Там же.

дательств; культура как ритма и ритм как выявления человеческого Духа из свободы и т. д.⁴³

Таким образом, можно констатировать, что в понимании ритма Белый, если воспользоваться его собственным стилем изложения, постоянно ритмически колебался между двумя подходами — узким стиховедческим, выработанным им самим в ранних позитивистских статьях, и широким антропософским, связанным с его философскими студиями 1910–1920-х гг. Характерно при этом, что он, по сути дела, не дает определения ритма, а точнее, дает целый ряд принципиально неточных определений, что вполне соответствует методу его рассуждений в «ИССД».

⁴³ *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 418–493.

«ЭСТЕТИКА КАК ТОЧНАЯ НАУКА».
СТАТЬИ А. БЕЛОГО 1900-Х ГГ. О РУССКОМ СТИХЕ
И РАЗВИТИЕ ИХ ИДЕЙ В РУССКОМ СТИХОВЕДЕНИИ
XX — НАЧАЛА XXI В.

В статье 1909 г. «Лирика и эксперимент» Белый несколько раз употребляет словосочетание, вынесенное в заглавие этой статьи: так, говоря об эстетике, он вопрошает: «Возможна ли она как точная наука?» — и тут же сам отвечает: «Вполне возможна»¹. Спустя полстраницы снова спрашивает: «Развивалась ли эстетика как точная наука?» и т. д. Наконец, спустя два десятка лет в своих мемуарах «На рубеже двух столетий» он напишет о своих студенческих годах: «Я же чувствую себя спецом в оцупи мыслей об эстетике: как точной экспериментальной науке; отражение мыслей первокурсника — статьи в “Символизме”, продуманные задолго до написания»².

При этом в отличие от ряда своих современников, писавших о стихе, — Брюсова, Шенгели, Пяста, Шульговского, Альвинга, даже Северянина — Андрей Белый не оставил целостного изложения своих взглядов по его теории (кстати, все перечисленные авторы — тоже «по совместительству» поэты — в большинстве случаев создавали в основном учебники). Интересно, что в 1930-е гг. эту линию продолжили уже советские стихотворцы — В. Саянов, А. Крайский, — написавшие собственные «практические курсы»³. Поэтому применительно к этому периоду вполне можно говорить о теории стиха как о науке — то есть как о концептуально выстроенной системе взглядов.

¹ *Белый А.* Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 178.

² *Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 384.

³ *Крайский А.* Что надо знать начинающему писателю (выбор и сочетание слов). Л., 1927–1930 (4 издания); *Саянов В.* Начала стиха. Л., 1930.

Это тем более важно, что именно «формалистические» стиховедческие работы А. Белого, написанные и опубликованные в 1900-е гг. («Смысл искусства», «Лирика и эксперимент», «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре» и «“Не пой, красавица, при мне...” А. С. Пушкина (Опыт описания)») считаются сейчас первыми в традиции, они неоднократно становились объектом научно-исторической рефлексии. Им посвящены работы Б. Томашевского, М. Гаспарова, В. Холшевникова, однозначно провозгласивших их автора основоположником научного стиховедения в России. Как писал В. Жирмунский, «живые импульсы для методологических исканий в области литературной формы фактически были восприняты нами от теоретиков символизма... На первом месте должен быть назван Андрей Белый»⁴. И далее: «Он сдвинул изучение русского стихосложения с мертвой точки, сосредоточив внимание исследователей не на однообразных и абстрактных метрических схемах, а на живом многообразии реального ритма русского стиха, отклоняющегося в различных направлениях от той или иной из указанных схем»⁵.

Тем не менее многие современники встретили «Символизм» (особенно его второй, собственно стиховедческий, раздел) в штыки. Так, Брюсов в рецензии на «Символизм», появившейся сразу же после его выхода (Аполлон. 1910. № 11), сетует на то, что Белый сначала «приводит составленные им статистические таблицы, постоянно оперирует цифрами, засыпает терминами»⁶. Гаспаров комментирует этот отзыв следующим образом: «Появление “Символизма” в 1910 г. было событием, с которого ведет начало все современное русское стиховедение. Брюсов не мог не почувствовать обиды, что сдвинуть изучение стиха с мертвой точки пришлось не ему, а его молодому сопернику; эту обиду он излил в статье ... очень несправедливой»⁷.

Особенно обидна для Брюсова претензия Белого на объективность:

...свои выводы относительно сравнительной ритмичности стиха тех и других поэтов он заканчивает заявлением, что это — не субъективная оценка, но беспристрастное описание. Мы, однако, склонны думать, что Андрей Белый заблуждается, что действительной научности в его статьях весьма немного и что его выводы все же остаются его субъективными догадками⁸;

...о ритме стихов Андрей Белый судил не по всей совокупности элементов, которые образуют ритм стиха, а только по одному единственному элементу, именно по количеству и по положению в стихах данного поэта пиррихийев⁹.

⁴ Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 8.

⁵ Жирмунский В. Введение в метрику. Теория стиха. Л., 1925. С. 33.

⁶ Брюсов В. Об одном вопросе ритма // Аполлон. 1910. № 11. С. 55.

⁷ Гаспаров М. Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец // Гаспаров М. Избранные труды. Т. 3. М., 1997. С. 400–401.

⁸ Брюсов В. Об одном вопросе ритма. С. 55.

⁹ Там же.

Это заведомое упрощение, потому что даже в самих статьях (не говоря о приложениях) Белый рассматривает пиррихированность только как одну из составляющих индивидуального ритма. Но посмотрим, что следует у Брюсова за этим:

Как известно, чистых ямбов и хореев в русском стихе почти не бывает. Ударения тонические далеко не всегда совпадают с ударениями логическими, и на многих слогах, в слове, собственно говоря, не ударяемых, в стихе стоит условное ударение, называемое обычно второстепенным!¹⁰

— и так далее; то есть «конкурент» излагает положения символизма на привычном для себя (без «засыпающих» терминов Белого) языке.

Спустя пять лет Валериан Чудовский публикует в том же «Аполлоне» (1915. № 8–9) собственное исследование по теории стиха. В самом начале статьи он косвенно упрекает того же Брюсова, «проснувшегося» как теоретик стиха после «Символизма»:

Как долго пришлось ждать,— «Символизм» Андрея Белого вышел в конце 1910 г., то есть когда «декадентство» приближалось уже к двадцатипятилетним юбилеям ... лишь недавно декаденты — сознательные, полные рефлексии и самонаблюдения до отравы — почувствовали, что вдохновению их тесно в школьном учении. Но они не поспешили договорить всё то, что, вероятно, мелькало в их сознании и даже в их беседах еще в девяностых годах прошлого века. Валерий Брюсов и Вячеслав Иванов, чьи могучие умы вместили огромный опыт — опыт и вдохновения, и познания — позволили другому, намного младшему, взойти до них на ту трибуну, с которой говорят к толпе!¹¹

Далее следует характеристика «Символизма» (именно стиховедческой его части), больше говорящая о взглядах эпохи, репутации Белого и самом Чудовском, чем о идеях и методах автора книги:

Андрей Белый, вдохновенный и бестолковый, в книге, столь же замечательной достоинствами своими, сколь и недостатками, не дал учения, в собственном смысле, но открыл для всех новые кругозоры и начал новую эру в явном (то есть печатном) изучении русского стиха. Заслуга его огромна!

Книга Андрея Белого — достаточно крупное явление, чтобы к ней можно было отнестись весьма сурово. Растрепанность метода и слабость самокритики до странности умалили плоды его поистине редкой проницательности, смелости и остроумия. Достаточно сказать, что он наивно доверился зрительной видимости стихов, напечатанных в книге, и построил (чисто импрессионистски!) целую систему причудливых схем, каких-то больших и малых корзин и т. п., соединяя в них стихи не по органической их связанности (об этом он и не подумал), а по типографскому их соседству!¹²

¹⁰ Брюсов В. Об одном вопросе ритма. С. 55.

¹¹ Чудовский В. Несколько мыслей к возможному учению о стихе // Аполлон. 1915. № 8–9. С. 56.

¹² Там же.

Оценка очень двусмысленная; но главное — она открывает большую статью, в которой Чудовский излагает собственную теорию, в рамках которой он тоже доказывает свои положения с помощью цифр и схем (в отличие от Брюсова!) и которая в принципе не противоречит выводам Белого, что очень симптоматично.

Характерно, что на закате советской эпохи появляется статья Бориса Гончарова, опирающаяся как раз на только что процитированные работы Брюсова и Чудовского (из них брались только критические оценки), тоже вполне двойственная (говорится, что работы автора «Символизма» «в целом имели положительное значение»), однако «Андрея Белого вряд едва ли можно считать “ответственным” за неплодотворные крайности структурального и статистического исследования стиха» — очевидный камень в адрес Гаспарова, Лотмана, Баевского, Руднева и других оппонентов Гончарова, стоявшего на страже принципов «марксистского литературоведения» от происков «формалистов»!

Кстати, и его обращение к теории Белого в конечном счете сыграло «в целом положительную роль»: в полемическом задоре Гончаров показал некоторые корни открытий Белого (например, рассуждения Павла Дмитриевича Голохвостова, автора статьи «Законы стиха русского народного и нашего литературного» в «Русском вестнике» и одноименной книги (СПб., 1885), в которых говорится о том, что собственно ямба в ямбических стихах может и не быть¹³.

Другими предшественниками формальных методик Белого, упоминаемыми Гаспаровым, были Новосадский — автор книги об орфических гимнах¹⁴ — и Е. Поливанов — автор статьи об александрийском стихе¹⁵.

Однако основоположником научного стиховедения (причем не только в России, но и в мире) следует все-таки считать Андрея Белого — прежде всего потому, что его взгляды образуют систему. Более того, не будет преувеличением сказать, что практически все основные направления научного стиховедения XX века были намечены в его статьях 1909 г. и в обширных комментариях к ним, которые, как известно, чаще всего были дополнениями, досылаемыми в издательство после статей, то есть не примечаниями в традиционном понимании.

Они являются не менее интересными и важными для понимания генезиса формалистической эстетики, чем сами исследования; а сведенные воедино и соотнесенные с текстом собственно статей, позволяют реконструировать систему стиховедческих взглядов поэта.

Основное внимание в работах ученых, определяющих роль Белого в развитии научного стиховедения, уделено прежде всего его главному положению — соотношению понятий «ритм» и «метр» и проблемам разработанной на базе этого

¹³ Голохвостов П. Законы стиха русского народного и нашего литературного // Русский вестник. 1881. № 11–12. С. 799–800; Голохвостов П. Законы стиха русского народного и нашего литературного. СПб., 1885.

¹⁴ Новосадский Н. Орфические гимны. Варшава, 1900.

¹⁵ Поливанов Л. Русский александрийский стих // Расин Ж. Гофолия. М., 1892. С. XCVI–CIXI.

положения методике формального описания стиха. Это положение действительно произвело настоящую революцию в русской филологии, на большом представительном материале показав, что в реальной практике силлабо-тонические метры практически не встречаются, а сама «стопная теория» оказывается абстракцией — но абстракцией абсолютно необходимой для понимания ритмической природы стихотворной речи.

Вспомним в связи с этим замечание Набокова, увлекавшегося в свое время идеями и методами Белого-стиховеда¹⁶, сделанное в «Даре» по поводу Чернышевского, который, по мнению автора «Лолиты», «не разумел и ямба, самого гибкого из всех размеров как раз в силу превращения ударений в удаления, в те ритмические удаления от метра, которые Чернышевскому казались беззаконными по семинарской памяти»¹⁷. Во власти этой же самой «семинарской памяти» находились — несмотря на убедительнейший пример с двумя редакциями «Хотинской оды» — и многие филологи эпохи Белого, по крайней мере те, которые занимались русской поэзией. Поэтому можно говорить именно о научном открытии Белого, суть которого особенно удачно объяснил В. Холшевников: «Первым, кто положил статистический метод в основу изучения форм русского стиха и показал ритмическое богатство последнего, был Андрей Белый. Его известные статьи о русском четырехстопном ямбе¹⁸ при всех их недостатках были поворотным пунктом в развитии нашего стиховедения. Андрей Белый подверг статистическому исследованию те самые пропуски метрических ударений (пиррихии), на которые обратил внимание еще Чернышевский. Таблицы Белого показали, что в ямбах русских поэтов от XVIII до XX в. (у каждого для сопоставления бралась порция по 596 стихов) пиррихии с удивительным постоянством появляются чаще всего на третьих, предпоследних стопах стиха (“Когда не в шутку занемог”), составляя в сумме больше, чем пиррихии на первых и вторых стопах, вместе взятые»¹⁹. Что же касается первой и второй стопы, то здесь распределение пиррихий меняется в значительных пределах и в зависимости от эпохи и индивидуальных свойств ритма того или иного поэта. В общем, поэты XVIII в. предпочитают пиррихий на второй стопе («На лаковом полу моем» — Державин), в XIX в. он чаще попадал на первую («Напоминают мне оне» — Пушкин). Державинский стих звучит, по мнению Андрея Белого, «медленнее, в темпе *andante*; пушкинская же строка — в темпе *allegro*²⁰. Белый показал также, как разнообразны могут быть сочетания стихов с различным расположением пиррихий и как обогащают ритмическое звучание стихотворений

¹⁶ Федотов О. Между Моцартом и Сальери (о поэтическом даре Набокова). М.: ФЛИНТА: Наука, 2014; Поэзия Владимира Набокова-Сирина. С. 282–307.

¹⁷ Набоков В. Дар // Набоков В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 т. СПб., 2000. Т. 4. С. 217.

¹⁸ Белый А. Символизм. Книга статей. М., 1910.

¹⁹ Холшевников В. Стиховедение и математика // Содружество наук и тайны творчества. М., 1968. С. 386.

²⁰ Там же. С. 387.

комбинации разных сочетаний. Андрей Белый применял статистику в ее чистом, так сказать, виде. Позднейшие исследователи усовершенствовали статистический метод Андрея Белого и обогатили его применением математической теории вероятностей. Первым сочетал статистику с применением теории вероятностей Б. В. Томашевский в своих статьях о четырехстопных и пятистопных пушкинских ямбах, написанных в конце 10-х — начале 20-х гг. (см. его книгу «О стихе»). Метод Б. В. Томашевского позволил ему объяснить некоторые наблюдения Андрея Белого»²¹.

Даже если описанное открытие Белого носит частный характер, его значение для объяснения природы русского стиха — в том числе и «живучести» и по сути дела неисчерпаемости русской силлаботоники — представляется чрезвычайно важным. С другой стороны, он открывает путь формальным, статистическим исследованиям в области теории и истории стиха, что важно не в меньшей степени; открытие Белого и его методика получили, как уже сказано, дальнейшее естественное развитие в сочинениях Томашевского, а позднее — особенно последовательно и системно — в работах Тарановского и Гаспарова.

Кстати, важно и то, что автор «Символизма» не ограничился интересом к одному, пусть самому популярному, русскому размеру — четырехстопному ямбу: напомним, что в приложении к статье о его метрике дается статистика пиррихий по другому размеру — четырехстопному хорю.

Однако этим открытием вклад Белого не исчерпывается. Можно сказать, что в пяти статьях о стихе дана программа его научного изучения на весь XX в., которая до конца не выполнена и до сего дня. Посмотрим далее, какие конкретно положения и термины, вводимые Белым, оказались востребованными в последующем развитии науки о стихе.

Начнем с терминологии. Белый впервые предлагает понятие условного ударения или полуударения (на пиррихии; сейчас мы бы сказали «пропуск на сильном месте»), которое потом ставит вопрос о разных по силе ударениях (в основном на служебных словах), — положение, которое ведет к методикам разметки текста Г. Ивановой-Лукьяновой и М. Гиршмана. Сам Белый при этом избегал слова пиррихии, описывал их исключительно как компонент пэанов.

Обращает Белый внимание и на спондеи и их роль в русском стихе (ООСП), а также вводит понятие «неправильной акцентуации» (переакцентуации, как называют это явление сейчас).

Второе важнейшее положение ритмической теории Белого, разработанной в 1900-е гг., — так называемая теория фигур, то есть разработка методики описания того, что сейчас называется профилем ударности, его описание развито в работах Тарановского и Гаспарова и дает представление о многообразии реальных форм различных строк, объединяемых в рамках «условного ямба» (тоже, кстати, термин Белого!).

²¹ Холшевников В. Стихovedение и математика. С. 387.

Сразу же после появления теории фигуры и особенно данные им Белым «бытовые» названия вызвали многочисленные возражения и даже насмешки (напр., того же Чудовского), однако переоценить объективную ценность их для описания реального ритмического механизма стиха невозможно, сегодня это совершенно очевидно.

Обобщая и объясняя в частности обнаруженное А. Белым явление, Кирилл Тарановский в 1940–1950-е гг. формулирует два закона русских двусложных размеров XVIII–XIX вв.: «закон стабилизации первого икта после первого слабого времени в строке» (то есть, по мнению ученого, становится «нормой» повышенная частота ударности в четырехстопном ямбе на втором слоге, а в хорее — на первом) и «закон регрессивной (акцентной) диссимиляции», гласящий, что «сила икта» (частота ударности) падает от последнего (самого сильного) икта в строке к началу строки.

Тарановский пишет:

Сравнительное изучение всех русских двудольных размеров показало, что их ритмическое движение формируется под воздействием двух законов: акцентной диссимиляции и стабилизации первого сильного икта после первого слабого времени в строке (то есть в ямбе на втором, а в хорее на третьем слоге). Акцентная диссимиляция в русском стихе действует регрессивно, начиная с последнего (самого сильного) икта, и образует волнообразную линию ударений, причем сила акцентной диссимиляции ослабевает к началу строки: самому сильному (последнему) икту предшествует самый слабый (предпоследний); затем возникает опять сильный икт (третий с конца), но он, как правило, бывает слабее последнего; четвертый икт с конца опять становится слабым, но всё же остается сильнее предпоследнего, и т. д. В ямбических формах с нечетным числом стоп (то есть в 3-ст. и 5-ст. ямбе) обе закономерности действуют бесконфликтно: и по закону стабилизации начального сильного икта и по закону регрессивной акцентной диссимиляции первый икт (на втором слоге) оказывается сильным; таким образом в обоих размерах правильно чередуются сильные и слабые икты. В 4-ст. ямбе образуется конфликт между упомянутыми закономерностями. По закону регрессивной диссимиляции второй икт (на четвертом слоге) должен быть сильнее первого (на втором слоге), а по закону стабилизации начального икта²².

Позднее Гаспаров, как известно, показал наличие исторических закономерностей в выборе реальных вариантов метра в разное время, а также динамику распределения фигур не только смысловую (о чем тоже писал Белый), но и объективно позиционную (в зависимости от места строки в катрене).

Белому принадлежит также мысль о возможности исчислять ритм целого стихотворения. По его мнению, его можно определять как сумму ритмических характеристик фигур составляющих текст строк²³. «Разве не радостна сама возможность

²² Тарановский К. Основные задачи статистического изучения русского стиха // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Языки славянской культуры, 2000. С. 244.

²³ Белый А. Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 243

в принципе несравненно более точно анализировать ритмические фигуры поэтов и приводить их к числу и мере?»²⁴

По модели фигур силлаботоники Белый строит и типологию гексаметра, подхватившую и развернутую затем в работах Гаспарова и Шапира, дополнив ее понятием дериватов классического гексаметрического стиха.

Условность метрики Белый объясняет также через обратимость силлаботонических метров. Это положение сформулировано в статье «Лирика и эксперимент» на материале строчки Тютчева «Как демоны глухонемые»: Белый обратил внимание, что эта строка может трактоваться и как Я4, и как Амф 3 (в первом случае — с пиррихиями на второй и третьей стопе, во втором — с трибрахией на второй). Из этого Белый делает, правда, вывод, что это «ни ямб, ни амфибрахий»²⁵ — с точки зрения современного стиховедения это, скорее, и ямб, и амфибрахий одновременно.

Далее, Белый утверждает принципиальную невозможность²⁶ представления текста как суммы разных стоп, особенно с применением всех античных метров (кстати, позднее в работах начала 1920-х гг. сам делает именно это, отрицая различие между стихом и прозой — «проза это сложно организованная поэзия»²⁷); отсюда идут исследования ритма прозы: «метрические» — Шенгели, Пешковский и т. д. и их критика Томашевским — и принципиально иные — от Томашевского к Гиршману, а также новые чисто лингвистические методики — например, М. Красноперовой и ее учеников.

Плодотворной оказалась также выдвинутая в «Символизме» идея индивидуальной метрики: Белый проводит сопоставление общего количества (доли) полуударений у разных русских поэтов, это тоже первая попытка такого суммарного сравнения²⁸. Путем сопоставления стиха по разным параметрам можно, по мнению Белого, определить «сравнительно-морфологическую структуру любого поэта»²⁹. Развивая эту идею, Белый вводит понятие ритмической генеалогии индивидуального метра (согласно его подсчетам, стих Брюсова идет от стиха Пушкина и Жуковского, стих Сологуба — от стиха Баратынского и Фета).

Выдвинул Белый и идею исторической динамики метра (ямба), определив для этого основные этапы в распределении «полуударений» (до Жуковского, от Жуковского до Тютчева, от Тютчева до модернистов), предвосхитив тем самым позднейшую периодизацию русского стиха, развернутую Гаспаровым.

Наконец, Белый намечает перспективы изучения связи пиррихированности ямба со смысловыми категориями: с тем или иным движением стиха (темпами,

²⁴ *Белый А.* Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 245.

²⁵ Там же. С. 257.

²⁶ Там же. С. 195.

²⁷ *Белый А.* О художественной прозе // Горн. 1919. № 2/3. С. 55.

²⁸ *Белый А.* Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 197.

²⁹ Там же. С. 253.

как он это называет)³⁰, а также с жанром: так, в оде, по его наблюдениям, пиррихий чаще появляется на второй стопе, а в послании — на первом.

Белый пишет: «Нужно рассмотреть ритм пушкинского ямба в связи с содержанием, выраженным ритмически... обилие пэанов там, где поэт живописует настроение, независимо от образов; и наоборот, обилие ритмически правильного ямба там, где поэт описывает образы»³¹ (характерно, что эти рассуждения, не подкрепленные подсчетами, Белый формулирует как гипотезы и задачи на будущее). Отсюда прямой путь к идее семантических ореолов разных метров, развиваемой Тарановским и Гаспаровым.

Важен также предлагаемый Белым критерий оценки качества стиха, непосредственно связанного, по его мнению, с богатством и разнообразием ритмики, причем в первую очередь не с количеством пиррихийев, а с их расположением по строкам, по вертикали. Соответственно, Белый вводит понятие бедных (однообразных) ритмов и выделяет группы поэтов по этому признаку; всего их четыре, и в первой, действительно, оказываются разнообразными и, соответственно — самые значимые для русской традиции авторы, и наоборот.

Следующая капитальная проблема, поставленная Белым, — соотношение ритма строки и словораздела; исследователь обратил внимание на то, что в зависимости от того, где проходит словораздел, строки, имеющие одинаковую структуру, звучат по-разному, и дает описание вариантов словоразделов в связи с пиррихированностью на каждой из трех стоп Я4. В 1970-е гг. к этой проблеме возвращается сначала Бобров, а потом Гаспаров.

В комментариях Белый пишет также о важной роли цезуры в разных метрах (особенно в гексаметре).

Белый говорит также о важности расположения строф в стихотворном тексте и дает примерную их типологию (12 рубрик, в том числе по разным основаниям (станс, ропалический стих, центон)); можно сказать, что тем самым он заложил, параллельно с Брюсовым, основы современного строфования, которую впоследствии продолжили Пейсахович, Вишневецкий, Федотов. В примечаниях к «Лирике и эксперименту» говорится также о твердых строфических формах и дается их примерная классификация.

Там же, в примечаниях к этой статье и в работе о стихотворении Пушкина, находим наблюдения о стиховой фонике и ее конструктивной функции; множество наблюдений об этом разбросаны и по другим статьям и комментариям к ним.

При этом Белый обращает особое внимание на важность фонетического расположения гласных и согласных в слогах, слове, группе слов (ср. современные исследования Баевского и Векшина), а также предлагает примерную классификацию рифм, типологию аллитераций, подчеркивает важность порядка расположения звуков, говорит о значимости для аллитерирования принадлежности звуков

³⁰ Белый А. Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 230.

³¹ Там же. С. 422.

к одной группе согласных (например, пишет о «губно-зубной инструментовке» *ни, ми, вни, ни*), о соотношении ритма и инструментовки).

В той же статье «Лирика и эксперимент» и комментариях к ней на примере стихов Баратынского Белый отмечает важность количественного преобладания отдельных звуков, ассонансов и аллитераций (например, связывает «тяжеловесность» строк с количеством согласных).

Заходит речь в «Символизме» и о роли знаков препинания, которые, по Белому, служат в первую очередь для фиксации стиховой интонации (ученый находит шесть ее вариантов), и о неприятном впечатлении, производимом на читателя их частотой («неожиданными паузами» внутри строк).

Определяя важнейшие задачи теории стиха, Белый пишет: «Мы должны составить индивидуальные указатели рифм, размеров, слов, средств изобразительности и т. д.»; можно сказать, что эту задачу отчасти решили словари Дж. Шоу, а также многочисленные словари языка отдельных поэтов, капитально осмысленные в монографии и диссертации Л. Шестаковой.

Кроме того, что в обширных примечаниях к статье «Лирика и эксперимент» (это как раз статья, к которой Белый дослал особенно много дополнений) дается характеристика тропов, опирающаяся на работы Потебни, причем они проецируются на категории пространства и времени, а также форм речи (то есть, фигур), дается их градация и разграничение.

Номенклатура понятий и терминов метрической и строфической теории дается также в комментариях к не строго стиховедческой статье «Смысл искусства» (1907); при этом Белый опирается на словарь Остолопова и исследование Денисова, но привлекает также множество иноязычных (в первую очередь немецких) исследований как поэзии, так и музыки в аспекте ритма.

В тексте же статьи автор сопоставляет музыку и поэзию и утверждает, объясняет, что понять поэзию без музыки нельзя — в качестве примера приводится анализ ритма былин, проведенный Танеевым. О соотношении музыкального и стихотворного ритма Белый пишет также в комментариях к статье «Смысл искусства».

В примечаниях к «Лирике и эксперименту» даются наброски «учения о ритме в связи с материалом слов» — то есть современной лингвистики стиха, сложившейся позднее в работах Гаспарова и Скулачевой.

Наконец, целостный (поуровневый, как сказали бы структуралисты конца XX в.) стиховедческий анализ отдельного стихотворения, осуществленный в работе Белого «“Не пой, красавица, при мне...” А. Пушкина (опыт описания)», стал прообразом подобных же анализов, к которым позднее неоднократно обращались Ю. Лотман в своей книге «Анализ поэтического текста», вторую половину которой составили именно разборы отдельных произведений русской классики, М. Гаспаров в серии работ, посвященных ключевым для истории русского стиха текстам Серебряного века, и М. Гиршман в своих опытах интерпретации отдельных стихотворений русских поэтов золотого века. Ср. также коллективный сборник «Анализ лирического стихотворения».

Здесь Белым выдвинута идея уровней организации текста: это метр — «соединение стоп, строк и строф»; ритм (симметрия в отступлении от метра, то есть, некоторое сложное единообразие отступлений; словесная инструментовка (сложное единство материала слов)); архитектурные формы речи (то есть, фигуры) и описательные формы речи (тропы). Всё это плюс описание системы знаков препинания должно быть, по мнению Белого, представлено в виде таблиц.

Далее в статье следует подробный разбор по уровням; при этом автор особое внимание обращает на межуровневые взаимодействия: ритма и инструментовки, ритма и слогового объема слов и словоразделов; ритма и грамматической принадлежности слов.

Наконец, в методологическом смысле работы Белого впервые показали, что для доказательства того или иного теоретического положения можно пользоваться статистическими методиками, что эстетика — по крайней мере, в отдельных случаях — действительно может быть «точной наукой».

Кстати, здесь самое время обратить внимание на ключевое слова методологии Белого 1900-х гг. — «описание»: именно это действие, по мнению исследователя, должна в первую очередь осуществлять эстетика (как точная наука) по отношению к произведениям искусства, не ввергаясь в стихию субъективизма, неизбежного даже при самой корректной интерпретации.

В конце статьи о стихотворении Пушкина Белый подводит итоги:

Вычитая элементы формы (размер, ритм, инструментовку, архитектурные и описательные фигуры речи), имеем следующую картину: красивая женщина напевает стихотворцу песни грузинского народа, которые пробуждают в нем известное настроение, а это настроение рождает в стихотворце воспоминание о прошлом времени и о каком-то далеком месте; напевы эти вызывают образ далекой девы, забытой под влиянием очарования красивой женщины; но когда эта женщина начинает петь, то стихотворец думает о забытой деве.

Отсюда следует мораль: музыка вызывает воспоминание.

Вот единственная истина, возвещаемая стихотворением; эта истина есть бедное и всякому известное психологическое наблюдение. Когда говорят, что мысль лирического стихотворения важнее его формы, то вряд ли думают о том, что такое допущение обязывает нас забраковать одно из лучших стихотворений Пушкина; если же под содержанием разумеют психический процесс, протекающий в нас под влиянием прочитанного, то перемещают центр тяжести стихотворения в душу воспринимающего; восхищение или невосхищение стихотворением зависит тогда от творческой переработке в нас впечатления от стихотворения. Но тогда о лирическом произведении нельзя судить никак. Тогда всякая критика теряет смысл.

Если же критика существует, то она должна опираться на объективную данность: этой данностью является единство формы и содержания. Мы описали такое единство со стороны элементов одной только внешней формы, едва касаясь отношения внешней формы к форме внутренней, и наше описание растянулось.

Здесь прекращаем мы описание стихотворения, хотя нам еще осталось описание формы внутренней, формы образа: наконец, другую задачу мы упустили: описать приведенное стихотворение в обратном порядке — от содержания к форме³².

Важным является также чисто методический на первый взгляд вопрос — о материале, который, по убеждению Белого, должен представлять собой не отдельные выразительные примеры, а тот или иной объективно выбранный массив, по возможности достаточно большой; известно, что и это вызвало критику современников, но тем не менее в конечном итоге привело к глобализации материала у Тарановского и Гаспарова.

Отдельно хотелось бы отметить продемонстрированный в «Символизме» исследовательский интерес не только к классике, но и к современной Белому поэзии — та самая принципиальная «опора на практику», в том числе и свою собственную, о которой сочувственно писал Гаспаров. Причем здесь Белый как раз не был абсолютным новатором: на собственноручных примерах иллюстрировали положения стиховедческой теории даже не от Третьяковского и Ломоносова — от Смотрицкого и Кантемира.

При этом Гаспаров справедливо писал:

В истории русского стихосложения было два больших перелома: в 1730–1745 гг., когда на смену силлабическому стиху утверждался стих силлабо-тонический, и в 1890–1920 гг., когда рядом с силлабо-тоническим стихом утверждался стих чистотонический. Поэтическая практика и теоретическое осмысление этой практики в обе эти эпохи шли в ногу. В подкрепление к стиховедческим трактатам писались экспериментальные стихи, они проходили испытание общественным вкусом, а если поэт менял свою концепцию стиха, то переписывал свои старые стихотворения наново. Так, Третьяковский перестраивал свои ранние стихи из силлабики в силлаботонику, так, Кантемир переписал по-новому все свои сатиры. Точно так же и Андрей Белый в последние свои годы упорно занимался переработкой — подчас до неузнаваемости — ранних своих стихов. Это вызывало недоумение, считалось (и считается), что он их портил, молодые друзья будто бы собирались учредить «Общество защиты творений Андрея Белого от жестокого с ними обращения»³³. Но Белый был непоколебим³⁴.

Белый был не единственным писателем своего времени, соединявшим в своем лице поэта и теоретика стиха (как когда-то Третьяковский и Ломоносов). Известно, что Вячеслав Иванов читал поэтам лекции о метрике, Валерий Брюсов выпустил два трактата по теории стиха и стиховедческую антологию «Опыты», составленную из собственных стихотворений. Но ни тот, ни другой не испытывали нужды в поздние годы перерабатывать ранние стихи. Их эволюция была ровной,

³² *Белый А.* Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 315.

³³ *Пяст В.* Современное стиховедение. Ритмика. Л., 1929. С. 154–155.

³⁴ *Гаспаров М.* Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец. С. 423.

они обогащали, но не меняли свою поэтическую систему. Не то — Белый. На середине своего творческого пути он резко сменил поэтическую манеру, сменил философское мировоззрение и сменил теоретический подход к стиху.

Поздний Белый, как известно, отошел от провозглашенных в «Символизме» принципов объективного научного анализа, что и привело его, в частности, к печальной «революционализации» «Медного всадника».

Как справедливо писал Гаспаров,

...он оставил не одну, а две книги по стиховедению и во второй сурово осуждал и отвергал первую. Первая называлась «Символизм» (1910), вторая — «Ритм как диалектика и «Медный всадник» (1929).

«Символизм» в стиховедческой своей части писался очень быстро: в 1908 г. — первые размеры, в 1909 г. — весь основной массив, последние подсчеты досылались в уже готовую книгу и попадали не в текст, а в примечания. «Ритм как диалектика», наоборот, был продуктом очень долгого вынашивания: первые подступы в 1912 г., первые разработки в 1917 г.³⁵

Важно, какое развитие получили сформулированные в ранних работах автора положения формальной теории стиха в его более поздних, «философских», сочинениях о литературе, прежде всего — в книге «Ритм как диалектика», которую многие (за исключением С. Гиндина и М. Гаспарова) рассматривают за рамками формалистического дискурса.

В «Жезле Аарона» (1917) Белый продолжает анализ стиховой фоники (аллитераций и ассонансов), стараясь еще более форсировать в нем непосредственную роль звука в смыслообразовании, предлагает арифметическую формулу для оценки ритма строф (старается выстроить вертикаль).

В статьях 1920-х гг. (в том числе незавершенных, опубликованных Лавровым и Одесским) начинает развивать философский (штейнерианский) подход к ритму, сказавшийся и в работах о прозе («О художественной прозе», «О ритме»), в которых Белый делает попытку построить теорию ритма прозы, неотличимого от стиха.

Позднее, в «Мастерстве Гоголя», он исследует ритм прозы — как формальный, так и содержательный — на большом количестве уровней, но при этом, с изрядной долей субъективизма. Ритмичными в этой книге оказываются практически все содержащиеся в тексте явления, в т. ч. цвет и т. д.

В «Ритме как диалектике» Белый исследует тонкие механизмы ритма, но они, к сожалению, приводят его к выводам идеологического толка, что компрометирует всё исследование (об этом писали Гиндин, Гаспаров, Ляпин и др.). Однако Гиндин при этом показал перспективность представленной в этой книге модели Белого.

В «Глоссолалии» (поэме о звуке) делается попытка наделить каждый звук спектром смыслов.

³⁵ Гаспаров М. Брюсов-стихoved и Брюсов-стихотворец. С. 423.

Наконец, в «Истории самосознающей души» Белый предельно генерализует — целиком в духе учения Штайнера — понятие ритма, под которым понимает теперь любую упорядоченность явлений и событий.

Это, разумеется, ни в коей мере не ставит под сомнение плодотворность творческих находок, сделанных в «Символизме» — первой действительно русской научной книге, посвященной «эстетике как строгой науке».

– III –

**ПОИСКИ И НАХОДКИ
ПОЭТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

**МЕХАНИЗМЫ «ПОЭТИЗАЦИИ» ПРОЗЫ
В ЦИКЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ
В ПРОЗЕ И. АННЕНСКОГО «AUTOPSIA»**

Прозаические миниатюры И. Ф. Анненского, условно названные (по наименованию архивной папки) «“Autopsia” и другие стихотворения в прозе» впервые были введены в научный оборот в 1987 г., когда часть из них была опубликована А. Федоровым в составе академического переиздания «Книг отражений»¹; здесь они были ошибочно атрибутированы как оригинальные произведения русского поэта. При этом публикатор возводит их к жанровой традиции «Стихотворений в прозе» И. Тургенева².

Вскоре недоразумение выяснилось, и в своей монографии об Анненском 1984 г. известный ученый, узнав о подлинном авторстве «Autopsia», уже отзывается об этих произведениях достаточно пренебрежительно; соответственно, в подготовленный им том сочинений поэта для «Большой серии» «Библиотеки поэта» 1990 г. лишь семь из них попадает в раздел переводов под именем Ады Негри. В комментарии к ним, соответственно, сказано: «Переводы выполнены ритмизованной прозой, как большей частью принято было переводить стихи А. Негри, написанные, впрочем, в обычной для итальянской поэзии силлабической форме и с рифмами»³.

Это неверно: все известные нами переводы Негри рубежа веков переведены не «ритмизованной прозой», а стихами, обыкновенной рифмованной силлаботоникой (с очень небольшими отступлениями в сторону дольника), то есть оказываются в этом смысле гораздо строже по форме, чем стихи самой итальянской поэтессы. Нам удалось обнаружить три книги Негри, вышедшие в России до 1917 г.:

¹ Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 433–437.

² Там же. С. 646.

³ Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 595.

Стихотворения: С портр. Ады Негри и предисл. пер. Вып. 1 / пер. с итал. [и предисл.] В. Шулятикова. М.: Изд. П. С. Когана, 1900; Стихотворения / пер. А. М. Федорова. СПб.: Маг. «Книжные новости», 1901; Стихотворения: С портр. Ады Негри и крат. биограф. очерком / пер. Ф. С. Шкулева. М.: Отд. т-ва типо-лит. И. М. Машистова, 1904. И тут важно отметить как минимум два важных обстоятельства: во-первых, все три переводчика, а не только однофамилец Федорова, которого вспоминает современный исследователь, принадлежат к числу достаточно известных в свое время авторов и поэтому должны были упомянуты; во-вторых, все эти переводы появились позднее опытов Анненского, что тоже имеет принципиальное значение (хотя бы потому, что лишается смысла выражение «большой частью принято было переводить»).

В 2008 г. появляется еще одна публикация цикла, которую тоже нельзя назвать удачной — ее осуществила в рамках подготовки кандидатской диссертации по лингвистике С. Косихина⁴: кроме вынесенного в заглавие статьи бессмысленного словосочетания «стихи в прозе» (вместо устоявшегося, хотя тоже метафорически неточного, «стихотворения в прозе»), в этой публикации расшифрованы не все слова (некоторые, очевидно, оказались для начинающего ученого чересчур сложными — «зыбка» (колыбель), «Эол» и т. п.), но главное — текст в публикации записан построчно, что, с одной стороны, неизбежно создает иллюзию стихотворной формы, а с другой — затемняет авторские границы прозаических строк, что очень важно для понимания природы этого оригинального в ритмическом смысле текста.

К сожалению, из статьи Косихиной, носящей безусловно подготовительный, «цеховой» характер, новая «версия» цикла Анненского переключалась в интернет, на сайт М. Ваграненко, где они незаслуженно занимают место текстологически верных вариантов Федорова⁵.

Существует и еще одна дефектная публикация цикла — в массовой библиотеке издательства «Рипол классик»⁶, на недостатки которой справедливо указывает в своей статье и С. Косихина.

В основе большинства перечисленных недоразумений лежит непонимание природы анализируемого цикла и особенностей его построения, а также сложившегося в русской литературе к началу XX в. исторического контекста.

Прежде всего, это касается природы и генезиса стихотворений в прозе (точнее было бы называть их прозаическими миниатюрами), которую у нас традиционно возводят к И. Тургеневу. Напомню, что Федоров тоже в первой публикации возводил цикл Анненского к этому источнику; важно, что и сам Анненский восторженно упоминает их в своем недавно опубликованном позднем докладе («Стихотворения

⁴ Косихина С. Неизданные переводы И. Ф. Анненского: цикл стихов в прозе «Autopsia» // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. 3. Филология. 2008. Вып. 3. С. 40–71.

⁵ URL: <http://annensky.lib.ru/trans/trans24.htm>

⁶ Анненский И. Стихотворения. Трагедии. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1998. (Бессмертная библиотека. Русские классики.)

в прозе с их розами из табачной лавочки и воздухом, который напоминает парное молоко. Ах, господа! Я пережил все это... я так глубоко пережил...»⁷. Однако в русской словесности традиция этой формы существовала с XVIII в., с журнальных лирических миниатюр. В 1826 г. появляется книга Федора Глинки «Опыты аллегорий в стихах и прозе», многие из которых можно рассматривать как непосредственный источник некоторых тургеневских миниатюр. Затем к этой форме обращаются Станкевич, Гаршин, Полонский, Щедрин, Голенищев-Кутузов, Льдов, Бальмонт, Белый⁸.

Кроме того, тоже вопреки сложившемуся мнению, в русской словесности всегда существовала практика перевода многих (особенно больших) стихотворных произведений прозой. Среди переводчиков стихов прозой были такие поэты, как Третьяковский, Державин («Читалагайские оды»), Шишков (сонеты Петрарки), Вяземский («Сонеты Мицкевича»).

В 1830 г. Катенин в размышлении «О поэзии итальянской» помещает три собственных перевода сонетов Петрарки; Аполлон Григорьев в статье «Русская изящная словесность в 1852 году» приводит целиком или в больших отрывках 12 стихотворений Гейне в своих прозаических переводах. Наконец, в 1894 г. появляется русский прозаический перевод полного собрания сочинений Байрона, выдержавший два издания.

Нетрудно заметить, что опыт Анненского вполне вписывается в оба этих исторических контекста.

Теперь, чтобы дать представление о том, какой образ поэтессы складывался у русского читателя той поры, приведем начало стихотворения «Ночь» в двух стихотворных переводах.

В. Шулятиков предлагает такое прочтение:

К саду очарованном
Разлит аромат.
Ночные лобзания
Спустились на сад.

Но странное грезится
Глухой тишине.
И ветер колеблется
В безрадостном сне⁹.

⁷ *Анненский И. Ф.* Поэтические формы современной чувствительности // Из неопубликованных материалов архива И. Ф. Анненского: предсмертные публичные выступления / подгот. текста, вступит. ст. и примеч. Г. В. Петровой. Известия РАН: Сер. литературы и языка. 2009. Т. 68. № 4. С. 51.

⁸ История прозаической миниатюры рассмотрена в нашей книге: *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 220–280.

⁹ *Негри А.* Стихотворения. Вып. 1. М., 1900. С. 5.

А. Федоров переводит так:

Роз дыханье живое
По аллеям струится...
Ласка тени таится
В покое.

Но покой необъятный
Полон мысли, значенья...
В нем восторг вдохновенья
Невнятный¹⁰.

В оригинале читаем:

Sul giardino fantastico
Profumato di rosa
La carezza dell'ombra
Posa.

Pure ha un pensiero e un palpito
La quiete suprema;
l'aria, come per brivido,
Trema¹¹.

А вот перевод Анненского:

НОЧИ

Волшебный сад прокурен благовоньем розы, тень ласково покоится над ним.
Нет, право, есть и мысль, и трепет жизни в покое царственном.
Как будто содроганье по воздуху вдруг пробежит.
Печальный мрак, ты не о смерти ли гардениям заснувшим шепчешь?
Должно быть, потому, что сладкая роса дождей сквозь лепестки сомкнутые
струится.

О, это слезы ночи над тайной нищетой, над призрачным похмельем страсти, над сном немым и муками немymi над мимолетной радостью, которую прервал рассудок плачем мой¹².

Как видим, здесь перед нами безусловно прозаический текст, причем разделенный на абзацы-строфы, не совпадающие с делением стихотворного текста-источника. Текст метрически организован (все его слоговые группы не противоречат интерпретации в качестве ямбических), однако это вольный метр, то есть все условные строки, которые можно выделить в этом тексте, имеют разную слоговую длину:

¹⁰ *Negri A.* Стихотворения. СПб., 1901. С. 6.

¹¹ Все стихотворение А. Негри цитируются по изданию: *Negri Ada.* Fatalita. Milano, 1910.

¹² «Стихотворения в прозе» Анненского цитируются по: РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 57.

Волшебный сад прокурен благовоньем розы,
 тень ласково покоится над ним.
 Нет, право, есть и мысль, и трепет жизни
 в покое царственном. Как будто содроганье
 по воздуху вдруг пробежит. Печальный мрак,
 ты не о смерти ли гардениям заснувшим шепчешь?
 Должно быть, потому, что сладкая роса
 дождей сквозь лепестки сомкнутые струится.
 О, это слезы ночи
 над тайной нищетой, над призрачным похмельем страсти,
 над сном немым и муками немymi
 над мимолетной радостью, которую прервал рассудок плачем мой.

То есть условные строки, на которые при желании можно разбить эту миниатюру, колеблются по длине от трех до десяти стоп. При этом ритмическое членение речи не всегда совпадает с синтаксическим, в результате чего на трех границах строк возникает типично стиховое явление переноса. Однако при прозаическом чтении, на котором настаивает автор формой записи своего текста, эти ритмические явления пропадают. В любом случае вариант Анненского намного ритмически сложнее и богаче, чем простенькое «дамское рукоделие» итальянской поэтессы и ее русских переводчиков!

Сравним еще два произведения: стихотворение Негри «Luce» и прозаическую миниатюру Анненского «Свет»:

A fasci s'effonde
 Per l'aria tranquilla,
 Colora, sfavilla,
 La mite frescura
 Del verde ravviva,
 S'ingemma giuliva
 Per terra e per ciel,
 Vittoriosa, calda e senza vel.
 Son perle iridate
 Danzanti nell'onde,
 Son nozze di bionde
 Farfalle e di rose,
 La vita pagana
 Dolcissima emana
 Dai baci dei fior...
 Il mondo esulta e tutto grida: Amor!...
 Mi sento nell'alma la speme fluire,
 L'immenso gioire
 Di vivere sento,
 Qual schiera di rondini

I sogni ridenti
 Fra i raggi lucenti
 Si librano a vol...
 Son milionaria del genio e del sol!..

В дремлющем воздухе рассыпались целые снопы лучей. Цветя и сверкая, ярче блещет мягкая свежесть молодой зелени, и розовые жемчужины покатались по земле и по небу.

О свет, всё побеждающий, жгучий, сбросивший покрывало свет.

Это радужные перлы скачут в чистой влаге. Это брак белых мотыльков с розами. Это языческая жизнь изливается сладкой струей из цветочных лобзаний.

Мир ждет, призывая любовь.

Я чувствую, как у меня в сердце бьется волна надежды. Я чувствую страстную радость, что живу. И, точно стая ласточек, взвились в вольный простор неба мои веселые грезы, все в ярких лучах света.

Гений и солнце, с вами я чувствую себя *Крёзом*.

Интересно, что в оригинале этого стихотворения Негри использует достаточно экзотическую строфику: ее стихотворение состоит из трех графически не выделенных восьмистиший, первые два из которых состоят из трех пар смежно зарифмованных строк (вторая и третья, пятая и шестая, седьмая и восьмая), две же строки (первая и четвертая) — нерифмованные. При этом первые шесть строк имеют женские окончания, а последние две — мужские, а в третьей строфе холостые строки спарены и перемещены на третью и четвертую позицию. Для русской поэзии такая строфика и рифмовка нехарактерны; очевидно, они в определенной мере опираются на итальянскую песенную традицию.

Вообще, у Негри много холостых (недорифмованных) строк, что мешало русским переводчикам, помещающим ее стихи в альбомный гладкий контекст: приходилось «дорифмовывать».

У Анненского же здесь тоже очевидно серьезное усложнение текста — как формальное (даже по сравнению с негриевской песенной экзотикой), так и образное (чего стоит хотя бы замена в последней строфе негриевского «сына миллионера» на Крёза, недаром выделенного Анненским курсивом: так происходит выход за пределы вполне конкретного «демократического» мира «поэтессы из народа»!). Контрастно легкой «песенке», состоящей из коротких зарифмованных строк, смотрится и изысканный ажурный монолит прозаической строфики Анненского.

Надо сказать, что в этой миниатюре русский поэт отказывается и от сплошной метризации текста, лишь намечая ее в отдельных фрагментах («Это радужные перлы / скачут в чистой влаге» (4-х и 3-х стопный хорей); «...изливается сладкой струей из цветочных лобзаний» (пятистопный анапест); «Мир ждет, призывая любовь» (трехстопный амфибрахий); «Я чувствую страстную радость» (трехстопный амфибрахий)). С помощью этих «случайных метров» переводчик указывает читателю на стиховое происхождение текста, не более того. При этом важно, что почти все метры здесь разные (а не единый ямб, как в «Ночи»).

Подобного рода метрические вкрапления обнаруживаются почти во всех «стихотворениях в прозе» Анненского, однако только одно — «Ночь» — может быть отнесено к метрической прозе; все остальные имеют в целом ритмически нейтральную природу (а не ритмизованную, как ошибочно писал Федоров).

Тем не менее метризацию можно считать одним из механизмов поэтизации текста, используемом Анненским в этом цикле. Вторым — и наиболее характерным — оказывается строфизация текста, то есть стремление разбить прозаический монолит на небольшие по размеру, соотносимые в вертикальной композиции целого (по прямой аналогии со стихом) и чаще всего синтаксически замкнутые абзацы-строфы. Надо сказать, что у авторов, работающих с прозаической миниатюрой в девятнадцатом веке, тенденция к строфизации проявлялась редко: даже у Тургенева она отмечается лишь в трети его «Стихотворений в прозе».

Анненский же пользуется этим механизмом регулярно и очень искусно: применяемую им строфику прозы можно назвать свободной, имея в виду, что она абсолютно не связана дисциплиной стиховой речи и целиком соответствует задачам создания смысла и его квантования.

Так, прозаическая свободная строфика позволяет выделить в отдельную строку наиболее важную фразу. Например, в «Аутопсии» после описания страданий героини следуют такие укороченные энергичные строфы: «И я умерла, умерла одинокая, одинокая, понимаешь» и «Да и что тебе до меня. Я падаль»; в миниатюре «Бежит волна» короткая строфа играет роль рефрена: «Вода бежит и плачет»; в «Побежденных» с помощью краткой строфы дан ответ на риторический вопрос, сколько их, — «— Их без числа и счета»; в «В песни заступа» такая строфа подводит символический итог произведению «Мира... труда... хлеба» и т. д.

Именно сравнивая текст и перевод, нельзя не обратить внимание на мастерское использование Анненским свободной строфики, ни в коей мере не следующую за членением текста в оригинале, что позволяет еще раз подчеркнуть не просто независимость этих переводов от оригинала, но и определенную противопоставленность их друг другу.

Говоря о других средствах создания эффекта поэтичности в прозаических миниатюрах Анненского, можно указать также на использование в них анафорических конструкций (правда, в этом русский поэт в основном следует за итальянским коллегой). Знаком ориентации на стиховую традицию выглядит также сам миниатюрный размер каждого текста и их циклизация, которая вызывает у читателя устойчивые ассоциации со стихотворной культурой в первую очередь.

Наконец, отсутствие знаков препинания, на которое обратили внимание и Федоров, и Косихина, отнеся это явление к незавершенности текста. Возможно, однако, и другое объяснение: отказ от них был отличительной чертой некоторых произведений современной Анненскому французской поэзии, ведь именно на рубеже столетий поэты начинают осознавать избыточность «прозаических» знаков в стихотворной речи и приходят к их постепенному вытеснению.

Кроме того, следует напомнить, что позднее (в 1906–1908-м гг.) Анненский создает и публикует в периодике четыре оригинальных произведения, названные им самим «стихотворениями в прозе»: «Andante», «Мысли-иглы», «Сентиментальное воспоминание», «Моя душа»; позднее они будут напечатаны А. Кривичем в книге «Посмертные стихи».

Все четыре произведения имеют примерно одинаковый размер (около страницы типографского текста), снабжены заглавием и датой написания, используют строфы свободного типа (кроме «Andante»); достаточно часто в них появляются и случайные метры, причем чаще всего — в сильной позиции начала строфы или предложения.

В следующем далее примере показано, как метры «работают» в оригинальном произведении Анненского (они выделены курсивом); обратите внимание, что здесь поэт отказывается от малых строф, однако в одном случае все-таки использует такую строфу, и именно для смыслового выделения:

ANDANTE

Июльский день прошел капризно, ветреный и облачный: то и дело, из тучи ли, или с деревьев, // срываясь, разлетались щекочущие брызги, / и редко-редко небо пронизывало их стальными лучами. Других у него и не было, // и только листва все косматилась, взметая матовую изнанку своей гущи. Слава богу, это прожито. Уже давно вечер. Там, наверху, не осталось ни облачка, ни полосы, ни точки даже... Теперь оттуда, чистое и пустынное, смотрит на нас небо, и взгляд у него белесоватый, как у слепого. Я не вижу дороги, но, наверное, она черная и мягкая: рессоры подрагивают, копыта слабо-слабо звенят и хлюпают. Туман ползет и стелется отовсюду, но тонкий и еще не похолодевший. Дорога пошла моложами. Кусты то обступают нас так тесно, что черные рипиды их оставляют влажный след на наших / холодных лицах, / то, наоборот, разбегутся... и минутами мне кажется, что это уже не кусты, а те воздушные пятна, которые днем бродили по небу; только теперь, перемежаясь с туманом, они тревожат сердце каким-то смутным не то упреком, не то воспоминанием... И странно, — как сближает нас со всем / тем, что не — мы, // эта туманная ночь, // и как в то же время // чуждо друг другу звучат наши голоса, уходя каждый за своей душою в жуткую зыбкость ночи...

Брось вожжи и дай мне руку. Пусть отдохнет и наш старый конь...

Вот ушли куда-то и последние кусты. Там, далеко внизу, то сверкнет, то погаснет холодная полоса реки, а возле / маячит слабый огонек парама... Не говори! Слушай тишину, слушай, как стучит твое сердце!.. Возьми даже руку и спрячь ее в рукав. Будем рядом, но розно. И пусть // другими, кружными путями наши растаявшие в июльском тумане тени сблизятся, сольются и станут одна тень... Как тихо... Пробыло час... еще... еще... и довольно... Все молчит... Молчите и вы, стонущие, призывные. Как хорошо!.. А ты, жизнь, иди! Я не боюсь тебя, уходящей, и не считаю твоих минут. Да ты и не можешь уйти от меня, потому что ты ведь это я, и никто больше — это-то уж наверно...¹³

¹³ Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. С. 214.

Еще одним важным источником прозаических миниатюр Анненского можно считать его итальянские дневники, написанные в те же ранние годы творчества, что и переводы из Негри. Здесь можно увидеть преемственность Анненского другой традиции прозаической миниатюры — экфрастической¹⁴.

Таким образом, у Анненского можно отметить как минимум три группы текстов, в той или иной степени соотносимые с формой прозаической миниатюры: автономные экфрастические записи в итальянских дневниках 1890-х гг., прозаические переводы стихотворений Ады Негри того же периода и четыре собственно стихотворения в прозе 1906–1908 гг., которые можно рассматривать как своего рода итог экспериментов по освоению миниатюрной прозаической формы.

Кроме этого, можно констатировать, что в своих прозаических переложениях стихотворений Ады Негри Анненский разными способами передает смежность своих переводов с традиционным стихом и в то же время умело модернизирует форму, придавая ей вариативность и глубину, отсутствующие в оригинале.

¹⁴ Подробнее об этом, а также об особенностях оригинальных «стихотворений в прозе» Анненского см.: *Орлицкий Ю.* Прозаическая миниатюра в культуре Серебряного века (от Анненского и Добролюбова до футуристов и Ахматовой) // Некалендарный XX век. М.: Азбуковник, 2011. С. 371–386.

ОТ ФРАНЦУЗСКОГО К РУССКОМУ: ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОГО ДЕКАДАНСА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА ДОБРОЛЮБОВА

В 1895 г. в Петербурге вышла первая книга стихов и прозы начинающего автора Александра Добролюбова с необычным даже для тех лет названием «*Natura Naturans. Natura Naturata*», в 1900-м — его же «Собрание стихов», в 1905-м — третий и последний сборник разножанровых произведений поэта «Из Книги Невидимой». Таким образом, три основных сборника автора с удивительной хронологической точностью окружили дату пришествия в европейский мир нового века, который все ожидали с мистическим ужасом и с такими же мистическими надеждами.

Сложной и во многом загадочной судьбе — личной и творческой — этого полузабытого ныне замечательного русского поэта, которого нередко называют прямо предшественником русского символизма, посвящены многочисленные мемуарные свидетельства и обстоятельные статьи недавних лет — К. Азадовского, Е. Ивановой и А. Кобринского; наконец, появились и переиздания основных произведений поэта¹.

¹ См. мемуары и статьи А. Белого, В. Брюсова, В. и З. Гиппиусов, Д. Мережковского, Г. Чулкова и др.; *Азадовский К.* Путь Александра Добролюбова // Блоковский сб. Вып. 3. Тарту, 1979. С. 121–146; *Иванова Е.* Александр Добролюбов — загадка своего времени. Ст. 1 // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 191–236; *Кобринский А.* «Жил на свете рыцарь бедный...» (Александр Добролюбов: слово и молчание) // Ранние символисты. СПб., 2005. С. 429–474. Сочинения переизданы сначала репринтно (*Добролюбов А.* *Natura naturans. Natura naturata* (1895); *Собрание стихов* (1900). Berkeley, 1981; *Добролюбов А.* *Из Книги Невидимой*. Berkeley, 1983); а затем с существенными дополнениями (Ранние символисты: Н. Минский, А. Добролюбов. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2005. (Сер. «Новая библиотека поэта»)).

Даже такой признанный знаток современной ему французской поэзии, как Брюсов, признавал, что лучше Добролюбова современную, «новейшую» поэзию Франции никто в России не знает², а в первой книге была анонсирована соответствующая книга переводов (правда, так и не увидевшая света) — «образцы “новейшей” поэзии, в переводе Алек. Добролюбова и Владимира Гиппиуса»³.

Уже в самом начале XX в. Добролюбов становится одним из литературных вождей нового еретического направления в русском православии, одной из ветвей «народной веры», что свидетельствует о решительном повороте Добролюбова от одной национальной эстетической ориентации к другой.

Тем не менее нам кажется необходимым внести в эту формулу (от французского к русскому) некоторые уточнения, которые могут существенно ее скорректировать — по крайней мере, на уровне поэтики Добролюбова.

Это принципиально важно еще и потому, что его творчество по-настоящему не понимали даже те современники, которые с благоговением относились к его личности — в первую очередь символисты всех поколений (напомним, например, что Д. Мережковский называл его одним из двух истинных святых в мировой истории, наряду с Франциском Ассизским)⁴. Так, издатель и страстный пропагандист творчества Добролюбова В. Брюсов в заметке 1895 г., писал: «Эта поэзия ищет одного — новых выражений, оригинальных сочетаний слов, красивых и еще неслыханных созвучий»; «Произведения Добролюбова <...> результат работы ума, руководимого тонким вкусом» — характеристики, безусловно, лестные, но в то же время подчеркивающие определенную односторонность таланта Добролюбова. Соответственно, говоря о принципиальной рассудочности, холодности творчества поэта, Брюсов неоднократно сравнивает его с Готье⁵.

Явно недооценивает Брюсов и новаторскую стихотворную технику Добролюбова, утверждая при этом: «Русский язык для него не родной. Пишет народным размером... Рифма у него небогата... Чаше, чем, пожалуй, желал бы сам, пишет прозой и белыми стихами»⁶. Последнее замечание выглядит в устах Брюсова, первого в России теоретика свободного стиха, особенно странно — ведь именно Добролюбов выступает в русской поэзии нового времени первым автором значительной группы верлибров.

Пять лет спустя Брюсов, очевидно неудовлетворенный своей первой работой о Добролюбове, предпослал подготовленной им второй книге поэта — «Собранию

² Брюсов В. Автобиография // Русская литература XX века. Т. 1. М., 1914. С. 111–112. Цит. по ст.: Grossman J. D. Aleksandr Dobroljubov: The Making of a Decadent // Добролюбов А. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Berkeley, 1981. Р. 11.

³ Добролюбов А. Указ. соч. Т. 1. Р. 120.

⁴ См.: Азадовский К. Путь Александра Добролюбова // Блоковский сб. Вып. 3. Тарту, 1979. С. 121, сноска.

⁵ Брюсов В. [Рец. на кн.]: Добролюбов А. Natura Naturans. Natura Naturata. СПб., 1895 // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 234–236.

⁶ Там же.

стихов» (1900) — специальное предисловие, симптоматично названное «О русском стихосложении». В этой работе он демонстрирует куда более глубокое понимание добролюбовского поэтического новаторства, которое теперь заключается, по Брюсову, прежде всего, в принципиальном полиморфизме: в обращении к разным формам стиха, в том числе к редкой тогда в русской литературной поэзии тонике, в чередовании рифмованных и белых стихов, в обращении к свободному стиху, который «более всего напоминают вольные стихи (*vers libres*) Verhaeren'a, Viele-Griffin»⁷; в одновременной апелляции к изощренной современной стихотворной технике и народной стиховой традиции. При этом очень характерно, что Брюсов-издатель не включает в состав второй добролюбовской книги его прозаические миниатюры, считая, очевидно, что и у полиморфизма должны быть определенные границы⁸.

Добролюбов действительно, в отличие от большинства своих русских предшественников и современников, прекрасно знал именно современную французскую поэзию (в отличие от того же Брюсова, ориентировавшегося в большей степени на опыт французского символизма старших поколений) и, что самое главное, активно использовал это свое знание в собственном творчестве. В чем же конкретно проявлялась эта ориентация на новейшую французскую поэзию?

Прежде всего, в стремлении создавать не отдельные стихотворения, а целостные стихотворные книги с четко продуманной композицией, в свою очередь состоящие из разделов и циклов, организующих их причудливо организованную членимость — этому способствовали не только нумерация стихотворений и циклов, но и включение циклов в циклы, система посвящений и эпитафий к разделам, циклам и отдельным стихам и т. д.⁹ В этом смысле прямыми предшественниками Добролюбова во французской поэзии можно назвать Бодлера, Рембо, Верлена, Малларме.

Такая особая организованная целостность характерна для всех трех книг поэта, в журнальных же публикациях его стихов и прозы она отчасти проявляется в циклизации и использовании нумерации произведений.

Стремление организовать книгу как особое сверхтекстовое единство вызывает к жизни повышенную активность так называемых рамочных компонентов текста, позволяющих скрепить это единство надтекстовых элементов: разного рода посвящений, эпитафий, подзаголовков, отсылок к произведениям других видов искусства (в т. ч. к конкретным картинам и музыкальным произведениям), обозначений ритма чтения при помощи музыкальных терминов и т. д.

⁷ Добролюбов А. Указ. соч. Т. 1. Р. 134.

⁸ Иванова Е. Александр Добролюбов — загадка своего времени. Ст. 1. С. 220.

⁹ См. подробнее: Орлицкий Ю. Малая проза в составе прозиметрического целого (А. Добролюбов и Е. Гупо) // *Studia Slavica Finlandesica*. Т. XVI/1 (Школа органического искусства в русском модернизме. Сб. статей). Helsinki, 1999. Р. 225–238.

Другое важнейшее средство создания целого — принципиальная полиметричность книг, включающих, наряду со стихами традиционного типа, и новаторские типы стиха (в первую очередь тонику и верлибр), и прозу, и так называемые вакуумные (то есть состоящие только из рамочного компонента) тексты¹⁰. При этом верлибра у Добролюбова оказывается существенно больше, чем у его французских предшественников, а сам его свободный стих выглядит более раскованным, чем его французский аналог этих же лет. Вот пример этого — вторая часть стихотворения «Всем» (первая строфа его написана раешным стихом):

Юноша! тоска бесконечного тебя сломила,
Разложила на половины, заронив семя клетки другой,
Но боль исполнила члены ребенка,
И ты долго протяжно в пустыне горючей кричал.
Окупись в счастье, умри от любви!
Царство идет неизменное, царство плоти и крови!

Солнце, вселенную к славе маня, далеко заходит.
Кровь, ты плоть! утешься, на вечный закат не гляди.
Я зажгу этот труп, этот камень о могучие краски небес.
Обойму, зацелую святое...

А утешенья тебе выдумывал человек все разные!
...Так на мое
Странно и пенять!

Собака рыдающая о властелине!
Кто правду скажет, тому лжет.
Конечно, не главное страдать, но рана твоя разбережена.

Учи себя утешаться и отчаиваться.

Можно отметить также, что и традиционные размеры приобретают в книгах Добролюбова ряд новаторских черт — например, многие из них содержат нерифмованные (холостые) строки (ср. подобные новаторства в поэзии А. Рембо), что делает стихи, написанные традиционными метрами, принципиально открытыми.

Одним из первых в новейшей русской литературе Добролюбов обращается и к малой прозе, причем (в отличие от «Стихотворений в прозе» Бодлера и Тургенева) именно в контексте лирической стихотворной книги. Во французской литературе эта традиция идет прежде всего от опытов того же Рембо («Озарения», «Одно лето в аду», 1870-е гг.), Малларме (в журнальных публикациях 1870-х гг. и книгах 1891, 1893, 1897 гг.), Гюисманса, Лафорга (1886), а также многих других поэтов неосимволистской ориентации — Луи, Ру, Фора и т. д.

¹⁰ См.: Орлицкий Ю. Minimum minimorum: отсутствие текста как тип текста // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 270–276.

При этом он, так же как французские поэты, использует в своей малой прозе как традиционную, так и специфическую для прозаической миниатюристики версейную строфику, характеризующуюся краткостью и соразмерностью стрóf и стремлением большинства из них к равенству одному предложению¹¹. Идеальным версе можно назвать стихотворение «Solo» из первой книги Добролюбова:

Она угасла, потому что настала зима. Она угасла, потому что устали крылья.
 Горькое, непонятное заблуждение! Смешное недоумение ребенка!
 Они думают, что она вечна. Они верят в ее бессмертие.
 Горькое, непонятное заблуждение! Смешное недоумение ребенка!
 Я не пришел будить тебя. Я не пришел звать тебя.
 Тяжела могильная плита. Еще тяжелее веки умершего.
 Ты знаешь, что вянут молодые березы. Ты знаешь, что листья засохшие шепчутся
 с ветром.
 Тяжела могильная плита. Еще тяжелее веки умершего.

Ряд особенностей этой книги Добролюбова — например, наличие в ней двух вакуумных текстов — позволяют говорить также о том, что в некоторых аспектах новаторства он сумел опередить французский поэтический авангард.

ПЕЧАЛЬ

1

Presto

Мы единственные,
 Невоинственные,
 Все таинственные,
 Как печаль;

Мы серебристые,
 Золотистые,
 Чуть росистые,
 Как печаль;
 За Тобою
 Молодою
 И святою,
 Как печаль;

2

Moderato

.....

¹¹ См.: Орлицкий Ю. Русское версе в кругу источников и параллелей // Источниковедение и компаративный метод в гуманитарном знании. М., 1996. С. 144–149; Орлицкий Ю. На грани стиха и прозы (русское версе) // Арион. 1999. № 1 (21). С. 40–50.

Это же можно сказать и об особой визуальной активности, характерной для этой книги, — во французской поэзии ее появление связывается обычно с поэмой Малларме «Бросок костей» (1897, журнальная публикация, в книге появилась только в 1914 г.) и с «визуальной революцией» Г. Аполлинера.

Наконец, можно отметить ряд черт, характерных для стихотворений и малой прозы Добролюбова, появление которых во французской поэзии рубежа веков трудно себе представить. Прежде всего, это обращение к мотивам и образам так называемой «народной веры» с соответствующей опорой на традицию народного извода русского молитвословного стиха¹².

Далее, можно говорить о решительном размытии Добролюбовым границ художественности / нехудожественности, что выразилось во включении в состав третьей книги, наряду с собственно художественными, также литургических и публицистических текстов, прихотливо смонтированных в единое полиметрическое целое.

Особенно отчетливо все эти черты проявились в последней книге поэта, которая выстроена (как мы знаем, не автором, а составителем) как многоступенчатая иерархия текстов, подразумевающая сложную систему их соподчинения. Так, книга разбита на шесть основных непропорциональных по объему разделов, пронумерованных римскими цифрами. Первый из них — «О прежнем» — включает два фрагмента, последний — «Последние слова» — восемь: по сути дела, это пролог и эпилог книги.

Четыре центральных части состоят каждая из двух-четырёх десятков чередующихся стихотворных и прозаических фрагментов. При этом третья носит то же название, что и книга целом, и включает 32 «песни», что объявляется уже во вступительном прозаическом фрагменте раздела, обозначенном в содержании как стихотворение, первой строчкой: «От детства песни рождались в сердце моем». Затем следует двадцать одна стихотворная «песня», пронумерованная арабскими цифрами.

Последние произведения, однако, разрушают и утяжеляют композицию: под номером 22 помещено три пронумерованных опять римскими цифрами прозаических текста, причем первая миниатюра вновь не имеет названия и обозначена в оглавлении по первой фразе, приравненной таким образом к стихотворной строке, а две последние, несмотря на прозаическую форму, названы «песнями». Наименование же 23-го номера дважды «песенное»: «Песнь песней»; это цикл второго порядка, включающий уже целых восемь фрагментов, из которых три прозаических, а пять — стихотворных. При этом заявленная в заглавии цикла библейская тема встречается лишь в нескольких произведениях, некоторые же носят вообще подчеркнуто светский характер, как, например, стилизация народной песни «Жалоба березки под Троицын день» (написанная при этом свободным стихом!):

¹² См.: Орлицкий Ю. Традиции духовного стиха в русской литературе Серебряного века // Христианское миссионерство как феномен истории и культуры. Материалы междунар. науч.-практ. конф. 1996 г. Пермь, 1997. С. 274–283.

Под самый под корень ее подрезал он,
За вершинку ухмыляясь брал,
С комля сок как слеза бежал,
К матери сырой земле бежал.
Глядеть на зеленую-то радостно,
На подкошенную больно жалобно.
Принесли меня в жертву богу неведомому,

Срубили в начале светлой весны,
Продали в великий праздник весны.
Все порадовались листве моей,
Никто не помог жалобе моей,
Каждый ухмыляясь подходил,
Каждый насмехаясь говорил...

Третий раздел книги, «Жертвенник из земли», построен еще сложнее: он разбит на две неравные части: большую первую, состоящую из 14 номеров, — «Времена сомнений», и меньшую вторую, из 5 номеров, «Ты победил, галилеянин!»; при этом два из четырнадцати текстов первой части делятся еще: первый, озаглавленный просто «Два отрывка» — соответственно, на две, а двенадцатый, «В царстве труда», — на четыре, третий из которых — «У земли» — разделен еще на пять, и внутри второй его части, в свою очередь, выделено два отдельных фрагмента. Таким образом, выстраивается глубинная «матрешечная» перспектива, включающая семь ступеней дробности, причем начиная с третьей по седьмую их могут занимать тексты, абсолютно одинаковые и по объему, и по значимости.

С точки зрения смены жанров и стиха и прозы, картина не менее сложная: сначала идут лирические прозаические минитюры, в т. ч. одно, написанное метрической прозой, затем — блок из пяти стихотворных текстов, вновь прозаическая миниатюра и снова стихотворение; самый дробный двенадцатый номер начинается стихотворной «Песней на работе» и состоит еще из двенадцати прозаических фрагментов; последние два номера раздела — тоже прозаические, причем завершающий представляет собой манифест «Письмо в редакцию “Весов”». Наконец, второй большой раздел главы начинается стихотворением, затем следуют два прозаических и еще два стихотворных фрагмента.

Таким образом, констатируя сложность композиции первых частей книги, в том числе и с точки зрения чередования в нем прозиметрических компонентов, мы в то же время не можем обнаружить в этом чередовании никакой содержательной закономерности, хотя бы с точки зрения расположения текстов в сильных или слабых позициях или контрастного выделения наиболее значимых фрагментов.

Четвертая часть, «Дела и дни», имеет подзаголовок «Дневник заключенного 1904 года» и имеет соответственно более простую структуру: девять основных номеров (арабских), из которых два последних разделены один на два, а другой на четырнадцать самостоятельных текстов.

При этом аллегорические реалии жизненной «тюрьмы» появляются только в первых прозаических фрагментах. Стихов здесь меньше, они занимают соответственно номера пятый, седьмой и четыре первых внутри девятого. Таким образом, можно говорить о постепенном вытеснении из прозиметрума стихотворной компоненты, что становится особенно очевидным в пятой части, названной «Из исследований» и включающей в основном теологические и философские миниатюры в прозе, в том числе притчи.

Структура здесь более строгая: девять частей, три первые — пролог — неделимы, остальные разделены на фрагменты, от двух до семи, причем самыми дробными оказываются шестая и седьмая, разделенные соответственно на пять и семь отрывков, четыре из которых (три центральных в шестом и первый в седьмом) в свою очередь разделены на фрагменты. Стихотворных фрагментов нет — в полном соответствии с заявленной «научностью» части. Очевидно, ею же определяется и особая симметричность композиции, заключающаяся, во-первых, в относительной соразмерности фрагментов, а во-вторых, в том, что самые большие и дробные помещены в центр главы.

Наконец, в последнем разделе-эпилоге стихи и проза чередуются через номер, то есть первые занимают четные, а вторая — нечетные позиции, создавая тем самым рамку, закрепленную завершающим книгу прозаическим текстом, одноименным с последним разделом — «Последние слова» (ср. с названием последней вещи М. Салтыкова, по жанровой природе тоже прозаической миниатюры — «Забывшие слова»).

Охватить единым взглядом представленную картину непросто, однако о некоторых общих закономерностях композиции добролюбовского прозиметрума все-таки можно говорить: так, более дробные тексты чаще всего расположены в середине частей, в начале книги чаще встречается стихотворная речь («песни»), которую затем постепенно вытесняет прозаическая («исследования»).

Можно увидеть также определенную рамочную функцию пролога и эпилога, включающих примерно поровну стихов и прозы. В целом же, кроме определенных чисто жанровых коннотаций, говорить о каких бы то ни было закономерностях в расположении стихотворных и прозаических фрагментов затруднительно.

Скорее, можно констатировать, что, несмотря на сложную семиступенчатую систему дроблений прозиметрического целого на стихотворения и прозаические миниатюры, составляющие композицию «Из Книги Невидимой», они расположены в соответствии с логикой сюжета именно цикла прозаических миниатюр, в которых, как правило, выделяется — иногда умышленно, иногда — просто по имманентным законам восприятия — рамка, образуются связи — иногда контрастные, иногда лейтмотивные — между соседними текстами, отчасти намечается внутренний лирический сюжет, для поддержания которого могут использоваться и внешние сюжетные линии (в нашем случае инсценированный «дневник заключенного»), которые, однако, могут столь же неожиданно теряться, как и возникать.

Очевидно также, что почти все перечисленные приметы вполне приложимы не только к прозиметрическому циклу, но и ко всякому вообще циклическому образованию, будь то циклы прозаических миниатюр, большинство лирических стихотворных циклов, подборки и сборники прозаических афоризмов и т. д.

Теперь о конкретных формах стиха и прозы, используемых в книге. Прежде всего, обращает внимание доля свободного стиха, которым написано 23 из 44 (52,3 %) стихотворений, однако теперь, в отличие от предыдущих книг, это не европейский верлибр, а особый молитвословный подтип свободного стиха. В этом смысле вполне показательным, что А. Добролюбов достаточно часто обращается также к литературным имитациям русского народного белого стиха (31,8 %), тоже традиционно ориентированного на песенное исполнение, и к другим нетрадиционным формам стихосложения; классической силлаботоникой в книге выполнено всего 11,3 % произведений, но и среди них почти половина — нерифмованные. Остается еще раз напомнить, что в большинстве своем неклассические метры осознавались читателями-современниками как своего рода плавный переход от стиха к прозе.

Наконец, проза Добролюбова, включенная в книгу, явно тяготеет к строфической, или версейной, отличительной особенностью которой выступают краткость строф, их выравнивание по объему друг с другом и стремление к выравниванию объема каждой строфы с одним предложением. Причем версейная ориентация усиливается в ряде случаев еще и введением пробелов между абзацами, еще более выделяющих их строфическую самостоятельность и даже автономность в структуре целого текста. Если же объем текста превышает одну-две страницы, он начинает члениться пробелами на относительно самостоятельные фрагменты-главки, по размеру вполне соотносимые с теми же самыми миниатюрами.

Кроме того, у А. Добролюбова в миниатюре «Он говорит: в море моем живи и покойся...» используется метрическая проза; отдельные метризованные фрагменты, особенно заметные в миниатюрах именно в силу их краткости, встречаем и в других текстах.

Кроме того, поэт нередко обращается к средствам так называемой графической, или визуальной прозы, актуализирующей вертикальный, стиховой ритм текста.

Еще один немаловажный признак, характеризующий большинство миниатюр Добролюбова — отсутствие заглавий, что для прозаического произведения выступает как безусловный признак стихоподобия и несамостоятельности в рамках сверхстиховой целостности. Не имеют заглавий 50,6 % прозаических произведений в книге при 61,4 % неозаглавленных стихотворений.

Наконец, в цикле «Пыль дорог» под номером III располагается миниатюра «И человек неведомого народа...», четвертая, последняя строфа которой завершается стихотворной (то есть записанной в столбик) цитатой из пророка Захарии.

Еще одно проявление общей прозиметрической ориентации книги — использование эпиграфов, посвящений, указаний на место и дату написания текстов и других вспомогательных элементов текста, способных в условиях прозиметрического

двухязычия создавать дополнительные стыки стиха и прозы. Эпиграфы Добролюбова, часто довольно развернутые, и несколько посвящений и подзаголовков, в силу своего объема, тоже позволяют говорить о прозиметрии: ими снабжена 41 миниатюра, причем в 34,1 % случаев можно говорить именно о стыке стиха и прозы.

Вспомним в связи с этим, что Добролюбов пишет в своем «Письме в редакцию “Весов”»: «Против стихов. Чем более вы будете забывать об одежде стихов, о наружном размере ударений, о непрременном созвучьи букв внутри каждой строчки, только тогда совершится песня свободная неударимая и место ей будет Церковь или Жизнь». При этом чуть выше, в главке «Против романов», на первое место в своей инвективе поэт выносит их принадлежность к «большой» прозе: «Это просто длинные повести суеты».

То есть имеет смысл говорить, что стихи и проза в их традиционной форме Добролюбова не вполне устраивают, а прозиметрия воспринимается автором как частный случай общей синтетической ориентации современного ему искусства слова, ее конкретное структурное выражение. А в целом опыт поэта занимает свое, особое место в истории нашей словесности, показывающее одну из возможностей творческого переосмысления взаимоотношений стиха и прозы в рамках единого структурно целостного образования.

Всё это вместе взятое позволяет говорить о том, что Добролюбов был не только и даже не столько простым учеником французских поэтов, быстро переболевшим их влиянием и ушедшим в специфически русскую поэзию народной веры, а подлинным новатором, мастерски учитывающим на всех этапах своего творчества как влияние французской и — шире — мировой поэзии, так и различные жанры русского народного творчества, оригинальный сплав которых и дал неповторимый добролюбовский поэтический эксперимент, не понятый и недооцененный как современниками, преклонявшимися перед Добролюбовым как человеком, так и потомками, привыкшими видеть в нем скорее маргинальную фигуру, чем оригинальнейшего художника, проложившего новые пути не только русской, но и мировой поэзии.

**ОТ ТРИОЛЕТА ДО ВЕРЛИБРА:
ДИАПАЗОН ВЕРСИФИКАЦИОННОГО МАСТЕРСТВА
ФЕДОРА СОЛОГУБА**

Применительно к поэзии Серебряного века можно говорить о двух принципиально различающихся подходах к стиховой культуре: условно говоря, неоклассическом и неоромантическом. Для первого характерна приверженность к силлаботонике и, соответственно, попытки расширить ее возможности за счет использования разных, в том числе и экзотических, размеров и метров, а в области строфики — повышенный интерес к усложненным формам; для второго — тяготение к разным типам тоники и свободному стиху и различным видам нестрогой строфической организации. К неоклассикам в этом особом понимании условно можно отнести в первую очередь старших символистов — Мережковского, Гиппиус, Брюсова, Бальмонта, Сологуба, а также некоторых авторов следующих поколений — Кузмина, Гумилева, Северянина, к неоромантикам — Белого, Блока, футуристов. Разумеется, в большинстве случаев встречаются и исключения: например, верлибры у Сологуба или, наоборот, терцины и сонеты — у Блока.

В связи с этой общей картиной мы и хотели рассмотреть основные предпочтения поэта Федора Сологуба в области метрики и строфики. К сожалению, пока в нашем распоряжении нет полного свода стихов автора, а из выпускаемого издательством «Наука» трехтомного собрания увидели свет только два первых тома, составившие три солидных фолианта, поэтому одной из серьезных проблем оказалась репрезентативность материала исследования. По этой причине мы избрали восьмитомное собрание сочинений издательства «Навьи чары» (по которому и приводятся все цитаты без указания номеров тома и страницы), в случае необходимости прибегая к другим дополняющим его изданиям, в том числе и к уже названному тому «Литературных памятников». Однако для определения

основных пропорций мы сочли необходимым использовать именно восьмитомник.

Подавляющее большинство стихотворений в нем написано традиционной рифмованной силлаботоникой с традиционным же преобладанием ямбов и хореев; значительно реже встречаются трехсложники, что тоже вполне соответствует суммарной картине русского стиха конца XIX — начала XX вв. Тоника в разных вариантах встречается крайне редко — всего в 12 стихотворениях.

При этом дольники и акцентные стихи Сологуба, появляющиеся в его репертуаре в начале 1900-х гг., отличаются особой ритмической выразительностью — возможно, как раз благодаря своей особой редкости и неожиданности в составе его книг. Таково, например, стихотворение 1904 г. «Я спал от печали...». Оно представляет собой двухиктный дольник на трехсложниковой дактилической основе:

Я спал от печали
Тягостным сном.
Чайки кричали
Над моим окном.

Заря возопила:
«Встречай со мной царя.
Я небеса разбудила,
Разбудила, горя».

И ветер, пылая
Вечной тоской,
Звал меня, пролетая
Над моею рекой.

Но в тяжелой печали
Я безрадостно спал.
О, веселые дали,
Я вас не видал!

В нем обращает на себя особое внимание заметное колебание слогового объема строк — от 4 до 8, — как правило, в дольниках не встречающееся, что и создает основную ритмическую особенность этого стихотворения, особый эффект прозаизации.

Еще сильнее он в произведениях, написанных акцентным стихом, где значительное колебание длины строк сопровождается частыми скоплениями ударных, особенно во второй половине строк; таковы стихотворения «Я живу в тёмной пещере...» (1902), «Вы не умеете целовать мою землю...» (1907), «Самоуверенный и надменный...» (1912), «Людская душа — могила...» (1920), «Милая мать, ты — Мадонна...» (1921). Все их можно рассматривать как своего рода переходные формы между рифмованной тоникой и свободным стихом.

Я живу в темной пещере,
 Я не вижу белых ночей.
 В моей надежде, в моей вере
 Нет сиянья, нет лучей.

Ход к пещере никем не иден,
 И не то ль защита от меча!
 Вход в пещеру чуть виден,
 И предо мною горит свеча.

В моей пещере тесно и сыро,
 И нечем её согреть.
 Далёкий от земного мира,
 Я должен здесь умереть.

Как видим, в этом стихотворении стыки ударных слогов встречаются в 4 строках из 12; при этом еще 4 точно укладываются в схемы силлабо-тонических двусложников, что создает резкий контраст разноприродных строк.

Неожиданно выглядит также дважды использованное Сологубом в 1913 г. сочетание раскованного тонического стиха и строгой традиционной триолетной строфики («Ландыши, ландыши, бедные цветы!..», «Отбросив на веки зеленые пятна от очков»):

Отбросив на веки зеленые пятна от очков,
 Проходит горбатый, богатый, почтенный господин.
 Калоши «Проводник» прилипают к скользкой глади льдин,
 И горбатый господин не разобьет своих очков,
 И не потешит паденьем шаловливых дурачков,
 Из которых за ним уже давно бегаёт один,
 Залюбовавшись на зеленые пятна от очков,
 Которыми очень гордится горбатый господин.

Наконец, в 1926 г. поэт использует тонику в еще одной непривычной форме — басенном вольном стихе, у него тоже дольниковом:

РОПОТ ПЧЕЛ

Басня

— Для чего мы строим наши соты?
 Кто-то крадет наш мед.
 Мы бы жили без заботы,
 Если б сами ели наш мед.
 Для чего мы строим соты? —
 — Тот, кто крадет ваш мед,
 Изменил чудесно всю природу.

Аромат цветов дает
Сладость вашему меду, —
Человек не даром крадет мед.

Особо хотелось бы отметить также еще одну сологубовскую нетрадиционную вариацию на тему тоники — пять стихотворений 1902 г., которые можно квалифицировать как своего рода квазилогаэды, то есть особым способом λογαэδизированные дольники.

Простейшее из них — написанное четырехстопным ямбом с цезурным наращением стихотворение «В село из леса она пришла...». Стихотворение «По тем дорогам, где ходят люди...» можно трактовать или как такой же ямб, в котором нечетные цезурированные строки чередуются с четными бесцезурными, или как λογαэды на основе ямба, в которых в нечетных строках на третьей стопе появляется анапест.

Как анапестическую стопу можно трактовать и регулярное цезурное наращение на всех стопах разностопного (4/5) ямба в стихотворении «Порочный отрок, он жил один...».

Стихотворение «Обольщения лживых слов...» имеет еще более нетривиальное строение: четыре строки из шести состоят из двух стоп анапеста и одной, завершающей, ямба, две остальные не содержат ямбического завершения. Это своего рода λογαэд, но тоже не вполне традиционного строения. Наконец, не вполне обычным авторским λογαэдом, составленным из ямбов и дактилей, можно считать и стихотворение:

Позабудешься ты в тени, —
Отдохни и засни.
Старый сказочник не далек.
Он с дремотою подойдет.
Вещий лес оживет, —
И таинственный огонек.

Чего не было никогда,
Что пожрали года,
Что мечтается иногда, —
Снова молодо, снова здесь,
Станешь радостен весь,
В позабытую внидешь весь.

Позднее поэт опубликовал еще более ранний авторский псевдологаэд — стихотворение «Ландыш вдали от ручья...» (1895), все строки которого состоят из двух и трехсложных стоп, тяготящихся к определенным сочетаниям.

Сюда же примыкает интересный ритмический эксперимент 1915 г. — стихотворение «Троицын день», в основе которого лежит четырехстопный дактиль, однако им написаны только первые половины строк первой строфы; дальше стихотворение переходит, по сути дела, в акцентный стих:

В Троицу, в Троицу пахучи березки.
В Троицу, в Троицу зеленая трава.
В Троицу, в Троицу и камни не жестки.
В Троицу, в Троицу ласковы слова.

Троицын день самый душистый,
Самый радостный день в году.
Троицын день пташкой серебристой
Поет-заливается в каждом саду.

В Троицу, в Троицу священные ветки.
В Троицу, в Троицу святая вода.
В Троицу, в Троицу веселые детки.
В Троицу, в Троицу не плачут никогда.

Троицын день весь в надежде
На ясный расцвет жизни молодой.
Троицын день нынче, как прежде,
Звучный, зеленый, яркий, золотой.

Таким образом, можно сказать, что опыт тонического стиха у Сологуба хотя количественно невелик, зато чрезвычайно разнообразен.

Второй нетрадиционный тип стиха, к которому изредка обращается Сологуб — рифменный, или раёшный, то есть такой, в котором единственным регулярно повторяющимся элементом оказывается концевая рифма. Им написано всего три стихотворения: «В небе луна полоумная плавала...» (1916), «Пляска смерти» («Пляшет пляску нестройную...») (1918) и «Благодарю тебя, перуанское зелие!» (1919).

Благодарю тебя, перуанское зелие!
Что из того, что прошло ты фабричное ущелие!

Всё же мне дарит твое курение
Легкое томное головокружение.

Слежу за голубками дыма и думаю:
Если бы я был царем Монтезумою,

Сгорая, воображал бы я себя сигарою,
Благоуханною, крепкою, старою.

Огненной пыткой в конец истомленному
Улыбнулась бы эта мечта полусожженному.

Но я не царь, безумно сожженный жестокими.
Твои пытки мне стали такими далекими.

Жизнь мне готовит иное сожжение.
А пока утешай меня, легкое тление,

Отгоняй от меня, дыхание папиросное,
 Наваждение здешнее, сердцу несносное,
 Подари мне мгновенное, зыбкое веселие.
 Благословляю тебя, перуанское зелие!

Наконец, собственно свободный стих, которым Сологуб написал восемь стихотворений. Семь из них созданы в 1900-е гг., первые два — «Маленькие кусочки счастья, не взял ли я вас от жизни?» и «Свободный ветер давно прошумел...» (оба 1904) — появляются в «Пламенном круге». На эти стихотворения следует обратить особое внимание: это один из первых по времени опытов настоящего русского свободного стиха, причем не переходные формы того или иного типа, а именно верлибр, характеризующийся максимальной тонической и силлабической свободой; очевидно, Сологуб подготовился к такому стиху своими опытами раскованной тоники, о которых шла речь выше.

Маленькие кусочки счастья, не взял ли я вас от жизни?

Дивные и мудрые книги,
 таинственные очарования музыки,
 умилительные молитвы,
 невинные, милые детские лица,
 сладостные благоухания,
 и звезды, — недоступные, ясные звезды!

О, фрагменты счастья, не взял ли я вас от жизни!

Что же ты плачешь, мое сердце, что же ты ропщешь?

Ты жалуешься:
 «Кратким,
 и более горьким, чем сладким,
 обманом промчалась жизнь,
 и ее нет».

Успокойся, сердце мое, замолчи.
 Твои биения меня утомили.
 И уже воля моя отходит от меня.

В 1906 г. Сологуб создает еще три верлибра: «В мантии серой...», «Приветствуем Еву...», «Я должен быть старым...», чуть позднее — стихотворение «Моя верховная Воля...». Наконец, началом 1920-х гг. датируется последнее обращение Сологуба к свободному стиху:

Радуйся, радуйся, Ева,
 Первая и прекраснейшая из жен!
 Свирепый Адонай
 Лишил тебя земной жизни,

За то, что ты преступила
Его неправый завет.
Свирепый Адонаи
Поразил твоё нежное тело,
И обрек его смерти,
Темной и смрадной, —
Но твоё потомство
Населило землю.

Радуйся, радуйся, Ева,
Всеблагий Люцифер с тобою,
Люцифер с тобою и с нами!

Интересно, что в начале 1920-х гг. Сологуб использует уже хорошо знакомый ему свободный стих также при переводе немецких импрессионистов: Ивана Голла («Демонстрация», «Maternite», «Стикс», «Лес», «Канарейки», Георга Гейма («Длинные твои ресницы...»), Франца Верфеля (верлибры которого переводил также О. Мандельштам; «Улыбка, дыхание, стремление»), Курта Гейнике («Народ» и «Труба бури»).

Если вернуться к силлаботонике Сологуба, то тут особый интерес представляют также исключения. Например, достаточно часто встречающиеся у поэта краткие и сверхкраткие размеры — двух- и трехстопные, чаще всего — трехсложники, например, довольно редкий в русской традиции двустопный анапест:

Не нашел я дороги,
И в дремучем лесу
Все бывшие тревоги
Осторожно несусь.

Все мечты успокоя,
Беспечален и нем,
Я заснувшего зоя
Не тревожу ничем.

Избавление чую,
Но путей не ищусь, —
Ни о чем не тоскую,
Ни на что не ропщу.

1896

Но чаще Сологуб обращается к сверхдлинным размерам, обычно — цезурированным; вот пример тоже достаточно раритетного в русской традиции восьмистопного хоря:

В этот час, когда грохочет в темном небе грозный гром,
 В этот час, когда в основах сотрясается наш дом,
 В этот час, когда в тревоге вся надежда, вся любовь,
 И когда сильнейший духом беспокойно хмурит бровь,
 В этот час стремите выше, выше гордые сердца, —
 Наслаждается победой только верный до конца,
 Только тот, кто слепо верит, хоть судьбе наперекор,
 Только тот, кто в мать не бросит камнем тягостный укор.

1915

Более распространен шестистопный дактиль, нередко ошибочно отождествляемый с гексаметром; Сологуб и здесь выбирает выразительный вариант с графическим подчеркиванием цезуры путем выделения полустроков (тоже достаточно редкий прием):

Сад чародейных прохлад
 ароматами сладкими дышит.
 Звонко смеется фонтан,
 и серебряный веер колышет.
 Зыблется тихо гамак,
 призакрытый отрадною тенью.
 Дева, качаясь, лежит,
 убаюкана счастьем и ленью.

Прутья решетки стальной
 над кремнистой дорогою блещут.
 Пыльные вихри встают
 и полуденной злобой трепещут.
 К прочной решетке прильнул
 и задумался юноша кроткий.
 Грустен и труден твой путь
 перед сомкнутой крепко решеткой.

1894

Использует поэт и нетривиальные игры с цезурами, ведущие в некоторых случаях, как мы видели выше, к появлению переходных форм. Прибегает поэт также к двойной и даже тройной цезуре — вещь вообще до рубежа веков небывалая в русской поэзии и обычно ассоциирующаяся с именем Игоря Северянина, а не Сологуба. Примеры стихотворения с двумя цезурами:

Молодая вдова о почившем не может, не хочет скорбеть.
 Преждевременно дева всё знает, — и счастье ее не манит.
 Содрогаясь от холода, кланчит старуха и прячет истертую медь.
 Побледневший колодник сбежавший в лесу у ручья, отдыхая, лежит.

О любви вдохновенно поет на подмостках поблекший певец.
 Величаво идет в равнодушной толпе молодая жена.
 Что-то в воду упало, — бегут роковые обломки колец.
 Одинокая спешная ночь и трудна, и больна.

Кто же ты, где же ты, чаровница моя?
 И когда же я встречу тебя, о царица моя?

1894

Бесконечно длинный, ровный, тонкий, звонкий, весь из светлой стали,
 Льется под колеса скучный путь рекою в дальние края,
 И, качаясь томно, от надежды беглой до святой печали,
 Уношусь безвольно, странник самовольный, и мечтаю я.

Поле зеленеет, ландыш дышит нежно, солнце светит ясно...
 По лесным тропинкам в тишину и в тени хорошо б идти...
 Тяжкие колеса громяхают мерно, но душа бесстрашна, —
 Мудрости покорной на земле жестокой все равны пути.

1920

Пример восьмистопного ямба с тремя цезурами и регулярными наращиваниями слога на каждой из них — стихотворение 1916 г., в котором к тому же две первые строки отличаются по структуре от остальных: в первой «потерян» слог в начале последнего звена строки, во второй отсутствует третья цезура:

На свете много благоуханной и озаренной красоты,
 Забава девам, отрада женам — весенне-белые цветы.
 Цветов весенних милее жены, желанней девы, — о них мечты.
 Но кто изведал уклоны жизни до вечно-темной, ночной черты,
 Кто видел руку над колыбелью у над могильной, немой плиты,
 Тому понятно, что в бедном сердце печаль и радость навек слиты.
 Ликуй и смейся над вещей бездной, всходи беспечно на все мосты,
 А эти стоны: «Дышать мне нечем, я умираю!» — поймешь ли ты?

Нетрудно заметить, что определить размер таких стихов непросто даже профессионалам (нередко и они делают ошибки), а стих приобретает чрезвычайную ритмическую усложненность, оставаясь при этом вполне в пределах силлаботонической метрики.

Другой разрабатываемый Сологубом наряду с другими авторами ресурс традиционной метрики — разностопность; стихом, использующим строки разной стопной длины, написано почти треть стихотворений нашего поэта. Чаще всего это сочетания двух-, трех- и четырехстопных дву- и трехсложников, но встречаются и более сложные конструкции. Например, сочетание строк пяти- и одностопного ямба:

Невинный цвет и грешный аромат
 Левкоя
 Пленительным желанием томят
 Покоя.
 ... (повторено еще три раза.)
 1904

двух-, пяти-, шести- и четырехстопного ямба:

Безгрешный сон,
 Святая ночь молчанья и печали!
 Вы, сестры ясные, взошли на небосклон,
 И о далёком возвещали.
 ... (повторено еще три раза.)
 1902

Наконец, в стихотворении 1906 г. «Степь моя!..» в первой строфе прихотливо сочетаются двух-, трех- и шестистопные хорей, а во второй и третьей — дольники с пропорциональной иктной длиной.

Кроме разностопных метров, Сологуб обращается и к вольным вариантам силлабо-тонического стиха; вот пример его вольного анапеста:

Там, за стеною, холодный туман от реки.
 Снова со мною острые ласки тоски.
 Снова огонь сожигает
 Усталую плоть, —
 Пламень безумный, сверкая, играет,
 Жалит, томит, угрожает, —
 Как мне его побороть?
 Сладок он, сладок мне, сладок, —
 В нем я порочно полночно сгораю давно.
 Тихое око бесстрастных лампадок,
 Тихой молитвы внезапный припадок, —
 Вам погасить мой огонь не дано.
 Сладкий, безумный и жгучий,
 Пламенный, радостный стыд,
 Мститель нетленно-могучий
 Горьких обид.
 Плачет опять у порога
 Бледная совесть — луна.
 Ждет не дождется дорога, —
 И увядает она,
 Лилия бедная, бледная, вечно больная, —
 Лилия ждет не дождется меня,
 Светлого мая,
 Огня.

1904

Вольный ямб Сологуб использует в своих баснях 1926 года.

Так что, будучи автором в основном силлабо-тоническим, он ни в коей мере не может быть назван стихотворцем однообразным.

Прежде чем перейти собственно к строфике, скажем несколько слов о сологубовской рифме; она тоже чрезвычайно интересна.

В первую очередь отметим многочисленные и холостые строки, особенно в сложных строфах, а также частое использование полурифмованных строк с закономерными регулярными пропусками рифм. Но с другой стороны, Сологуб нередко обращается, наоборот, к «лишним» рифмам — внутренним (как у Бальмонта), в основном — в длинных цезурированных стихах александрийской (парной) рифмовки (в примере выделены полужирным шрифтом):

Опьянение **печали**, озаренье тихих, тусклых свеч, —
Мы не ждали, **не гадали**, **не искали** на земле и в небе встреч.

Обагрят землю **кровью**, мы **любовью** возрастили те цветы,
Где **сверкало**, угрожая, злое **жало** безнадежной красоты.

И в пустынях терпеливых нами созданной земли
В напряжении **мечтанья** и **желанья** вдруг друг друга мы нашли,

Для печали и для **боли**, для безумия, для гроз...
Торжество безмерной **Воли**, это Я тебя вознес.

1904

Нередко обращается Сологуб и к тавтологической рифме:

Надо мною, как облако
Над вершиной горы,
Ты пройдешь, словно облако
Над вершиной горы,

В многоцветном сиянии,
В обаяньи святом,
Ты промчишься в сиянии,
В обаяньи святом.

Стану долго, безрадостный,
За тобою глядеть, —
Утомленный, безрадостный,
За тобою глядеть,

Тосковать и печалиться,
Безнадежно грустить,

О далеком печалиться,
 О бесследном грустить.
 1898

что в пределе дает монорим:

ЛУННАЯ КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Я не знаю много песен, знаю песенку одну.
 Я спою ее младенцу, отходящему ко сну.

Колыбельку я рукою осторожною качну.
 Песенку спою младенцу, отходящему ко сну.

Тихий ангел встрепенется, улыбнется, погрозится шалуну,
 И шалун ему ответит: «Ты не бойся, ты не дуйся, я засну».

Ангел сядет к изголовью, улыбаясь шалуну.
 Сказки тихие расскажет отходящему ко сну.

Он про звездочки расскажет, он расскажет про луну,
 Про цветы в раю высоком, про небесную весну.

Промолчит про тех, кто плачет, кто томится в полону,
 Кто закован, зачарован, кто влюбился в тишину.

Кто томится, не ложится, долго смотрит на луну,
 Тихо сидя у окошка, долго смотрит в вышину, —

Тот поникнет, и не крикнет, и не пикнет, и поникнет в глубину,
 И на речке с легким плеском круг за кругом пробежит волна в волну.

Я не знаю много песен, знаю песенку одну,
 Я спою ее младенцу, отходящему ко сну,

Я на ротик роз раскрытых росы тихие стряхну,
 Глазки-светики-цветочки песней тихою сомкну.

1907

На тавтологической по природе рифме — так называемом реди́фе — построены и две газеллы Сологуба 1913 г. В основном же поэт пользуется традиционным для русской поэзии полнорифмованным стихом, который соединяется в строфы.

Основу строфики поэта составляют вполне традиционные катрены всех основных типов. На втором месте по встречаемости оказываются александрийские двустишия со смежной рифмовкой, чаще всего длинные и цезурированные, о чем уже шла речь выше.

Значительно реже встречаются пяти- и шестистишия, которые представляют собой своего рода расширенные катрены, чаще всего — на две или три рифмы. Иногда рифмы и строки в этих строфах повторяются буквально, как в одной из

любимых твердых строфических форм Сологуба — триолете; см. такой «квази-триолет», написанный по схеме аВааВ:

На Ойле далекой и прекрасной
 Вся любовь и вся душа моя.
 На Ойле далекой и прекрасной
 Песней сладкогласной и согласной
 Славит всё блаженство бытия.

Там, в сияньи ясного Маира,
 Всё цветет, всё радостно поет.
 Там, в сияньи ясного Маира,
 В колыханьи светлого эфира,
 Мир иной таинственно живет.

Тихий берег синего Лигоя
 Весь в цветах нездешней красоты.
 Тихий берег синего Лигоя —
 Вечный мир блаженства и покоя,
 Вечный мир свершившейся мечты.

1898

Это одна из самых популярных форм рифмовки пятистиший Сологуба; соответственно, среди шестистиший чаще всего ававав и аавсав (равно- и разноstopные), а также авсавс (как слитные, так и распадающиеся на два цепных двустишия):

Тень решетки прочной
 Резким переплетом
 На моем полу.
 Свет луны холодной
 Беспокойным летом
 Падает во мглу.

Тучки серебристой
 Вижу я движенья,
 Вижу грусть луны.
 Резок холод мгlistый.
 Страшно заточенье...
 Неподвижны сны.

В голове склоненной
 Созданы мечтою
 Вольные пути,
 Труд освобожденный,

Жизнь не за стеною...
Как же мне уйти?

Долетают звуки,
Льется воздух влажный,
Мысли, как и там, —
Я тюремной муки
Плач и вопль протяжный
Ветру передам.

1893

Можно отметить также разнообразие индивидуальных, разовых строф, в том числе — достаточно экзотических — например, ААвАААв:

Расцветайте, расцветающие,
Увядайте, увядающие,
Догорай, объятые огнем, —
Мы спокойны, не желающие,
Лучших дней не ожидающие,
Жизнь и смерть равно встречающие
С отуманенным лицом.

1896

Встречаются и цепи, более сложные, чем сдвоенные трехстишия — например, сдвоенные катрены аавс ddbc:

Розы битв жестоких
На полях далеких,
Алой крови розы
На полях чужбины.

Матерей томленье,
Слезы и моленье
Льются, льются слезы,
Слезы злой кручины.

1904

В 8 проанализированных книгах встретилось 16 сонетов всех трех основных типов, в том числе достаточно не тривиальных: например, со смежными рифмами в катренах («Воля к жизни, воля к счастью, где же ты?..» (1901), написанные нетрадиционными размерами: шестистопным ямбом («Холодный ветерок осеннего рассвета...»), четырехстопным ямбом («Благоуханье по весне...» (1897), «Восторгом ярким скоротечно...» (1891) и др.) и даже четырехстопным хореем («Полон ты желаньем дела...» (1891)). Есть также сонет с сокращенной наполовину последней строкой («Морозен ясный день, а солнце встало рано...» (1893)). Необходимо так-

же упомянуть сонеты, переведенные Сологубом — прежде всего, конечно, П. Верлена — тоже достаточно разнообразные по форме.

Однако особое место в строфическом наследии Сологуба занимают, как уже говорилось, триолеты. Она появились у поэта довольно поздно, только в 1910 г., однако сразу в большом количестве: так, трехсотстраничная книга 1913 г. «Очарования земли» почти целиком написана этой твердой формой, до этого крайне редко встречавшейся в русской поэзии; именно Сологуба вместе с Рукавишниковым и Северяниным можно назвать одним из трех самых плодовитых авторов триолета¹. При этом триолеты нашего поэта отличает удивительное внутреннее разнообразие — метров, их стопности, наличия или отсутствия цезуры и т. д.

Вот триолет, выполненный трехстопным анапестом:

По копейке четыре горшочка
Я купил и в отель их несу,
Чтобы хрупкую спрятать красу.
По копейке четыре горшочка,
Знак идиллий, в которых овечка
Вместе с травкою щиплет росу.
По копейке четыре горшочка
Я купил и в отель их несу.

1913

А вот — восьмистопным цезурированным хореем:

По ступеням древней башни поднимаюсь выше, выше,
Задыхаюсь на круженьи сзади ветхих амбразур,
Слышу шелест легких юбок торопливых, милых дур,
По источенным ступеням узкой щелью, выше, выше,
Лишь за тем, чтоб на минуту стать на доски новой крыши,
Где над рыцарскою залой обвалился абажур, —
Вот зачем я, задыхаясь, поднимаюсь выше, выше,
Выше кровель, выше храмов, выше мертвых амбразур.

1913

Однако, как уже отмечалось, Сологуб и прежде в некоторых своих стихотворениях увеличенной строфности («квазитриолетах») использовал буквальные повторы слов и строк, а также многократно повторяющиеся в одном стихотворении рифмы:

ТИЛИ, ТИЛИ

К добрым людям нам идти ли,
Не идти ли? Что ж, нести ли,
Не нести ли, что схватили,

¹ См. подр.: Традиционные жанровые формы и их жанрово-строфические единства в русской поэзии. Ставрополь, 1913. С. 47–91.

Что пряла, ткала молва?
Не свести ли, не сплести ли,
Всё, что слухи возвестили,
Тили, тили, тили, —
Всё лукавые слова?

На порог бы лишь пустили,
А сплести — лиха ль беда?
Вести лили, веселили,
Вести лили мы всегда.

Язычками колотили,
Легкой лестью золотили
Злые, колкие слова,
Кстати мстили, отомстили
И по улицам пустили
Всё, что выткала молва.

1906

Особенно часто такие повторы использовались в адресованных широкому читателю агитационных стихах о войне 1915 г.

ГИМН

Да здравствует Россия,
Великая страна!
Да здравствует Россия!
Да славится она!

Племен освободитель,
Державный русский меч,
Сверкай, могучий мститель,
В пожаре грозных сеч.

Да здравствует Россия,
Великая страна!
Да славится Россия!
Да процветет она!

Не в силе Бог, не в силе,
А только в правде Он.
Мы правдой освятили
Свободу и закон.

Да славится Россия,
Великая страна!

Да здравствует Россия!
Да славится она!

Интересно, что в 1920 г. Сологуб создает экзотический гибрид трех строгих строфических форм —

СОНЕТ ТРИОЛЕТНО-ОКТАВНЫЙ

Нисходит милая прохлада,
В саду не шелохнется лист,
Простор за Волгой нежно-мглист.
Нисходит милая прохлада

На задремавший сумрак сада,
Где воздух сладостно-душист.

Нисходит милая прохлада,
В саду не шелохнется лист.

В душе смиряется досада,
И снова облик жизни чист,
И вновь душа беспечно рада,
Как будто соловьиный свист

Звучит в нерукотворном храме,
Победное колебля знамя.

Восточная строфическая экзотика представлена у Сологуба в упомянутых уже газеллах 1913 г., одна из которых написана шестистопным цезурированным хореем, а другая — восьмистопным цезурированным ямбом:

Любви томительную сладость неутолимо я люблю.
Благоухающую прелесть слов поцелуйных я люблю.

Лилею соловей прославит, — в прохладе влажной льется трель.
А я прославлю тех, кто любит, кто любит так, как я люблю.

Об утолении печалей выиграла легкая свирель.
Легко, легко тому, кто любит, кто любит так, как я люблю.

Плясуньи на лугу зеленом, сплетаясь, пляски завели.
Гирлянды тел, влекомых пляской к лесным прогалинам, люблю.

Улыбки, ласки и лобзанья в лесу и в поле расцвели.
Земля светла любовью, — землю в весельи милом я люблю.

Наконец, в начале 1920-х гг. поэт обращается к одной из сложнейших европейских твердых форм — балладе: он пишет «Балладу о милой жизни» и «Балладу о высоком доме». В них Сологуб вслед за Гумилевым и Кузминым выдержал формулу «твердой формы средневековой французской поэзии: три строфы на одни и те же сквозные рифмы и полустрофа-посылка»². При этом «Баллада о милой жизни» представляет вариант формы, состоящий из трех одиннадцатистиший и посылки-шестистишия, а «Баллада о высоком доме» — из трех двенадцатистиший и посылки-катрена:

БАЛЛАДА О ВЫСОКОМ ДОМЕ

Дух строителя немеет,
Обессиленный в подвале.
Выше ветер чище веет,
Выше лучше видны дали,
Выше, ближе к небесам.
Воплощенье верной чести,
Возводи строенье выше
На высоком, гордом месте,
От фундамента до крыши
Всё открытое ветрам.
Пыль подвалов любят мыши,
Вышина нужна орлам.

Лист, ногою смятый, тлеет
На песке, томясь в печали.
Крот на свет взглянуть не смеет,
Звезды не ему мерцали.
Ты всходи по ступеням,
Слушай радостные вести.
Притаившись в каждой нише,
И к ликующей невесте
Приникай всё ближе, тише,
Равнодушный к голосам
Петуха, коня и мыши.
Высота нужна орлам.

Сердце к солнцу тяготееет,
Шумы жизни замолчали
Там, где небо пламенеет,
Туч расторгнувши вуали.
Посмотри в долину, — там
Флюгер маленький из жести,
К стенкам клеятся афиши,

² Гаспаров М. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С 203.

Злость припуталася к лести,
Люди серые, как мыши,
Что-то тащат по дворам.
Восходи же выше, выше,
Высота нужна орлам.

Послание:

Поднимай, строитель, крыши
Выше, выше к облакам.
Пусть снуют во мраке мыши,
Высота нужна орлам.

Если теперь в двух словах представить динамику строфической системы Сологуба, то она выглядит примерно так: начинающий автор решительно предпочитает четверостишия, затем — примерно к началу XX в. — нарастает разноstopная и 5-6-строчная строфика, потом идет волна свободного строфотворчества, а за ней интерес к твердым формам разного рода, и, наконец, утверждается разнообразный сбалансированный репертуар классического типа. При этом центром разнообразия выступает лучшая книга поэта — «Пламенный круг», что можно сказать и о его метрике.

Таким образом, у Сологуба-стихотворца есть свое особое место в истории русского стихосложения, определяемое постоянным стремлением автора к расширению метрического и строфического репертуара и одновременно к вписыванию в стиховую традицию своего времени и прошлых веков, как отечественную, так и общеевропейскую: от триолета и баллады до верлибра и радикальной тоники.

В. Я. БРЮСОВ В ИСТОРИИ РУССКОГО СВОБОДНОГО СТИХА

Как известно, именно Брюсову принадлежит первенство в теоретическом осмыслении свободного стиха в России. Насколько нам известно, он впервые употребил и сам термин верлибр в 1900 г. в своей статье «О русском стихосложении» (предисловии к книге стихов А. Добролюбова), где он пишет:

Стихи... замечательны и своим складом. В них сделана попытка освободиться ото всех обычных условий стихосложения. Иногда в них чувствуется тонический размер, потом он исчезает, иногда возникает рифма, иногда ее нет. Стих повинуется только внутреннему размеру настроения, а не внешним правилам. Этот склад скорее всего напоминает вольные стихи (*vers libre*) современных французских поэтов. А. Добролюбов читал некоторых из них, но стоит обратить внимание, что он... любовно и внимательно изучал и русские народные стихи¹.

На следующий год в статье «Ответ г. Андреевскому» — в критическом отклике на статью «Вырождение рифмы» известного критика и поэта — Брюсов заявляет, что новая поэзия «окончательно освобождает поэта от уз “стихотворных правил”»:

Современный стих должен подчиниться вибрации души художника, а не счету стоп. Каждый стих, а не целое стихотворение, должен иметь свой размер, в зависимости от того, что выражает. Слова, сходство которых достаточно отмечает конец стиха, уже признаются созвучием, не обращая внимания на то, «точная» ли это рифма или только «ассонанс». Наиболее совершенные образцы этого нового «свободного стиха» (*Vers libre*) можно найти в творчестве Верхарна, Вьеле-Гриффина, Эверса, Делиля².

Вслед за этим в «Весах» одна за другой появляются несколько статей и рецензий Брюсова, посвященных русским и западным поэтам, использующим свободный

¹ Брюсов В. Русское стихосложение // Добролюбов А. Собрание стихов. М., 1900. С. 14.

² Брюсов В. Ответ г. Андреевскому // Мир искусства. 1901. № 5. С. 247.

стих в своей практике. Так, в 1904 г. он под псевдонимом Аврелий, отмечая рост поэтической культуры у Ивана Рукавишников, называет среди его «интересных попыток» и «пробы свободного стиха»³. В том же году в рецензии на книгу стихов Э. Верхарна Брюсов называет его «бесспорно величайшим мастером “свободного стиха”» и отмечает: «У Верхарна каждый стих по ритму соответствует тому, что в нем выражено. Во власти Верхарна столько же ритмов, сколько мыслей»⁴.

В 1904 и 1905 гг. Брюсов публикует в «Весах» «Письма о французской поэзии» Рене Гиля, в которых комментируется дискуссия французских поэтов и теоретиков по поводу «свободного» и «освобожденного» (*Vers libere*) стиха и пересказывается теория свободного стиха Густава Кана⁵; кроме того, печатает две рецензии того же Гиля на книги, написанные преимущественно верлибром: Шарля Ван Лерберга, который в своей «Песне о Еве» «подчиняет самым утонченным настроениям все обновленные и вновь созданные размеры французского стиха, начиная от его классических форм до “свободного стиха”»⁶, и Марии Крысиньской «Интермедии», в которой утверждается ее первенство перед Г. Каном в публикации произведений, написанных свободным стихом. Рассматривается также путь к верлибру во французской поэзии и утверждается, что в стихах М. Крысиньской «графика решительно преобладает»⁷.

Как пишет современный исследователь, «в пространной рецензии на сборник Марии Крысиньской (1864–1908) «Интермедии» («*Intermedes*», 1903) Гиль практически отказался от анализа самой книги, уделив основное внимание возникшей вокруг нее полемике».

Стихам Марии Крысиньской, — начинался отзыв, — несомненно, занимающей самостоятельное место в ряду поэтов «символической» школы, предпослано предисловие, в котором она, как бы предъявляя законное требование на свое имущество, доказывает еще раз на основании документов и точных дат, что создание «свободного стиха», *Vers libre*, принадлежит не Гюставу Кану, а ей. Доказательства г-жи Крысиньской достаточно убедительны. Действительно, с 1882 года, в двух-трех журналах, печатались ее произведения, написанные стихом, получившим позднее название «свободного», то есть многообразными сочетаниями стихов разных мер, от односложных до пятнадцатисложных, в которых развиваются, сменяясь, всевозможные ритмы, подчиняясь только движению поэтической мысли. В тех же ранних опытах

³ *Аврелий* (Брюсов В.) Иван Рукавишников. Кн. 3. Стихотворения. СПб., 1904; Ник. Т-о. Тихие песни. СПб., 1904 // Весы. 1904. № 4. С. 62–63.

⁴ Брюсов В. [Рец на кн.:] *Verhaern T. Les Villes Tentaculaires*. Paris, 1904 // Весы. 1904. № 3. С. 55.

⁵ Гиль Р. Письма о французской поэзии // Весы. 1904. № 3. С. 19–32.

⁶ Гиль Р. *Charles Van Lerberghe. La chanson d'Eve*. Paris, 1904 // Весы. 1904. № 4. С. 56–58.

⁷ Гиль Р. *Marie Krysiniska. Intermedes*. Paris, 1904 // Весы. 1904. № 6. С. 49–52.

появились впервые и некоторые другие более мелкие нововведения, принятые позднее целым рядом лиц, совершенно забывших, откуда они их заимствовали⁸.

Заметив в скобках, что он «лично» считает «эти нововведения бессмысленными и нестерпимыми», Гиль перевел дискуссию в иное русло, подчеркивая, что противник Крысиньской Гюстав Кан «обогастил и углубил» практику верлибра, вдохновляясь, по-видимому, «теорией Словесной Инструментовки». К теме приоритета в области изобретения верлибра Гиль вернулся снова в пятом «Письме о французской поэзии», посвященном Танкреду де Визану, и с еще большей настойчивостью подчеркнул, что «Кан совершенно незаконно приписывает честь создания “свободного стиха” себе, тогда как этот стих вышел из школы “словесной инструментовки” и был пересоздан Вьеле-Гриффином, наложившим на него печать своей личности»⁹.

Интересно, что в письме Брюсову от 4 апреля 1904 г. Гиль писал:

Последняя (Крысиньска) любопытна предисловием, в котором поэтесса претендует на право считаться изобретательницей *верлибра* и приводит тому доказательства, выступая тем самым против Гюстава Кана. Это проясняет довольно темный момент. Для ближайшего номера я вышлю Вам отзыв о Крысиньской и о Ван Лерберге — этого достаточно по объему, а в следующем месяце — критические материалы о двух других¹⁰.

В 1909 г. Брюсов в предисловии к книге своих переводов «Французские лирики XIX в.», оценивая вклад символистов, пишет, что «они ввели в поэзию и разработали особый прием творчества — “свободный стих” (*Vers libre*), при котором в одном стихотворении сменяется целый ряд ритмов, подчиняющихся только ходу мысли и смене выражаемых чувств»¹¹.

В 1918 г. выходят в свет знаменитые брюсовские «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам», в которых приведены три примера свободного стиха в понимании Брюсова: это «Ночная песня странника» (Свободный стих Гёте), «Друзья» (Ритм) и «Дождь» (Свободный стих Верхарна). Соответственно, в комментариях поэта дается краткая характеристика свободного стиха разных зарубежных авторов, от Гете до Верхарна, и русских поэтов, использующих этот тип стиха; о двух типах верлибра идет речь и в комментариях к стихотворению «Дождь»¹².

⁸ Дубровкин Р. Рене Гиль и Валерий Брюсов // Рене Гиль — Валерий Брюсов. Переписка. 1904–1915. СПб., 2004. С. 49.

⁹ Гиль Р. Письма о французской поэзии. V // Весы. 1905. № 3. С. 50.

¹⁰ Рене Гиль — Валерий Брюсов. Переписка. 1904–1915. СПб., 2004. С. 78.

¹¹ Брюсов В. Французская лирика XIX века // Французские лирики XIX в. / пер. В. Брюсова. СПб., 1909. С. XXII–XXIII.

¹² Брюсов В. Опыты по метрике и рифмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. 1918. С. 72–75, 181.

Краткие замечания о свободном стихе, высказанные в «Опытах», развернуты затем в книге «Краткий курс науки о стихе. Ч. I. Частная метрика и ритмика русского стиха» (1919), в которой делается первая в России попытка научного истолкования свободного стиха, который Брюсов определяет как «стих, в котором все строки написаны разными размерами»¹³, то есть как комбинацию различных силлабо-тонических метров. Поэт относит его вместе с дольником к числу «смешанных метров», выделяя свободные стихи «немецкого строя» (в которых «каждый стих является элементом ритма и сам по себе может быть метричен или неметричен: ритм образуется последовательностью стихов, так что отдельный стих приравнивается стопе стихотворной речи» (приводятся примеры из А. Белого и А. Фета) и «французского строя» (*Vers libre*), в которых «каждый стих метричен, но может быть образован сочетанием произвольных стоп в произвольной последовательности» (примеры — собственные переводы). Общее определение таково: «Свободные стихи называются метры, образуемые сочетанием произвольных стоп в произвольном количестве»¹⁴.

В 1922 г. Брюсов в статье «Вчера, сегодня и завтра нашей поэзии» называет стих Маяковского «особым видоизменением “свободного стиха”», не порывающим резко с метром, но дающим простор ритмическому разнообразию»¹⁵. Наконец, в 1924 г. появляется его курс «Основы стиховедения», в котором существенно конкретизированы положения, выдвинутые в «Науке о стихе»: дается определение свободного стиха как «“системы метров”, в которой отдельные метры образованы сочетанием произвольных стоп в свободной последовательности»; уточнено разграничение свободного стиха «французского типа» («на практике есть система метров, разделенная на части (строфоиды), где каждая часть имеет самостоятельный метр, чисто-тонический или дольниковый» (Маяковский, Крайский, Герасимов) и «немецкого типа», который «суть вольные дольники» (Фет, Мариенгоф)¹⁶. Проводится также разграничение свободного стиха и вольной белой силлаботоники, логэдов, раешного стиха.

Особо выделяются Брюсовым «смешанные стихи» так называемого «смыслового склада», построенные «не на основе звуков слов, а их значения, смысла», в которых «стопу стиха образует каждое значимое выражение, т. е. одно слово или несколько слов, тесно связанных между собой как одно понятие или один образ», а «каждый стих имеет и свое тоническое строение, но произвольное, т. е. не подчиненное общим условиям единого метра, а лишь согласованное

¹³ Брюсов В. Наука о стихе. Краткий курс науки о стихе. Ч. I: Частная метрика и ритмика русского стиха. М., 1919. С. 119.

¹⁴ Там же. С. 118–119.

¹⁵ Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра нашей поэзии // Печать и революция. 1922. № 4. С. 156.

¹⁶ Брюсов В. Основы стиховедения. Курс В.У.З. Ч. I и II. Общее введение. Метрика и ритмика. 2-е изд. М., 1924. С. 119–128.

со строением других стихов, чтобы не являлись в системе резким нарушением звуковых последовательностей». Говорится о близости стихов «смыслового склада» (то есть верлибра в современном понимании. — Ю. О.) к дольникам, с одной стороны («провести между ними точную границу невозможно»), и к художественной прозе — с другой (последняя «большой частью может быть разложена на стихи смыслового склада» — пример, естественно, из Н. Гоголя¹⁷).

На следующий год в очередном обзоре «Среди стихов», посвященном пролетарским поэтам, Брюсов обращает особое внимание на испытываемое поэтами «Кузницы» влияние поэтов-верлибристов: «в их наиболее своеобразных поэмах — прямое влияние Уота Уитмена и Э. Верхарна, из русских — Маяковского, иногда имажинистов; в менее своеобразных — символистов»¹⁸. При этом, характеризуя верлибр М. Герасимова, Брюсов утверждает, что «его последние поэмы все больше приближаются к ритмизованной прозе, только искусственно разбитой на стихи»¹⁹, а вот Семен Родов, по его мнению, «применяет охотно “свободный стих” (также весьма не чуждый символистам)»²⁰.

Тут имеет смысл сказать несколько слов об отношении Брюсова к прозе и об особенностях его собственных прозаических сочинений. Несмотря на то, что именно по отношению к ней Гиппиус впервые в русской критике употребила понятие «проза поэта», никаких внешних признаков присутствия в ней стихового начала не обнаруживается. Причем именно лаконизм, насыщенность и сухость брюсовской прозы как ее главные отличительные черты отмечали в свое время Кузмин и Ходасевич, именно в этих особенностях прозаического стиля поэта увидели признаки его неопитства в этой области литературы²¹. Кроме того, известно несколько отрицательных высказываний поэта по поводу малой, стихоподобной прозы. Так, еще в 1896 г., в письме к Н. Я. Брюсовой он писал: «Стихотворений в прозе я не люблю... Из ритмических отрывков — тех, где на первом плане не образы, не рассказ, а впечатление общей гармонии речи — я предпочитаю “Н. Н.” Критики же особенно хвалят “Камень” и “Русский язык”»²². Позднее, в своих заметках «Miscelanea» он еще категоричнее:

Не помню, кто сравнил «стихотворения в прозе» с гермафродитом. Во всяком случае это — проза, которой придана некоторая ритмичность, т. е. которая окрашена чисто внешним приемом. Говоря так, я имею в виду не принципы, а существующие образцы. Подлинные «стихотворения в прозе» (такие, какими они должны быть) есть

¹⁷ Брюсов В. Основы стиховедения. Курс В.У.З. Ч. I и II. С. 132.

¹⁸ Брюсов В. Среди стихов // Брюсов В. Среди стихов. 1894–1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М., 1990. С. 650.

¹⁹ Там же. С. 652.

²⁰ Там же. С. 653.

²¹ Брюсов В. Повести и рассказы. М., 1983. С. 4.

²² Цит. по: Тургенев и его современники. Л., 1977. С. 184.

у Эдгара По, у Бодлера, у Малларме — не знаю у кого еще. «Стихотворения в прозе» Тургенева — совершенная проза²³.

При этом сами «Miscelanea» представляют собой вариант эссеистической малой прозы, лишенный, правда, всяких признаков лиризации.

Таким образом, приветствуя свободный стих как безусловное литературное новшество, Брюсов вместе с тем исходит в определении его природы и возможностей из представлений своего времени, по сути дела относя к нему достаточно широкий круг разнообразных отклонений от силлабо-тонического канона, в том числе и достаточно робких: так, в разряд верлибра попадает у него и то, что позднее стало определяться как дольник и литературный раешник. Собственно же свободный стих в современном понимании (то есть принципиально отказавшийся от метра, рифмы и других традиционных механизмов создания ритма) Брюсов склонен трактовать как «ритмизованную прозу».

М. Гаспаров в известной работе «Брюсов-стихoved и Брюсов-стихотворец» писал об этом:

Так, Блок чувствовал разницу между дольником и более свободными метрами, а Брюсов ее не чувствовал: стихотворений, написанных правильным дольником, у него очень мало, его дольник все время сбивается в тактовик и затем в акцентный стих. Это — следствие стиховой культуры, стихового воспитания брюсовского вкуса: он был воспитан на классической русской силлаботонике, чувствовал в ней тончайшие оттенки, но всё, что находилось за ее пределами, смешивалось для него в хаос «смешанных метров». Он пытался разобраться в этом хаосе, но опять-таки подходил к нему с меркой силлаботоники: неклассические размеры представлялись ему теми же классическими, только расшатанными путем «иперметрических» и «липометрических» ипостас, т. е. произвольного наращивания или убыли слогов в любом месте стиха. По-видимому, он сам ощущал неадекватность такого подхода; поэтому-то в «Науке о стихе» и «Основах стиховедения» «смешанные метры» задвинуты в самый конец книги и изложены с минимумом подробностей и обобщений, как набор конкретных примеров с комментариями. Отсюда же — странное на первый взгляд разделение свободных стихов «французского типа» и «немецкого типа»: если ограничить поле зрения одной строкой, а не всем метрическим контекстом произведения и если ограничить средство измерения стиха стопой, а не подсчетом колеблющегося числа слогов между иктами, то, конечно, разница между стихами, отдельные строки которых укладываются то в один, то в другой силлаботонический размер, и стихами, отдельные строки которых не укладываются в силлаботонику, а уже расшатаны «иперметрией» и «липометрией», окажется для исследователя делом первостепенной важности: эту разницу и хотел отметить Брюсов малоудачными терминами — «французский» и «немецкий» тип. Собственные стихи Брюсова в несиллабо-тонических размерах представляют собой обычно классические

²³ Брюсов В. Я. Собр. соч.: в VII т. Т. VII. М.: Худож. лит., 1973–1975. С. 167–168.

трехсложные размеры, расшатанные «иперметрией» и «липометрией» вполне произвольно; лишь изредка они удерживаются в рамках дольника²⁴.

Сравни у С. Кормилова:

Брюсов, представитель более старшего поколения, исходивший из теоретических представлений о стихе, всегда придавал решающее значение метру и в своих многочисленных опытах, казалось бы, ориентированных преимущественно на современный ему свободный стих, по существу, так и не создал подлинного верлибра XX в.²⁵

Интересна также предельно идеологизированная, но при этом очень тонкая характеристика современника:

Что касается до ритма Брюсовских стихов, то огромное большинство их написано метрами (из 56-ти — 49); имеются 2 гекзаметра и одно подражание Верхарну; остальные — паузники, т. е. опять-таки стихи с установкой на метр.

Живой социальный язык, язык практический никакого метра, разумеется, не знает; метр существовал и, как видим, продолжает существовать у Брюсова, несмотря на происшедшую уже ритмическую революцию, — в поэтическом языке. Естественно, что навязанный языку метрический шаблон неизбежно подчиняет себе языковой материал, превращая и его в соответствующий шаблон (как я уже указывал, акт творчества един: синтаксическая и ритмическая формы слиты). Отсюда ритмо-синтаксические каноны (*Впервые установлено О. М. Бриком*), которые эволюционировали и разнообразились до тех пор, пока метр органически жил в поэзии. С того же момента, когда новейшее движение разрушило метр, когда эволюция поэтических форм оказалась возможной лишь вне метра, когда, следовательно, метр исторически отжил, — тогда реакционное сохранение его стало гарантией против всякого развития и поэтому превратило ритмо-синтаксический канон в еще один штамп.

Брюсовский метр свелся к языковому шаблону, т. е. к реакционному искажению русского языка. Поскольку языковым элементом метра является слог, поскольку реальный язык стоит из разносложных и разноударяемых слов, — постольку неизбежно противоречие между словарными ударениями, словарным ритмом и ритмом метрострочным, т. е. слоговым.

Метр не только извращает ритм живой речи, но и ее порядок (последовательность слов в предложении). Раз поэт заранее предопределяет ритмическую структуру языка, безотносительно к его материалу, раз он при этом только повторяет уже использованные каноны, — ему ничего не остается, как подгонять порядок слов под готовую схему, т. е. не считаться с реальными потребностями языковой композиции. Так называемая инверсия существует у всех поэтов без исключения.

²⁴ *Гаспаров М.* Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец (1910–1920-е годы) // *Гаспаров М.* Избранные труды. Т. 3: О стихе. М., 1997. С. 408–409.

²⁵ *Кормилов С.* Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995. С. 139.

Что же касается до Брюсова, то и тут он только копирует, архаистически копирует давно узаконенные, эстетно-фетишистические формы²⁶.

Однако в своей собственной поэтической практике поэт оказывается решительнее, чем в теории, и создает несколько образцов русского верлибра, хотя для «Опытов», как уже говорилось, в качестве образцов свободного стиха выбирает все-таки свои переводы из Гете и Верхарна, которые в современном понимании свободным стихом не являются — прежде всего, потому, что они рифмованные. Переводя Верхарна метрическим стихом, он вместе с тем искренне восхищается: «Он бесспорно величайший мастер свободного стиха. Он вознес этот прием стихотворчества до такой высоты, куда не в силах следовать за ним даже самые окрыленные из его современников. У Верхарна каждый стих по ритму соответствует тому, что в нем выражено»²⁷.

Реализацию такого понимания верлибра в брюсовских имитациях верхарновского стиха подметила и А. Герцык: «Большая часть его поэм написана свободным стихом, требующим высшей интенсивности творчества, ибо каждая отдельная строка в нем живет за свой счет. При малейшем понижении пафоса этот размер теряет право на существование»²⁸.

То же касается и большинства других опубликованных переводов Брюсова: почти все они выполнены традиционной силлаботоникой с редкими отступлениями (например, смешение строк разных трехсложников и дольников и использование холостых строк в переводе стихотворения Ж. Мореаса «Инвеститура»; неупорядоченное чередование метров и стопностей в переводах лирики Метерлинка; нерифмованная тоника в переводе фрагмента из «Песни Иова» (с французского перевода Ренана и русского и церковнославянского источников)²⁹.

Вполне традиционный стих использовал Брюсов и в своих переложениях японских миниатюр, также объективно сыгравших важную роль в формировании русского свободного стиха. При этом впервые он пробует свои силы в японских имитациях еще до появления в русском переводе книги Г. Астона, с которой обычно ведут отсчет увлечения японской поэзией в России: еще в 1897–1898 гг. он создает цикл «Всплески», а в 1913–1915 гг. пишет для своих книг «Сны человечества» и «Опыты» пять танка и два хайку (у автора — «Японские танка и хай-кай»), среди которых — ставший на долгие годы русским образцом японской миниатюры перевод из Басё:

²⁶ Арватов Б. Контр-революция формы (О Валерии Брюсове) // Леф. 1923. № 1. (URL: http://az.lib.ru/a/arwatow_b_i/text_1923_013.shtml).

²⁷ Брюсов В. [Рец. на кн.:] *Verhaern T. Les Villes Tentaculaires*. Paris, 1904 // Весы. 1904. № 3. С. 55.

²⁸ Герцык А. [Рец. на кн.:] *Верхарн Э. Стихи о современности* / пер. В. Брюсова. М., 1906 // Весы. 1906. № 8. С. 67.

²⁹ Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М., 1994. С. 385, 537–545, 753, 869.

О дремотный пруд!
Прыгают лягушки вглубь,
Слышен всплеск воды...

А вот как выглядит брюсовское танка:

Устремил я взгляд,
Чуть защелкал соловей,
На вечерний сад;
Там, среди сумрачных ветвей,
Месяц — мертвого бледней.

Как видим, у Брюсова японские переводы имеют достаточно строгую метрическую структуру; это не свободный стих, а белый хорей с упорядоченным по японской схеме количеством слогов в каждой строке и, соответственно, с фиксированной каталектикой. Зато поэт в своих переводах пытается продемонстрировать особую активность внешней (в оригинале — иероглифической) формы стихотворений, эстетическую значимость для японцев самого внешнего вида их стихотворений, каллиграфически начертанных. Он делает это при помощи простейшего приема, вполне принятого в европейской традиции: короткие, нечетные строки печатаются с двойным отступом от левого края, что придает традиционному квадратику строфы слабое подобие причудливого иероглифического начертания японского стиха...

Интересно, что другой русский переводчик пошел еще дальше, выделив строки помещенных в его книге миниатюр красным шрифтом. Однако следующие поколения подражателей японской поэзии опустили руки, поняв, что передать особую эстетику иероглифической каллиграфии им никогда не удастся.

В отличие от большинства стихотворных иллюстраций первого периода, брюсовские переложения — вполне русские произведения: это стихотворный силлаботонический текст, нимало не напоминающий подстрочник. Для своего дважды опубликованного цикла Брюсов выбирает, как уже сказано, хорей с точным соблюдением «японского» соотношения слогов в строчках и тремя вариантами рифмовки: ававв (1, 2, 3 танка), авава (5), аввха (4); в хай-кай строки у Брюсова не рифмуются.

Очевидно, выбор хорея, наряду с представлением о древней поэзии как о «почти народной», обусловлен максимальной «стиховностью» этого метра в условиях нечетностопности: выбери Брюсов ямб, ему пришлось бы ограничиться двумя стопами вместо трех в пятисложных строчках и тремя вместо четырех — в семисложных. А это, естественно, ослабило бы ощущение метричности, и так с трудом формирующееся у читателя в условиях непривычно короткого текста.

Кроме того, выбор хорея обеспечил переводам мужские окончания вместо женских — то есть сделал стихи более энергичными.

Процент ударности стоп в брюсовских длинных строчках оказался типичным для русского хорея этой поры (65–77–47–100), а вот конкретные фигуры не выявили тяготения к определенному профилю ударности. Однако уже по отношению к брюсовским миниатюрам можно говорить об определенной логаядизации,

закрепившейся затем — особенно после переводов Н. Конрада — за русскими «японесками».

Однако совсем иная картина наблюдается в неопубликованных переводах Брюсова, отразивших его поиски русской схемы японской миниатюры. Все танка здесь нерифмованные, наряду с хорями используется также комбинация разных трехсложных метров Дак2/Амф2/Дак233, повторяемая в нескольких текстах — то есть, перед нами классический логгад. При этом первая и вторая строки представляют собой разорванную пополам строку трехсложника, что создает выразительный эффект разномерии, причем в пяти строках обнаруживается три типа окончаний (а в хорее, естественно, только один). По той же схеме построено и стихотворение 1898 г.

Стихотворения жанра ута, сохранившиеся в архиве Брюсова и при его жизни не публиковавшиеся, выглядят еще вольнее: схема первого — 10–10–10–12 слогов в строке, второго — 10–7–12///10–7–13. Таким образом, применительно к этим произведениям можно говорить о достаточно сложной силлабической строфике. Рифма при этом встречается только в одном ута. Можно, конечно, предположить, что все перечисленные вольности — результат неоконченности работы, однако нам они интересны прежде всего как свидетельство направления поисков русских поэтов, создававший схему русских танка и хайку.

Однако в некоторых других своих переводах — например, из армянской поэзии — Брюсов все-таки приближается к настоящему верлибру. Так, в переводе «песни» «О построении Вардгеса» он использует белый акцентный стих, ориентированный на стих русских былин; примерно таким же стихом переведена сказка «Владыка Аслан», а в переводе «Давида Сасунского», в силу его размера, встречаются как более урегулированные (за счет частичной рифмовки), так и менее урегулированные (за счет колебания в тоническом объеме строк) фрагменты; такие же колебания, даже еще более значительные, можно заметить в переводе «Песни на Воскресение Христово» Григория Нарекаци, ориентированном в русской традиции тоже на более свободные по ритмической природе русские духовные стихи, вполне допускающие подобные колебания³⁰.

Наконец, «Вступление» к поэме А. Исаакяна «Абул Ала Маари» переведено, в отличие от вполне регулярного стиха основной части произведения, стихом, написанным на трехсложниковой (в основном дактилической) основе, однако нерифмованным (белым), с произвольным чередованием стопности и допускающим ряд нарушений метрической основы — своего рода переходной ритмической формой на пути к настоящему верлибру:

Абул Ала Маари,
Поэт знаменитый Багдада,
Прожил три раза десять лет в великолепном граде калифов,
Прожил в уладах и в славе;

³⁰ Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней. Ереван, 1987. С. 385, 537–539, 545.

У вельмож и богатых садился за стол,
 С учеными и с мудрецами вступал в разговор,
 Друзей любил и изведал,
 В землях разных народов бывал, смотря, наблюдал и людей и законы, — И его
 пронизательный дух постиг человека, постиг и глубоко возненавидел. И, так как
 он не имел ни жены, ни детей,
 Нищим он роздал богатство,
 Собрал караван из верблюдов, взял несколько старых
 испытанных слуг,
 Взял припасы в дорогу, и, ночью, когда,
 Под сладострастные шелесты пальм, в сон погрузился
 Багдад, на берегах, кипарисами убранных, Тигра
 Тайно из города вышел³¹.

Подобного рода попытки преодолеть единообразие (гомоморфность) стиховой структуры, приводящее к появлению переходной гетероморфной формы, можно заметить и в оригинальном брюсовском стихотворении 1895 г. «Три свидания»: многие строки (в том числе первая) вполне вписываются в силлабо-тонические метры (первая — четырехстопный дактиль, вторая и третья — двустопный анапест, четвертая — двустопный хорей, пятая — двустопный амфибрахий), некоторые — нет (в начальной части текста — шестая строка), однако это различные метры, не создающие единый метр всего стихотворения); две строки из шестнадцати связаны рифмой (доносятся — просятся); аналогичные «островки упорядоченности» находим и в двух остальных частях текста:

1

Черное море голов колыхается,
 Как живое чудовище,
 С проходящими блестками
 Красных шапочек,
 Голубеньких шарфов,
 Эполетов ярко-серебряных,
 Живет, колыхается.
 Как хорошо нам отсюда,
 Откуда-то сверху — высоко-высоко, —
 С тобою смотреть на толпу.
 Красивая рама свиданий!
 Залит пассаж электрическим светом,
 Звуки оркестра доносятся,
 Старые речи любви
 К сердцу из сердца восторженно просятся.
 Милая, нет, я не лгу, говоря, что люблю я тебя.

³¹ Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней. С. 380.

2

В зеркале смутно удвоены
(Словно мило-неверные рифмы),
Свечи уже догорают.
Всё неподвижно застыло:
Рюмки, бутылки, тарелки, —
Кресла, картины и шубы,
Шубы, там вот, у входа.
Длинная зимняя ночь
Не удаляется прочь,
Мрак нам в окно улыбается.
Глазки твои ненаглядные,
Глазки, слезами полные,
Дай расцелую я, милая!
Как хорошо нам в молчании!
(Нам хорошо ведь, не правда ли?)
Стоит ли жизнь, чтобы плакать об ней!
Улыбнись, как недавно,
Когда ты хотела что-то сказать
И вдруг покраснела, смущенная,
Спряталась мне на плечо,
Отдаваясь минуте банально-прекрасной.
А я целовал твои волосы
И смеялся. Смеялась и ты, повторяя:
«Гадкий, гадкий!»
Улыбнись и не плачь!
Мы расстанемся счастливо,
У подъезда холодного дома,
Морозною ночью.
Из моих объятий ты выскользнешь,
И вернешься опять, и опять убежишь,
И потом, наконец,
Пойдешь, осторожно ступая,
По темным ступеням.
Мать тебя дожидается,
Сидит, полусонная, в кресле.
Номер «Нивы» заснул на столе,
А чулок на коленях...
Как она вздрогнет, услышав
Ключ, затрещавший в замке!
Ей захочется броситься
Навстречу тебе, — но она,

Надвинув очки, принахмурится,
Спросит сурово:
«Откуда так поздно?» — А ты,
Что ты ответишь тогда, дорогая?

3

Холод ранней весны;
Темная даль с огоньками;
Сзади — свет, голоса; впереди —
Путь, во мрак убегающий.
Тихо мы идем по платформе.
Холод вокруг и холод в душе.
«Милый, ты меня поцелуешь?»
И близко
Видятся глазки за тенью слезинок.
Воздух разрезан свистком.
Последний топот и шум...
«Прощай же!» — и плачет, и плачет,
Как в последней сцене романа.
Поезд рванулся. Идет. Всё мелькает.
Свет в темноту убегает.
Один.
Мысли проносятся быстро, как тени;
Грезы, спускаясь, проходят ступени;
Падают звезды; весна
Холодом дышит...
Навеки...³²

Отчетливую трехсложниковую основу имеет и стихотворение 1905 г. «К народу», однако это произведение существенно ближе к верлибру:

Давно я оставил высоты,
Где я и отважные товарищи мои,
Мы строили быстрокрылый Арго, —
Птицу пустынных полетов, —
Мечтая перелететь на хребте ее
Пропасть от нашего крайнего кряжа
До сапфирного мира безвестной вершины.
Давно я с тобой, в твоём теченьи, народ,
В твоём многошумном, многоцветном водовороте,
Но ты не узнал моего горького голоса,
Ты не признал моего близкого лика —

³² Брюсов В. Я. Собр. соч.: в VII т. Т. I. С. 92–94.

В пестром плаще скомороха,
Под личиной площадного певца,
С гусями сказителя былых времен.
На полях под пламенным куполом,
На улицах в ущельях стен,
Со страниц стремительной книги,
С подмостков, куда вонзаются взоры,
Я слушал твой голос, народ!
Кто мудрец? — у меня своя мудрость!
Кто венценосец? — у меня своя воля!
Кто пророк? — я не лишен благодати!
Но твой голос, народ, — вселенская власть.
Твоему желанию — лишь покоряться,
Твоему кумиру — только служить.
Ты дал мне, народ, мой драгоценнейший дар:
Язык, на котором слагаю я песни.
В моих стихах возвращаю твои тайны — тебе!
Граню те алмазы, что ты сохранил в своих недрах!
Освобождаю напевы, что замкнул ты в золотой скорлупе!
Я — маг, вызывающий духов, тобою рожденных, нами убитых!
Без тебя, я — звезда без света,
Без тебя, я — творец без мира,
Буду жить, пока дышишь ты и созданный тобою язык.
Повелевай, — повинуюсь.
Повяжи меня, как слепого, — пойду,
Дай мне быть камнем в твоей праще,
Войди в меня, как в одержимого демон,
Я — уста, говори, кричи мною.
Псалтырь моя!
Ты должна звенеть по воле властителя!
Я разобью тебя об утес, непослушная!
Я оборву вас, струны, как паутины, непокорные!
Раскидаю колышки, как сеют зерна весной.
Наложу обет молчания, если не подчинишься, псалтырь!
Останусь столпником, посмешищем праздных прохожих;
здесь, на большом перекрестке!³³

А вот стихотворение того же 1905 г. «Книга пророчеств» уже практически лишено рецидивов и силлабо-тонической, и тонической упорядоченности, хотя их дисциплинирующую роль отчасти берут на себя повторы, в первую очередь

³³ Брюсов В. Я. Собр. соч.: в VII т. Т. III. С. 286–287.

анафорические (напомним, что о подобной роли применительно к ранним верлибрам М. Кузмина писал в свое время Жирмунский³⁴):

Поклонники общего равенства, — радуйтесь!
Поклонники мира вселенского, — радуйтесь!
Ваше царство придет,
Ваше солнце взойдет!

Горе тебе, Франция, в колпаке фригийском!
Горе тебе, Германия, — женщина с мечом!
И тебе, Англия, — островной тритон тысячерукий!
И тебе, Италия, — нищая в парчовых лохмотьях!

Горе вам, отдельные лики!
Будете вы единый лик!

Воцарилась ты, Всемирная Каракатица!
Щупальцы твои какой мудрец исчислит?
Каждое селение обовьет твоя лапа.
К каждому сердцу присосется твой сосок.
(Ах, я знаю, и мое сердце болит!).
Ты выпускаешь из своего чрева черную сепию,
Всех, всех, всех ты окрашиваешь в один черный цвет.

Вижу я города будущего,
Их правильные квадраты.
Вижу я жизнь грядущего,
Ее мерное течение.
Учиться, работать, быть сытым!
Быть сытым, работать, учиться!
Быть сытым, работать, быть сытым, быть сытым!

Зачем ты слишком подняла голову?
Зачем ты слишком красиво поешь?
Зачем ты умнее меня?
У нас свобода! свобода! свобода!³⁵

Наконец, свободным стихом в полном смысле слова написана миниатюрная третья часть цикла «Размышления», опубликованного по рукописи В. Молодяковым:³⁵

³⁴ Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921. С. 87–96.

³⁵ Брюсов В. Неизданное и несобранное / сост. и коммент. В. Молодякова. М.: Ключ, 1998. С. 17.

БУЛЬВАР ОСМАН ДНЕМ

Такси. Ото. Фиакры.

Омнибусы.

Отобусы.

Пешеходы.

Все замерли пред взмахом белой палочки³⁶.

Если говорить о более поздних стихах поэта, практически отказавшегося в это время от всякого рода экспериментирования, можно выделить разве что «палиндром буквенный» «В дорожном полусне», датированный 1918 г. и включенный Брюсовым в «Опыты»; однако здесь тоже встречаются метрические строки и окказиональные рифмы (*шорох — колесо ах*):

Я — идиллия?.. Я — иль Лидия?..

Топот тише... тешит топот...

Хорош шорох... хорош шорох...

Хаос елок... (колесо, ах!)

Озер греза... озер греза...

Тина манит...

Туча... чуть...

А луна тонула...

И нет тени!

Еду... сани... на суде...

Топот тише; тешит топот;

Хорош шорох; хорош шорох...

Темь опять; я — память!

Ель опять; я — поле!

О, мимо! мимо!

А город? а город? о, дорога! дорога!³⁷

Таким образом, определить место Брюсова в истории русского свободного стиха можно следующим образом: будучи пропагандистом этой формы в отечественной традиции и первым ее исследователем, поэт, не имея достаточной эмпирической базы, описал в своих статьях не верлибр в точном смысле, а спектр переходных к нему явлений силлабо-тонического и тонического стиха; при этом в своей практике, как оригинальной, так и переводческой, он пошел дальше своей теории, создав наряду с образцами переходных гетероморфных форм несколько настоящих верлибров.

³⁶ Брюсов В. Я. Неизданное и несобранное / сост. и коммент. В. Молодякова. М.: Ключ, Книга и бизнес, 1998. С. 100.

³⁷ Брюсов В. Я. Собр. соч.: в VII т. Т. III. С. 508.

РИТМИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА: «ГАЗЭЛЛЫ» И «ПОВЕСТЬ О СВЕТОМИРЕ ЦАРЕВИЧЕ»

Как известно, в 1906 г. посетители знаменитой ивановской Башни особенно увлекались Гафизом¹ и его эпохой и называли себя «гафизитами»; «гафизитское» имя Вячеслава Иванова, как известно, было Гиперион². Принято считать, что специально для «вечерь Гафиза» (проходивших в «Петробагдаде») поэт написал несколько «гафизитских» стихотворений, положивших начало его интересу к персидским стиховым формам, продлившемуся более 10 лет и приведшего к созданию двух с лишним десятков оригинальных стихотворных текстов.

Первое из них — «Снова свет в таверне верных после долгих лет, Гафиз!...»³ открывает состоящий из двух стихотворений мини-цикл «Палатка Гафиза»; оно написано цезурированным восьмистопным хореем и состоит из трех нетождественных строф: в первой семь строк, шесть из которых зарифмовано попарно, во второй все строки выглядят холостыми (первая рифмуется с седьмой, замыкающей первый строфиод, вторая и третья связаны опоясывающей рифмовкой со строчками последнего двустипия, тоже выглядящего холостым). Такое необычное деление на строфоиды выглядит прихотливо и искусственно, но в конечном счете не мешает воспринять стихотворение как целое, состоящее из восьми смежно

¹ Здесь и далее при описании событий начала XX в. используется старинное написание имени поэта — Гафиз.

² *Богомолов Н. А.* Петербургские гафизиты // *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 68–98; *Иванов В. И.* Дневник 1906 г. // *Иванов В.* Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1994. С. 744, 751–752; *Шишкин А.* Северный Гафиз (новые материалы) // *От Кибирова до Пушкина.* М.: НЛО, 2011. С. 225–229.

³ Сочинения Вяч. Иванова в статье цитируются по изданиям: *Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1, 2. СПб., 1995; *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. Т. 1–4. Брюссель, 1971–1987, а также по электронным версиям этих изданий в РВБ (URL: <http://rvb.ru/ivanov/>) без указания номеров тома и страниц.

зарифованных строк, тем более, что окончания условных двустушией организованы попарно: первая и вторая и пятая и шестая строки имеют мужские окончания, четыре остальных — женские. Соответственно, четыре последние строки образуют катрен с опоясывающей рифмовкой, внешние строки которого — мужские, а внутренние — женские.

Кроме стилизованной «персидской» лексики и одного упоминания Шираза и трехкратного — имени Хафиза, никаких примет «восточного» стиха в произведении нет; однако два имени «автора», как раз в первой и последней строках, играют в стихотворении традиционную для персидской лирики роль тахаллуса — упоминания имени поэта, его авторской «печати» непосредственно в тексте.

Второе стихотворение цикла еще менее похоже на «восточную» лирику: вместо «слова важного и размерного», к которому апеллирует автор в первой части, здесь перед нами неупорядоченный вольный неполнорифмованный ямб, образы Хафиза и Шираза уравниваются именами Эрота и Вакха, других внешних примет восточной поэзии вообще нет.

В равной степени и другие стихи Иванова и его круга, созданные для «вечерь» и в качестве воспоминаний о них, нас особо интересовать не будут; тем более, что они подробно описаны в интереснейшей статье А. Шишкина⁴.

Другое дело — родившиеся позднее и, скорее всего, непосредственно из этой затеи собственно газзлы Иванова, ориентированные на соответствующую традиционную стиховую форму (поэт предпочитал написание «газзла»; соответственно, мы будем так же называть его произведения, в то время стихи других авторов будем именовать так, как это делали они сами, а в собственной речи использовать либо оригинальное ивановское написание, когда речь идет о его стихах, либо нейтральное общепринятое «газелла» когда речь пойдет о явлении в целом).

Н. Б. Кондырева дает такое определение этой экзотической для русской поэзии строфической форме:

Газель (от араб. газаль) — вид монорифмич. лирич. стихотворения (обычно 5–12 бейтов-двустушией). Распространена в араб., перс., тадж., а также тур., узб., азерб. и др. тюркоязычных и урду, непали и нек-рых др. лит-рах Индии и Пакистана. Как жанровая форма Г. возникла из нар. лирич. песни, вероятно, в 7 в. и окончательно сформировалась к 13–14 вв. Рифмуется только 2-я мисра (полустишие) каждого бейта, за исключением первого бейта (магла), где рифмуются обе мисры. Схема рифмовки: аа, ва, са, да. <...> В последнем бейте (макта) должен упоминаться тахаллус (прозвище-псевдоним) автора.

Каждый бейт Г., как правило, содержит законч. мысль и имеет как бы самостоят. значение <...> Нек-рые европ. поэты, обращаясь к вост. тематике, также прибегали к форме Г. (И. В. Гёте, Ф. Боденштадт, в России — В. Я. Брюсов и др.)⁵.

⁴ Шишкин А. Северный Газиф (новые материалы).

⁵ Кондырева Н. Б. Газель // КЛЭ. Т. 2. М., 1964. Стб. 25–26.

Можно сказать, русская газелла начала XX в. (в том числе, разумеется, и газеллы Вяч. Иванова и М. Кузмина) в основном следуют этому классическому пониманию восточной строфической формы и ее возможностей.

Очевидно, два своих первых произведения в этой форме Вячеслав Иванов создает в том же 1906 г., что и хафизитские стихи: это «Две газеллы», опубликованные во втором номере «Весов» за этот год; одна из них — «Солнце. Газелла» — вошла потом в первый цикл «Солнце-Сердце» первой части книги «Cor ardens», а вторая — «Сердце» — не вошла. В 1911 г. поэт публикует 18 стихотворений, составившие раздел «Газеллы» пятой части этой же книги «Rosarium»: первая часть — семь «Газэл о розе», вторая — три стихотворения под общим названием «Turris eburnea» (Башня из слоновой кости), третья — восемь «Новых газэл о розе». Наконец, 1918 г. датирована еще одна газелла Иванова «Старцы на пире Гафиза». Таким образом, в нашем распоряжении оказывается 21 стихотворение, самым Ивановым относимое к форме газэл.

Известно и собственное мнение Иванова о газелах, высказанное им, как вспоминает Фейга Коган, на заседании московского поэтического кружка 30 мая 1920 г.:

Газелла может говорить о чем угодно и сколько угодно плести бесконечный узор. Чем более газелла напоминает собою персидский ковер, тем лучше. Это — персидская форма, в ней пестрота восточного ковра. Газелла — для чистой лирики, она должна быть крайне грациозна. Если выдерживается единство мысли, тем лучше. Очень уместно мистическое содержание⁶.

Далее, как говорит начинающая поэтесса, «дается формальный рецепт газеллы»; судя по ее воспоминаниям, он в первую очередь касается наличия или отсутствия в конце строк рефренов (то есть, аналогов арабо-персидских редифов) и конкретных типов этих рефренов.

Очевидно при этом, что для Иванова газелла — не просто форма восточной экзотики, а явление, характерное прежде всего для новейшей европейской (прежде всего — немецкой) поэзии и именно через нее приобретающее актуальность для современной словесности. Как справедливо писал об этой форме современный ученый, «их заимствование или хотя бы подражание им начиная с романтиков служило иногда почти обязательным сопровождением столь же традиционной восточной образности»⁷.

Наиболее ярким и общеизвестным явлением немецкого художественного ориентализма был «Западно-восточный диван» Гёте, опубликованный в 1819 г. Однако в этой книге всего несколько газелл, а само это слово ни разу не произнесено;

⁶ Коган Ф. И. Кружок поэзии под руководством Вячеслава Иванова. 1920 год / публ. А. Б. Шишкина // *Euro Orientalis*. 2002. № 21. С. 134.

⁷ Иванов В. В. Темы и стили Востока в поэзии Запада // *Восточные мотивы*. М., 1985. С. 451.

недаром исследователи пишут о «нелюбимой Гёте форме газели»⁸. Однако о других немецких «газеллистах» А. фон Платтене и Ф. Рюккерте, своих непосредственных предшественниках, Гёте отзывается с большим уважением. Он пишет: «Хотя “Газели” графа Платена не предназначены для пения, мы охотно упомянем их как стихотворения продуманные, прочувствованные, всецело сообразные с Востоком»⁹. Еще выразительнее гетевская характеристика книги Фридриха Рюккерта «Восточные розы»:

Могу рекомендовать всем музыкантам вышеназванные песни Рюккерта; если раскрыть, в добрый час, эту книжечку, так из нее польются и запахи роз, и запахи нарциссов, и что еще из цветов прибавится к ним; немало желанного сказано в ней и об очах, слепящих своей красотой, о локонах, берущих в полон, об опасных ямочках на щеках, — на таких опасностях рад будет поучиться, да и позабавиться ими, стар и млад¹⁰.

Необходимо напомнить, что именно Фридрих Рюккерт (1788–1866) выпустил в начале XIX в. переводы газелей Руми¹¹ и книгу стихотворных подражаний Хафизу «Oestliche Rosen»¹²; позднее он опубликовал еще несколько книг переводов и подражаний восточной литературе (в т. ч. перевел Коран), а после смерти поэта вышли в свет его переводы из Саади (Saadi: *Aus dem Rosengarten, übertragen von Friedrich Rückert*).

Август фон Платен (1791–1835) в том же 1821 г. издал сборник стихов в восточном духе «Газели»; в 1836 г. вышли его «Новые газели».

Первые же немецкие переводы классических персидских газелей начали выходить еще раньше, в самом начале XIX в., а после образцовых переводов Рюккерта к этой форме стали обращаться в своем оригинальном творчестве многие другие поэты Германии (Theodor Storm, Gottfried Keller, Detlev von Liliencron, Gustav Pfizer, Hugo von Hofmannsthal, Johann Traugott Löschke, Max Bruns, Josef Weinheber и другие авторы — вплоть до 1930-х гг.).

Параллельно в России появляются и первые русские переводы газелл. Принято считать, что они появляются на страницах отечественной периодики в 1830-е гг.¹³ Однако по мнению М. Л. Гаспарова, «газелла (газель) <...> в России впервые у Ознобишина»¹⁴ — очевидно, имеется в виду «Ода Гафица» 1826 г., впервые опубликованная в «Северной лире на 1827 год» (М., 1827): стихотворение состоит из шести пятистиший, в каждом из которых легко угадывается двустишие (мисра)

⁸ Гёте И. В. Западно-восточный диван. М.: Наука, 1988. С. 740.

⁹ Там же. С. 490–491.

¹⁰ Там же.

¹¹ *Rumi*. Ghaselen. Übersetzung von Friedrich Rückert, 1819.

¹² «Восточные розы», 1821.

¹³ Чалисова Н., Смирнов А. Подражания восточным стихотворцам: встреча русской поэзии и арабо-персидской поэтики // Сравнительная философия. М., 2000. С. 245–344.

¹⁴ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 263.

традиционной газеллы, разбитое на аналоги двух перекрестно зарифмованных полустрочий и реди́фа, повторяющегося с отступом вправо в конце всех строф¹⁵.

Особую популярность приобрел в этом ряду Георг Фридрих Даумер, и в первую очередь его подражания Хафизу, опубликованные в 1846 и 1853 гг. Именно по его стихотворениям создал свои газели в конце 1850-х гг. А. Фет, писавший:

Представляя на суд истинных любителей поэзии небольшой букет, связанный в моем переводе из стихотворных цветов персидского поэта, считаю нелишним сказать несколько слов, могущих споспешествовать верному воззрению на предлагаемые пьесы. Не зная персидского языка, я пользовался немецким переводом, составившим переводчику почетное имя в Германии; а это достаточное ручательство в верности оригиналу. Немецкий переводчик, как и следует переводчику, скорее оперсичит свой родной язык, чем отступит от подлинника. С своей стороны, и я старался до последней крайности держаться не только смысла и числа стихов, но и причудливых форм газелей в отношении к размерам и рифмам, часто двойным в соответствующих строках¹⁶.

По сути дела, переводы Фета из Даумера — первые настоящие газеллы в русской стихотворной традиции; к сожалению, далеко не все стихотворения Даумера — переводы: Как известно, в XIX в. многие немецкие авторы выдавали свои подражания за переводы, и в первую очередь как раз из наиболее известного тогда в Европе Хафиза (некоторые книги так и назывались — «Гафиз»)¹⁷.

Фет перевел 28 стихотворений Даумера, 15 из них имеют форму газелей: 9 переведены двустушиями с настоящим реди́фом, еще 6 с моноримом и одно стихотворение написано катренами с реди́фом. Еще в одном стихотворении — «Звезда полуночи дугой золотою скатилась...» — использованы две сквозные рифмы: «скатилась» (3 раза) и «пленилась» (4 раза); в последнем двустушии появляется еще одна рифма — «просилась»; то есть это тоже вариация на тему формы газеллы. При этом Фет использовал в своих переводах широкий спектр размеров: четырех-, пяти- и шестистопный хорей, трех-, четырех- и пятистопный ямб, трехстопный амфибрахий и трехстопный дактиль. В основном русский поэт повторяет стих немецкого, который тоже не слишком усердствует в соблюдении персидской формы, что и делает его газеллы (а за ними и фетовские) достаточно причудливыми.

¹⁵ *Ознобишин Д.* Стихотворения. Проза: в 2 т. Т. 2. М., 2001. С. 22–23.

¹⁶ *Фет А.* От переводчика // *Фет А.* Полное собрание стихотворений. СПб.: Т-во А. Ф. Маркс, 1912. Т. 2. С. 187–188.

¹⁷ *Алексеев П. В.* Хафиз в творческом сознании А. А. Фета // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 71–79; *Лукина В.* Тургенев и Фет в работе над переводами из Гафиза (Несколько добавлений к академическому изданию И. С. Тургенева) // И. С. Тургенев: Новые исследования и материалы. М.; СПб., 2009. Вып. 1. С. 193–208; *Саянова А.* Диалог творческого сознания А. А. Фета с Востоком (Фет и Хафиз). М., 2016.

Вслед за Фетом «Персидские песни. Мотивы Гафиза» с посвящением Фету в 1874 г. публикует в своем переводе профессор Дерптского университета Мстислав Викторович Прахов (1840–1879); затем к форме газеллы после долгого перерыва обращается уже в 1905 г. Валерий Брюсов («Лишь одного: я быть с тобой хочу!..»¹⁸) — то есть непосредственно перед ивановской публикацией в «Весах».

Вслед за Ивановым 30 газелей печатает в 1908 г. М. Кузмин¹⁹. После этого появляется «Газэла» Г. Иванова (1910), 18 ивановских «газэл» в «*Cor ardens*», еще две газеллы Брюсова — «В ту ночь» и «Твой взор» — входят в его знаменитые «Сны человечества» (1913)²⁰ и затем перепечатаны в «Опытах» (1918)²¹; в 1913 г. создает две газеллы Ф. Сологуб, в 1915 г. печатает стихотворение «Газэлы» (так. — Ю. О.) С. Парнок²² (еще одно ее стихотворение в этой же технике без названия, датированное 1932 г. (опубликовано только в 1988 г.²³).

В 1916 г. выходит сыгравшая важнейшую роль в популяризации персидской поэзии первая русская антология персидской лирики Федора Корша, большинство стихотворений в которой переведено газеллами²⁴. После этого увлечение персидской формой становится почти массовым: газеллы пишут К. Липскеров (1916, книга «Песок и розы»), Н. Гумилев (1917), А. Герцук (1923), К. Бальмонт (1936), И. Бунин, В. Князев, П. Потемкин. Большинство русских газелл выполнено силлаботоникой, значительно реже (у Кузмина, например) — логгадами.

Как отмечает В. Плунгян, у Иванова этим типом стиха написаны только

...две газеллы в составе большого цикла «Новые газэлы о розе» (1910–1911), входящего в «*Cor Ardens*»: «Роза огня» («Если, хоть раз, видел твой взор — огни розы...») и «Роза крови» («Мой дар — алый! алые кровью несусь — розы адона...»). Строки газелл представляют собой различные чередования дактилических стоп с цезурным усечением и сочетания стопы ямба со стопой хорей; всё это в совокупности создает своеобразный ритм, в котором ударные слоги в строке дважды оказываются в непосредственном контакте <...> В метрическом отношении газеллы Вяч. Иванова отличаются от других образцов тем, что их ритмика опирается на трехсложные стопы, тогда как для газелл того времени несколько более типичны комбинации из различных двусложных стоп или с преобладанием двусложных, ср., например, тип Х4ж + Я2ж у Кузмина («Чьё-то имя мы услышим | в пути весеннем?..») или Х4ж + Я2м у Парнок («Утишительница боли | — твоя рука...»)²⁵.

¹⁸ Брюсов В. Я. Лишь одного: я быть с тобой хочу!.. // Брюсов В. Я. Собр. сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 1973. С. 476.

¹⁹ Кузмин М. Венок весен // Кузмин М. А. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2000. С. 199–204.

²⁰ Брюсов В. Я. Газели // Брюсов В. Я. Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М., 1973. С. 333–334.

²¹ Брюсов В. Я. Опыты. М., 1918. С. 148–149.

²² Парнок С. Собрание стихотворений. СПб., 1998. С. 209.

²³ Там же. С. 254.

²⁴ Корш Ф. Персидские лирики X–XV вв. М.: М. и С. Сабашниковы, 1916.

²⁵ Плунгян В. Тонический стих Вячеслава Иванова: к постановке проблемы // Иванов Вяч. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб., 2010. С. 300.

В остальных своих газэлах Иванов использует силлаботонику, причем в основном хорей — не самый распространенный размер для ориентальных литературных стилизаций (однако, напомним, именно его активно использовал в свое время в своих газеллах Фет).

Характерной представляется судьба двух первых, «пробных», газэл 1906 г., появившихся, как уже говорилось, скорее всего, под прямым влиянием петробагдадской жинетворческой практики. В первой журнальной публикации они были своего рода цепной структурой: состояли из равного количества строк и строф, были связаны общей рифмовкой, нечетные строки всех двустиший, кроме первого, в обоих стихотворениях точно повторялись и были укорочены на стопу, остальные содержали по шесть стоп.

Готовя публикацию в книге, Иванов отказался от второй газэлы, зато на две строфы удлинил первую и превратил все пятистопные строки в шестистопные. Таким образом, можно сказать, что у него вполне сложилось собственное представление о структуре новой формы: это равностопный хорей с редифом.

Именно так написан первый раздел «газэл о розе» в «*Cor ardens*», причем редиф во всех семи стихотворениях один и тот же — «роза». Шесть из семи стихотворений написано пятистопным хореем, только шестая — «Роза обручения» — пятистопным ямбом, создавая тем самым выразительный контраст с соседними стихотворениями. Позднее, как известно, Иванов назвал этот раздел книги, положенный на музыку Глиэром, «семь роз моих фарсийских, семь одалиск моих садов», подчеркивая их особое место в своем творчестве и в книге «*Cor ardens*».

Второй раздел «газэл» — «*Turtis eburnean*» — состоит из трех небольших частей: четыре двустишия в первой, шесть во второй и три в третьей. Принадлежность к газэлам нигде в тексте не обозначена, хотя по форме это несомненно газэла. В отличие от первой части, здесь поэт выбрал «медленный» метр: все части написаны восьмистопным цезурированным хореем, причем первая и третья — с регулярным наращением слога после первых четырех стоп, а вторая — напротив, с усечением слога посередине строки.

Газэлы «*Turtis eburnean*» снабжены «глубоким» редифом, состоящим из четырех стоп — то есть здесь он равняется по объему всему второму полустешию, дословно повторяющемуся в первых и вторых строках каждой части и затем — во всех остальных четных строках, то есть всего 18 раз. Остальные окончания строк не зарифмованы. По этой же схеме завершаются и первые полустешия: между собой рифмуются первые и вторые и все четные полустешия каждой части, а нечетные остаются холостыми. Таким образом, именно эта часть раздела построена наиболее строго и в максимальной приближенности к персидскому канону, как его понимал Иванов.

Третья часть «газэл», наоборот, наименее подчинена традиционной («персидской») формальной дисциплине. Прежде всего, три стихотворения из восьми (второе, шестое и седьмое) лишены редифа, хотя и связаны моноримом, напоминающим о нем, по схеме именно газэльной строфы (рифмуются две первые строки

и все остальные четные, нечетные остаются холостыми). Необычен и выбор метра в этих стихотворениях: два первых написаны трехстопным ямбом с женскими окончаниями, третье — четырехстопным хореем.

Два стихотворения — первое и четвертое, как справедливо отмечено Плунгяном, — написаны специфическими логаядами. При этом первое, открывающее раздел, «Роза огня» — содержит в каждой строке по шесть стоп разной конфигурации, а четвертое — «Роза крови» — по семь (это важно для сравнения стопности разных частей раздела). Соответственно, остальные стихотворения написаны шестистопным ямбом, пятистопным хореем и необычным цезурированным вариантом этого же метра, где соответствующая редифу последняя стопа каждой строки отделяется от ее первой части резкой паузой, сталкивающей два ударения, которую условно можно считать цезурой с усечением слога.

Все редифы являются вариациями главного образа раздела — «розы», однако в каждом из стихотворений они выстроены по-своему: в пятом стихотворении это «розу», в восьмом — «розы», в первом — «огни розы», в четвертом — «розы Адона», в третьем — «в тройном венке из роз». Как видим, глубина редифа колеблется от двух слогов до шести; во всех случаях, кроме пятого стихотворения, редиф отделен от основной части строки цезурой. Во всех стихотворениях перед редифом помещается рифма.

Таким образом, основное собрание газэлл и их дериватов, собранное Ивановым в его книге «*Cor ardens*», представляет собой сложное художественное целое, смысл которого далеко не сводим к «бесконечному узору» «персидского ковра» — по крайней мере, в случае нашего поэта.

Немаловажными оказываются в этом смысле многократные отклонения от персидского канона, причем в сторону, скорее, старой европейской лирики, с которой у ивановских газэлл оказывается немало общего — в первую очередь в технике многократных повторов строк и их вариаций, что очень тонко уловил и использовал поэт в своих восточных стилизациях. Неслучайно Гумилев писал о стихе автора «*Cor ardens*»:

Им Вячеслав Иванов владеет в совершенстве; кажется, нет ни одного самого сложного приема, которого бы он не знал. Но он для него не помощник, не золотая радость, а тоже только средство. Не стих окрыляет Вячеслава Иванова, — наоборот, он сам окрыляет свой стих. И вот почему он любит писать сонеты и газеллы, эти трудные, ответственные, но уже готовые формы стиха²⁶.

то есть, для современников газеллы Иванова воспринимались уже как такие же готовые формы, как сонеты.

Наконец, датированная 1918 г. газэла «Старцы на пире Гафиза» формально оказывается ближе всего к стихам «*Turris eburnean*» — это тот же восьмистопный цезурированный хорей, однако редиф здесь заметно короче: он состоит только

²⁶ Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1911. № 7. С. 76.

из одного слога «жизнь» — и внутри строки нет обязательной для ранних газэл рифмы.

Таким образом, можно сказать, что Иванов в своей работе с газэлами прошел путь от ранних экспериментов с еще не сложившейся экзотической строфической формой, предназначенной для чтения в узком кругу к одной из «готовых», с точки зрения современников, классической форме, существующей в нескольких вариантах, но имеющей основные сквозные признаки: тяготение к определенному метру (хорею) и использованию редифа в сочетании с рифмой.

В результате же этой работы можно считать, что во многом именно благодаря его опытам газеллы стали активной строфической формулой, которая позднее стала использоваться не только в многочисленных русских переводах с фарси, в советские годы ставших спасением для многих крупнейших отечественных авторов неофициального лагеря, но и для авторов оригинальных газелл, таких, например, как Евгений Шешолин.

Как своеобразный экспериментальный синтез основных направлений творчества Вяч. Иванова — от «чистой» символистской лирики до философии и даже политологии²⁷ — можно рассматривать незавершенную «Повесть о Светомире царевиче» (далее — ПСЦ). Нам представляется, что наиболее отчетливо эта синтетичность проявилась в ритмическом строе произведения, написанного так называемой версейной (строфически упорядоченной) прозой²⁸ с использованием широкого спектра стиховых элементов, на которых мы в первую очередь и сосредоточим наше внимание.

Но прежде всего — несколько слов о соотношении стиха и прозы в творчестве поэта и в его рефлексиях по поводу этого, которую следует признать достаточно неоднозначной.

С одной стороны, в 1905 г. он писал Венгеру:

Я теоретически понял, что поэтическая речь, по своей природе, ищет дифференцироваться от речи прозаической (как мы и наблюдали это во все эпохи расцвета поэзии) <...> что истинному русскому стиху, каким он необходимо станет, роднее

²⁷ В связи с этим нельзя не вспомнить, что писал в 1937 г. В. И. Иванов по поводу перевода «Слова о полку Игореве», выполненного Р. Рильке: «Конечно, не один лишь вкус эпохи повлиял на оправу поэтического сокровища: форма произведения также определялась и политическими целями. Нужно было должным образом указать князьям на губительные последствия их враждебных сепаратистских настроений и на срочную необходимость создать прочный союз под началом Киева против азиатских кочевых племен, живших у южного морского побережья. Чисто лирическое произведение не годилось для того, чтобы стать носителем такой четкой программы» (*Ivanov V. Vom Igorlied // Corona. 1937. No. 6. S. 661—669; цит. по русск. пер. А. А. Мазуровой, любезно предоставленному нам А. Л. Топорковым*). Очевидно, что в этом высказывании отразились и мысли поэта о своем собственном «слове» — «Повести».

²⁸ Подробнее об этом типе прозы см.: *Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 177—219.*

древняя гиратичность нашего забытого слова или лубочная простота нашей старинной песни и сказки, нежели совершенная общепринятая речь нашего образованного общества²⁹.

С другой стороны, Иванов регулярно обращается к понятию «эполира» — эквиваленту немецкого «Das Lygoerische», в котором акцентируется генетическая и сущностная близость двух этих литературных родов в противоположность драматическому³⁰. Именно таков пафос его апелляции к нерасчлененности эпоса и лирики в архаические времена («место позднейшего эпоса занимала до Гомера поминальная эполира, плачевные “славы”»³¹), а также Иванов упоминает «хоровые эполирические кантаты Стесихора»³² и «агонистические формы эполиры, вроде, например, буколиазма»³³, хотя в более развернутой характеристике понятие «эполира» выступает у него в значении, близком к современному лироэпика:

Эпос по Платону, смешанный род, отчасти повествовательный, или известительный, — там, где певец сообщает нам от себя о лицах действия, о его обстановке и ходе самих событий, — отчасти подражательный, или драматический, — там, где рассказ рапсода прерывается многочисленными и длинными у Гомера монологами или диалогами действующих лиц, чьи слова в прямой речи звучат нам как бы через уста вызванных чарами поэта масок невидимой трагической сцены. Итак, по мысли Платона, лирика и эполира, с одной стороны, обнимающая всё, что говорит поэт от себя, и драма — с другой, объемлющая все то, что поэт намеренно влагает в уста других лиц, суть два естественных и беспримесных рода поэзии, эпос же совмещает в себе нечто от лирики и нечто от драмы. Эта смешанная природа эпоса объяснима его происхождением из первобытного синкретического искусства, где он еще не был отделен от музыкально-орхестического священного действия и лицедейства³⁴.

Понятие «эполира» применяется Ивановым и к литературе нового времени: в статье о романе в стихах А. Пушкина он прямо соотносит с этим межродовым явлением «Чайльд-Гарольда» Байрона и через него опосредованно «Евгения Онегина»:

²⁹ Переписка Вяч. Иванова с С. А. Венгеровым / публ. О. А. Кузнецовой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1990 г. СПб., 1993. С. 90–91.

³⁰ Указано нам К. Лаппо-Данилевским; ср. приведенную в его недавней статье запись полемике Иванова с Веселовским по поводу исторической последовательности появления эпоса и лирики: «Начало эпоса Веселовский рисует как эпический речитатив с лирическими порывами; начало эпоса в синкретическом действе не эпос, а эпо-лира; очень древние остатки эпоса суть образцы эпо-лиры» (Лаппо-Данилевский К. Ю. Труды А. Н. Веселовского и бакинские лекции Вяч. Иванова по поэтике // Александр Веселовский. Актуальные аспекты исследования. СПб.: Наука, 2011. С. 109).

³¹ Иванов В. И. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994. С. 71.

³² Там же. С. 392.

³³ Там же. С. 395.

³⁴ Иванов В. И. Достоевский и роман-трагедия // Иванов В. И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 409.

для английского романтика, по мнению Иванова, слово «роман» «звучало еще отголосками средневековой эполиры»³⁵. Таким образом, Иванов настаивает скорее на единстве эпоса и лирики (правда, не прозы и стиха, в новейшей литературе часто совпадающих, но в более ранней истории словесности — далеко не всегда).

Наконец, совмещение стиха и прозы в рамках одного текста, к которому Иванов обращается в первую очередь в связи с творчеством Данте. Сначала он переводит третью главу из книги «Новая жизнь», включающую сонет, окаймленный двумя прозаическими фрагментами — им поэт начинает свою статью «О границах искусства» (1913), а затем задумывается и над переводом «Божественной комедии», которая «должна была предстать по-русски в двух переложениях: стихотворном и прозаическом и, кроме того, сопровождается примечаниями переводчика». Образец подобной поэтично-герменевтической работы, предпринятой Вяч. Ивановым в середине того же десятилетия, мы находим в его опыте переложения микеланджеловского сонета: за подробным прозаическим истолковательным переводом следовал философский и филологический комментарий³⁶.

Вообще, переводы всегда были для Иванова площадкой для опробования разных новаций, в том числе и на границе стиха и прозы. Так, в своей статье «Две стихии в современном символизме» (1908) он помещает собственный перевод стихотворения Ш. Бодлера (автора знаменитых «Стихотворений в прозе») «Соответствия», выполненный в виде прозаической миниатюры:

Природа — храм. Из его живых столпов вырываются порой смутные слова. В этом храме человек проходит чрез лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами.

Подобно долгим эхо, которые смешиваются вдалеке и там сливаются в сумрачное, глубокое единство, пространное, как ночь и как свет, — подобно долгим эхо отвечают один другому благоухания, и цвета, и звуки.

Есть запахи свежие, как детское тело, сладкие как гобой, зеленые как луга; и есть другие, развратные, пышные и победно-торжествующие, вокруг распростирающие обаяние вещей бессмертных, — таковы амбра, мускус, бензой и ладан; они поют восторги духа и упоения чувств³⁷.

Напомним, в тексте статьи стихотворение разбито на две части, причем в первую попадают два катрена, а во вторую — два терцета этого сонета. При этом важно, что другие стихотворения французского символиста Иванов переводит

³⁵ *Иванов В. И.* Роман в стихах // *Иванов В. И.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. С. 324.

³⁶ *Шишкин А. Б.* Вячеслав Иванов и Италия // Русско-итальянский архив. Салерно, 1997. С. 512–513.

³⁷ *Иванов В. И.* Две стихии в современном символизме // *Иванов В. И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 151, 153.

стихами, в то время как стихотворения немецких классиков Гете и Шиллера — прозой³⁸.

Очевидно, что перед нами здесь — не обычные подстрочники, а полноценные художественные произведения, выполненные по законам прозаического перевода стихотворных текстов, существовавшим в первой половине девятнадцатого века наряду со стихотворными (вспомним хотя бы переводы А. Шишкова и П. Катенина из Петрарки, П. Вяземского из Мицкевича и А. Григорьева из Гейне); ср. также появившееся в конце века полное собрание стихотворных произведений Байрона в прозе³⁹. Кстати, позднее Иванов переводит свои сонеты на итальянский язык тоже своего рода «пограничной» формой — свободным стихом⁴⁰.

К форме прозаической миниатюры, представляющей собой своего рода эквивалент лирического стихотворения в прозе, Иванов обращается и в оригинальном творчестве. Так, недавно были опубликованы его ранние «Этюды в прозе» (1887): при этом собственно художественные, лирические фрагменты перемежаются в черновых тетрадах поэта с философскими и культурологическими размышлениями⁴¹. К этой же форме, очевидно, можно отнести и широко известные «Спорады» поэта. Как относительно самостоятельные миниатюры в прозе можно рассматривать и главки эссе «Anima»⁴².

Наконец, назовем прозаические миниатюры, сохранившиеся в архиве поэта; Г. Обатнин расценивает их как «совершенно особые записи замыслов произведений — когда прозаический текст уже включает в себя всю образность будущего стихотворения». В качестве примера исследователь приводит

...запись замысла, воплощенного в стихотворении «Покорность»: «В остальном мы чужды. Ты живешь долее меня, и мой век, летучий и эфемерный, как гонимый осенним ветром листок, ты, конечно, переживешь. Зачем же я люблю тебя мгновенной любовью? Зачем ты приветствуешь меня участливым взглядом? Так мы проходим, уединенные, как ты, дети творения, друг мимо друга, готовые любить и <не> успевая любить. Только что мы любили, встреча кончается, мы простираем руки во след уходящих теней, и любовь наша охладевает в одиночестве, лишенная <?> пищи. И тогда любим, не можем любить вполне, не можем достигнуть предмета любимого, как бы близко он ни был, и утолить любви не можем. И потому наше краткое счастье омрачается грустью неудовлетворенности, но и оно не долго, и оно проходит, и наступает

³⁸ Один из них (из «Вильгельма Мейстера» Гёте) см. там же, другие — в собрании переводов В. Иванова (URL: <http://vyach.ivanov.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=10633>).

³⁹ Подробнее об этом см.: Орлицкий Ю. Б. Соотношение стиха и прозы в истории русского художественного перевода // Логический анализ языка. Перевод художественных текстов в разные эпохи / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2012. С. 261–271.

⁴⁰ Иванов В. И. Римские сонеты. СПб., 2011. С. 90.

⁴¹ Иванов В. И. Прозаические этюды // Русская литература. 2011. № 4. С. 45–50.

⁴² Иванов В. И. Anima. СПб., 2009.

разлука. Любовь не утоляет, но обращается в отраву, мучительно разрушающую сердце. Покорность, покорность!»⁴³

Нам, однако, представляется, что кроме функции черновика процитированный текст можно рассматривать и как вполне самостоятельное прозаическое произведение, написанное в чрезвычайно популярной в то время форме прозаической миниатюры.

Следы стиховой культуры нетрудно обнаружить и в ПСЦ. Прежде всего, это включение в текст повести стихотворных фрагментов, причем достаточно объемных. В ПСЦ это шесть песен, исполняемых в основном героинями: три — в первой части (это песня Отрады, состоящая из двух частей, подземный стих, а также фрагмент духовного стиха о Егории), две — во второй, одна — в третьей.

По природе это — стилизация фольклорных жанров, в основном духовных стихов⁴⁴; они нерифмованные (четыре из шести); одна песня написана тоническим стихом, одна — раешным, остальные — силлаботоникой, с рядом характерных опять-таки для фольклора отступлений в сторону тоники. Именно такова наиболее известная «Песня о Рае», которую Иванов опубликовал вне «Повести» (это трехстопный анапест с рядом отступлений и окказиональной рифмовкой):

— Уж ты, Раю мой, Раю пресветлый,
Ты почтó еси мне заповедан?
И куда ж от меня затворился,
Невидíмою схимой покрылся?
Али мною ты, Раю, погублен?
Али в горняя, Раю, восхищен
И цветешь в небеси на воздúсех,
А сырú землю сýру покинул?» —
То не крины душистые пахнут,
То не воды журчáт живые, —
Говорит Адамовым чадам
Посхíменный Рай, затворénный:
— «Вы не плачьтесь, Адамовы чада:
Я не взят от земли на нéбо,
Не восхíщен к престолу Господню
И родимой земли не покинул.
А цвету я от вас недалече,
За лазоревой тонкой завéсой:

⁴³ Цит. по: *Обатнин Г. В.* Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник РО ПД на 1991 г. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994. С. 32.

⁴⁴ Фольклорные и древнерусские источники и параллели ПСЦ основательно и убедительно проанализированы в кн.: *Топорков А. Л.* Источники «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова: древняя и средневековая книжность и фольклор. М.: Индрик, 2012.

Ту завёсу лазореву знает,
 Кто насытил сердце слезами.
 Где проходит Божия Матерь
 По земле святыми стопами,
 Там окрест и я простираю
 Добровонные сени древесны;
 Там бегут мои чистые воды,
 Там поют мои райские птицы;
 Посреди же меня Древо Жизни,
 Древо Жизни — Пречистая Дева»⁴⁵.

Обратим внимание на авторскую расстановку ударений в приведенном тексте: они встречаются и в прозаической части «Повести», то есть Иванов специально думал о том, как будет произноситься его произведение. В связи с этим следует особо рассмотреть гипотезу Е. Верещагина, писавшего:

«Повесть о Светомире», вершинное произведение великого русского поэта Вячеслава Иванова, написана особой ритмической и архаичной прозой. Повесть предназначалась для прочтения вслух, но ключ к ее произнесению утрачен. Действительно, явно не подходит привычное для нас чтение с паузацией по периодам, обусловленным синтаксическим членением текста⁴⁶.

Приняв во внимание обстоятельства жизни и трудов В. Иванова, автор статьи высказывает предположение, что поэт мог ориентироваться на прочтение «Повести» рассказной погласицей, используемой старообрядцами при чтении Пролога.

Однако, как ни соблазнительно выглядит предложенная известным лингвистом гипотеза, принять ее полностью мешает как раз форма ПСЦ: начиная от авторской расстановки ударения до практики деления текста «Повести» на строфы-строки, далеко не всегда предполагающие «паузацию по периодам, обусловленным синтаксическим членением текста»⁴⁷.

Как уже говорилось, в ПСЦ Иванов последовательно обращается к версейной строфе, ориентированной на модель библейского «стиха». При этом важно иметь в виду, что переводы Библии в новейшее время последовательно выполнялись прозой, опыты же наиболее плодовитых авторов версе — У. Уитмена, П. Клоделя, С.-Ж. Перса — традиционно трактуются как стихотворные произведения⁴⁸. Это явное противоречие обходят и авторы статьи о версе в «Новой принстонской

⁴⁵ ПСЦ здесь и далее цитируется по изданию: *Иванов В. И.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. Брюссель, 1971 — без указания страниц с учетом поправок, внесенных по рукописи из римского архива поэта О. Фетисенко.

⁴⁶ *Верещагин Е. М.* «Повесть о Светомире» Вячеслава Иванова в прочтении рассказной погласицей // *Вопросы языкознания.* 2006. № 3. С. 101.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ См. напр.: *Полянский Н. Н.* О структуре стихи Сен-Жон Перса // *Филологич. науки.* 1968. № 1.

энциклопедии поэзии и поэтики» Т. Бродан и К. Скотт: последовательно заключая понятие «библейский стих» в кавычки, они отказываются от определения природы современного версе и говорят только о его конкретных авторских вариациях в американской и французской поэзии XIX–XX вв.⁴⁹

Между тем вопрос о том, стихами или прозой написана Библия — давний и с трудом поддающийся разрешению. В последнее время исследователи снова склоняются к мысли, что все-таки основой Писания был стих, что, в частности, находит отражения в новейших библейских переводах, в том числе и на русский язык. Тем не менее наиболее убедительно выглядят аргументы, высказанные известным русским библеистом Акимом Олесницким в знаменитой работе «Рифм и метр ветхозаветной поэзии», в которой ученый говорит о двух типах библейских текстов — поэтических и полупоэтических — и о трех типах используемого в них метра: дидактическом, лирическом и пророческом.

При этом он считает, «что песни древнееврейские делятся по куплетам; что объем куплетов приблизительно выдерживается в одной и той же песне один и тот же с меньшею свободой сокращения и расширения...; куплеты алфавитных псалмов даже слишком строго выравниваются; объем строф в различных песнях бывает различен и простирается в поэтических отрывках от двух до восьми стихов включительно, а в полупоэтических до двенадцати и более». А характеризуя «дидактический метр» Притчей и Книги Иова, Олесницкий называет его «одним

⁴⁹ The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, 1993. P. 1352–1353. (VERSET This term is derived from the short «verses» of the Bible (cf. versicle) and etymologically refers to short lines (Occitan and OF); in Eng. it has been so used, esp. to refer to the lines of Hebraic and biblical verse translations, but in Fr. it refers to lines longer than standard meters in the later 19th-c. symbolist prosodies of poets such as Claudel. In this latter sense it denotes a Blakean or Whitmanesque line of variable but most often long length, neither rhymed nor metrical but organized by rhythmic and phrasal cadences. The presence of Whitman in late 19th- and early 20th-c. Fr. verse ensured that the Fr. v. was rhythmically oriented more toward verse than prose, however multiform its realizations. In Claudel's *Cinq grandes odes* (1910), the v. claudelien becomes a hybrid; now «line» and «paragraph» are indistinguishable except that the v. is clearly a rhythmic whole. The movement between degrees of rhythmicity allows an ascension from rhapsodic involvement with the world's primary elements, from a cataloguing «connaissance», to a less differentiated realm of omniscient «conscience». And even where, as in Peguy's verse (*Les Mysteres*, 1910–1913), the v. emerges from prose, lineation provides those variations in accentual prominence, length of measure, and markedness of juncture which bespeak the modalities of inspiration and response: prose is transcended by the poised and expanded consciousness of verse. In Saint-John Perse's work (*Anabase*, 1924), the v. confronts the reader with challenging decisions about segmentation and association: the v. is a journey punctuated by a variety of rhythmic thresholds and boundaries. If accounts of the structure of v. veer between ones which find in it a larger agglomeration of recognizably traditional rhythmic/metrical units, and ones which locate its rhythm in the movements of enunciation in a periodicity founded upon acoustic echoing and syntactic patterning, it is perhaps because the form is inclusive enough to tolerate their coexistence).

из видов полного поэтического метра», добавляя: «Это строго равномерный, правильный, спокойный метр»⁵⁰.

Принципиальная вариативность версе (в отличие от традиционного стиха) позволяет использовать контраст длины строк, выделять ритмически ключевые фрагменты — см., напр., фрагмент из «Бытия»:

¹ Змей был хитрее всех зверей полевых, которых создал Господь Бог. И сказал змей жене: подлинно ли сказал Бог: не ешьте ни от какого дерева в раю?

² И сказала жена змею: плоды с дерев мы можем есть,

³ только плодов дерева, которое среди рая, сказал Бог, не ешьте их и не прикасайтесь к ним, чтобы вам не умереть.

⁴ И сказал змей жене: нет, не умрете,

⁵ но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло.

⁶ И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание; и взяла плодов его и ела; и дала также мужу своему, и он ел.

⁷ И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковные листья, и сделали себе опоясания.

Ср. еще более упорядоченный (то есть близкий к стиху) фрагмент из Нового Завета:

¹ Увидев народ, Он взшел на гору; и, когда сел, приступили к Нему ученики Его.

² И Он, отверзши уста Свои, учил их, говоря:

³ Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное.

⁴ Блаженны плачущие, ибо они утешатся.

⁵ Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю.

⁶ Блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся.

⁷ Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут.

⁸ Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят.

⁹ Блаженны миротворцы, ибо они будут наречены сынами Божиими.

¹⁰ Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное.

¹¹ Блаженны вы, когда будут поносить вас и гнать и всячески неправедно злословить за Меня.

¹² Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах: так гнали и пророков, бывших прежде вас⁵¹.

Возможно, что под прямым воздействием Библии версе как способ организации речи давно оказалось в центре художественной практики и теоретических дискуссий многих русских писателей. Мы предлагаем определение версе как формы строфически организованной прозы, для которой характерен, во-первых, малый

⁵⁰ Олесницкий А. А. Рифм и метр ветхозаветной поэзии // Труды Киевской духовной академии. 1872. Т. 3. № 10–12. С. 242–294, 403–472, 501–592.

⁵¹ Цитируется по Синодальному переводу Писания.

объем всех или подавляющего большинства строф, во-вторых, их выравненность по объему друг с другом и, в-третьих, тенденция большинства строф к синтаксической завершенности, формально — к совпадению с одним предложением. Кроме того, версейные строфы иногда нумеруются. Наконец, в версе чаще, чем в другой прозе, встречаются параллелизмы (в основном анафоры). Разумеется, все четыре названные признака версе носят относительный характер и позволяют говорить в каждом конкретном случае лишь об определенном приближении к некоей идеальной модели версейной строфы.

Теперь еще об одной черте версейной прозы: отсутствие в ней главного структурного признака стихотворной речи — двойной сегментации текста, то есть, применительно к нашему случаю, самой возможности разрыва и переноса фразы на следующую строку, что достаточно часто встречается в стихе и почти никогда в прозе. Однако уже в Библии мы встречаемся с двумя типами строф, не соответствующих этому условию: некоторые стихи включают только часть большого предложения, продолжающегося в следующей строфе, а другие, напротив, могут состоять из нескольких коротких.

Интонационная незамкнутость, встречающаяся в библейском стихе, обнаруживается также у Данте и, что особенно важно для нас, в ряде его прозаических переводов на русский язык, авторы которых старались точно следовать сегментации оригинала.

Например, в «Чистилище», переведенном метрической прозой (ямбом) М. Горбовым в 1898 г., достаточно часто границы строф и предложений могут не совпадать, в других же случаях строфа может содержать два предложения и более: примеры приводятся из песни третьей:

25. И не успел еще наставник мой ни слова произнести, как первое из белых превратилось уже в крылья. Тогда он, ясно признавая мореходца,

28. вскричал: «Скорей, скорее преклони колена, — се Божий Ангел; руки перед ним скрести; отныне зреть лишь таковых богоподручников ты будешь!

<...>

37. А той порой, чем более и боле приближался божественный пернатый к нам, тем становился светозарней, так, что глаза мои вблизи его уже не выносили,

40. и я потупил их; а он пристал ко берегу с своей ладьей, столь быстроходною и легкой, что даже дна ее вода не закрывала.

43. Небесный рулевой стоял в ней на корме, и весь, казалось, был запечатлен блаженством; внутри ж ладьи сидели призраки: их боле ста в ней было,

46. и «Во исходе Израилеве от Египта» — со всем, что далее начертано в псалме, — они единым голосом все вместе пели⁵².

В оригинальном творчестве первое приближение к версейной строфике в русской словесности осуществил уже А. Вельтман в своем переложении «Слова

⁵² Данте Алигхиери. Божественной комедии часть вторая: Чистилище / пер. М. А. Горбова. М., 1898. С. 424.

о полку Игореве» 1836 г., существенно переделанном и переизданном в 1863 г. Достаточно часто прибегает к версе в некоторых — далеко не всех — своих «стихотворениях в прозе» И. Тургенев.

В русской литературе начала XX в. можно выделить, наряду с французской литературной традицией, поддержанной в это время появлением переводов из Ш. Бодлера, А. Рембо, С. Малларме, П. Клоделя, Ш. Пеги, С.-Ж. Перса⁵³, еще несомненных источников, в том числе тесно связанных с моделью библейской строфы художников, пророческая претензия которых очевидна: Ф. Ницше и У. Уитмена.

Вот как выглядит одна из версейных анафорических глав «Заратустры» в наиболее популярном в начале XX в. переводе Антоновского:

Я люблю тех, кто не умеет жить иначе, как чтобы погибнуть, ибо идут они по мосту.

Я люблю великих ненавистников, ибо они великие почитатели и стрелы тоски по другому берегу.

Я люблю тех, кто не ищет за звездами основания, чтобы погибнуть и сделаться жертвою — а приносит себя в жертву земле, чтобы земля некогда стала землею сверхчеловека.

Я люблю того, кто живет для познания и кто хочет познавать для того, чтобы когда-нибудь жил сверхчеловек. Ибо так хочет он своей гибели.

Я люблю того, кто трудится и изобретает, чтобы построить жилище для сверхчеловека и приготовить к приходу его землю, животных и растения: ибо так хочет он своей гибели.

Я люблю того, кто любит свою добродетель: ибо добродетель есть воля к гибели и стрела тоски.

Я люблю того, кто не бережет для себя ни капли духа, но хочет всецело быть духом своей добродетели: ибо так, подобно духу, проходит он по мосту.

Я люблю того, кто из своей добродетели делает свое тяготение и свою напасть: ибо так хочет он ради своей добродетели еще жить и не жить более.

Я люблю того, кто не хочет иметь слишком много добродетелей. Одна добродетель есть больше добродетель, чем две, ибо она в большей мере есть тот узел, на котором держится напасть.

Я люблю того, чья душа расточается, кто не хочет благодарности и не воздает ее: ибо он постоянно дарит и не хочет беречь себя.

Я люблю того, кто стыдится, когда игральная кость выпадает ему на счастье, и кто тогда спрашивает: неужели я игрок-обманщик? — ибо он хочет гибели.

Я люблю того, кто бросает золотые слова впереди своих дел и исполняет всегда еще больше, чем обещает: ибо он хочет своей гибели.

⁵³ См. напр.: *Балашов Н. И.* Алоизиус Бертран и рождение стихотворения в прозе // *Бертран А.* Гаспар из тьмы. М., 1988. С. 270–294; *Багно В. Е.* Федор Сологуб — переводчик французских символистов // *На рубеже XIX и XX веков.* Л., 1991. С. 129–214 и сл.

Я люблю того, кто оправдывает людей будущего и искупляет людей прошлого: ибо он хочет гибели от людей настоящего.

Я люблю того, кто карает своего Бога, так как он любит своего Бога: ибо он должен погибнуть от гнева своего Бога.

Я люблю того, чья душа глубока даже в ранах, и кто может погибнуть при малейшем испытании: так охотно идет он по мосту.

Я люблю того, чья душа переполнена, так что он забывает самого себя, и все вещи содержатся в нем: так становятся все вещи его гибелью.

Я люблю того, кто свободен духом и свободен сердцем: так голова его есть только утроба сердца его, а сердце его влечет его к гибели.

Я люблю всех тех, кто являются тяжелыми каплями, падающими одна за другой из темной тучи, нависшей над человеком: молния приближается, возвещают они и гибнут, как провозвестники⁵⁴.

Ницше оказал, как не раз было показано, определяющее влияние на формирование творческой манеры такой ключевой фигуры русского авангарда, как А. Белый⁵⁵, с именем которого связано, в свою очередь, активное вторжение в русскую прозу стихового элемента на разных уровнях ее структуры.

К этой же традиции, вне всякого сомнения, примыкает и «Зверинец» В. Хлебникова, как известно, впервые прозвучавший на Башне Вяч. Иванова. Версейная ориентация характерна также для ранней прозы А. Ремизова и «лирического богословия» А. Добролюбова, нередко использовавшего версейную строфу в своих прозаических миниатюрах 1890-х гг.

Другим — и тоже безусловно ориентированным на библейский ритмический прообраз — выступает псевдобиблейский свободный стих У. Уитмена, подражая которому, русские поэты и прозаики нередко обращаются тоже к версейной прозе, а не к стиху (например, переводчик Уитмена Дмитрий Майзельс).

Еще один источник версе — сложившийся в русской прозе так называемый «стиль «короткой строки», непосредственную генетическую связь которого с традицией скандинавского импрессионизма убедительно доказывает Н. О. Нильссон⁵⁶.

Именно профетическая функция версейной строфы во многом определяет также ее использование в практике литературных и художественных манифестов начала XX в., например, футуристов, лучистов, К. Малевича, О. Розановой, Н. Удальцовой, Н. Евреинова; к этой же традиции парадоксальным на первый взгляд образом примыкают безусловно версейные по своей природе тексты революционных манифестов, листовок, других «боевых» жанров.

⁵⁴ Ницше Ф. Так говорил Заратустра // *Ницше Ф.* Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 4. М., 2007. С. 15–16.

⁵⁵ См. напр.: *Силард Л.* О влиянии ритмики прозы Ф. Ницше на ритмику прозы А. Белого: «Так говорил Заратустра» и «Симфонии» // *Studia Slavica*. Vol. 18. Budapest, 1973.

⁵⁶ *Нильссон Н. О.* Русский импрессионизм: стиль «короткой строки» // *Русская новелла. Проблемы теории и истории.* СПб., 1993. С. 220–234.

С другой стороны, свое безусловное воздействие на атомизацию и автономизацию строфы начинает оказывать киномышление, в т. ч. и через практику киносценарного жанра — в этом смысле очень показательна версейность всех жанров прозы Д. Вертова и ориентированность на версе ранних опытов Е. Габриловича.

Именно на таком разнообразном фоне возникает версе ПСЦ, более 90 % текста которой написано соразмерными версейными строфами протяженностью 1–3 строки. При этом, как показала О. Фетисенко, и версейные строфы, и нумерация появляются в «Повести» достаточно поздно, только в 1949 г. Достаточно высока в повести также доля строф, состоящих из одного предложения, а около 5 % их оказываются даже меньше предложения.

Важной отличительной чертой ивановского версе становится также анафоризация строф — как в Библии, у Ницше и Хлебникова. По этому поводу А. Грек в частности замечает:

Не будучи принадлежностью собственно церковнославянского языка, «и-присоединительные» конструкции, на библейскую окраску которых указывал В. В. Виноградов, в общей церковнославянской основе текстовой ткани послания выступают одним из ярких ее элементов. В качестве примера можно указать на синтаксис XIV-й главы послания. Здесь из 12 строф целых 7 строф, т. е. чуть больше половины, начинается с «и-присоединительной» конструкции — см.: *И отъиде поезд царевин...* (2), *И простре мне та руку...* (6), *И помыслих в себе...* (8), *И внезапно узрех...* (9), *И преступихом праг...* (10), *Я изведена мя братия...* (11), *И возвратихомся...* (12)⁵⁷.

На фоне этой закономерности особенно заметны исключения, которые тоже легко возвести к библейскому стиху — отдельные строфы, состоящие из несколько кратких (чаще всего диалоговых) предложений, и напротив — сверхдлинные предложения, занимающие две и более строф подряд, например:

Венчающуюся тебе венцем кесарским сораднуюся, и благословен да будет престол твой Господа сил молю,

Смиренный пресвитер Иоанн, милостию Божиею единый от народоправителей христианских,

Могущ сый не странных и звероподобных племен службою подъяремною, но владычествующего народа моего числом и трудом, и мужеством, и единомыслием,

К тому и земель пространных неоскудным плодоношением, и руд горных и камня самоцветнаго изобилением, веселящим ли око солнечное или в недрах сокровенным.

Таким образом, упорядоченная вариативность версейной строфики, используемой Ивановым в ПСЦ, безусловно отсылает читателя прежде всего к разным

⁵⁷ Об особой природе этой главы пишет и А. Грек: «Вся “Повесть о Светомире царевиче”, но ее пятая книга в особенности, отличаются архаичностью в высшей степени» (Грек А. Об архаичной поэтике текста «Послания Иоанна Пресвитера Владарю царю тайного» из «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова // Текст. Интертекст. Культура. М., 2001. С. 187).

частям Писания. Тут есть смысл вспомнить главку «Склад и строй Псалмов» из ивановского предисловия к римскому изданию Псалтири, где поэт отмечает принципиальный характер ее разнородности:

Псалмы принадлежат разным родам лирики и потому различаются по форме. Большая часть из них — стихотворения монодические, т. е. назначенные для произнесения нараспев одним голосом при струнном сопровождении. Другие, напротив, — хоровые гимны, благодарственные и праздничные, или хоровые «плачи». В некоторых чередуются голос певца и ответы хора. В иных каждый ритмический период, более или менее длинный, замыкается одним и тем же припевом. В иных начальный стих повторяется и в конце, замыкая собою весь псалом. В так называемых (алфавитных) псалмах, начинающихся с первой буквы — Алеф, каждая новая строфа вводится следующей буквою в порядке⁵⁸.

В этом смысле показательно и то, что поэт пишет в своей заметке о «Слове о полку Игореве» — еще одном несомненном источнике ПСЦ, тексте, принципиальная неупорядоченность которого тоже оказывается для него значимым ориентиром:

И всё же в буквальном смысле произведение нельзя назвать песней: это не песнь, выстроенная по балладному типу, и не похожая на былинку эпическая кантилена в стихах — напрасны все попытки уложить причудливые ритмы в одну, пусть даже самую гибкую схему. Ритмический рисунок, во многих местах нарушающий прозаическую норму, скорее подходит для псалмического пения и к тому же плотно насыщен отзвуками традиционных напевов. Такие особенности структуры свидетельствуют о факторах, обозначивших культурные перемены переходного времени: о дряхлости героического эпоса, который в тотальном стремлении к педантизму и конвенциональным нормам становился окаменелым, и о еще не определившемся желании заменить изжившую себя поэтическую форму новой, более эффективной, в самой сущности которой уже было бы заложено стремление к повествовательной прозе. Такое стремление должно было ощущаться уже при создании этой формы, при первой же попытке её опробовать. Такой попыткой и явилось «Слово», что, впрочем, не означает, что его форма сразу же отмела в сторону свою окаменелую предшественницу, героическую поэзию.

Характерная новизна «Слова», на которую указывает и сам её автор, в сущности, заключалась в отказе от лирических элементов в пользу исторических фактов, в исключении слишком смелых лирических отклонений, однако, самое главное, в стремлении подражать в языке и в выстраивании фраз классическому примеру старославянского библейского языка. Это последнее и привело к распаду строфики и метрической структуры, признаки которых при этом всё же проблескивают в некоторых местах текста. Тот, кто описывает военный поход, отклоняется от напевного изложения,

⁵⁸ Псалтырь на славянском и русском языках. Рим, 1950. С. IX.

«пронизывающего его тело», весьма неохотно, оглядываясь при этом на традицию. Однако упорного следования традициям предков мы у него не наблюдаем⁵⁹.

Еще одним активнейшим способом внесения в прозу ПСЦ стихового начала оказывается метризация прозаического текста; доля слоговых групп, охваченных силлабо-тоническим метром, колеблется в разных главах четырех первых книг «Повести» от 30 до 40%; в пятой книге в силу ее жанровой специфики (это стилизованное «Послание Иоанна Пресвитера») метризация чуть ниже 30%.

Это достаточно высокий показатель на фоне современной Иванову прозы, позволяющий говорить о целенаправленном введении Ивановым метра в его «Повесть». Кроме того, следует отметить достаточно равномерную метризацию текста «Повести». При этом в отличие от большинства предшественников и современников Иванов вводит в свою прозу все разнообразие метров. Рассмотрим в качестве примера несколько идущих подряд строф из первой книги, где в семи строфах встречаются все пять традиционных метров; метрические отрезки выделены полужирным, их природа обозначена в конце строкоподобных отрывков.

2. *В белом царстве, христианском государстве* (Х6), держал власть царь Володарь.
3. *В его / руке утвердилось державство* (Я1+5) и возвеличилось, и простерлось владычество его на восток солнца и полдень, и запад, и полночь далече, и имя его (Амф5) наполнило вселенную;
4. *а народ работал на державу*, (Х5) // *и несла земля тяготы царства*. (Ан3).
5. А сел государить Володарь в разруху и разоренье великое, и родину / от супротивных целу отстоял (Я1+5), вскоре же и в вящей славе воздвиг,
6. *и не отчий в наследье прияв* (Амф3) стол, но излюблен быв и показан и посажен Божию милостию, церкви благословением и *вся земли соборным изволением* (Х6);
7. при явлённых от Святого Егорья знаменях, яко восставший вождь в силе Егорьевой, отпрыск от кореня прозябший Господня Воина; *и не постыдило земли упование* (Дак4).

Как видим, в приведенном фрагменте (как и во всей ПСЦ) встречаются все пять силлабо-тонических метров, однако определенное преимущество отдается двусложникам, более соответствующим естественному ритму русского языка, причем метрически фрагменты чаще помещаются в сильные позиции текста: начала и концы строф и предложений.

Характерным для прозы ПСЦ оказывается использование коротких метрических фрагментов, сопоставимых по длине со стихотворной строкой; более длинные метрические цепи встречаются, но крайне редко. Приведем примеры:

- Недугом знобим и палим, / лежал Симеон под наметом в становище, / и был промеж жизни и смерти // немало дней, и переломилась / немога на выжитье.* (Амф3+4+3);

⁵⁹ *Ivanov V. Vom Igorlied // Corona. 1937. No. 6.*

Уж и третья весна расцвела с похорон Гориславиных, / а все темен и хладен коснел // Лазаря дух, как страна полунощная, и уста его замыкала обида. (Ан5+3+Дак4).

Еще одна характерная особенность метризации текста ПСЦ — несомненное предпочтение, отдаваемое Ивановым грамматически завершенным силлаботоническим фрагментам: почти все они представляют собой предложения или целостные фразы. Например:

Лютое некое, чую, одержит меня навождение;
«Брат Лазарь, на кого ты ополчился?»;
Когда же во чреве ее шевельнулся младенец;
Лазарь-пролаза! Хитро домекнул, как и волчью утробу насытить...

Интересно, что в ранних редакциях «Повести» ритма в отдельных фрагментах было еще больше, например:

было: и слава имени его наполнила вселенную (ямб) —
стало: и имя его наполнило вселенную;
было: Глядь, а навстречу низехонько ей (дактиль) —
стало: Глядь, а навстречу ей, по-над лугом низехонько, плывет.

При этом Иванов-теоретик настаивал, что в прозе никаких «компонентов стиха» (в первую очередь метра) быть не должно:

Водораздел между поэзией и прозой? (задан вопрос). — Не надо, чтобы в ритмической прозе попадался бы стих, даже компонент стиха. Аттические ораторы уже гиагуса не позволяли себе; и вообще, все законы поэзии действуют и в прозе.

Проза имеет свой темп. Ницше дал правило относительно периода: говори такой период, который ты можешь произнести с трибуны, иначе как стилист не годишься⁶⁰.

Это мнение напрямую перекликается с оценкой Олесницким «искусственности» стихотворных переложений Писания по сравнению с прозаическим переводом Лютера: «совершенно излишняя заботливость некоторых немецких переводчиков выдерживать в переводах стопы немецкой просодии. Красивая и плавная проза Лютерова перевода включает в себе гораздо больше внушительности, даже эффекта, чем все эти версификации»⁶¹.

Достаточно часто метризация текста в ПСЦ сопровождается паронимизацией, то есть наличием в нем звуковых повторов, организованных по принципам стихотворной эвфонии⁶². Например: *выю вскинула и, взвывши, в чащу ушла; И настигла погоня полон в диком поле* и т. п.

⁶⁰ Гаспаров М. Л. Лекции Вяч. Иванова о стихе в поэтической академии 1909 г. // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 104.

⁶¹ Олесницкий А. А. Рифм и метр ветхозаветной поэзии // Труды Киевской духовной академии. 1872. Т. 3. № 10–12. С. 592.

⁶² Известно, что звуковая инструментовка стиха занимала Иванова-теоретика; так, в статье 1925 г. «К проблеме звукообраза у Пушкина» он писал: «Если новейшее исследование

Звуковая инструментовка текста ПСЦ достаточна насыщена и сложна по структуре и не обязательно сопровождается метром: так, нередко встречаются достаточно длинные цепочки аллитерируемых слов и пересечения звуковых рядов. Ср.: *Живой о живых жалеет; светоносных, словно из далины́ далекой, из глубины глубокой; укрепишься ты мыслями и мышцами, и жилами, и жизнью; и лютость, и лукавство, и хлад.* Нередко аллитерируются однородные члены предложения: *очами грозными и горестными; заветную, забвенную* и т. п.

В ряде случаев можно говорить также о появлениях в тексте ПСЦ рифмы, которая чаще всего тоже возникает при однородных членах. Такие окказиональные созвучия (гомеотелевты) нередко встречаются, как известно, и в прозе, так что их появление не означает тяготение прозы к стиховой модели, особенно в условиях стилизованной под древнее сказание «Повести»: *жили, страду́ стра́дили; Стольничал с ними да чашичал; После же колени преклонил // и слезы обильные пролил; превратно умствуешь и криво судишь* и т. п. Многие созвучия и рифмы при этом возникают в цитируемых или изобретенных самим поэтом загадках и пословицах.

В связи с этим интересно вспомнить мнение, неоднократно высказываемое Ивановым о стиховой рифме и ее эволюции. Так, уже в «Спорадах» он пишет:

Онемелая и неподвижная, в смысле внешних проявлений своего внутреннего полнозвучия, лирика ищет оживить свои условные гиероглифы усилением и изощрением рифмы. Энергия рифмы несет непосильный труд — вызывать столь острое раздражение звуковой фантазии «читателя», чтобы это раздражение стало равнодействующей подъемов и вибраций музыкально воплощенного ритма.

Освобождение и реализация ритма приведут — можно надеяться — к тому, что Рифма, прежде «резвая дева», ныне истомленная нимфа, как ее «бессонная» мать — Эхо, будет играть у наших лирических треножников приличествующую ей вторую роль.

Рифма уже заняла почетное место — место, быть может, наиболее упроченное за нею в будущем, — внутри стиха. Стих, как таковой, скоро будет, согласно своей

видит общую норму и другой, кроме ритма, организационный принцип стиха во внутренней спайке его состава при посредстве звуковых соответствий и поворотов, то в стихе Пушкина наблюдение обнаруживает высокую степень такой организованности, вместе с чисто классическим стремлением не делать нарочито приметным просвечивающий, но как бы внутрь обращенный узор звуковой ткани.

Это общее явление, которое прежде всего имеют в виду, когда говорят о так называемой «инструментовке стиха», уместно рассматривать как «прием» лишь поскольку речь идет о сознательном применении технических средств художественной выразительности. Но корни его лежат глубже, в первоначальном импульсе к созданию неизменной и магически-действенной, не благозвучием (в нашем смысле), а нерасторжимым созвучием связанной и связующей волю богов и людей словесной формулы, какую в эпоху, еще чуждую художества, является стих в его исконной цели и древнейшем виде заклинания и зарока» (Иванов В. И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. С. 343).

природе, определяться только ритмом — а «колон» (κῶλον) играть с рифмой. Ритм же в структуре стиха будет опираться, прежде всего, на созвучия гласных.

Запас рифм ограничен и уже почти истощен; ритмические богатства неисчерпаемы⁶³.

Примерно то же говорил Иванов и в своих лекциях 1909 г. («Вячеслав. Вся будущность поэзии в ритме, а рифма не играет большой роли. [Может быть] Рифма не будет упразднена, а будет отодвинута в колон — Рифма будет внутри стиха»)⁶⁴ — то есть именно так, как это происходит в прозе ПСЦ!

Как видим, звуковые эффекты в прозе ПСЦ чаще всего образуются там, где автор использует параллелизмы разного рода и объема. Кстати, сам Иванов в предисловии к римскому изданию «Псалтири» писал:

Ритмика псалмов донныне не поддается точному определению. Господствующим приемом гимнослажения является антифонный «параллелизм» — парное сочетание двух перекликающихся, как звук и отзвук, предложений, из коих второе в новых словах подтверждает мысль или развивает образ первого (примеры: «Помилуй меня, Боже, по великой милости Твоей — и по множеству щедрот Твоих очисти беззаконие мое»; «Хвали, душа моя, Господа — и все внутреннее мое Имя святое Его»)⁶⁵.

Аналогичные построения часто встречаются и в ПСЦ; при этом важно помнить, что их использование в художественной речи далеко не всегда говорит о ее стихотворной ориентации, но всегда — о построении речи по риторическим моделям.

Мы ограничились здесь лишь кратким перечислением стиховых (то есть, собственного ритмических) черт прозы ПСЦ, желая показать, что «художественное завещание» поэта написано уникальной по своей природе прозой, в которой количество способов внесения в прозу «стихового элемента» (термин Ю. Тынянова) и их интенсивность не имеют себе равных в русской литературе XX в., за исключением, может быть, нарочито (и при этом достаточно монотонно) метризованной прозы Андрея Белого: Иванов выбирает другой путь, более органичный и эффективный в смысле воздействия на читателя.

⁶³ Иванов В. И. Споряды // Иванов В. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 79.

⁶⁴ Гаспаров М. Л. Лекции Вяч. Иванова о стихе в поэтической академии 1909 г. С. 93.

⁶⁵ Псалтырь на славянском и русском языках. Рим, 1950. С. IX.

НОВЫЕ ПУТИ ПРЕОДОЛЕНИЯ МОНОТОННОСТИ: ОПЫТ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Особый интерес Блока к неклассическим формам, в том числе и в рамках классического стиха, отмечался не раз. Статистически это убедительно показано в знаменитой работе П. Руднева, посвященной сравнению метрического репертуара ведущих русских поэтов¹. Хотя надо сказать, что это явление вообще характерно для поэзии русского Серебряного века.

Одним из частных проявлений этой «неклассичности в рамках классичности» можно назвать использование Блоком так называемых «холостых» (то есть нерифмованных) строк (ХС) в рифмованных стихотворениях.

В XVIII в. к ХС чаще всего прибегали Державин, Бобров и Павел Львов; в поэзии первого они появляются достаточно регулярно с 1770 (стихотворение «Нине») до 1816 г. («Полигимнии»), то есть практически на протяжении всего его поэтического творчества. В общей сложности у Державина нами обнаружено (по изданию Грота) 38 стихотворений, включающих ХС. Почти все они строго строфичны, а ХС обычно располагаются в позиции рефрена.

С начала XIX в. стих, как правило, начинает практически всеми авторами и во всех стихотворениях (за исключением, разумеется, принципиально нерифмованных) прорифмовываться насквозь. У Пушкина и Тютчева находим лишь по одному случаю использования ХС. При этом пушкинский «Певец», формально имеющий схему аВВаХ, может быть назван стихотворением с ХС с определенной долей условности: пятые строки каждой строфы здесь — усеченные первые, буквальным повтор их начальных стоп.

¹ Руднев П. Из истории ритмического репертуара русских поэтов XIX — начала XX в. (Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Фет, Брюсов, Блок) // Теория стиха. Л., 1968. С. 107–144.

Вообще, для классической русской поэзии характерны два основных способа использования ХС: это или рефрены-«вайзе», завершающие все или большую часть строф текста, или единичные, чаще всего — финальные строки, обозначающие «открытый» финал текста. Иногда, как в стихотворении Мея «Мороз» (1862), идея «открытости» дублируется с помощью дополнительных языковых средств: здесь вслед за восемью зарифмованными попарно строками идет холостая девятая, завершающаяся многоточием, и десятая, состоящая из отточий.

Первое серьезное покушение на указанное единообразие в использовании ХС происходит в середине XIX в. под прямым или опосредованным воздействием поэзии Гейне и ее многочисленных переводов на русский язык; по наблюдениям Гаспарова, в 1840–1880-е гг. происходит «освоение неполной рифмовки» — «стихов с чередованием рифмующихся и нерифмующихся строк»; «мощным толчком к развитию неполной рифмовки явилось для русской поэзии влияние переводов из Гейне»: «русские поэты единодушно восприняли полурифмовку просто как дозволенное облегчение»².

Однако, как замечает ученый, «поэты, сохранившие романтический вкус к стихотворной форме, сумели и из полурифмовки извлечь эффект не упрощенности, а изысканности» — Вяземский, Тютчев, Фет, который «рифмует нечетные строки вместо четных». «Но на фоне общего вкуса к простоте эти эксперименты... проходили незамеченными»³. Но неполная рифмовка тоже носит регулярный, гомогенный характер; к тому же при ней возникает своеобразный эффект удвоения длины строки, появления сдвоенных, сверхдлинных строк.

Принципиальное изменение природы и функций холостых строк происходит в русской поэзии на рубеже XIX–XX вв. Во-первых, это связано с появлением разного рода имитаций неполнорифмованных строф, таких как рубаи, терцины и т. д., требующих ХС или квазиХС. Кроме того, появление ХС связано со стремлением модернистской поэзии к фрагментарности, к принципиальной «разомкнутости» текста, с одной стороны, и к нарочитой неупорядоченности — с другой.

Так, в знаменитом «Заклятии смехом» Хлебникова три строки — с седьмой по девятую — холостые, остальные зарифмованы попарно. Двумя ХС («О, лебедиво! // О, озари!») завершается и его «Кузнечик». В других стихотворениях Хлебникова ХС появляются и в начале, и в середине текста; иногда изолированно, иногда группируясь по несколько строк подряд. Очевидно, их возникновение в творчестве этого автора непосредственным образом связано с общим вектором гетероморфности, характерным для его поэзии, это своего рода ее агент в гомоморфном тексте⁴.

В связи с ироническими задачами появляются ХС у Саши Черного, в его стихах 1908–1911 гг. (здесь находим их в 22 стихотворениях), еще 5 стихотворений

² Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 196.

³ Там же. С. 197.

⁴ Все стихотворения Блока цитируются по изд.: Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л., 1960–1963.

с ХС поэт написал в годы эмиграции. Так же, как у Хлебникова, появление ХС в стихах Саши Черного напрямую связано с раскованностью метрики, вольностью и неупорядоченностью рифмовки, а также с использованием «лесенки», не всегда позволяющей точно определить границы строк, «холостящей» полустроки. Тем не менее и у этого автора одна из основных функций ХС — завершение строфы (строфоида) или стихотворения в целом, создание открытого финала текста. Однако у Саши Черного ХС встречаются и в середине текста; характерны для него и нарушающие упорядоченность стиха в целом укороченные и удлиненные ХС в конце стихотворений.

Активно используют ХС также М. Кузмин в своих «песенках», а Ахматова — в излюбленном ею жанре отрывка и вообще в малых текстах. В новейшем собрании сочинений Ахматовой нами обнаружено тринадцать законченных автором стихотворений, включающих ХС.

Уже первое опубликованное произведение Ахматовой — состоящее из трех строк стихотворение «Простишь ли мне эти ноябрьские дни?..» (1913; во втором издании «Четок» опубликовано как посвящение Лозинскому) — завершается нерифмованной строкой «Трагической осени скудны убранства». Стихотворение 1921 г. «Сказал, что у меня соперниц нет...», состоящее из двух строф с перекрестной рифмовкой, завершается укороченной финальной ХС «...А что теперь?». Стихотворение 1925 г. (которое, как известно, Ахматова читала, но не печатала) «И ты мне все простишь...», наоборот, начинается единственной в тексте ХС, укороченной на одну стопу (четырёхстопный ямб вместо пятистопного) по сравнению с четырьмя следующими. Как видим, холостые строки нередко отличаются от остальных, обычно стопностью (короче).

У Блока ХС, как и у Ахматовой, встречаются чаще всего в позициях конца текста. Стихотворений с ХС у него не так много: в составе основного корпуса «трилогии» всего четыре плюс три главы поэмы «Двенадцать»; еще шесть находим в числе произведений, опубликованных уже после смерти поэта. Разумеется, это намного меньше, чем у названных ранее современников Блока. Тем не менее стихотворения с ХС встраиваются в творчестве поэта в единый контекст произведений, в которых он тем или иным способом пытается преодолеть традиционную гомоморфность стиховой структуры — в общем ряду с акцентным стихом, верлибром, полиметрией, астрофичностью, «лесенкой».

Вот список стихотворений Блока, содержащих ХС: «Рассвет» (седьмое стихотворение из цикла «Ее прибытие», 1904), «Голоса» (1907), «И я провел безумный год...» (1907), «Косы Мэри распушены...» (третье стихотворение из цикла «Мэри», 1908); части поэмы «Двенадцать» (1918). Кроме того, это ранние стихотворения, не публиковавшиеся самим поэтом (возможно, незавершенные), — «Рожь вокруг волновалась...» (1898), «Как душно мне! Открой окно...» (1899), «Завтра рассвета не жди...» (1901) и стихотворения зрелого периода, также не появлявшиеся в печати: «Свободны дали. Небо открыто...» (1905), «Вот река полноводнее...» (1907), «Ты помнишь — в лодке в час заката...» (1908). Рассмотрим их по порядку.

Стихотворение 1904 г. «Рассвет» (из цикла «Ее прибытие») написано четырехстопным дактилем и состоит из семи четверостиший с перекрестной рифмовкой и чередованием мужских и женских окончаний; завершается текст написанной тем же размером одиночной строкой, отделенной от последней строфы пробелом (ХС здесь и далее выделяются полужирным шрифтом):

<...>

Кто-то гирлянду цветочную бросил,
Лодки помчались от пестрой земли.
Сильные юноши сели у весел,
Скромные девушки взяли рули.

Плыли и пели, и море пьянело...⁵

«Голоса» (1907) представляют собой сложную полиметрическую композицию, все строки которой написаны различными силлабо-тоническими размерами и дольником и связаны рифмами. В ритмическом отношении композиция стихотворения осложнена также присутствием в нем элементов драматического текста — начальной и конечной ремаркой и повторяющимися именами участников диалога, обозначенных как «Он» и «Она».

Из рифменной организации выбиваются конец и начало стихотворения: первая ремарка, написанная четырехстопным дактилем («Двое проносятся в сфере метелей»), и три финальные строки, завершающиеся конечной ремаркой и датой написания:

Он

**Прости! Прости!
Остыло сердце!
Где ты, солнце?**

(Вьюга вздымает белый крест)

8 января 1907

Последняя реплика состоит из трех коротких двустопных строк, двух ямбических и одной хореической; причем если воспринимать их как полустроки, подряд они могут быть прочитаны как одна строка шестистопного ямба. В любом случае перед нами отчетливо силлабо-тонический фрагмент, лишенный, в отличие от предыдущих, рифмы (хотя и связанный приблизительным рифмоидом *сердце-солнце*).

Как метрическая может быть трактована и последняя ремарка (если допустить в ней ударение в слове *вьюга* на последний слог, как Блок это делал позднее в десятой части «Двенадцати»); тогда перед нами — строка четырехстопного ямба, тоже

⁵ Блок А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 2. М.; Л., 1960. С. 448.

незарифмованная (такая трактовка представляется вполне обоснованной в связи с тем, что ремарка, открывающая текст, тоже метрична).

Кстати, в связи с этим можно также сделать предположение, что и развернутые даты, которыми Блок снабжал многие свои лирические стихотворения, тоже могут восприниматься как своего рода аналоги холостых строк, как метричные, так и лишённые метра. В некоторых случаях, кстати, даты оказываются своего рода продолжением силлабо-тонических цепочек («И девочка поет в лесу. / 6 января (1912)»; «На твой таинственно похож! / 27 декабря (1913)» и т. п.).

Написанное четырехстопным ямбом стихотворение 1907 г. «И я провел безумный год...» написано шестистрочными строфами четырехстопного ямба аВаВсс (их двенадцать); завершает текст одинокая холостая строка, написанная двустопным ямбом:

<...>

Да ! с нами ночь! И новой властью
 Дневная ночь объемлет нас,
 Чтобы мучительною страстью
 День обессиленный погас, —
 И долгие часы над нами
 Она звенит и бьет крылами...

И снова вечер...

Наконец, стихотворение 1908 г. «Косы Мэри распущены...» содержит две холостые строки в третьем шестистишном строфоиде, следующем за двумя катренами с разной рифмовкой (аавв CdCd EEx`FFx`); стихотворение написано дольником на трехсложной основе, большинство строк при этом совпадает с анапестом или дактилем:

Косы Мэри распущены,
 Руки опущены,
 Слезы уронены,
 Мечты похоронены.

И рассыпалась грусть
 Жемчугами...
 Мы о Мэри твердим наизусть
 Золотыми стихами...

Мы о Мэри грустим и поем,
 А вверху, в водоеме твоём,
Тихий господи,
 И не счесть светлых рос,
 Не заплеть желтых кос
Тучки утренней.

При этом, как видим, в последнем шестистишии первые две строки, зарифмованные друг с другом, написаны трехстопным анапестом с мужскими окончаниями, четвертая и пятая, снова смежно зарифмованные, — двустопным анапестом с такими же окончаниями, а холостые третья и шестая — двустопным хореем с дактилическими окончаниями, то есть их контраст с рифмованными строками усилен еще и разницей размеров и клаузул.

В «Двенадцати» холостые строки встречаются несколько раз. Во второй части это строфоид-реплика в середине текста «Холодно, товарищи, холодно!» и четыре строки финала:

В кондовую,
В избяную,
В толстозадую!

Эх, эх, без креста!

В третьей части, имитирующей частушку, все четыре строфида состоят из пары смежно зарифмованных строк и холостого их завершения, включающего две или три ХС:

Снег крутит, лихач кричит,
Ванька с Катькою летит —
Електрический фонарик
На оглобелях...
Ах, ах, пади!..

Он в шинелишке солдатской
С физиономией дурацкой
Крутит, крутит черный ус,
Да покручивает,
Да пошучивает...

Вот так Ванька — он плечист!
Вот так Ванька — он речист!
Катьку-дуру обнимает,
Заговаривает...

Запрокинулась лицом,
Зубки блещут жемчугом...
Ах ты, Катя, моя Катя,
Толстоморденькая...

Еще две ХС появляются во второй половине седьмой части поэмы:

И Петруха замедляет
Торопливые шаги...

Он головку вскидывает,
Он опять повеселел...

Наконец, в восьмой части ХС появляются в начале и в конце текста:

Ох ты, горе-горькое!
Скука скучная,
Смертная!

<...>

Упокой, Господи, душу рабы Твоя...

Скучно!

Рассмотрим теперь неопубликованные Блоком стихи с ХС. В самом раннем из них, датированном 1898 г., «Рожь вокруг волновалась...» (опубликовано в 1926 г.) холостой трехстрочный финал следует за пятью парами смежно зарифмованных строк; стихотворение написано четырехстопным анапестом с женскими окончаниями, однако в холостой строке потеря рифмы сопровождается и другими нарушениями: последняя строка имеет усеченный вид, это трехстопный анапест, а предпоследняя, разбитая на два полустишия, имеет мужское окончание:

<...>

А на высях небес, за туманной горой
Прокатился и замер удар громовой...

**И никто не слышал, как, пред бурей ночной,
Прозвучал поцелуй...
И с пылающих губ
Незабвенное слово слетело...**

Стихотворение 1899 г. «Как душно мне! Открой окно...», тоже впервые опубликованное в 1926 г., состоит из четырех напечатанных слитно строф с перекрестной рифмовкой и чередованием мужских и женских окончаний; это четырехстопный ямб. Однако в последней строфе рифма в четных строках пропадает, и последняя строка укорачивается до двух стоп:

<...>

Ты плачешь?.. я с тобой.. прости!
Дитя, томишься ты бесплодно?..
О, боже!.. ночь бы провести,
Один бы раз вздохнуть свободно!..
О, дай дышать!.. Изнемогла
И ты... Дай руку... жми сильнее...
Смотри: звезда моя ушла!!..
Мне душно, душно!.....

В стихотворении 1901 г. «Завтра рассвета не жди...», написанном трех- и четырехстопным дактилем с вкраплением строк трехстопного амфибрахия, ритмика финала тоже отличается от строения основной части текста:

<...>

Жалобным смехом смеется,
Громко кричит: «Отойди!»
Он — сумасшедший. Не жди
Завтра рассвета. Никто не проснется.
Ты же и в спящей мечте
Разгадку найди.

Здесь холостой оказывается предпоследняя строка трехстопного дактиля, следующая же за ней финальная амфибрахическая строка усечена до двух стоп.

Стихотворение 1905 г. «Свободны дали. Небо открыто...» содержит дольник-вые и амфибрахические строки протяженностью от двух до четырех стоп / иктов. Четыре первые строфы зарифмованы перекрестно и завершаются только женскими (в первой строфе) или чередующимися мужскими и женскими (в двух следующих строфах) окончаниями. При этом последняя строфа содержит две четные ХС, причем и нечетные рифмы носят приблизительный характер:

<...>

И Дева-Свобода в дали несказанной
Открылась всем — не одним пророкам!
Так все мы — равные дети вселенной,
Любовники Счастья...

При этом первая и последняя строки выполнены амфибрахием (первая — четырех-, а четвертая — двустопным), а средние представляют из себя четырехиктный дольник.

Наконец, еще два стихотворения можно с определенной долей уверенности рассматривать как неоконченные. Так, текст 1907 г. «Вот река полноводнее...» состоит из двух строф, написанных двустопным амфибрахием с перекрестной рифмовкой и чередованием женских и мужских окончаний, и холостого финального двустишия (написанного тем же метром), оставляющего впечатление явного обрыва:

Вот река полноводнее
Тянет белые льды.
Дышит лето господнее
От холодной воды.

Я с мятежными думами
Да с душою хмельной
Полон вешними шумами,
Залит синей водой.

И смотрю, торжествующий,
В ледоходную даль...

Тоже можно сказать и о стихотворении 1908 г. «Ты помнишь — в лодке в час заката...», не включенном в основной корпус нового академического собрания сочинений поэта:

Ты помнишь — в лодке в час заката
 Я задержал на миг весло?
 Какая горькая утрата!
 Какое счастье прошло!
Прошло и кануло навеки...

Здесь за рифмованным четверостишием четырехстопного ямба с традиционным чередованием мужских и женских окончаний следует ХС того же метра. Издатели второго тома восьмитомного собрания, включившие это стихотворение в основной корпус, указывают на позднейшую приписку в рукописи «Так и прошло»; если считать ее частью текста, то ХС оказывается не последней, а предпоследней, а дополнительная строка двустопного ямба тавтологически рифмуется с четвертой строкой.

Как мы заметили, подавляющее большинство финальных ХС завершается многоточием или даже строкой точек, что подчеркивает незавершенность, разомкнутость текста, усиливая эффект ХС и придавая им функцию курсива.

Кроме того, как видим, в половине случаев финальные ХС оказываются укороченными по сравнению с остальными строками текста. Нередко потеря стоп в конце текста затрагивает и рифмованные строки.

Как правило, количество ХС в стихотворениях Блока невелико — обычно одна-три строки, следующие чаще всего подряд или через одну-две строки друг за другом. В одном случае можно отметить ХС в начале текста (с определенной оговоркой — это совпадающая с метром ремарка в «Голосах»), а в «Двенадцати» ХС оказываются не только в финале, но и в середине частей. В основном же Блок использует ХС именно в конечных позициях для контрастного выделения открытого финала.

Необходимо отметить также, что еще в четырех стихотворениях Блок пользуется обратным приемом: помещает рифмованные строки в нерифмованный (белый) текст. Это стихотворение 1901 г. «Ныне, полный блаженства...», включающее семь рифмованных и пять белых строк; открывающее цикл «Вольные мысли» текст «О смерти», написанный вольным астрофическим четырехстопным ямбом и завершающийся смежно зарифмованным четверостишием; девятую часть цикла 1910 г. «Черная кровь» («Над лучшим сознанием божьим...»), четыре из восемнадцати строк которого создают две разрозненные рифмопары в середине текста и стихотворение «Было то в темных Карпатах...», начинающееся восьмью строками белого трехстопного дактиля, за которыми идет большой фрагмент вольного рифмованного ямба, а последние пять строк написаны рифмованным вольным анапестом. Можно сказать, что в этих случаях перед нами — ХС наоборот: рифмы возникают в перечисленных нерифмованных стихах на определенных участках текста, тоже выступая в качестве своего рода курсива.

Подводя итоги, отметим, что эксперименты Блока с переменной рифмовкой, несмотря на их редкость, свидетельствуют о постоянном поиске поэтом путей преодоления монотонности регулярного силлабо-тонического стиха, позволяющие, вкупе с другими, более заметными, ритмическими особенностями его лирики, говорить о последовательном стремлении автора «трилогии» выйти за рамки строго кодифицированной в ритмическом смысле романсовой традиции.

Другой, еще более радикальный, способ преодоления монотонности художественной речи, которым пользуется Блок, — введение прозиметрии (то есть совмещения в рамках одного текста фрагментов, написанных стихом, и фрагментов, написанных прозой) — идет в русской словесности еще от драматургии XVIII в., где этот способ организации речевого материала использовался в основном в комедиях — в отличие от высокой стихотворной трагедии. Однако в 1820–1830-х гг. в России возникает и прозиметрическая трагедия — в первую очередь под влиянием драматургии В. Шекспира⁶.

Важность прозиметрии (правда, без использования этого термина) как принципиально важного принципа построения драматургического целого неоднократно подчеркивалась исследователями драматургии, в том числе Шекспира и Пушкина. У английского драматурга прозиметричны практически все пьесы (кроме одной хроники), причем и комедии, и трагедии. С. Уэллс составил даже сводную таблицу, позволяющую зримо сопоставить степень прозиметричности разных пьес⁷. При этом, по мнению Т. Элиота, прозиметрия у Шекспира достаточно функциональна, однако не везде⁸; интереснее всего оказываются именно отклонения от прямой функциональности, а также случаи, которые можно назвать спорными.

В русской драматургии вслед за «Борисом Годуновым» прозиметрию в серьезных драматургических жанрах находим у многих авторов XIX в.: Хомякова, Кукольника, Лажечникова, Мея, Толстого, Островского. Параллельно к ней обращаются либреттисты — прозиметрия необходима в оперной драматургии, где арии чередуются с речитативами. Здесь первый заметный автор — Мусоргский, сам написавший большинство своих либретто. В прозиметрической форме написаны и многие либретто, созданные по мотивам чисто стихотворных («Демон», «Евгений Онегин») или чисто прозаических произведений русской литературной классики («Пиковая дама», «Сорочинская ярмарка»).

Из семи оригинальных драматических произведений Блока прозиметрия встречается в пяти наиболее известных; два («Рамзес» и «О любви, поэзии...») написаны прозой, содержащей минимальные стихотворные вставки (11 строк в первом, две — во второй). Интересно, что все переводные драмы Блока чисто стихотворные.

⁶ Об этом см. подробнее нашу статью: «Шекспировская» прозиметрия в русской драматургии XIX века // Шекспировские чтения. 2004. М.: Наука, 2006. С. 275–291.

⁷ Уэллс С. Шекспировская энциклопедия. М., 2002. С. 264–265.

⁸ Элиот Т. С. Поэзия и драма // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев; М., 1997. С. 210.

Говоря о драматургической прозиметрии, необходимо отметить одну из ее важнейших структурообразующих особенностей: непереносное вовлечение в общий ритмический поток (конкретно — в единые метрические ряды, «удлиняющие» силлабо-тонические строки монологов), наряду с монологами действующих лиц, так называемых вспомогательных компонентов драматургического текста: ремарок, имен персонажей (которые, между прочим, являются в условиях драматургического текста единственным способом выражения прямого авторского слова). Это явление характерно для драматических произведений как Шекспира и Пушкина, так и большинства русских авторов⁹.

В ряде случаев подобная «панметризация» текста связана лишь с так называемыми «случайными» метрами, естественно возникающими в любом русском тексте благодаря его общим акцентным особенностям; однако в ряде случаев метризация становится для подлинного мастера слова средством ритмической гармонизации и дополнительной художественной выразительности текста.

Рассмотрим, как это происходит в драмах Блока. В первой из них, «Балаганчике» (1906), прозиметрия носит вполне традиционный характер. Стихами написаны пять стихотворных монологов, два диалога (в которых действуют Он и Она), один хор. Кроме того, драма начинается стихотворным же разговором трех Мистиков, написанным рифмованным тоническим стихом, в котором строки разбиты на короткие реплики персонажей; благодаря этому при чтении он не сразу распознается как стихи.

Все три монолога Автора, а также диалог Председателя мистического собрания с Пьеро и Коломбиной и третий диалог персонажей Он и Она написаны прозой. Таким образом, в небольшой по общему объему пьесе смена типа речи происходит многократно, образуя тем самым резкие контрасты стиха и прозы. Лирические герои отчетливо выделены стихом, Автор — прозой.

Действие сопровождают подробные прозаические ремарки, в которых несколько раз появляется случайный метр (например, «Первую пару скрывает от зрителей...»¹⁰; «Равнодушен взор спокойных глаз» и т. д.). Имена персонажей в ритмическое взаимодействие с текстом монологов и ремарками не вступают.

В следующей драме «Король на площади» (1906) сильно метризован уже список действующих лиц: силлабо-тоническая организация присутствует в характеристиках всех пяти основных персонажей (*Король — на террасе дворца; Зодчий — старик / в широких и темных одеждах. / Чертами лица и сединой / напоминает Короля: Дочь Зодчего — высокая / красавица в черных шелках; Поэт — юноша, руководимый на путях своих Зодчим, влюбленным в его Дочь; Шут — прихлебатель*

⁹ См. подробнее: Орлицкий Ю. Стих и проза в трагедии «Борис Годунов» // Пушкин и русская драматургия. М.: Диалог-МГУ, 2000. С. 32–45.

¹⁰ Здесь и далее драмы Блока цитируются без указания страниц по изданию: Блок А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 4: Театр. М.; Л., 1961.

сцены и представитель здравого смысла¹¹), а также организует третью часть описания второстепенных массовых героев (*Слухи — маленькие, красные, шныряют / в городской пыли*).

Пролог драмы состоит из объемной экспозиции, также начинающейся вполне метрически: «Городская площадь. Задний план...»; метр встречается в экспозиции и дальше: «Шут, в качестве Пролога, подплывает...».

Пролог, кроме экспозиции и развернутой прозаической ремарки в конце, включает также стихотворный монолог Шута. Действие первое состоит из противостоящих по природе диалогов. Трое неизвестных начинают беседу в прозе, потом ее сменяет стихотворный диалог Девушки и Юноши, краткий прозаический — Девушки и Продавщицы роз, потом прозаический — двух франтов — и снова стихи — опять в диалоге Юноши и Девушки. Таким образом, романтические лирические герои отчетливо выделены здесь ритмически.

При этом в первом действии пьесы метр особенно активно используется в прозаической части текста, как в монологах, так и в ремарках, а главное — на границах служебного авторского и собственно персонажного текста, связывая их воедино; всего на шести первых страницах прозаического действия встречается 66 метрических фрагментов, равных по длине одной или более условных стихотворных строк, то есть метром оказывается охвачено почти три четверти текста!

Вот наиболее выразительные примеры метризации прозаической речи персонажей:

«Найдем в себе силу дожить этот день до конца»; «Тяжко, когда просыпается день»; «Настанет час — и все пойдут за нами»; «Но в смертный час всем вспоминается прекрасное»; «...ведь и ты когда-то верил в добродетель?»; «я больше ни во что не верю»; «Все жители сошли с ума»; «...где пахнет духами, где женщина ставит на стол...»; «от кораблей, которые придут / сегодня...».

Пример метризации экспозиционного текста: *«Первый — в черном — прислонился к белому / Другой сидит на берегу».*

Примеры метрического объединения имени персонажа и его реплики:

*Второй
Какое счастье — умереть;*

*Голос Третьего
Он говорит о счастье*

*Второй
Ни крова, ни семьи;*

¹¹ При цитировании фрагментов прозаического текста, состоящих из метрической и неметрической частей, первая выделяется курсивом; значком «/» при записи в прозаической форме отделяются друг от друга условные стихотворные строки (в прозе — условные строки), знак «//» разделяет фрагменты, написанные разными метрами.

Первый
Вспомнит тот, кто любит;

Второй
Ты бредишь. Ты сошел с ума;

Первый
Смешно говорить:/
страшное время;
...для того, чтобы слушаться воли титана.

Второй;
За нас не бойся.

Первый
За вас я не боюсь.

Примеры объединения реплик и ремарок:

отчаянье также безмерно.
Молчат;

Умирай, если жалко.
Молчат.

Очевидно, что сопоставимые со стихотворными строками метрические фрагменты, возникающие в речи персонажей и на ее границах с ремарками и именами действующих лиц, способствуют стихоподобной гармонизации прозаической части пьесы, объединяют ее со стихотворной частью целого.

Далее начинается стихотворная часть. Здесь ритмические объединения реплик и имен имена героев играют, кроме общей гармонизации речи, еще одну важную ритмическую функцию: снимают противопоставление основной и служебной части текста и одновременно «удлиняют» строки на одну-две стопы, создавая таким образом большее разнообразие стихотворной части текста:

Девушка
Взоры свои к небесам подними.
Солнечный день утолит твою грусть.

Юноша
Вечно плывут и плывут облака,
Белые башни роняют в моря.

Девушка
Грустно тебе — посмотри мне в глаза.
Радость свиданья с тобою прочти.

Юноша
Вижу, твои посинели глаза.
К ночи влечет тебя юность твоя.

Здесь в четырех репликах подряд трехстопный дактиль в первых строчках наращивается дополнительной дактилической стопой, которую дает наименование персонажа; таким образом, читая текст с листа, мы имеем перед собой чередование четырех- и трехстопных строк дактиля.

Когда метр основного текста меняется на амфибрахический, эффект наращивания исчезают, и теперь имя создает ритмический контраст служебной и основной составляющих текста:

Девушка
К веселью! К веселью! Моря запевают!
Я слышу, далеко идут корабли!

В следующей за стихотворным отрывком прозаической сцене вновь очень активно используется метризация; это, в частности, обеспечивает плавный переход в рамках единой сцены к стихотворному диалогу Девушки и Юноши, на этот раз выполненному белой тоникой.

Во втором действии стихотворные диалоги Поэта и Дочери Зодчего помещены внутри своеобразной прозаической рамы, которая символизирует прозаическое настроение мира, толпы, окружающих влюбленных героев. Их диалог перебивается также двумя контрастными прозаическими репликами шута и семью развернутыми ремарками в прозе.

Особый интерес с точки зрения ритмической природы текста и функций в общем ритмическом потоке речи представляют короткие реплики, в первую очередь в условиях постоянной смены прозы и стиха разного типа: силлабо-тонического и тонического. Так, диалог Поэта и Дочери Зодчего начинается репликой героини, инверсия в которой провоцирует ее восприятие и как прозаической, и как квазистихотворной — тем более, что дальше идет метрически упорядоченная речь героя:

Дочь Зодчего
Слышишь ты меня?

Поэт (смотрит вверх)
Слышу музыку. Море повеяло солью.

После реплики Шута и ремарки герои некоторое время говорят тоническими строфами; когда же реплики вновь сокращаются в объеме, в них появляются рифмоиды и рифмы. Затем снова появляются полноценные стихотворные строфы. А после речи Шута возникает полиметрический диалог, состоящий из однострочных реплик, каждая из которых принадлежит отличному от окружающих ее трехсложных размеров:

Поэт

В серебристые ризы тумана оделась тоска.

Дочь Зодчего

Сердце тумана пронзили дневные лучи.

Поэт

Голос тоски прозвенел.

Дочь Зодчего

Это волны хрипели у берега.

Поэт

Как звонок пронзительный голос тоски.

Дочь Зодчего

Солнце пронзит ее ризу и сердце - ты будешь свободен.

Поэт

Солнце закатится скоро.

Дочь Зодчего

На закате ты будешь свободен.

Поэт

Сказки твои о свободе пленяют меня.

Похожим образом построено и последнее, третье, действие драмы: диалог героев здесь также «спрятан» в прозаическое обрамление.

Наконец, «Незнакомка» (1906); здесь перед нами — количественное преобладание прозы: ею написаны первое видение целиком и третье — за исключением одной реплики Поэта. Второе, напротив, целиком стихотворное. То есть в этой пьесе стих и проза распределены достаточно строго.

При этом стихотворная часть представляет собой сложную полиметрическую композицию с использованием различных силлабо-тонических размеров и типов тонического стиха, в большинстве своем — римфованного. В такой метрической обстановке метр как средство объединения стиха и прозы, по сути, утрачивает практический смысл. Однако в этой драме метра особенно много в экспозиционных ремарках — как раз там, где автору необходимо разрушить прозаический монолог, для чего он и «прослаивает» его подобиями стихотворных строк.

Так, в экспозиции к первому видению четыре силлабо-тонических фрагмента, два из них — ямбы: *...под голубым вечерним снегом...; а у брата его, полового, усы...; У одного окна, за столиком, сидит...; Несколько пьяных компаний.*

Перед стихотворным вторым видением метрических фрагментов еще больше — семь: *дома, обрываясь внезапно...; пустынный мост через большую реку; По обеим сторонам моста...; ...корабли с сигнальными огнями...; бесконечная, прямая, как стрела...; ...и белыми от инея деревьями; В воздухе / порхает и звез-*

дится снег. Силлабо-тонические метры встречаются и в ремарках по ходу видения: Всё становится сказочным; еще храня свой бледный / падучий блеск; Снег, вечно юный, одевает...; ...как тихое, синее пламя; Волокнут Поэта дальше; На фоне плаща его светится луч.

Кроме того, в «Незнакомке» нами отмечено 23 случая «перетекания» метра из реплик в наименования субъектов речи и в ремарки: некоторые из них весьма выразительны:

Долго ждал я тебя на земле.

Незнакомка

Протекали столетья, как миги;

Я звездою в пространствах текла.

Голубой

Ты мерцала с твоей высоты;

Голубой

Больше взора поднять не могу;

Незнакомка

Ты можешь сказать мне земные слова?;

Незнакомка

Кто ты?

Голубой;

Незнакомка

О чем ты поешь?

Голубой;

Незнакомка

Ты мертв или жив?

Голубой;

Незнакомка

Ты юн?

Голубой

Я красив.

Незнакомка

Падучая дева-звезда;

Видишь ты очи мои?

Голубой
Вижу. Как звезды — они.
Незнакомка;
Голубой
Я коснуться не смею тебя.
Незнакомка;
Незнакомка
Ты знаешь ли страсть?
Голубой;
Кровь молчалива моя.
Незнакомка
Ты знаешь вино?
Голубой (еще тише);
Кровь запекает во мне.
Тишина.
Незнакомка»;
Господин
О, романтика женской души!
Как имя твое?
Незнакомка
Постой.
Дай вспомнить;
Простирает руки в небо. Поднял взоры.
Звездочет.

Как видим, практически все метрические фрагменты в этой пьесе носят трехсложниковый характер. Это связано с анапестической формой наименования главных героев драмы: действительно, и сама Незнакомка, и Голубой, и Господин, и Звездочет — слова анапестические.

Можно сказать, что в «Незнакомке» функции метра несколько иные, чем в других драмах Блока: прежде всего, это поддержание силлабо-тонического метра в условиях активной экспансии тоники.

Совсем по-другому используется метр в драматической поэме «Песня судьбы» (1908). Несмотря на авторское обозначение жанра, стихи в ней появляются только в третьей картине, в диалоге Германа и Друга; это пятистопный ямб, классический

метр русской драматургии. Через некоторое время в их же диалоге вновь возникают стихотворные реплики. Наконец, звучит написанная четырехстопным ямбом «Песня судьбы» в исполнении Фаины, вслед за которой снова возникает пятистопник Германа.

Особенно интересен финал этой картины, в котором много метрических отрывков, причем исключительно ямбов:

Герман

...Прочь маску! Человек перед тобой!

Фаина выпрямляется и вся становится тонкой и высокой, как бич, стиснутый в ее пальцах.

Фаина

Не подходи.

Герман вскакивает на эстраду. Взвившийся бич сухим плеском бьет его по лицу, оставляя на щеке красную полосу. *Каким-то случайным движением Герман падает на колени и смотрит на Фаину.*

В зале стало тихо. Вызывающая улыбка на лице Фаины пропадает. *Рука с бичом упала. Взор ее далек и бесконечно / печален.*

Фаина

Бедный.

И, не забыв поднять свой черный шлейф, Фаина идет за кулисы походкой любимицы публики. В ту же минуту пропадает в толпе печальный Спутник ее, внимательно следивший за происходящим.

Друг (в толпе, со свойственной ему серьезностью)

Се человек.

Толпа уже отвлечена слухом о казни.

Далее, в прозаических четвертой, пятой и шестой картинах, вновь встречается много случайных метров, в основном — в речи Германа; как правило, это монологи героя, насыщенные патетикой. В основном это опять ямб:

И пахнет свежими духами;

...не знаете, как это важно для меня;

Сердце проснулось и словно забило сильнее...;

Я услышал тогда волнующую музыку— / она преследует меня...;

...и чей-то голос говорит мне;

И больше я уж не могу уснуть...;

...душа как шумный водопад!;

я увидал в окно весну, я услышал...;
 ...и вот забыл ее! Не помню / ее лица!
 Не помню даже этих страшных глаз!
 ...не знаю только, / куда идти, но все пути свободны!
 Никто не смеет заикнуться об измене!
 ...свободен — должно неминуемо идти...;
 Я ушел не во имя свое!
 ...горит, и тоскует, и рвется куда-то со мной заодно!
 Да, может быть, я — у порога / безумия... или прозрения!
 ...живу я жизнью всех времен, живу.

Насыщен метрами и монолог Германа, повествующий о Куликовской битве: *Князь встал с дружиной на холме, земля дрожала...; Непрядва убралась туманом, как невеста / фатой; ...настало вот такое же осеннее...; И двинулся с холма сияющий...; И воевода повторял, остерегая...*

Зато в лирических монологах Фаины в той же четвертой и следующих за ней картинах метра практически нет, кроме фразы: *«Не буду спать всю ночь! Мне вас не надо! (Бросается на землю.)»*.

Метризация возникает, однако, в ремарочном описании прихода Фаины и затем ее встречи с Германом:

Наполняя воздух страстным звоном голоса, вторит ему Фаина.

Фаина

Приди ко мне! Я устала жить! Освободи меня! Не хочу уснуть! *Князь! Друг! Жених!*

Весь мировой оркестр / подхватывает страстные призывы Фаины. Со всех концов земли набегают волны утренних звонов.

Разбивая все оковы, прорывая все плотины, торжествует победу страсти все море мировых скрипок. В то же мгновение на горизонте, брызнув над лиловой полосой дальних туч, выкатывается узкий край красного солнечного диска, и вспыхивает всё золото лесов, всё серебро речных излучин, все окна дальних деревень и все кресты на храмах. Затопля сиянием землю и небо, растет над обрывом солнечный лик, и на нем — восторженная фигура Германа с пылающим лицом.

Фаина близится, шатаясь, как во хмелю, и в исступлении поднимает руки.

Метр здесь безусловно подчеркивает кульминацию действия; невозможно предположить, что он возникает в картине заветной встречи непредумышленно.

Надо сказать, метры сопровождают Германа и дальше: *«Всё знаю. Всё знаю теперь. Не тревожь...»*; *«Не вижу ничего. Не помню ни о чем. Чьи это очи / — такие темные? Чьи это руки...»*.

Наконец, драма «Роза и крест» (1912) представляет собой наиболее сложное прозиметрическое построение: в ней много песен, строфически выделенных из общего массива текста и создающих полиметрию стиховой части драмы; немало стихотворных диалогов и больших целиком стихотворных сцен, много контрастных противопоставлений стихотворной и прозаической речи; встречаются также протяженные прозиметрические монологи — например, у Алискана в начале четвертого действия:

Сцена 1.

Цветущий луг. Рассвет.
Алискан (с цветком в руке)
Тяжела ты, стража ночная!
В сумраке синем капеллы
Всю ночь я глаз не сомкнул...
Май, ласкаешь ты томное сердце!
Как прозрачен утренний воздух!
О, как сладко поют соловьи!

Эта глупая дама, может быть, думает, что я в ней нуждаюсь! Она не могла не получить записки... и однако... я ждал всю ночь... знака не было! Хорошо же, она раскается! Да, по правде сказать, мне смертельно надоела ее навязчивость...

О, как сладко поют соловьи!..
Благоухание роз, как дыханье Изоры... —
Этим ли пальцам красивым сжимать
Грубое древко копья?

Подводя итоги, можно сказать, что прозиметрия используется в драмах Блока достаточно регулярно и позволяет поэту успешно решать следующие задачи:

1. Противопоставить героя — толпе, положительных (лирических) героев — нейтральным и отрицательным; одного героя — другому.
2. Выделить песни и наиболее яркие лирические монологи героев.
3. Разнообразить ритмический рисунок целого.
4. С помощью силлабо-тонической метризации прозаической части текста вовлечь в общий ритмический диалог не только монологи, но и экспозиции, ремарки, имена, даже список действующих лиц.
5. В определенных случаях — создать в прозаической части текста компенсаторный метрический механизм, необходимый в условиях сочетания в одном тексте прозы, силлаботоники и тоники.

Наконец, о некоторых особенностях прозы Блока. Общеизвестно мнение поэта по поводу своих немногочисленных прозаических произведений: высказанное в письме М. М. Гаккебушу от 20 сентября 1913 г. признание «рассказы мне не даются» (8, 429), а также долгая и в целом не вполне удачная работа над циклом-книгой «Молнии искусства» и т. д.

Тем не менее отголоски малой прозаической формы в его творчестве безусловно можно обнаружить: в дневниках и записных книжках, прозаических набросках и немногочисленных завершенных произведениях в прозе. Попытаемся рассмотреть их хронологически.

Уже в записной книжке 1901 г. под 26 сентября находим запись «вещего сна» поэта, вполне соотносимую с образцами «сновидных» прозаических миниатюр других авторов:

В знаменье видел я вещей сон. Что-то порвалось во времени, и ясно явилась мне Она, иначе ко мне обращенная, — и раскрылось тайное. Я видел, как семья отходила, а я, проходя, внезапно остановился в дверях перед ней.

Она была одна и встала навстречу и вдруг протянула руки и сказала странное слово туманно о том, что я с любовью к ней. Я же, держа в руках стихи Соловьева, подавал ей, и вдруг это уж не стихи, а мелкая немецкая книга — и я ошибся. А она все протягивала руки, и занялось сердце. И в эту секунду, на грани ясновиденья, я, конечно, проснулся (ЗК, 21).

В дневнике 1902 г. под 2 сентября появляется такая миниатюра-притча:

Встретившиеся в сентябре на Фабричной улице были: Богач и Лазарь. Тот, которого звали Богачом, имел тогда в глазах нечто связанное и бодрящее. Он был силен, высок и красив лицом.

Лазарь был оборван, пьян и унижен.

Оба смотрели прямо в глаза друг другу. Оба знали одно и то же в прошедшем, но разное — в будущем. Это и соединяло и делило их. Но пока они были заодно и вели богословский разговор о богородице. Лазарь выслушивал догматы — и не спорил, потому что был во всем согласен с Богачом. Это была лучшая минута в его жизни.

Моросил дождик. Качались облетающие деревца. И они, и Богач и Лазарь, вместе ждали октябрьских сумерек и радовались быстро укорачивающимся дням.

Когда они разошлись, у Лазаря чуть слышно зашлепали мокрые опорки. Богач шел бодро и весело, звеня каблуками по тротуарным плитам, будя эхо в воротах каждого дома.

Лазарь думал об обещанных ему деньгах, а вокруг смотрел безразлично. Богач замечал прохожих и заставлял их сторониться. Некоторые взглядывали с удивлением в его смеющиеся глаза, читая в них мнимое самодовольство.

По улицам проходили разно одетые женщины. К сумеркам их лиц нельзя уже было отличить от богородичных ликов на городских церквах. Но опытный глаз, присмотревшись, чувствовал смутную разницу. Только в богородичный праздник по улицам проходила неизвестная тень, возбуждавшая удивление многих. Когда ее хотели выследить, ее уже не было. Однажды заметили, как она слилась с громадным стенным образом божьей матери главного городского собора. Но не все поверили этому. У тех, кто еще сомневался, было беспокойно на душе (8, 57–58).

Спустя десять дней, 13 сентября, Блок заносит в свой дневник еще одно самостоятельное короткое прозаическое повествование: на этот раз это рассказ о само-

убийстве курсистки О. Л., плавно переходящий в мистическую историю ее похорон (8, 59–61).

16 сентября того же года Блок записывает там же краткую историю об уличной встрече некой NN и бродяжки; 27 декабря там же возникает «Тема для романа» (8, 61).

Наконец в 1907 г. появляется сразу несколько уже не дневниковых записей-заготовок, а вполне самостоятельных текстов Блока, так или иначе соотносимых с прозаической миниатюрой. Прежде всего, это символическая «Сказка о той, которая не поймет ее» и неопубликованный прозаический набросок, который издатели последнего собрания сочинений Блока предлагают рассматривать как черновой материал к стихотворению «Часовая стрелка близится к полночи...». Однако этот текст, с одной стороны, в достаточной степени отличается от стихотворения и сюжетно, и в смысловом отношении, с другой — представляет собой вполне завершенное произведение и, наконец, упоминается самим Блоком в качестве одного из рассказов, над книгой которых он собирается работать.

Приведем эту незаглавленную миниатюру целиком:

Нас было много в новогодний вечер у ярко освещенного стола. Сидя близко от середины, я мог видеть две длинные вереницы всё уменьшающихся и ни в чем не отличных одно от другого лиц — по правую и по левую сторону стола. Груды яств и бутылки с винами расположились также равномерно, как десятки этих человеческих лиц, которые я умел различать только по привычке.

Одни из них ели и пили, другим дремалось, третьи нудно спорили о литературных направлениях, о добродетелях и пороках, об умерших родных и новорожденных знакомых. Никто, кроме меня, не помнил, что за столом нашим присутствует приезжая польская панна. Она сидела прямо против меня, и лицо ее было в тени очень широкой шляпы, с которой ниспадали каскадами страусовые перья на ее открытые плечи, сияющие, как слоновая кость, и на узкое платье из черного шелка. Среди всех, сидящих за столом, только она и я — молчали. Может быть это способствовало тайному сближению моих восхищенных глаз с ее глазами, которые, я чувствовал, смотрели на меня не отрываясь, с той широкой и укоризненной печалью, с какою смотрят глаза запертой в клетку вольной птицы.

Минутная стрелка уже приближалась к полуночи, когда я, первый, налил в свой узкий бокал крепкого золотистого вина, играющего иглами, и опустил на дно его единственный драгоценный перстень, который носил на руке. Таков был мой обычай: забывая женщину, я снимал перстень, на котором был вырезан ее знак, и бросал его в бокал с вином перед лицом другой — возбуждившей во мне новую страсть.

И в ту минуту, как, волнуясь и тревожась, взглянула на меня с конца стола та — прежняя, с лицом кротким и слишком знакомым, — я встал со своего места и высоко поднял бокал с вином и перстнем. Среди воцарившегося внезапно молчания, увидел я, как подняла на меня лицо незнакомая панна; свет бросился в ее прежде затененные, непомерно грустные и темные глаза.

И, словно читая свой приговор по длинному и древнему свитку, на котором горели непонятные и торжественные руны ее очей, я громко произнес: — Я ненавижу вас, люди. Я люблю вас, панна (III, 408–409).

Интересно, что в новейшем академическом издании стихов Блока приведено четыре редакции этого текста, из которых мы вполне сознательно выбрали наиболее законченный и самостоятельный; именно перед этой редакцией Блок поставил красным карандашом слово «рассказ», правда, затем зачеркнул его (III, 408).

В этом же году поэт намечает темы еще двух будущих рассказов в своей семнадцатой записной книжке — «Три часа в Могилеве на Днепре» (15 октября, ЗК, 100), а спустя десять дней — еще одного:

У стойки — седеет. Сюртучишка. Платочек из кармана, короткие штаны — гордый вид, голову поднял, усы вверх. Бедняжка. Двойничок. А я — в великолепном воротнике. Ежиком острижен, а пьян как стелька, качается и гордо смотрит (ЗК, 101).

В середине следующего года поэт сводит свои прозаические замыслы в единый конспект, включающий планы четырех рассказов, два из которых встречались нам в записной книжке предыдущего года, а еще один представляет собой описание приведенного выше «рассказа» о новогоднем вечере, правда, с заменой польской панны венгерской графиней. Характерно, что все конспекты в этом списке короче фрагментов, записанных ранее: очевидно, Блок намеревался основательно их переработать:

Три часа в Могилеве на Днепре: высокий берег, белые церкви под месяцем и быстрые сумерки.

Венгерская графиня. Новогодний вечер. Она среди гостей. Карла. Перстень в вине.

Бич пастуший. Под заревом старинной веры. Глаза сияют под платком.

У стойки — седеет. Сюртучишка. Ежиком стрижен — гордится (ЗК, 108).

Запись датирована 23 июня.

К 1909 г. относится начало работы поэта над итальянским циклом «Молнии искусства», четыре из шести вошедших в него новелл тоже можно рассматривать в тесном соотношении с прозаической миниатюрой. Причем, кроме небольшого размера, в пользу этого свидетельствует также лирический, подчеркнуто личный характер повествования, ослабленность сюжета в сочетании с яркой и оригинальной образностью, а также наличие в блоковских новеллах повторов разного уровня, отдельных элементов метра и версейной строфики.

Рассмотрим с этой точки зрения хотя бы открывающий цикл (вслед за предисловием) миниатюрный рассказ «Маски на улице»:

Флоренция.

Из кафе на площади Duomo видна часть фасада собора, часть баптистерия и начало уродливой улицы Calzaioli. Улица служит главной артерией центрального квар-

тала, непоправимо загаженного отелями; она соединяет площадь собора с площадью Синьории.

Днем здесь скука, пыль, вонь; но под вечер, когда зной спадет, фонари горят тускло, народ покрывает всю площадь, и очертания современных зданий поглощаются ночью — не мучат, — здесь можно уютно потеряться в толпе, в криках продавцов и извозчиков, в звоне трамваев.

В этот час здесь можно стать свидетелем странного представления.

Внезапно над самым ухом раздается сипенье, похожее на хрип автомобильного рожка; я вижу процессию, которая бегом огибает паперть Santa Maria del Fiore.

Впереди бежит человек с капюшоном, низко опущенным на лицо, даже и без прореза для глаз. Он ничего не видит, значит, кроме земли, убегаящей из-под его ног. Факел, который он держит высоко в руке, раздувается ветром.

Сзади двое таких же с закрытыми лицами волокут длинную черную двуколку. Колеса — на резиновых шинах, все, по-совиному, бесшумно, только тревожно сипит автомобильный рожок.

Перед процессией расступаются. Двуколка имеет форму человеческого тела; на трех обручах натянута толстая черная ткань, дрожащая от тряски и самым *своим* своей дрожи указывающая, что повозка — не пуста.

«Братья Милосердия» — Misericordia, — это они быстро вкатывают свою повозку на помост перед домом на углу Calzaioli. Так же быстро распахиваются ворота, и всё видение скрывается в мелькнувшей на миг большой комнате-сарая нижнего этажа. Всё это делается торопливо, не успеваешь удивиться, догадаться.

Большей быстроты и аккуратности в уборке, кажется, не достигала сама древняя гостья Флоренции — чума.

Ворота закрыты, дом как дом, будто ничего не случилось. Должно быть, там сейчас вынимают, раздевают — мертвеца. Но уже ни одна волна из нового прилива гуляющих офицеров, дам, проституток, торговцев не подозревает, что предыдущие волны пронесли танцующим галопом и выкинули на этот помост повозку с мертвецом.

А вот в том же безумном галопе мечется по воздуху несчастная, испуганная летучая мышь, вечная жилица всех выветренных домов, башен и стен. Она едва не задевает за головы гуляющих, сбитая с толку перекрестными лучами электрических огней.

Всё — древний намек на что-то, давнее воспоминание, какой-то манящий обман. Всё — маски, а маски — все они кроют под собою что-то иное. А голубые ирисы в Кашинах — чьи это маски? Когда случайный ветер залетит в неподвижную полосу зноя, — все они, как голубые огни, простираются в одну сторону, точно хотят улететь (5, 388–390).

В этой миниатюре особенно очевидна именно стихоподобная строфическая организация — деление текста на небольшие, вполне соотносимые друг с другом, подобно строфам стиха, абзацы-строфы, многие из которых к тому же состоят из одного предложения, то есть не содержат в своей структуре протяженной «прозаической» паузы (таких строф — пять из тринадцати).

Встречаются в отрывке и метрически организованные — тоже наподобие стихотворных фрагментов — отрезки речи, например: «народ покрывает всю

площадь»; «Сзади двое таких же с закрытыми лицами»; «и все видение скрывается в мелькнувшей...»; «А голубые ирисы в Кашинах — чьи это маски?»; «Когда случайный ветер залетит...» и т. п.

Не менее важна в рассказе и общая ориентация на символистскую эстетику, и повествование от первого лица, и система лексических и грамматических повторов и риторических фигур, тоже выдающих ориентацию этого безусловно прозаического произведения на традиции стихотворной речи.

В значительной степени эта ориентация обнаруживается еще в трех новеллах цикла: «Вечер в Сиене», «Взгляд египтянки» и «Wirballen», каждый из которых занимает по полторы-две страницы типографского текста.

Примерно тем же временем датируются и еще несколько самостоятельных прозаических отрывков, тоже не противоречащих трактовке в качестве прозаических миниатюр: «первоначальные наброски» к дописанному позднее рассказу «Ни сны, ни явь» (1908–1909), а также несколько «снов» 1909 года (6, 487–489).

Наконец, в дневнике 1911 г. обнаруживаем записанную на отдельном листке миниатюру, датированную 7 ноября, тоже вполне соотносимую с прозаической миниатюрой:

Неведомо от чего отдыхая, в тебе поет едва слышно кровь, как розовые струи большой реки перед восходом солнца. Я вижу, как переливается кровь мерно, спокойно и весело под кожей твоих щек и в упругих мускулах твоих обнаженных рук. И во мне кровь молодеет ответно, так что наши пальцы тянутся друг к другу и с неизъяснимой нежностью сплетаются помимо нашей воли. Им трудно еще встретиться, потому что мне кажется, что ты сидишь на высокой лестнице, прислоненной к белой стене дома, и у тебя наверху уже светло, а я внизу, у самых нижних ступеней, где еще туманно и темно. Скоро ветер рук моих, обжигаясь о тебя и становясь горячим, снимает тебя сверху, и наши губы уже могут встретиться, потому что ты наравне со мной. Тогда в ушах моих начинается свист и звон виол, а глаза мои, погруженные в твои веселые и открытые широко глаза, видят тебя уже внизу. Я становлюсь огромным, а ты совсем маленькой; я, как большая туча, легко окружаю тебя — нырнувшую в тучу и восторженно кричащую белую птицу (7, 86).

На этом список прозаических миниатюр Блока 1900-х — начала 1910-х гг. обрывается. Следующее известное нам обращение поэта к малой художественной прозе происходит уже после революции, в 1918 г. Как вариант миниатюры (или как заготовку ее) вполне можно рассматривать, например, ироническую запись в дневнике этого года под датой 26 (13) февраля, ночь:

Я живу в квартире, а за тонкой перегородкой находится другая квартира, где живет буржуа¹² с семейством (называть его по имени, занятия и пр. — лишнее). Он обстрижен ежиком, расторопен, пробыл всю жизнь важным чиновником, под глазами — мешки, под брюшком тоже, от него пахнет чистым мужским бельем, его дочь играет

¹² Здесь и далее в цитатах курсив А. Блока.

на рояли, его голос — тэноришка — раздается за стеной, на лестнице, во дворе у отхожего места, где он распоряжается, и пр. Везде он.

Господи, боже! Дай мне силу освободиться от ненависти к нему, которая мешает мне жить в квартире, душит злобой, перебивает мысли. Он такое же плотоядное двуногое, как я. Он лично мне еще не делал зла. Но я задыхаюсь от ненависти, которая доходит до какого-то патологического истерического омерзения, мешает жить.

Отойди от меня, сатана, отойди от меня, буржуа, только так, чтобы не соприкасаться, не видеть, не слышать; лучше я или еще хуже его, не знаю, но гнусно мне, рвотно мне, отойди, сатана (7, 327–328).

В этом же году, как известно, Блок приступает к комментированию своих ранних стихотворений на страницах того же дневника; некоторые из глав этого незавершенного произведения, густо насыщенные цитатами из стихотворений поэта, тоже можно, как представляется, рассматривать как своего рода лирические новеллы в прозе. Например, автохарактеристики марта, апреля и мая 1901 г.:

МАРТ 1901.

Звучная тишина (наполненная звуками) предвещала внезапную встречу с ней где-то на путях ее сквозь алый сумрак, где целью ее было *смыкание бесконечных кругов*. Я встретил ее здесь, и ее земной образ, совершенно ничем не дисгармонирующий с неземным, вызвал во мне ту бурю *торжества*, которая заставила меня признать, что ее *легкая тень пронесла свои благие исцеленья моей душе, полной зла и близкой к могиле*.

Моей матери, которая не знала того, что знал я, я искал дать понять о происходящем строками: «Чем больней...» (здесь уже сопротивление психологии: чем больней феноменальной *душе*, тем ясней *миры* — ноуменальные). Тогда же мне хотелось *ЗАПЕЧАТАТЬ* мою тайну, вследствие чего я написал зашифрованное стихотворение, где пять изгибов линий означали те улицы, по которым она проходила, когда я следил за ней, незамеченный ею (Васильевский остров, 7-я линия — Средний проспект — 8–9-я линии — Средний проспект — 10-я линия).

Ее образ, представший передо мной в том окружении, которое я признавал имеющим значение *не случайное*, вызвал во мне, вероятно, не только *торжество пророчественное*, но и человеческую влюбленность, которую я, может быть, проявил в каком-нибудь слове или взгляде, очевидно вызвавшем новое проявление ее суровости.

АПРЕЛЬ 1901.

Следствием этого было то, что я вновь решил *таить на земле от людей и зверей* (Крабб) *хранилище моей мысли, болея прежней думой и горя молитвенным миром под ее враждующей силой*. — После большого (для того времени) промежутка накопления сил (1–23 апреля) *на полях моей страны* появился какой-то *бледноликий призрак* (двойники уже просят на службу?), *сын бездонной глубины*, которого изгоняет *порой дочь блаженной стороны*.

Тут происходит какое-то краткое замешательство («Навстречу вешнему...»). Тут же закаты брезжат видениями, исторгающими *слезы, огонь и песню*, но кто-то нашептывает, что я вернусь некогда на то же поле другим — *потухшим, измененным злыми законами времени, с песней наудачу* (т. е. поэтом и человеком, а не провидцем и обладателем тайны). Где мысль о проклятии времени? (7, 348–349)

Наконец, 1921 г. датируется рассказ Блока «Ни сны, ни явь», состоящий из нескольких относительно самостоятельных миниатюр-главок, черновые материалы к которому, как мы знаем, создавались в 1908–1909 гг. и представляли собой дневниковые записи; характерная дневниковая отрывочность вполне сохранилась и в тексте рассказа.

Кроме того, он разбит не только не большие отбитые пробелами самостоятельные главки-этюды, напоминающие автономные части рассказов Бунина, Ремизова и Пильняка, но и на краткие абзацы-строфы:

Мы сидели на закате всем семейством под липами и пили чай. За сиренями из оврага уже поднимался туман.

Стало слышно, как точат косы. Соседние мужики вышли косить купеческий луг. Не орут, не ругаются, как всегда. Косы зашаркали по траве, слышно штук двадцать. Мужики подхватили песню. А мы все страшно смутились (6, 169).

Наконец, уже после смерти поэта, появилась в печати подписанная его именем небольшая по объему «Солдатская сказка» (Новая Россия. 1926. № 3), как выяснилось, являющаяся мистификацией Бориса Садовского. Этот факт интересен для нас тем, что блоковское авторство не смутило ни публикаторов, ни читателей.

Таким образом, при внимательном рассмотрении оказывается, что есть все основания говорить если не о блоковских прозаических миниатюрах или стихотворениях в прозе в полном смысле слова, а о постоянных, настойчивых попытках поэта освоить и эту популярную в его время и близкую стиховой культуре литературную форму.

В 1907 г. Блок публикует в «Северных сборниках издательства “Шиповник”» перевод небольшой новеллы датского писателя Йенса Петера Якобсена «Пусть розы здесь цветут»¹³ из сборника «Mogens og andre Noveller» (опубликована в еженедельном иллюстрированном литературном журнале «Ude og Hjemme» (№ 5. 1882)). В оригинале он называется «Fra Skitsebogen» (Из эскизов), однако и Блок, и автор перевода рассказа на английский язык Anna Grabow (1921) предпочитают вынести в его заглавие не этот по сути дела жанровый подзаголовок, а первую строку-абзац, несколько раз повторяющуюся в тексте произведения в качестве рефрена — «Der burde have været Roser» ('There should have been roses'), подчеркивая тем

¹³ Якобсен Й. П. Пусть розы здесь цветут // Северный сборник издательства «Шиповник». СПб., 1907. С. 91–100.

самым стихоподобный характер текста, его несомненное сходство с лирическим стихотворением.

Как справедливо отметили А. Лавров и В. Топоров в статье «Блок переводит прозу Гейне», «его опыт переводчика прозы, в отличие от навыков в стихотворном переводе, был невелик: одна новелла Йенса Петера Якобсена (1907) и неизданный перевод “Легенды о святом Юлиане Странноприимце” Г. Флобера (1914)»¹⁴ — только теперь, благодаря усилиям И. Приходько, наконец-то изданном и прокомментированном¹⁵.

Надо сказать, что в России прозу Якобсена начали переводить довольно рано. Роман «Мария Груббе» вышел отдельной книгой в 1893 г. (в Дании роман вышел в 1876 г.), «Нильс Люне» — в 1911 г. (до этого печатался в 1905 г. в четвертом «Северном сборнике»; на языке оригинала появился в 1880 г.); книги новелл писателя выходили начиная с 1902 г. (Новеллы. Одесса, 1902); потом — в 1908 г. — вышли еще две книги переводов малой прозы писателя, в 1909 — еще одна авторская книга и один сборник, включающий произведения писателя; в 1910 г. — еще одна книга. В 1915 г. к ним прибавилась небольшая подборка его стихотворений¹⁶.

Тем не менее современники Блока воспринимали датского романтика прежде всего в контексте скандинавского литературного «бума» рубежа XIX–XX вв., в одном ряду с К. Гамсуном, Г. Ибсенем, А. Стриндбергом, С. Лагерлёф и другими писателями уже следующего литературного поколения, произведения которых активно переводили и читали в России в начале XX в. В этом смысле характерно единственное известное нам упоминание датского писателя у самого Блока, вполне нейтральное: в обзоре «Литературные итоги 1907 года», опубликованном в том же году в итоговом номере «Золотого руна», поэт писал: «Выделяем и переводные сборники <...> “Северные сборники” (изд. “Шиповник”: Гамсун, Стриндберг, Лагерлёф, Банг, Якобсен, Ола Гансон)»¹⁷.

Еще одно упоминание имени Якобсена — на этот раз уже в связи с переводом интересующего нас произведения — обнаруживаем в письме Блока З. Гржебину

¹⁴ Лавров А., Топоров В. Блок переводит прозу Гейне // Александр Блок. Новые исследования и материалы. Кн. 5. М., 1993. С. 662.

¹⁵ Флобер Г. Легенда о Святом Юлиане Странноприимце / пер. А. Блока // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1991. СПб., 1994. С. 171–201; Флобер Г. Легенда о Святом Юлиане Милостивом / пер. с франц. Иван Тургенев, Александр Блок, Максимилиан Волошин; сост. и послесл. И. Приходько. М., 2007. (*Gustave Flaubert. La legende de Saint Julien L’Hospitalier.*) (Библиотека моих детей. Писатели мира.)

¹⁶ Якобсен Й. П. Из стихотворений Й. П. Якобсена / пер. В. Злобина и Г. Крыжицкого // Зап. неофилол. о-ва. Вып. 8. Пг., 1915. С. 258–262.

¹⁷ Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 5 // Литературное наследство. Т. 92. М., 1993. С. 221.

от 7 марта 1907 г.: в нем поэт обещает перевести новеллу для «Северного сборника» «как можно скорее»¹⁸.

Перевод Блока, опубликованный в шиповниковском сборнике вместе с другим рассказом Якобсена — «Могенс» в переводе А. Острогорской, был, как уже сказано, среди первых переводов малой прозы датского писателя, доступных на русском языке. А вот вслед за этим новеллы начали переводиться достаточно активно — в том числе и «Der burde have været Roser»; в 1909 г. она появилась сразу в двух переводах: Я. Сегала («Здесь должны были бы розы цвести»)¹⁹ и З. Львовского («Здесь должны розы цвести»²⁰); в 1910 г. — в переводе Я. Ясинского («Здесь место для роз»)²¹.

Однако лирическая проза датского писателя не оказала на русскую литературу такого влияния, как, например, на немецкую: в ряду авторов, творчество которых в той или иной степени испытало это влияние, называют Р. М. Рильке, С. Георге, Г. Гессе и Т. Манна. Причем первый из них оставил в своих «Письмах к молодому поэту» (1903) чрезвычайно яркую характеристику датского автора и его влияния на собственное творчество:

Из всех моих книг лишь немногие насущно необходимы для меня, а две всегда среди моих вещей, где бы я ни был. Они и здесь со мной: это Библия и книги великого датского писателя Иенса Петера Якобсена. <...> Достаньте небольшой сборничек Якобсена «Шесть новелл» и его роман «Нильс Люне» и начните читать первую же новеллу первого сборника под названием «Могенс». На Вас нахлынет целый мир: безбрежность, и счастье, и непонятное величие мира. Побудьте немного в этих книгах, поучитесь тому, что кажется Вам достойным изучения, но прежде всего — полюбите их. Эта любовь Вам вознаградится сторицей, и как бы ни сложилась Ваша жизнь — эта любовь пройдет, я уверен в этом, сквозь ткань Вашего бытия, станет, быть может, самой прочной нитью среди всех нитей Вашего опыта, Ваших разочарований и радостей.

Если мне придется сказать, от кого я много узнал о сути творчества, о его глубине и вечном значении, я смогу назвать лишь два имени: Якобсена, великого, подлинно великого писателя, и Огюста Родена, ваятеля, который не имеет себе равных среди всех ныне живущих художников²².

Меньше месяца спустя, когда корреспондент великого немецкого поэта, немецкий поэт Франц Ксавер Каптус ответил ему, Рильке вновь возвращается в письме к Якобсену, на этот раз вспомнив и прозаическую миниатюру, переведенную Блоком: «В Вашем отзыве о романе²³ “Здесь должны цвести розы” (ни с чем не сравни-

¹⁸ Блок А. Переписка. Аннот. каталог. Вып. 1. М., 1975. С. 159.

¹⁹ Якобсен Й. П. Новеллы. М., 1909.

²⁰ Франс А. Ночная месса. СПб., 1909. [Сборник новелл трех иностранных писателей].

²¹ Якобсен Й. П. Выстрел в тумане. СПб., 1910.

²² Рильке Р. М. Проза. Письма. Харьков; М., 1999. С. 423.

²³ Переводчик этого письма Г. Ратгауз по ошибке назвал миниатюрный рассказ романом (в оригинале речь идет об *этом произведении* (dieses Werk)).

мом по своей форме и особой прелести), и в Вашем споре с автором предисловия к книге Вы, конечно, конечно же, правы»²⁴.

При этом в России, несомненно, было также хорошо известно высокое мнение о Якобсене, высказанное пропагандистом его творчества Г. Брандесом и писателем Г. Бангом. Последний, как известно, заявлял:

Он [Якобсен], как никто из наших современных писателей, умеет замаскировать личность автора, облачив его в костюмы прошедших веков и заставив действовать в исторических обстоятельствах. И если от природы он обладает лирическим даром — а какой писатель, впрочем, не обладает им? — то в своем творчестве он объединяет начала лирическое и прозаическое²⁵.

Посмотрим, как это соединение начал выразилось в прозе Якобсена и Блока, в которых отчетливо проявились «структурные принципы стихоподобной прозы, каковой достаточно часто оказывается проза поэта»²⁶.

Можно говорить о проявлении стихоподобия на разных уровнях организации текста: это прозиметризация, метризация, строфизация, звуковая организация по стиховому типу и тяготение к минимальным формам (прозаической миниатюре)²⁷. В той или иной мере все эти признаки характерны для прозы как Якобсена, так и Блока²⁸, что, несомненно, сближает двух этих мастеров лирической, поэтической прозы. При этом на первом плане оказываются два первых, наиболее очевидных признака.

Якобсен (что вообще характерно для писателей-романтиков) достаточно часто цитирует стихи в своей прозе, особенно малой: так в знаменитом рассказе «Могенс» обнаруживаем три стихотворные цитаты, в новеллах «Et Skud i Taagen» («Выстрел в тумане», 1875) и «To Verdener» (1879) — по одной. Причем большинство перечисленных фрагментов — достаточно протяженные, что особенно заметно в условиях короткого текста. Нередко появляются стихотворные цитаты и в романах Якобсена.

У Блока прозиметричными, по сути дела, являются все драмы, сочетающие в рамках одного текста стихотворные и прозаические фрагменты. Кроме того, Блок достаточно часто цитирует силлабо-тонические стихи в своих письмах (прежде всего, к Белому), рецензиях и статьях. Например, в небольшой рецензии Блока на Первую симфонию Белого, написанной в 1904 г., содержится три цитаты из стихов В. Соловьева. Немало цитат — на этот раз из собственных ранних стихов — обнаруживается в набросках к предполагавшимся автокомментариям к «Стихам о Пре-

²⁴ Рильке Р. М. Проза. Письма. Харьков; М., 1999. С. 425.

²⁵ Банг Г. Й. П. Якобсен / пер. А. Сергеева и А. Чеканского // Писатели Скандинавии о литературе: Сб. статей / сост. К. Мурадян. М., 1982. С. 24.

²⁶ Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. Воронеж, 1991. С. 35–55.

²⁷ Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 48–289.

²⁸ Орлицкий Ю. Стиховое начало в критической, эпистолярной и дневниковой прозе А. Блока // Александр Блок и мировая культура. Новгород, 2000. С. 116–124.

красной Даме», вошедших в дневниковые записи 1910 г., содержащие воспоминания о жизни и стихах 1897–1910 гг., а также в драмах поэта²⁹.

Особая ритмичность прозы Якобсена, главным образом в лирических отступлениях, отмечается практически всеми. Так, отечественный скандинавист В. Неустроев в предисловии к русскому изданию романа «Фру Мария Груббе» замечает: «Иногда в прозу он вносит метрические размеры, стремится к передаче свойственных собственной лирике настроений и колорита»³⁰; в предисловии в «Нильсу Люне» он находит у Якобсена «ритмическую прозу», которая «приходит на смену» «громоздкому, даже чуть-чуть “неуклюжему” в своей простоте языку»; по его мнению, это объясняется тем, что «Якобсен и в прозе — поэт. <...> Его роман в большой степени образец той <...> “прозы поэта”, которую вполне узнал уже только наш век»³¹.

Причем механизм создания этой ритмичности — тоже в первую очередь силлаботонизация. Так, уже в переводе «Нильса Люне», выполненном опытной Верой Спасской, известной переводчицей Ибсена, Брандеса и Лагерлёф, для издания 1911 г., отчетливо заметны описанные Неустроевым переходы от простой, неметризованной прозы к организованной по силлабо-тоническому принципу:

Ему представлялось, что он мыслит так мечтательно спокойно, // и он удивлялся // водворившейся в нем тишине, но не вполне верил в эту тишину; в глубочайших недрах его существа что-то как будто совсем тихо, но непрерывно кипело, — било ключом, бродило и теснилось, но совсем далеко, далеко. / Ему чудилось, будто он ждет // чего-то, что придет из отдаления, — / отдаленной музыки, которая постепенно приблизится, звуча и рокоча, пенясь и звонкими раскатами закрутит она его в своем вихре, подхватит его неизвестно как, понесет его неизвестно куда, нагрет, как в поток, будет kloкотать, как бурун, и тогда...

Но теперь он был спокоен, — вот только это трепетное пение вдали — всё остальное в нем было мир и ясность.

Он любил... Громко говорил он себе, что любит. *Много раз это повторял.* В этих словах была такая удивительная интонация достоинства, *и они так много означали.* Они означали, что он уже не пленник всех тех фантастических влияний детства, *не игралнице / немых томлений и туманных грёз, / что он бежал из этой страны эльфов,* выросшей вместе с ним и вокруг него, обвинившей его сотней объятий, сотней рук закрывшей ему глаза. Он вырвался из-под ее цепкой власти и завоевал самого себя; если даже она будет преследовать его, *притяжением безмолвных звуков,* умолять его возвратиться, белыми одеждами будет манить его к себе, сила ее мертва теперь; она *сон, убитый светом дня, // рассеянный солнцем туман.* Ибо не день ли, не солнце ли, не весь ли мир его молодая любовь! Не щеголял ли он раньше в пурпуре несо-

²⁹ Подробнее об этом см.: Орлицкий Ю. Б. Прозиметрия в драмах Блока // Шахматовский вестник. Вып. 9 / отв. ред. И. С. Приходько. М., 2008. С. 128–138.

³⁰ Неустроев В. Роман «Фру Мария Груббе» и его автор // Якобсен Й. П. Мария Груббе. М.; Л., 1962. С. 7.

³¹ Неустроев В. Предисловие // Якобсен Й. П. Нильс Люне. М., 1976. С. 6–7.

тканной славы, не величался ли на невоздвигнутом троне? *Но теперь! Он стоял на высокой горе и окидывал взором // широкую равнину мира, жаждущего песен мира*³².

Еще более заметна метризация в новейшем переводе этого романа, выполненного Е. Суриц (приводим только метризованные отрывки из того же лирического отступления):

Он был спокоен, он сам удивлялся... но не очень ему доверялся; / что-то тихонько бурлило на дне души; он будто ждал, когда же донесется / издалека... вот она близится, вот зазвучит, заискрится... застигнет, закружит, подхватит / его, понесет, накроет волною, затаяет.

*Он полюбил. Он даже вслух... Что он уже не пленник детских / фантазий... немых томлений, мутных снов... пусть безмолвно молит воротится... Теперь он стоял на высокой горе... пока еще листка не шелохнуло, / волны не замутило... Он знал это твердо, как знает лишь тот...*³³

А вот другие «случайные метры», без труда выделяемые в названных выше отступлениях:

Неясный, тайный опыт твоей души вдруг обращается...; Да жизнь — это поэзия сама! // И зачем же одурь праздных измышлений!; А там — прощайте, медленно по каплям / стекающие дни...

Мой путь — в тот край, где чувствами горит и цветет сердце, край диких роц в цвету. / ...

Он был спокоен, он сам удивлялся... но не очень ему доверялся; что-то тихонько бурлило на дне души; он будто ждал, когда же донесется / издалека... вот она близится, вот зазвучит, заискрится... застигнет, закружит, подхватим его, понесет, / накроет волною, затаяет... и т. д.

Можно также говорить об определенных элементах звуковой организации прозы обоих авторов «по стиховому типу». Так, по высказанному нам в личной беседе мнению А. Коровина, в приведенном выше отрывке из «Нильса Люне» можно усмотреть «отголоски аллитерационного размера: *Og han kjendte han kunde det, følte sig sejrerssikker og stærk, som kun den kan, der har alle sine Sange usungne svulmende i sit*». Соответственно, и Блок в своей оригинальной прозе нередко прибегает к аллитерациям, создающим эффект особой выразительности речи: «Хлебные поля, покрытые старыми дуплистыми оливами, усадьба вся в цветах, стертая фреска на стене какой-то фермы, белое извилистое шоссе, кирпичный завод, сенокос, бабы, показывающие сомнительную дорогу» (из «Молний искусства», тонкая и неназойливая, но отчетливая аллитерация на *с* и *в*, усиленная метризацией).

Влияние стиховой культуры проявляется также в строфической организации прозы. Так, у Блока это касается упоминавшейся уже рецензии на Первую

³² *Якобсен Й.* Нильс Люне / пер. В. Спасской. М., 1911. С. 96–97.

³³ *Якобсен Й. П.* Нильс Люне / пер. Е. Суриц. М., 1976. С. 68.

симфонию Белого, написанной в 1904 г., где использование версейной строфики сопровождается метризацией:

Патология. Бред. Сумасшествие. Чепуха. Пасквиль. Декаденство. Всё это есть уже у французов. *Так завтра напишут в газетах. Напишут в журналах.*

Зевнул. Болтаю ногами, сидя на балконе в гостях. Захотел вернуться домой. Захотел есть. Захотел спать.

Распрощался. Иду по дорожке, машу палочкой. Встречаю знакомых. «Читали? — Читал — Поняли? — Нет, не понял»... Иду франтом. Насвистываю, как все.

Якобсен тоже нередко обращается в своей прозе к «короткой строке», которая, кстати, по мнению Н. Нильссона, возникла в русской словесности под влиянием скандинавской прозы, в первую очередь Гамсуна³⁴. Особенно это заметно в новеллах, и в первую очередь как раз в переведенной Блоком миниатюре.

Наконец, интерес к миниатюрным прозаическим формам: Блок, о чем нам уже доводилось писать, тяготел именно к этой прозаической форме³⁵, а книга Якобсена «Могенс и другие новеллы» считается одним из ранних эталонов «стихотворений в прозе» в скандинавской литературе (при этом указывают обычно на влияние Бодлера и Тургенева).

Характерно, что параллельно с экспериментами по метризации прозы Блок, как известно, в области стиха напротив старается уйти от равномерности традиционного стиха, активно пробует свои силы в тоническом стихе разной степени освобожденности, а также в свободном стихе. К верлибру же обращается — причем значительно раньше — и Якобсен (см., например, его знаменитое стихотворение «*Arabesk til en haandtegning af Michel Angelo*» («Арабеска», в русском переводе Е. Аксельрод)).

Нам представляется, что указанных сближений вполне достаточно, чтобы подтвердить, что перевод «Роз» выполнен именно Блоком, а не его близкими, как считают некоторые блоковеды.

Другое дело — как именно осуществлялся перевод: по подстрочнику или по тексту-посреднику, в качестве которого вполне мог выступить один из трех известных нам переводов миниатюры Якобсена на немецкий язык. Это журнальная публикация: 1) *Dort müßten Rosen blühen // Monatsbeilage des Berliner Tageblatts. 1889. Nr. 9* (переводчица Матильда Манн; в дальнейшем этот перевод неоднократно переиздавался); и книжные публикации: 2) *Hier sollten Rosen stehen // Jacobsen J. P. Sechs Novellen. Autorisierte Übersetzung aus dem Dänischen von Marie von Borch. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam, 1891* (переводчица Мари фон Борх; переиздание — 1899); 3) *Es hätten Rosen da sein müssen // Jacobsen J. P. Gesammelte*

³⁴ Нильссон Н. Русский импрессионизм: стиль «короткой строки» // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 220–234.

³⁵ Орлицкий Ю. Прозаическая миниатюра в творчестве Блока // Шахматовский вестник. Вып. 12 / отв. ред. И. С. Приходько. М., 2011. С. 167–176.

Werke. Erster Band: Novellen. Briefe. Gedichte. Aus dem Dänischen von Marie Herzfeld. Gedichte von Robert F. Arnold. Florenz; Leipzig: Eugen Diederichs, 1899 (переводчица Мари Херцфельд; переиздано в 1903 г. и 1905 г.)³⁶.

Рассмотрим теперь, как проявляется стиховое начало в блоковском переводе новеллы «Пусть розы здесь цветут». Курсивом мы выделили в тексте случайные метры; полужирным — аллитерированные отрезки; обратим внимание также на краткие и сверхкраткие (часто всего в полстроки длиной) строфы, которые чередуются в тексте с обычными абзацами; параллельно для примера выборочно приводятся метризованные строфы из оригинала, размеченные М. Ненароковой:

Пусть розы здесь цветут.

Der burde have været Roser.

Пусть будут крупные, бледно-желтые.

Af de store, blege Gule.

Пусть склоняются через стену сада пышными гроздьями и равнодушно роняют в колеи дороги свои лепестки: — *изысканный признак цветочного // обилия, незримого отсюда.*

И пусть розы благоухают ароматом *неуловимым и незапоминаемым, / как аромат неведомых плодов, // о которых наши чувства грезят во сне.*

Og lad dem saa have den fine forbidragende Rosenduft, der ikke er til at fastholde, der er som af ukjendte Frugter, Sanserne fable om i deres Drømme.

Или, пусть будут здесь красные розы?

Eller skulde de være røde, Roserne?

Может быть.

Тогда это маленькие, упругие розы; они свешиваются легкими гирляндами, свежие и красные среди блестящей листвы, как привет, как воздушный поцелуй запыленному и усталому путнику, радостно идущему своим путем: ведь до Рима уже нет и четверти мили.

О чем он думает? И чем живет?

Вот его уже скрыли дома; / они скрывают все — друг друга, дорогу и город; зато далеко видно в другую сторону; там дорога ленивым и медленным / поворотом сворачивает к реке и спускается к сумрачному мосту. А за мостом расстилается чудовищная Кампанья.

(У Якобсена: Saa, — nu er han skjult af Husene, de skjuler Alting derindefter; *de skjuler hinanden og Vejen og Byen, men til den anden Side er der Udsigt nok; de'r svinger Vejen i en træg og langsomt svajet Bugtning ned mod Floden, ned til den triste Bro. Og bagved det igjen er der saa al den megen Kampagne.*)

Серо-зеленая, бесконечная равнина... *как будто вся усталость / томительных дорог // поднимается с нее, и снова тяжело давит, опускаясь куда-то; и растет чувство оставленности, чувство одиночества, растет тоска и томление.*

³⁶ *Falsig E.* Jens Peter Jacobsen: Bibliografi Fortegnelse over hans skrifter på dansk og oversat til germanske og romanske sprog. København, 1990.

Лучше уж приютиться вот в этом уголке, *под высокими стенами сада, где воздух струится так мягко и легко; сидеть на солнечной стороне, где в стенной нише притаилась скамья; там сидеть и любоваться на блестящую // зелень листьев аканта в дорожной пыли, на серебристые шипы и бледно-желтые осенние цветы.*

Против тебя, на длинной серой стене, которая выпустила из трещин и углублений высохшую траву, — *на ней-то и должны быть розы; и пусть они выглядывают как раз оттуда, где однообразная длинная поверхность стены прерывается очаровательно изогнутой старинной кованной решеткой; выдаваясь вперед, она образует перила просторного / балкона, почти в человеческий рост; хорошо было уходить сюда, когда надоедала замкнутость сада.*

А это часто случалось с ними.

И ненавидели же они великолепие старой виллы, которая уж наверно стоит посреди сада, с мраморными лестницами и толстыми коврами; эти вековые деревья с листвою темной и гордой — пинии и лавры, *ясени, дубы и кипарисы* — росли и крепили под непрестанною ненавистью; под ненавистью *мятежных сердец ко всему ежедневному и доступному, что кажется враждебным, потому что / спокойно и равнодушно.*

Но с балкона можно было хоть взорами уноситься в даль; потому они и стояли здесь так часто, поколения за поколениями; и все смотрели на волю, каждый со своими надеждами, каждый со своею ненавистью. Не раз рука в золотых запястьях лежала на краю железной решетки; много колен *в тяжелых шелках опиралось на черный арабеск; а за решетку спускались и веяли пестрые ленты, // как любовный привет, как условный / знак свидания.* Также стояли здесь беременные, тяжеловесные женщины, *и также тщетно вопрошали даль.* Большие, великолепные, покинутые женщины, бледные, как сама ненависть... если б только мысль могла насыпать смерть, если б желание могло открывать ад!.. Женщины и мужчины! Вечно — женщины и мужчины, — даже для этих исхудалых и белых девичьих сердец! Как стая заблудших голубей, прижимались они к черной решетке и взывали: о, найдите, схватите нас, благородные хищники!

Здесь можно представить пословицу.

Декорация очень идет к пословице.

Вся стена с балконом годится, как есть. Только дорогу надо расширить в круглую площадку, и пусть посреди ее будет старый скромный фонтан из желтоватого туфа, с надтреснутым порфирным бассейном. На нем — дельфин с отбитым хвостом и заткнутой ноздрей. *Из другой / ноздри вода бьет тонкой струйкой.* — У фонтана — полукруглая каменная скамья из выветрившегося камня.

Легкая, серо-белая пыль, *красноватый влажный камень, / желтоватый пористый туф,* темный, отшлифованный и блестящий от сырости порфир, и живой, тонкий, *дрожащий серебряный лучик:* вот прекрасное сочетание красок и вещества.

Действующие лица — два пажа.

Но только — не определенной исторической эпохи: ведь действительные пажи были вовсе не похожи на воображаемых. Пусть эти пажи будут такими, *как те, что мечтают и любят* на картинках и в книжках.

Значит, только в костюме — немного истории.

Актриса, играющая младшего пажа, одета в легкий шелк, плотно облегающий ее, светло-голубой и затканый геральдическими лилиями *самого светлого золота*. Это, и еще столько кружев, сколько можно надеть, — вот всё выдающееся в костюме, который, не преследуя исторической точности, *стремится / подчеркнуть стройность юного тела, роскошные белокурые волосы и нежный цвет лица*.

Актриса замужем, но замужество продолжалось всего полтора года; *она рассталась с мужем* и, верно, совсем не хорошо поступила с ним. Может быть, это и так, однако нигде нельзя встретить большей невинности. Это совсем не та первоначальная, простенькая невинность, которая также, конечно, привлекательна; нет, это развитая и взлелеянная невинность, в которой не ошибется ни один человек; она проникает прямо в сердце *и покоряет его властью, / доступной только совершенству*.

Другая актриса стройна и мечтательна — / по смыслу пословицы. Она не замужем, у нее нет никакого прошлого, совсем нет; никто ничего о ней не знает; но, как много говорят ее тонко вырисованные, почти худые члены, ее янтарно-бледное, правильное лицо, обрамленное локонами цвета воронова крыла, на сильной мужской шее, — *лицо*, влекущее улыбкой насмешливой и вместе тоскливой; в непроницаемых глазах — *сумрак мягкий и блестящий*, как темные лепестки анютиных глазок.

На ней — *нежно-палевый костюм, словно панцирь, с широкими продольными полосами*, стоячим воротником и топазовыми застежками. *Узкий, сборчатый рюш* выглядывает из ворота и из обтянутых рукавов. Широкие и короткие панталоны мертвого зеленого цвета с матовым пурпуром в прорезах. Серое трико. У голубого пажа оно, конечно, *ослепительно белое*.

Оба — в беретах.

Такова их внешность.

А теперь палевый стоит, *облокотясь на перила балкона, // а голубой сидит внизу у фонтана*, удобно откинувшись на спинку скамьи, *обхватив одно колено* руками, унизанными кольцами. *Мечтательно смотрит он в дали Кампаньи*.

Вот заговорил:

«Нет, ничто не сравнится / с женщиной в мире!

И как мне постичь это... верно, какие-то чары заключены в линиях тела, *в тех линиях, какие ей предназначены; когда я только вижу, как проходят / они — Изора, Розамунда, / и донна Лиза, и другие, — / когда я только вижу, / как облегают их тела одежда, как располагаются при ходьбе складки, — мне кажется тогда, будто мое сердце выпивает всю кровь моих жил, и голова моя пуста, и нет мыслей, и члены мои бессильно дрожат, и все существо мое исходит единым, долгим, тоскливым, робким и прерывистым вздохом. Что это? Что же это? Будто счастье // проходит незримо мимо двери моей, и я должен схватить и держать его, и тогда оно будет моим, но я не могу схватить его, потому что не вижу его»*.

Тогда говорит другой паж с балкона:

«А если бы ты сидел у ее ног, и в думах своих она потеряла бы и забыла, / зачем звала тебя, а ты сидел бы молча / и ждал, и ее прекрасное лицо склонялось бы над тобой, такое далекое под тучами снов ее — дальше, чем звезда в небе, — но такое близкое к глазам твоим, что каждая черточка была бы доступна твоему восхищению

и каждая прекрасная линия *и каждая тень ее кожи, // в белом покое своем // и в легком розовом смущении*, — разве не казалось бы тебе тогда, что она, вот эта, склоненная над тобой, принадлежит не твоему миру, *где ты, восхищенный, склоняешь колена*, но что ей принадлежит иной мир, что иной мир окружает ее, и туда стремятся мысли ее — *в праздничных платьях, к неведомой тебе цели; что там она любит, вдали от всего твоего*, вдали от твоего света, *в той дали, куда она упорно* стремится; будто в мыслях ее нельзя завоевать и малого места, хотя *ты только о том и мечтаешь, // чтобы всем ей пожертвовать*, отдать свою жизнь и все свое лишь затем, чтоб возник между вами даже не отблеск близости, бесконечно меньше того, что носить имя ее».

«Да, да, ты сам знаешь, что это так. Но...»

Вот пробежала зелено-желтая ящерица по краю балкона. Остановилась, осматривается. Шевелит хвостом...

Вот бы, камень под рукой...

Берегись, четвероногий дружок!

Да нет, в нее не попадешь; она издали чует камень. А все-таки испугалась.

Но в то же мгновение исчезли пажи.

А как она была красива, голубая; взор ее был полон настоящей тоски, *во всех движениях ее* разливалось нервное предчувствие, — и в скорбной складке около рта, когда она мечтала, и еще больше, когда слушала палевого пажа, который говорил ей с балкона слова дразнящие и ласкающие, с оттенком дружелюбной насмешливости.

А разве не кажется опять, что пажи вернулись?

Они здесь; они, и уходя, продолжали играть пословицу, *и говорили о неясной юношеской любви, о той любви, что не знает покоя и носится / через все страны предчувствий, через все небеса надежд, и болезненно тоскует о том, как ей перелиться в единое, / глубокое пламя великого* ощущения; об этом говорили они: младший — с горькой жалобой, старший — со скорбью. И вот говорит палевый голубому: не надо так настойчиво требовать, чтоб настигла и удержала тебя женская любовь.

«*Нет, поверь, говорит он, любовь, которую ты найдешь в объятии двух белых рук, в двух глазах, заменивших тебе небо, в надежном блаженстве двух уст*, — такая любовь не поднимается выше земли и праха, *она променяла свободную вечность мечтаний на счастье*, часами измеряемое и часами изменяемое; пусть вечная молодость суждена ей, но с каждым разом теряет она луч из лучей, окружающих неувядаемым сиянием вечную юность мечтаний. Нет, ты счастлив!»

«Нет, ты счастлив, возражает голубой, я отдал бы целый мир за то, чтобы быть тобою».

«*Nej du er lykkelig!*» svarer den Blaa, «*jeg vilde give en Verden til, jeg var som du*».

И голубой *встал и пошел по дороге в Кампанию*, а палевый смотрит ему *вслед со скорбной улыбкой и тихо // шепчет: нет, он счастлив!*

Og den Blaa rejser sig og begynder at gaa nedad Vejen mod Kampagnen, og den Gule se 'r efter ham med et vemodigt Smil og siger for sig selv: «*nej han er lykkelig!*»

Но далеко, на спуске дороги, оборачивается голубой еще раз к балкону *и кричит, поднимая берет: «Нет, ты счастлив!»*

Men langt nede paa Vejen vender den Blaa sig endnu en Gang imod Balkonen og raaber, mens han løfter paa Baretten: «Nej du er lykkelig!»

Пусть розы здесь цветут.

Der burde have været Roser.

A тeпeрь пусть промчится внезапный / ветерок, пусть сорвет с отягченных веток дождь розовых лепестков и бросит их вслед уходящему пажу.

Og nu burde der komme et Vindpust og ryste en hel Regn af Rosenblade af de blomstertunge Grene og hvirvle dem efter den bortgangne Page³⁷.

Анализ опубликованного Блоком в 1907 г. перевода новеллы Й. П. Якобсена «Пусть розы здесь цветут» с точки зрения ее ритмической организации еще раз доказывает органическую включенность поэта в европейский литературный контекст, а также особую актуальность для обоих авторов апелляции к стиховой составляющей прозаического произведения, оказывающейся одной из важнейших структурных характеристик новой прозы.

³⁷ Якобсен Й. П. Пусть розы здесь цветут. С. 91–100.

МЕЖДУ ЕВРОПОЙ И РОССИЕЙ: ГЕКСАМЕТР, ВЕРЛИБР И ИМИТАЦИЯ ВЕРХАРНОВСКОГО СТИХА В ТВОРЧЕСТВЕ М. ВОЛОШИНА

Как известно, гексаметр и его разнообразные дериваты использовались русскими поэтами (в первую очередь Фетом) для передачи «*freie Rhythmen*» Гёте и Гейне и явились тем самым непосредственной основой первых литературных опытов русского верлибра.

У Волошина элегическим дистихом (строка гексаметра плюс строка пентаметра) написаны две двустрочные миниатюры в миницикле 1910-го г. «Надписи» из книги «*Selva Oscura*» и еще две надписи того же года, не вошедшие в книги («Тысячелетнего сердца семь раз воскресавшей Ардавды...» и «В городе шумном построил ты храм Аполлону Ликею...»); эпический гексаметр использован в известных стихотворениях 1925 г. «Поэту» и «Доблесть поэта», а также в полностью укладывающемся в шестистопный дактиль двустишии 1926 г. «Коктебельские берега».

Кроме того, дериватами гексаметра написаны три из четырех стихотворений раннего цикла «Мысль и форма» (1894; несоблюдение формы можно объяснить юным возрастом автора); интересно, что единственный юношеский же перевод с латинского («Весна» Горация, 1897) выполнен вполне традиционным русским трехсложником — разностопным (4/3) амфибрахийем.

Таким образом, всего собственно гексаметром написано шесть стихотворений Волошина, еще одно — строгим анапестом, имитирующим гексаметр, и три юношеских — дериватами гексаметра.

Цикл «Мысль и форма» состоит из четырех стихотворений, первое из которых написано частично рифмованным шестистопным ямбом (последняя строка — пятистопная). В двух наиболее выдержанных первых четверостишиях зарифмованы четные мужские строки, затем следуют две холостые строки, а завершается текст

снова полурифмованным четверостишием. При этом чередование окончаний соблюдено во всех четырех строфоидах.

Мы так подробно проанализировали стих этого стихотворения, не являющегося ни гексаметром, ни верлибром только потому, что для него оказывается характерной некоторая гетероморфность структуры, проявившаяся затем и в следующих, безусловно ориентированных на форму гексаметра стихотворениях цикла.

МЫСЛЬ И ФОРМА

I

Когда в уме твоём родится мысль внезапно,
Не торопись её скорее выражать.
Дай ей в душе твоей созреть и укрепиться,
Лелей и береги, как любящая мать.
Когда же ты её почувствуешь родною,
Когда она с тобой составит в одно,
Ты можешь дать в словах ей выраженье
И мысль бесплотную облечь во естество.
И слово каждое ты прежде взвесь, обдумай,
Почувствуй музыку и тайный смысл стихов.
И только лишь тогда твоё произведенье
Восстанет в красоте и стройной и простой,
И стих твой прозвучит, как звонкий голос меди,
Пленяя всех могучей красотой.

20 января 1894

II

Мысль и форма должны находиться в гармонии полной,
Другую она дополняет и делает лучше и выше.
Мысль — это то же, что дух в человеческом теле.
Форма же — тело само, оживленное духом бессмертным,
Без тела душа недоступна понятию людскому.
Так же и мысль есть лишь достоянье немногих.
Тело ж одно без души остается бесчувственным трупом —
Так же и форма ничто без дыханья божественной мысли.
Вместе же соединяясь, они велики и понятны.

III

Людскому уму недоступны виденья из мира иного,
Все понимают лишь то, что могут увидеть глазами
Иль объяснить всем известным законом природы.
А дух гениальный, в сознании невидимой силы,
Сбросивши прочь человеческой мысли оковы,
В бездне хаоса находит великие мысли и чувства,
Которых понять невозможно толпе полудикой.

IV

Форма должна быть достойна в ней сказанной мысли.
 Может только художник представить нам мысль тако<во>ю.
 Чтобы доступное гению сделалось тоже доступно
 Темной толпе, не унизив значение мысли великой.

21 января 1894 Феодосия¹

Как видим, в самом длинном втором стихотворении (девять строк) две строки (вторая и пятая) начинаются безударным слогом, соответственно, представляют из себя шести- и пятистопный амфибрахий; из остальных семи строк две оказываются пятистопными. Строго укладывается в традиционную схему русского гексаметра только первая строка, еще четыре — третья, седьмая, восьмая и девятая — представляют собой шестистопный дактиль, регулярно встречающийся в гексаметрических произведениях; наконец, шестая строка оказывается очень редким дериватом гексаметра — пятистопником, одна из центральных стоп которого имеет двусложный характер. Однако тот факт, что на третьей стопе находится еще и пиррихий (или трибрахий?), не позволяет однозначно интерпретировать ее природу: это или ряд ДакДакПирДакХ или ДакХТрибрДакХ. В любом случае, перед нами дефектная строка, уже в силу своей укороченности на одну стопу.

При этом все строки стихотворения не рифмованы и имеют женское окончание, что, безусловно, выдает его ориентацию на форму классического гексаметра.

В семистрочном третьем стихотворении три строки написаны амфибрахией (две — шести- и одна, последняя, — пятистопным), две — пятистопным дактилем, одна — шестистопным, и лишь одна — вторая — настоящим гексаметром.

Последнее, четырехстрочное, стихотворение — наиболее точно воспроизводит модель русского гексаметра, но и тут первая строка — укороченная (пятистопный дактиль), третья и четвертая — шестистопный и только вторая — собственно гексаметр (с пропуском слога на второй стопе).

Таким образом, из двадцати строк трех квазигексаметрических ранних стихотворений Волошина всего три — по одному в каждом стихотворении — представляют собой настоящий гексаметр, и еще семь — шестистопный дактиль, традиционно рассматриваемый в гексаметрическом окружении как частный случай этого псевдоантичного русского размера; остальные строки — более или менее далекие его дериваты.

Как уже говорилось, такая вольность, скорее всего, обусловлена отсутствием у начинающего поэта элементарного стихотворческого опыта. Тем более, что в более поздних стихотворениях Волошин достаточно точно соблюдает основные законы гексаметрической формы.

¹ Здесь и далее стихотворения и переводы М. Волошина цитируются по первым трем томам последнего «Собрания сочинений» (М., 2003–2006) без указания страниц.

В полной мере это относится к элегическим дистихам 1910 г., два из которых вошли во второй сборник поэта, а еще два не были опубликованы:

НАДПИСИ

1.

Еще не отжиты связавшие нас годы,
Еще не пройдены сплетения путей...
Вдвоем, руслом одним, не смешивая воды,
Любовь и ненависть текут в душе моей.

2.

В горькой купели земли крещены мы огнем и тоскою:
Пепел сожженной любви тлеет в кадильнице дня.

3.

Вместе в один водоем поглядим ли мы осенью поздней
Сблизятся две головы — три отразятся в воде.

<1910>

НАДПИСИ НА КНИГЕ

Богаевскому

1.

Киммериян печальная страна
Тебя в стенах Ардавы возрастила.
Ее тоской навеки сожжена,
Твоя душа в горах ее грустила,
Лучами звезд и ветром крещена.

7 марта 1910. Феодосия

Алекс. Мих. Петровой

2.

Тысячелетнего сердца семь раз воскресавшей Ардавы
Вещий глухой перебой, вещая, слушаешь ты!

6 марта 1910. Феодосия

Сергею Маковскому

3.

В городе шумном построил ты храм Аполлону Ликею,
Я ж в Киммерии алтарь Горомедону воздиг.

7 марта 1910. Феодосия

Во всех трех (включая рассмотренный выше юношеский) циклах обращает на себя внимание обязательное включение в их состав, наряду с гексаметрами, стихотворения, написанного традиционной строгой силлаботоникой; причем это стихотворение во всех случаях занимает в цикле сильную первую позицию.

Если же анализировать стих волошинских гексаметров 1910 г., то необходимо отметить, что они, в отличие от раннего опыта обращения к этому типу стиха, в основном вполне традиционны. Все четыре текста построены по схеме элегического дистиха; пропуски безударных в нечетных строках не встречаются, то есть перед нами только Дакб с обязательным усечением до нуля на цезуре в четных строчках.

Наконец, в третий раз Волошин обращается к гексаметру в 1925–1926 гг., когда пишет еще одно двустишие, правда, теперь обыкновенным дактилем, а не элегическим дистихом, и два больших стихотворения.

Стихотворение «Поэту» состоит из семи нумерованных строфоидов, два из которых — двух-, остальные — трехстрочные. Сам Волошин в письме Вересаеву определил стих этого произведения как «освобожденный гексаметр». В чем же поэт видел «освобожденность»?

Скорее всего, в ряде отступлений от классической гексаметрической схемы. Во-первых, это включение в стихотворение трех пентаметрических строк: шестой, седьмой и, скорее всего, восемнадцатой (которую можно трактовать и как гексаметрическую с хореем и пиррихием на третьей и четвертой стопе); такие строки использовались только в элегическом дистихе, в эпическом же гексаметре считались недопустимыми. Далее, в трех строках Волошин употребляет хорей вместо дактиля в константно трехсложной пятой стопе. Наконец, необычный характер носит использование как двух-, так и трехстрочных строфоидов: своего рода контаминация традиционных гексаметрических двустиший и ориентированных на терцинную форму трехстиший.

Интересной чертой ритма этого стихотворения является также использование в нем контрастных по структуре строк: если шесть строк представляют собой дактиль, то в самых коротких гексаметрических строках — восьмой и тринадцатой — дактилических стоп всего по две, остальные — хореические; еще в двух строках — по две усеченные стопы.

Таким же «освобожденным» гексаметром написано и второе стихотворение-манифест того же 1925 г. — «Доблесть поэта». В нем находим три пятистопные строки; три — пентаметрические, в двух случаях нарушен запрет на усечение пятой стопы, а в одном четвертая стопа усечена до нуля.

Таким образом, гексаметры Волошина при всей своей немногочисленности представляют интерес для теоретика и историка русского стиха в первую очередь как результат творческого, преобразующего отношения поэта к традиционному типу стиха, который он последовательно «освобождает».

Вопрос о верлибрах Волошина оказывается еще сложнее. В малоизвестной статье М. Гаспарова и Т. Скулачевой «М. Волошин: свободен ли его свободный стих?» впервые было обращено внимание на фиктивный характер верлибра двух больших произведений поэта, нередко относимых к свободному стиху: цикла «Путями Каина» и поэмы «Протопоп Аввакум», в действительности оказывающегося особым образом измененным ямбом; при этом авторы работы утверждают, что «Волошин

выработал целый арсенал приемов, которыми маскируется ямбическая урегулированность его произведений»².

К «маскирующимся» волошинским ямба́м мы еще вернемся, а вот о нескольких действительных образцах свободного стиха поэта поговорим прямо сейчас.

Самый ранний из них — «Tete inconnue» — написан в 1904 г., следующий — «Я люблю тебя, тело мое...» — в 1912 г., «Серенький денек» — в 1915 г.; наиболее известные — «Заклятье о русской земле» и «Иуда-апостол» — датированы 1919 г. Кроме того, верлибром можно считать стихотворение Волошина «Отроком строгим бродил я...» (1911), начинающееся серией метрических строк разного размера, а затем переходящее в настоящий свободный стих, и семь переводов из Анри де Ренье, выполненных поэтом в 1910–1920-е гг.; только один из которых, «Медали из глины», был опубликован при жизни поэта, в 1910 г. в журнале «Аполлон».

По этому списку нетрудно определить два важнейших источника волошинских верлибров: французская поэзия рубежа веков и так называемый молитвословный верлибр народных духовных стихов и собственно Писания.

Первый опыт представляет собой совершенно свободный стих в духе французских символистов:

TETE INCONNUE

Во мне утренняя тишь девушки.
 Во мне молчанье непробужденной природы,
 Тайна цветка, еще не распустившегося.
 Я еще не знаю пола.
 Я вышла, как слепая жемчужина, из недр природы.
 Мои глаза еще никогда не раскрывались.
 Глубокие нити связывают меня с тайной,
 И я трепещу от дуновений радости и ужаса.
 Меч вожделения еще не рассек моей души.
 Я вся тайна. Я вся ужас. Я вся тишина.
 Я молчание.

<Январь 1904>

В этом стихотворении имеются все признаки «европейского свободного стиха», по Гаспарову: разная слоговая и ударная длина строк, абсолютно неупорядоченное расположение ударений внутри строк, отсутствие рифмы, астрофичность. Это особенно важно еще и потому, что многие русские поэты того времени, обращаясь к переводам европейского свободного стиха, разными способами упорядочивали его; Волошин создает свой образец по чисто «негативной» модели.

² Гаспаров М., Скулачева Т. М. Волошин: свободен ли его свободный стих? // Вчера, сегодня, завтра русского верлибра. VII Московский фестиваль свободного стиха (2–3 мая 1997 г.): Тез. науч. конф. / сост. Ю. Б. Орлицкий, Г. А. Сидур. М., 1997. С. 6.

В той же манере, ориентируясь на раскованную ритмику оригинала, поэт переводит спустя шесть лет стихотворение Анри де Ренье:

МЕДАЛИ ИЗ ГЛИНЫ

Снилось мне, что боги говорили со мною:
Один, украшенный водорослями и струящейся влагой,
Другой с тяжелыми гроздьями и колосьями пшеницы,
Другой крылатый,
Недоступный и прекрасный
В своей наготе,
И другой с закрытым лицом,
И еще другой,
Который с песней срывает омег
И анютины глазки
И свой золотой тирс оплетает
Двумя змеями,
И еще другие...
Я сказал тогда: вот флейты и корзины —
Вкусите от моих плодов;
Слушайте пенье пчел
И смиренный шорох
Ивовых прутьев и тростников.
И я сказал еще: Прислушайся,
Прислушайся,
Есть кто-то, кто говорит устами эхо,
Кто один стоит среди мировой жизни,
Кто держит двойной лук и двойной факел,
Тот, кто божественно есть —
Мы сами...
Лик невидимый! Я чеканил тебя в медалях
Из серебра нежного, как бледные зори,
Из золота знойного, как солнце,
Из меди суровой, как ночь;
Из всех металлов,
Которые звенят ясно, как радость,
Которые звучат глухо, как слава,
Как любовь, как смерть;
Но самые лучшие — я сделал из глины
Сухой и хрупкой...
С улыбкой вы будете считать их
Одну за другой,
И скажете: они искусно сделаны;
И с улыбкой пройдете мимо.

Значит, никто из нас не видел,
Что мои руки трепетали от нежности,
Что весь великий сон земли
Жил во мне, чтобы ожить в них?
Что из благочестивых металлов чеканил я
Моих богов,
И что они были живым ликом
Того, что мы чувствуем в розах,
В воде, в ветре,
В лесу, в море,
Во всех явлениях
И в нашем теле
И что они, божественно, — мы сами...

Следующее стихотворение представляет особый интерес: в нем Волошин совершает плавный переход от трехсложниковой микрополиметрии первых строк к собственно свободному стиху, которым написана вторая часть произведения; в самом конце стихотворения метр снова возникает:

* * *

Отроком строгим бродил я
По терпким долинам
Киммерии печальной,
И дух мой незрячий
Томился
Тоскою древней земли.
В сумерках, в складках
Глубоких заливов
Ждал я призыва и знака,
И раз пред рассветом,
Встречая восход Ориона,
Я понял
Ужас ослепшей планеты,
Сыновность свою и сиротство...
Бесконечная жалость и нежность
Перепополняют меня.
Я безысходно люблю
Человеческое тело. Я знаю
Пламя,
Тоскующее в разделенности тел.
Я люблю держать в руках
Сухие горячие пальцы
И читать судьбу человека
По линиям вещей ладоней.

Но мне не дано радости
Замкнуться в любви к одному:
Я покидаю всех и никого не забываю.
Я никогда не нарушил того, что растет;
Не сорвал ни разу
Нераспустившегося цветка:
Я снимаю созревшие плоды,
Облегчая отягощенные ветви.
И если я причинял боль,
То потому только,
Что жалостлив был в те мгновенья,
Когда надо быть жестоким,
Что не хотел заиграть до смерти тех,
Кто, прося о пощаде,
Всем сердцем молили
О гибели...

1911

Верлибрическая часть этого стихотворения интонационно и лексически напоминает знаменитые свободные стихи Александра Блока.

Спустя еще год Волошин пишет свой следующий верлибр:

* * *

Я люблю тебя, тело мое —
Оттиск четкий и верный
Всего, что было в веках.
Не я ли
В долгих планетных кругах
Создал тебя?
Ты летопись мира,
Таинственный свиток,
Иероглиф мирозданья,
Преображенье погибших вселенных.
Ты мое знамя,
Ты то, что я спас
Среди мировой гибели
От безвозвратного небытия.
В день Суда
Я подыму тебя из могилы
И поставлю
Пред ликом Господним:
Суди, что я сделал!

18 августа 1912

Следом за этим появляется шуточное стихотворение, посвященное поэту и другу французских поэтов И. Эренбургу — своего рода пародия на вселенский масштаб их творчества:

СЕРЕНЬКИЙ ДЕНЕК

И. Г. Эренбургу

Грязную тучу тошнило над городом.
Шмыгали ноги. Чмокали шины.
Шоферы ругались, переезжая прохожих.
Сгнивший покойник с соседнего кладбища,
Во фраке, с облезшими пальцами,
Отнял у девочки куклу. Плакала девочка.
Святая привратница отхожего места
Варила для ангелов суп из старых газет:
«Цып, цып, цып, херувимчики...
Цып, цып, цып, серафимчики...
Брысь ты, архангел проклятый,
Ишь, отдал серафиму
Хвостик копытищем...»
А на запасных путях
Старый глухой паровоз
Кормил жаркой чугуною грудью
Младенца-бога.
В яслях лежала блудница и плакала.
А тощий аскет на сносках,
Волосатый, небритый и смрадный,
В райской гостиной, где пахло
Духами и дамскою плотью,
Ругался черными словами,
Сражаясь из последних сил
С голой Валлотоновой бабой
И со скорпионом,
Ухватившим серебряной лапкою сахар.
Нос в монокле, писавший стихи,
Был сораспят аскету,
И пах сочувственно
Пачулями и собственным полом.
Медведь в телесном трико кувырчался.
Райские барышни
Пили чай и были растроганы.
А за зеркальным окном
Сгнивший покойник во фраке,
Блудница из яслей,

Бог паровозный
И Божья Матерь,
Грустно меня ногами навозную жижу,
Шли на запад
К желтой, сусальной звезде,
Плясавшей на небе.

10 декабря 1915

Париж

Наконец, ставшие непосредственным откликом на революционные события в России стихотворения 1919 г., вошедшие в раздел «Возношения» книги Волошина «Неопалимая купина». Своей ритмикой и образным строем они ориентированы уже не на французский свободный стих, а на русский фольклорный и молитовно-словный верлибр; здесь намного заметнее акцентная урегулированность: два эти стихотворения можно интерпретировать как белый акцентный стих.

В «Захлятыи о русской земле» в полном соответствии с ритмической поэтикой фольклорного жанра, положенного в основу текста, активно используется фольклорный параллелизм, разного рода конечные созвучия (гомеотелевты), в том числе и рифмы³.

Если в «Захлятыи» большинство строк — двухударные, то в ориентированном на евангельский текст стихотворении «Иуда-апостол» большинство строк — четырехударные, однако некоторые фрагменты (например, финал) можно рассматривать как настоящий верлибр:

ИУДА-АПОСТОЛ

И когда приблизился праздник Пасхи,
В первый день опресноков в час вечерний
Он возлег за трапезу — с ним двенадцать
В горнице чистой.
Хлеб, преломивши, роздал:
«Это тело Мое, сегодня в жертву приносимое.
Так творите».
А когда окончили ужин,
Поднял Он чашу:
«Это кровь Моя, за вас проливаемая.
И рука прольющего между вами».
Спор возник между учениками:
Кто из них больший?

³ По утверждению комментаторов собрания сочинений, Волошин в своем стихотворении опирался на книгу А. Ветухова «Заговоры, заклинания, обереги и другие виды народного врачевания, основанные на вере в силу слова» (Варшава, 1907). (Волошин М. Собрание сочинений. Т. 1. М., 2003–2006. С. 557.) Брюсов В. Краткий курс науки о стихе. Ч. I: Частная метрика и ритмика русского стиха. М., 1919. С. 119.

Он же говорит им:
«В этом мире цари первенствуют:
Вы же не так — кто больший, будет как меньший.
Завещаю вам Свое царство.
Сядете судить на двенадцать тронов,
Но одним из вас Я буду предан.
Так предназначено, но предателю горе!»
И в смущеньи ученики шептали: «Не я ли?»
Он же, в соль обмакнув кусок хлеба,
Подав Иуде
И сказал: «Что делаешь — делай».
Тот же, съев кусок, тотчас же вышел:
Дух земли — Сатана — вошел в Иуду —
Вещий и скорбный.
Все двенадцать вина и хлеба вкусили,
Причастившись плоти и крови Христовой,
А один из них земле причастился
Солью и хлебом.
И никто из одиннадцати не понял,
Что сказал Иисус,
Какой Он подвиг возложил на Иуду
Горьким причастием.

Так размышлял однажды некий священник
Ночью в древнем соборе Парижской Богоматери
И воскликнул:
«Боже, верю глубоко,
Что Иуда — Твой самый старший и верный
Ученик, что он на себя принял
Бремя всех грехов и позора мира,
Что, когда Ты вернешься судить землю,
И померкнет солнце от Твоего гнева,
И сорвутся с неба в ужасе звезды,
Встанет он, как дымный уголь, из бездны,
Опаленный всею проказой мира,
И сядет рядом с Тобою!
Дай мне знак, что так будет!»
В то же мгновенье
Сухие и властные пальцы
Легли ему на уста. И в них узнал он
Руку Иуды

11 ноября 1919
Коктебель

Вернемся теперь к стиху больших форм Волошина, которые действительно иногда ошибочно относят к свободному стиху. В упоминавшейся уже статье Гаспарова и Скулачевой убедительно показана несомненная ямбическая основа этих текстов. Однако к этому типу стиха Волошин не раз обращался и раньше в малых оригинальных стихотворениях и в переводах.

В связи с этим возникает вопрос о «русском Верхарне». Как известно, русскими поэтами — в первую очередь Брюсовым — его стих всегда рассматривался именно как свободный. Однако сам Брюсов в своих переводах из Верхарна чаще всего пользуется акцентным стихом, часто рифмованным. Так, в «Опытах по метрике и рифмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам» 1914 г. в качестве одного из примеров «свободного стиха Верхарна» поэт приводит свой перевод стихотворения «Дождь», выполненный рифмованным акцентным стихом.

Позднее, в знаменитом «Кратком курсе науки о стихе» (Ч. I: Частная метрика и ритмика русского стиха. М., 1919) Брюсов пишет о свободном стихе «французского строя», в котором «каждый стих метричен, но может быть образован сочетанием произвольных стоп в произвольной последовательности»⁴.

Не соглашаясь с ним, Волошин в своей полемически направленной против Брюсова статье-рецензии на книгу Верхарна «Стихи о современности» (М., 1906) «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов»; сравнивая оригинальный стих Верхарна и его переложение, выполненное Брюсовым, писал: «Свободный стих Верхарна — это поющее пламя, которое каждую минуту совершенно произвольно и неожиданно меняет свою форму, направление и вьется тысячью тонких змеек»; в то время как «свободный стих Брюсова построен по... алгебраическим формулам» латинской поэзии; именно поэтому «при передаче свободного стиха В. Брюсов никогда не может идти с ним рядом, и получается мучительное для обоих поэтов марширование не в ногу»⁵.

Позднее, в 1919 г., Волошин снова делает акцент на постоянной изменчивости как отличительной особенности стиха Верхарна: «Его стих преобразуется сообразно изменившемуся ритму души, из классического александрийца он становится “свободным стихом”, отражающим в себе внеразумную меру бытия стихийных духов», а о собственных переводах его стихов пишет следующее: «Мои переводы Верхарна сделаны в разные эпохи и с разных точек зрения. В одних, как *Ноябрь, Осенний Вечер, На Север*, я старался передать только инструментовку Верхарновского стиха, в других, касающихся города, я, отбросив рифмы, старался дать стремление его метафор и построение фразы, естественно образующей *свободный стих*»⁶.

Вот как выглядит, например, начало стихотворения Верхарна «Микельанджело», переведенное Верхарном в 1917 г., а напечатанное в 1919 г.:

⁴ Брюсов В. Краткий курс науки о стихе. Ч. I: Частная метрика и ритмика русского стиха. С. 119.

⁵ Волошин М. Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов // Весы. 1907. № 2. С. 75.

⁶ Волошин М. Судьба Верхарна // Волошин М. Верхарн: Судьба. Творчество. Переводы. М., 1919. С. 13.

МИКЕЛЬАНДЖЕЛО

Когда Буонаротти вошел в Сикстинскую капеллу,
 Он насторожился,
 Как бы прислушиваясь,
 Потом измерил взглядом высоту, —
 Шагами расстояние до алтаря,
 Обдумал свет, сочащийся сквозь окна,
 И то, как надо взнудать и укротить
 Крылатых и ретивых коней своей работы...
 Затем ушел до вечера в Кампанию.

И линии холмов и массы гор
 В его мозгу теснились могучими изгибами,
 В узлистых и разлтых деревьях,
 Изогнутых и скрюченных от ветра,
 Он видел напряженье спины, изгибы торсов,
 И порывы простертых к небу рук...
 В эти минуты в глазах его всё человечество —
 Движенья, жесты, позы — принимало
 Расширенный и полный облик всех вещей.
 Он возвратился в город ночью,
 То торжествующий, то недовольный собою,
 Потому что ни одно из прожитых видений
 В душе его не умиротворилось в статую.
 На следующий день пред вечером
 Недовольство в нем прорвалось, подобно грозди
 Черных виноградин,
 И к папе пошел он ссориться:
 «Зачем он — Микельанджело — ваятель
 Выбран, чтобы писать по влажной штукатурке
 Святую легенду на потолке часовни?»

Действительно, ямбическая основа этого стихотворения ощущается сразу; однако все строки имеют разную стопность, клаузулы — разную природу, а главное — границы строк не совпадают с границами метрических периодов, в результате чего лишние безударные «слоги» клаузул ломают мерность стиха; для «восстановления» правильного ямба необходимо перестроить стих следующим образом:

Когда Буонаротти	0100010	Я3ж
вошел в Сикстинскую капеллу, Он	01010001	Я4м
насторожился,	00010	Я2ж
Как бы прислушиваясь,	0001000	Я2г
Потом измерил взглядом высоту, —	0101010001	Я5м
Шагами расстояние до алтаря,	010001000001	Я6м
Обдумал свет, сочащийся сквозь окна,	01010100010	Я5ж

И то, как надо	01010	Я2ж
взнуздать и укротить	0100010	Я3ж
Крылатых и ретивых	0100010	Я3ж
коней своей работы...	0101010	Я3ж
Затем ушел до вечера в Кампанью.	01010100010	Я5ж
И линии холмов и массы гор	0100010101	Я5м
В его мозгу теснились	0101010	Я3ж
могучими изгибами,	01000100	Я3д
В узлистых и разлтых	0100010	Я3ж
деревьях	010	Я1ж
Изогнутых и скрюченных от ветра,	01000100010	Я5ж
Он видел напряжение	0100010	Я3ж
спины, изгибы торсов, И порывы	01010100010	Я5ж
простертых к небу рук... В эти минуты	01010100010	Я5ж
в глазах его всё человечество —	0101000100	Я4д
Движенья, жесты, позы — принимало	01010100010	Я5ж
Расширенный и полный облик всех вещей.	010001010101	Я6м
Он возвратился в город ночью,	000101010	Я4ж
То торжествующий, то недовольный	00010000010	Я5ж
собою, Потому что ни одно	0100010001	Я4м
из прожитых видений	0100010	Я3ж
В душе его не умиротворилось в статую.	01000000010100	Я6д
На следующий день	010001	Я3м
пред вечером	0100	Я1д
Недовольство в нем прорвалось,	00101010	Х4ж
подобно грозди Черных виноградин,	01010100010	Я5ж
И к папе	010	Я1ж
пошел он ссориться:	010100	Я2д
«Зачем он — Микельанджело — ваятель	0100010001010	Я6ж
Выбран, чтобы писать по влажной штукатурке	00010100010	Я5ж
Святую легенду	010010	Амф2ж
на потолке часовни?	0001010	Я3ж

Как видим, внешне не упорядоченный текст прекрасно преобразуется в ямбический: лишь две строки не укладываются в этот размер, но и они оказываются вполне силлабо-тоничными — это хорей и амфибрахий.

Разумеется, при обычном чтении мы не делаем подобного перераспределения строк, однако безусловно ощущаем ямбическую природу текста.

Возможно, именно попытки передать особенности «переменчивого» и неровного стиха бельгийского поэта натолкнули Волошина на ту самую деформацию традиционного силлабо-тонического стиха (в первую очередь ямба), которым он затем написал и «Путями Каина», и «Протопопа Аввакума».

Впрочем, встречался этот тип стиха в оригинальных сочинениях Волошина и раньше: например, в стихотворении 1914 г. «Снова / Мы встретились в безлюдьи...».

Используется такой «перераспределенный» стих и в других переводах Волошина — из того же Анри де Ренье; можно с уверенностью сказать, что с его помощью поэт создает иллюзию свободного стиха.

В заключение хотелось бы поспорить с авторами коллективной статьи: в подавляющем большинстве случаев без труда можно «извлечь» потенциальный ямб из реальных строк не только верхарновских переводов, но и оригинальных стихотворений Волошина, написанных квазиверлибром. Так, если в статье первая строка шестой части поэмы «Протопоп Аввакум» трактуется как дольник, предложенная выше процедура позволяет трактовать ее, как и основной текст, в ямбическом ключе: для этого надо только «правильно» установить границы замаскированных строк:

Вместо

Воняем: одни по естеству, а я душой и телом. —

Воняем: 010 Я1ж

одни по естеству, а я душой и телом. — 0100010101010 Я6ж

и далее (приводим только нуждающееся в перераспределении границ строки):

Что собачка на сололке лежу.

—

Что собачка на сололке

Лежу;

Когда покормят, когда и нет.

—

Когда покормят,

когда и нет;

Мышей там много — скуфьею бил,

—

Мышей там много —

скуфьею бил;

Кобыла жеребится — голодные же втай

И жеребенка, и место скверное кобылье —

Всё съедят.

—

Кобыла жеребится —

голодные же втай И жеребенка,

и место скверное кобылье — Всё съедят;

И сам я — грешник — неволею причастник

—

И сам я — грешник —

неволею причастник.

Как видим, перед нами вовсе не сложные комбинации разных силлабо-тонических и тонических метров, а просто ямб с нарочито нарушенными границами строк, внешне похожий на свободный стих; мы предлагаем называть такой верлибр, пользуясь терминологией Гаспарова, мнимым (кстати, об этом типе трансформации традиционного стиха в квазиверлибр писал в своей книге о поэтическом переводе И. Левы).

Созданные по горячим следам событий 1917 г. поэмы М. Волошина, посвященные персонажам русской истории, неоднократно привлекали внимание исследователей. Обращала на себя внимание и необычная форма избранного для них стиха: так, М. Гаспаров и Т. Скулачева, как уже говорилось, даже предлагали толковать его как свободный⁷, а И. Карловский — как опыт приближения к свободному, вольный ямб с рядом отклонений⁸.

Между тем, в традиции русского стиховедения вполне достаточно инструментов и терминов для описания действительной природы этого стиха во вполне традиционной парадигме и в соотношении не со свободным, а с традиционным силлабо-тоническим стихом, что, на наш взгляд, более актуально для Волошина, особо не жаловавшего настоящий «европейский» верлибр⁹, и дает больше для понимания уникальной природы этого ритмического явления, вне всякого сомнения, связанного с осмыслением поэтом трагических катаклизмов русской истории, как прошлого, так и настоящего.

Принято считать, что обращение к историческим темам и сюжетам — универсальный механизм художественного осмысления актуальных событий и личностей; Волошин в этом смысле исключением не является: события российской истории он постоянно рассматривает в своем творчестве в сопряжении с ходом истории мировой и с ее трагическими катаклизмами, причем делает это как в обобщенно-философском виде («Путями Каина»), так и в виде непосредственного описания и осмысления конкретных исторических событий.

Известно также, что в 1925 г. поэт предложил порядок издания своих стихотворных произведений, ставший основой всех новейших изданий его поэтического наследия; на него опирались и составители собрания сочинений Волошина. Третьей книгой в нем значится «Неопалимая купина», включающая стихи 1914–1924 гг. и имеющая подзаголовок «Стихи о войне и революции»¹⁰. Интересно, что в раннем

⁷ Гаспаров М., Скулачева Т. М. Волошин: Свободен ли его свободный стих? С. 6–7; Скулачева Т. Стих «Путями Каина» // VIII и IX Волошинские Чтения: Материалы и исследования. Симферополь, 1997. С. 94–96.

⁸ Karlovsky I. Maximilian Voloshin's Vers Libre: Free Verse or Variable Verse? // Formal Methods in Poetics. A Collection of Scholarly Works Dedicated to the Memory of Professor M. A. Krasnoperova / Ed. by Barry P. Scherr, James Bailey, Evgeny V. Kazartsev. RAM-Medienverlag, 2011. P. 71–117.

⁹ Ibid. P. 72–73.

¹⁰ Купченко В. Комментарии // Волошин М. Собр. соч. Т. 1. М., 2003. С. 427.

варианте временные границы книги были еще уже — 1917–1919 гг.¹¹, то есть годы, прямо следующие за Октябрьским переворотом.

В качестве самостоятельного четвертого раздела Волошин включил в книгу первую из своих исторических поэм — «Протопоп Аввакум», впервые напечатанную в киевском журнале «Родная земля» в 1918 г.

Известно, что поэт уделял особое внимание стиховой форме этого произведения: так, 25 февраля он писал о нем А. Петровой: «Не могу найти подходящего ритма»; характерно, что чуть более года спустя уже И. Бунин записал по поводу поэмы: «Техника стиха превосходна»¹².

В качестве «подобающей» изображению российской смуты техники стиха Волошин выбирает его тип, достаточно редко встречавшийся до этого в русской поэзии: его можно назвать двусложником с переменной анакрусой, то есть стихом, в котором неупорядоченно чередуются строки двух самых популярных русских метров — ямба и хорей.

Отечественная стиховая традиция знает построенные по этому принципу трехсложники; обычно к качеству примеров этого достаточно экзотического типа силлаботоники приводят стихи Лермонтова («Русалка», «Желание», «Земля и небо») ¹³, Фета, Вяч. Иванова¹⁴. В. Холшевников справедливо разделяет урегулированные, неурегулированные и вольные трехсложники с переменной анакрусой¹⁵, а также пишет о двусложниках такого типа: «Смещение ямбов и хореев, то есть 2-сложник с переменной анакрусой, появляется — и то редко — только в поэзии XX века» (в качестве примеров ученый приводит стихи Асеева и Есенина)¹⁶. Очевидно, и по отношению к этому типу стиха можно говорить о названных трех конкретных его подтипах.

В «Аввакуме» Волошин пользуется в основном вольным двусложником с переменной анакрусой, причем слоговая длина строк поэмы колеблется в достаточно широком диапазоне — от одной до семи стоп.

Еще одно усложнение структуры силлабо-тонического стиха, которое Волошин вводит в своего «Аввакума» — нерегулярное цезурирование примерно половины строк, в результате чего они распадаются на полустипиши разных размеров, как одного, так и разных метров.

¹¹ Купченко В. Комментарии // Волошин М. Собр. соч. Т. 1. С. 597

¹² Там же. С. 539.

¹³ Авторы известного метрического справочника по стиху Лермонтова насчитывают их всего четыре и выделяют трехсложники с переменной анакрусой (они называют их «смешанными трехмерниками») из состава силлаботоники, помещая в отдельную группу (так называемую «интервальную систему»). — Лапина Н., Романович К., Ярхо Б. Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова» // Вопросы языкознания. 1966. № 2. С. 126, 137.

¹⁴ Холшевников В. Мысль, вооруженная рифмами. М.; СПб., 2005. С. 665.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 44.

Пример первого — девятая строка первой части: «Гудящие, как вихри косматых светов»¹⁷, которую можно представить как сумму разделенных цезурой полустиший трех- и двухстопного ямба или как произвольно цезурированную строку пятистопного ямба.

Примеры второго — четвертая и пятая строки:

Видел солнце, разверстое, как кладезь.
Силы небесные кругами обступили тесно.

Первую из которых можно представить как сумму разделенных цезурой полустиший двустопного хоря и трехстопного ямба, а вторую — как сумму одной стопы хоря и пяти — ямба.

При этом, кроме возникновения ненормативных пауз внутри строк, возникает также интересный дополнительный метрический эффект на их границах: при чтении подряд, без учета концевой паузы, третьей и четвертой строк, можно произнести их как строку шестистопного ямба и следующую за ней строку трехстопного:

В Небесном Иерусалиме:
Видел солнце, // разверстое, как кладезь,

то есть так:

В Небесном Иерусалиме: Видел солнце,
разверстое, как кладезь.

Если же продолжить эту операцию со следующей за этими двумя стихами строкой, можно получить вместо авторского:

В Небесном Иерусалиме:
Видел солнце, разверстое, как кладезь.
Силы небесные кругами обступили тесно —

следующий вариант:

В Небесном Иерусалиме: Видел солнце,
разверстое, как кладезь. Силы
небесные кругами обступили тесно —

то есть перед нами оказывается три подряд строки вольного ямба: шести-, четырех- и семистопная. Возможно, именно соблазн такой трактовки и позволял Карловскому толковать стих поэмы в целом как преимущественно вольноямбический с рядом отклонений¹⁸.

¹⁷ Волошин М. Протопоп Аввакум // Волошин М. Собр. соч. Т. 1. С. 295. Дальнейшие цитаты из поэмы приводятся отсюда же.

¹⁸ Karlovsky I. Maximilian Voloshin's Vers Libre: Free Verse or Variable Verse? P. 74.

Надо сказать, что ситуация усугубляется нерифмованностью стиха, то есть отсутствием дополнительной звуковой маркированности «правильных» границ строк. Однако нельзя забывать, что перед нами стихотворение, в котором автор расставил эти границы, традиционно обозначающие обязательные сильные паузы; возникновение же вариантов чтения, связанных с перераспределением границ строк, является, по-видимому, заложенной в тексте авторской же возможностью его альтернативного чтения, что и можно считать «изобретением» Волошина, существенно усложняющим метрическую структуру поэмы, однако при этом безусловно остающейся в рамках силлабо-тонической системы.

Рассмотрим теперь начальный фрагмент поэмы целиком, указывая после каждой строки описание ее метрической природы:

Прежде нежели родиться — было	X5ж
Во граде солнечном,	Я2д
В Небесном Иерусалиме:	Я4ж
Видел солнце, разверстое, как кладезь.	X2ж+Я5ж
Силы небесные кругами обступили тесно —	X1ж+Я5ж
Трижды тройным кольцом Сияющие Славы:	X1ж+Я5ж
В первом круге —	X2ж
Облакам подобные и ветрам огненным;	X6м
В круге втором —	X1ж+Я1м
Гудящие, как вихри косматых светов;	Я3ж+Я2ж
В третьем круге —	X2ж
Звенящие и светлые, как звезды;	Я5ж
А в недрах Славы — в свете неприступном —	Я5ж
Непостижима, Трисиянна, Пресвятая	Я6ж
Троица,	X1д
Подобно алманту, вне мира сущему,	Я3ж+Я2д
И больше мира.	Я2ж

Как видим, практически каждая строка этого отрывка имеет собственную метрическую природу, кроме двух стоящим рядом 11-й и 12-й строк, написанных «правильным» пятистопным ямбом с женскими окончаниями.

Наша схема позволяет увидеть еще одну особенность, не характерную для традиционной силлаботоники, — принципиальную не упорядоченность, разноразной окончаний, хотя большинство все-таки составляют типичные для русского ямба женские.

Уникальные ритмические особенности «Аввакума» Волошин использует и в следующей своей исторической поэме — созданном через три месяца после нее «Написании о царях московских». Однако здесь, сохраняя одну из особенностей своего ритмического открытия — совмещение полустроков, Волошин почти отказывается от полиметрии, поэма в основном написана ямбом, хотя иногда в ней встречается и хорей; окончания в поэме также принципиально не упорядочены. Вот пример из этой поэмы:

Царь же Федор	X2ж
Был ростом мал,	Я2м
А образ имея постника,	Я1ж+Я2д
Смирением обложен,	Я3ж
О мире попеченья не имея,	Я5ж
А только о спасении душевном.	Я5ж
Таков был Федор-царь ¹⁹ .	Я3м

Другие исторические циклы и поэмы Волошина оказываются проще и традиционнее по структуре. Так, книга-цикл «Путями Каина», включающая стихотворения 1914–1922 гг., написана в основном нерифмованным вольным ямбом — типом стиха, достаточно традиционным для русской и мировой традиции, особенно применительно к большим формам. Большинство строк цикла при этом написано самым распространенным русским вариантом этого размера — пятистопным, который выступает своего рода доминантой, на фоне которой функционируют шести- и четырехстопные строки, а также набранные «лесенкой» полустроки, легко собирающиеся в пяти- и чаще — шестисложники; при «собрании» строк дактилические окончания пропадают и остаются только мужские и женские:

Из совокупности	Я2д
+	
Избытков, скоростей,	Я3м=Я6м
Машин и жадности	Я2д
+	
Возникло государство.	Я3ж=Я6ж
Гражданство было крепостью, мечом,	Я5ж
Законом и согласием. Государство	Я5м
Явилось средоточьем	Я3ж
Кустарного, рассеянного зла:	Я5м
Огромным бронированным желудком,	Я5ж
В котором люди выполняют роль	Я5м
Пищеварительных бактерий. Здесь	Я5м
Всё строится на выгоде и пользе,	Я5ж
На выживаньи приспособленных,	Я5д
+	
На силе.	Я1ж=Я6ж
Его мораль — здоровый эгоизм.	Я4м
Цель бытия — процесс пищеваренья.	Я5ж
Мерило же культуры — чистота	Я5м
Отхожих мест и емкость испражнений ²⁰ .	Я5ж

¹⁹ Волошин М. Написание о царях московских // Волошин М. Собр. соч. Т. 1. С. 269.

²⁰ Волошин М. Государство // Там же. С. 52.

В начатой в 1919 г., а законченной в 1929 г. поэме «Святой Серафим», не вошедшей поэтому в волошинский «план» собрания, поэт выбирает в качестве основного другой, менее распространенный белый двусложный размер — вольный хорей, в котором доминирует тоже пятистопная форма, причем намного решительнее, чем пятистопный ямб в поэме «Путиами Каина». Однако в многочисленных вставках и диалоговых фрагментах в этой поэме также встречаются и ямбические строки (что позволяет и здесь говорить о двусложнике с переменной анакрусой), и стыки метров в середине строки, и предполагающая возможность двоякого прочтения нерегулярная цезурированность; соответственно, в указанных фрагментах варьируют и окончания, в повествовательной части в основном женские:

... Был Адам в раю подобен углю	X5ж
Раскаленному. И, вдруг погаснув,	X5ж
Плотен стал и холоден, и черен.	X5ж
Но Христос вернул ему прообраз,	X5ж
Дух Святой вдохнув в учеников».	X5м
— «А что же значит	Я2ж
Быть в Духе, батюшка?»	Я2д
А Серафим, взяв за плечи:	Я2м+X2ж
«Теперь мы оба в Духе.	Я3ж
Что ж ты не смотришь на меня?»	X4м
— «Не могу смотреть на вас... От лика	X5м
Точно молнии... Глаза от боли ломит».	X5ж
— «Не устрашайтесь, Ваше Боголюбие,	Я5д
Теперь вы сами светлы, как я,	Я4м
Ибо тоже в полноте вы Духа Божьего,	X5ж
Иначе вам меня таким не увидеть.	Я6м
Не бойтесь. Смотрите прямо мне в глаза» ²¹ .	Я1ж+Я4м

Целиком написанное в 1929 г. «Сказание об иноке Епифании», которое в определенной степени можно рассматривать как продолжение «Аввакума», вновь выполнено частично цезурированным вольным белым ямбом с неупорядоченной каталектикой (решительно преобладают женские окончания, но встречаются и мужские, и дактилические («Очнулся, а рука платком повязана»)):

Сказанье о кончине	Я3ж
Страдальца Епифания и прочих,	Я5ж
С ним вместе пострадавших в Пустозерске:	Я5ж
Был инок Епифаний положен в сруб,	Я3ж+Я2м
Обложенный соломой, щепой и берестам	Я3ж+Я3м
и политый смолою.	Я3ж

²¹ Волошин М. Святой Серафим // Собр. соч. Т. 1. С. 117.

А вместе Федор, Аввакум и Лазарь.	Я5ж
Когда костер зажгли, в огне запели дружно:	Я6ж
«Владычица, рабов своих прими!»	Я5м
С гудением великим огонь, как столб,	Я5м
Поднялся в воздухе, и видели стрельцы	Я6м
И люди пустозерские, как инок Епифаний	Я7ж
Поднялся в пламени божественною силой	Я6ж
Вверх к небесам и стал невидим глазу.	Я5ж
Тела и ризы прочих не сгорели,	Я5ж
А Епифания останков не нашли ²² .	Я6м

Таким образом, можно заметить, что в своих исторических поэмах конца 1910-х гг. Волошин обращается к уникальному стиховому эксперименту: по сути дела, создает на базе традиционной силлаботоники уникальный вариант вариативного одновременно в двух плоскостях стиха, ямбического по своей основной природе, но допускающего (а возможно и предполагающего) вариативное чтение, что должно было придать поэме особую экспрессивность, скорее всего — порожденную трагическими революционными событиями.

После «Аввакума» стих историческим поэм Волошина постепенно успокаивается, и в 1920-е гг. поэт возвращается к более традиционной ритмической композиции, однако некоторые черты взволнованной, ориентированной на прозаическое повествование речи²³ (вольность, отсутствие рифмы) в поэмах сохраняются. Всё это, по нашему мнению, вполне можно рассматривать как безусловное, хотя и опосредованное, влияние событий 1917 г. на самый строй русской стихотворной речи.

Подводя итоги, можно сказать, что анализ волошинских гексаметров, верлибров и квазиверлибров еще раз подтверждает, что поэт находился в постоянном поиске стихотворной формы, однако опирался в этом поиске в основном на традиционные типы русского стиха, в случае необходимости трансформируя и усложняя их.

²² Волошин М. Инок Епифаний // Волошин М. Собр. соч. Т. 2. М., 2004. С. 97.

²³ Некоторые безусловные лексические переключки волошинского «Аввакума» и оригинального «Жития» этого героя были отмечены нами в более ранней работе: Орлицкий Ю. «Был же я, как уголь раскаленный»: (Из наблюдений над стихотворной стилистикой поэмы М. Волошина «Протопоп Аввакум») // Русская поэзия: Год 1918. Даугавпилс, 1992. С. 56–62.

**НЕ ИМЕЮЩИЙ РАВНЫХ:
СТИХ М. КУЗМИНА В КОНТЕКСТЕ
МЕТРИЧЕСКОГО И СТРОФИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА
РУССКОЙ ПОЭЗИИ РУБЕЖА ВЕКОВ**

Даже в такую богатую на разного рода новации эпоху, как так называемый Серебряный век, нельзя не признать, что с точки зрения версификационной техники Михаил Кузмин является безусловным виртуозом, причем его мастерство проявляется прежде всего в области метрики, где встречаются по сути дела все известные и используемые в его время типы стиха: как традиционная силлаботоника, так и только что вовсю развернувшаяся тоника и плавно возникающий из нее свободный стих (в первую очередь «Александрийских песен»), так и имитации античных размеров — логаяды и гексаметры. Наконец, Кузмин активно использует также полиметрию (прежде всего в кантатах). Но особенно изобретателен поэт в области строфики, о чем в основном и пойдет речь ниже.

При этом имеет смысл говорить о двух, на первый взгляд, принципиально разнонаправленных стратегиях, используемых Кузминым: с одной стороны, это стремление возродить и усовершенствовать традиционные стиховые формы, с другой — обратиться к новейшим веяниям европейской и русской поэзии.

В метрике это проявляется в опоре на классическую силлаботонику и на апелляцию к псевдоантичным метрам (гексаметру, пентаметру, логаядам); с другой стороны, именно Кузмин создает в 1900–1910 гг. самую большую авторскую группу верлибров. Свободный стих занимает в творчестве поэта особое место: не случайно уже первую его книгу открывает стихотворный манифест «Мои предки», написанный именно этим типом стиха. Верлибром же написано и едва ли не самое знаменитое произведение поэта — его «Александрийские песни». Наконец, Кузмин создал самую большую количественно группу русских верлибров (по нашим

подсчетам 77), причем работал с этим типом стиха 25 лет (с 1901 г. по 1924 г.), то есть на протяжении практически всего своего поэтического творчества. Не случайно поэтому, что именно верлибры Кузмина, наряду с блоковскими, чаще всего привлекают внимание исследователей русского свободного стиха¹.

Свободный стих Кузмина интересен еще и тем, что он структурно неоднороден, тяготеет к разным источникам и в этом смысле лучше, чем верлибр других авторов, дает представление о национальной специфике русского верлибра. Он впитал и переосмыслил традиции русского духовного стиха и античных логоэдов, европейского свободного стиха и восточных традиций. Не случайно поэт писал в своем дневнике: «То я ничего не хотел, кроме церковности, быта, народности, отвергал всё искусство, всю современность, то только и бредил D'Annunciu, новым искусством и чувственностью»².

Первые опыты кузминского верлибра относятся к самому началу 1900-х гг. Это два стихотворения, открывающие цикл «Духовные стихи. Хождение Богородицы по мукам» (1901) и стихотворение «О старце и льве» (1902). Акцентная основа этих первых опытов очевидна, поскольку они, как и положено духовным стихам, рассчитаны на пение, связь с музыкой. В этом смысле названные стихи правильнее всего интерпретировать не как «чистый» свободный стих, а как переходную форму, верлибр с отчетливой акцентной доминантой³.

Интересно, что как раз в подражаниях духовным стихам Кузмин нередко идет противоположным путем: не «записывает» их верлибром, а придает им более традиционную стихотворную форму — например, за счет рифмовки. Показателен в этом смысле «Стих о пустыне», достаточно точно воспроизводящий основной монолог духовного стиха о царевиче Иосафе и пустыне. Вместо трехударного тонического народного стиха поэт использует тоже прямо ассоциирующийся у читателя с народной поэзией разностопный (4/3) хорей с рифмовкой только четных («коротких») строк, а иногда — с пропусками рифм и на них:

Я молодой, я бедный юнош,
Я Бога боюся,
Я пойду ли во пустыню
Богу помолюся.
Молодое мое тело
Постом утрудити,
Мои глазыньки пресветлы
Слезами затмити.

¹ См. напр.: *Жирмунский В.* Композиция лирических стихотворений // *Жирмунский В.* Теория стиха. Л., 1975. С. 527–538; *Васюточкин Г.* Ритмика «Александрйских песен» // Лингвистические проблемы функционального моделирования речевой деятельности. Вып. III. Л., 1976.

² Из дневников Михаила Кузмина / публ. С. Шумихина // *Встречи с прошлым.* Вып. 7. М., 1990. С. 245.

³ Набросок типологии переходных форм русского свободного стиха см.: *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. Воронеж, 1991. С. 79–91.

И срублю я во пустыне
 Себе тесну келью,
 Стану жить я во пустыне
 С дивьими зверями⁴.

Ср. «неправильный» стих фольклорного текста, наиболее близкого кузминскому, в том числе и ритмически:

Расплакался млад юноша
 Иосафий-царевич,
 Перед пустыней стоя;
 На пустыню взирает,
 Пустыне отвечает:
 «Могу я в тебе жити,
 Волю Божию творити,
 Могу я в пустыне
 Всякие нужды воспряти,
 Терпя потерпети,
 Трудом потрудиться,
 Постом попоститься
 И Богу помолиться»⁵.

В 1904–1908 гг. Кузмин работает над «Александрийскими песнями»; 28 из 32 стихотворений, составивших этот цикл — верлибры, правда, тоже с выраженной акцентной доминантой. Два верлибра находим в стихотворениях, не вошедших в окончательную редакцию «Песен». Кроме того, свободным стихом написано еще пять стихотворений этого периода: «Если б я был небесный ангел...» (1906), «Мои предки», «В старые годы», «Утро» и «При взгляде на весенние цветы...». Таким образом, всего в первый период творчества Кузмин создал 36 верлибров.

Все эти стихи отличает отчетливая акцентная основа, а также урегулированность клаузул (в некоторых из «Александрийских песен» — до 100 процентов женских). В целом всё это можно по аналогии с описанными выше опытами Фета назвать ложным античным следом: в «Александрийских песнях» создается скорее образ античного логэйдического стиха, чем осуществляется его воспроизведение. Интересно, что почти параллельно, в 1909 г., Кузмин создает два настоящих логэда: «Боги, что за противный дождь...» и «Что морочишь меня, скрывшись в лесных холмах...». Можно назвать и другие параллели верлибру в поэзии Кузмина этих лет: общий интерес к акцентному стиху, мерцание рифмы (на грани полного исчезновения).

Вторую группу свободных стихов Кузмин создает в 1913–1914 гг.; это цикл «Ночные разговоры» (4 стихотворения) и «Воспоминанье» — текст к музыке,

⁴ Цит. по: Кузмин М. Стихотворения. СПб., 1996. С. 219. (Б-ка поэта. Большая серия.)

⁵ Цит. по: Голубиная книга. Русские народные стихи духовные стихи XI–XIX веков. М., 1991. С. 161.

не публиковавшийся автором как стихи. «Ночные разговоры» — верлибр в полном смысле слова, в его структуре не обнаруживается ни малейших признаков компенсации, наиболее «чистый» образец свободного стиха у Кузмина.

Период 1917–1924 гг. можно назвать кантатным. В эти годы Кузмин особенно охотно использует свободный стих в своих протяженных полиметрических стихотворениях. Кратко охарактеризуем интересующие нас стихотворения этих лет. Это Кантата «Святой Георгий» (1917), написанная акцентным стихом, рифма в котором пропадает в начале и конце текста; стихотворение «Иосиф» (1918), четыре последних строфоиды которого представляют собой свободный стих, в то время как первая половина текста — рифмованная, урегулированная по числу слогов и ударений. В этом же году поэт создает китайские песенки для пьесы «Счастливым днем», написанные белым акцентным стихом, близким к верлибру. Следом возникает стихотворение «Ангел Благовествующий» из цикла «Плен», отдельные строки которого можно трактовать только как верлибр, большое стихотворение «Тразименские тростники», отдельные строки которого зарифмованы, а другие содержат силлабо-тонический метр. В 1921 г. вновь появляются правильный верлибр «Сквозь розовый утром лепесток посмотреть на солнце...» и «Пламень Федры», с фрагментами свободного стиха в середине и финале произведения. Как видим, большинство перечисленных произведений можно отнести не собственно к верлибру, а к так называемому гетероморфному стиху⁶, содержащему более или менее объемные фрагменты собственно свободного стиха.

Новый пик увлечения Кузмина верлибром падает на 1922–1923 гг.: в 1922-м создаются полиметрические композиции, включающие фрагменты свободного стиха «А это — хулиганская — сказала...», «Лесенка», «Серым тянутся тени роюм...», «Шелестом желтого шелка...», «Медяный блеск пал на лик твой...», «Косые соответствия»; в 1923-м — чистый верлибр «Воскресенье» (седьмое стихотворение цикла «Пальцы дней») и полиметрические стихотворения «Германия», «Зеркальным золотом вращаясь...», «Встала заря над прорубью...», «Крашены двери голубой краской...». Наконец, 1924-м г. датируется последний из известных нам верлибров — «Идущие».

Кроме того, в конце 1920-х гг. Кузмин пишет произведение без названия, опубликованное в статье М. Гаспарова: написанную версе азбуку «Айва разделена на золотые, для любви, половинки...»⁷, 8 из 28 строк которого начинаются со строчных букв, а две — содержат переносы — то есть своего рода переходную форму между свободным стихом и прозой, которую корректнее всего — именно в контексте поэзии Кузмина этих лет — тоже рассматривать как гетероморфную полиструктурную композицию.

⁶ Орлицкий Ю. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛЮ. 2005. № 73. С. 187–202.

⁷ Гаспаров М. Художественный мир М. Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Гаспаров М. Избр. статьи. М., 1995. С. 284–285.

Таким образом, мы видим, что самый плодовитый из верлибристов Серебряного века использует свободный стих как изолированно, так и — значительно чаще — в разного рода полиметрических и гетероморфных композициях. Однако наряду с этим у него встречаются и образцы чистого свободного стиха.

Нередко обращается поэт и к тонике — в первую очередь к дольникам, но иногда и к имитации/ям народного тонического стиха. Интересен стих «газэл» из цикла «Венок весен» (30 стихотворений, 1908): основная часть каждой строки здесь написана тем или иным традиционным силлабо-тоническим размером (хореем или ямбом), а редифное завершение строк (в том числе и не рифмующихся) — обычно другим размером, что создает своего рода логоэдическую композицию:

Чье-то имя мы услышим в пути весеннем?
 В книжку сердца что напишем в пути весеннем?
 Мы не вазы с нардом сладким в подвале темном:
 Не пристало спать по нишам в пути весеннем.
 Бег реки, ручьев стремленье кружит быстрее,
 Будто стало все дервишем в пути весеннем.
 Опьянен я светлой рощей, горами, долом
 И травой по плоским крышам в пути весеннем!
 Звонче голос, бег быстрее, любовной пляски
 Не утишим, не утишим в пути весеннем!
 Поводырь слепой слепого, любовь слепая,
 Лишь тобою мы и дышим в пути весеннем!⁸

Первая часть каждой строки здесь — четырехстопный хорей с женским окончанием, после цезуры идут две стопы ямба тоже с женским окончанием. Впечатление усиливается также типичной для газелей рифмовкой: хореические начала строк рифмуются по схеме *aa ха ха...*, где *x* — холостые (нерифмованные) строки, а ямбические окончания — по той же схеме, но с при этом рифмующиеся отрезки представляют собой точный повтор друг друга (редиф). Надо сказать, что и многие вполне классические силлабо-тонические метры осложнены у Кузмина разностопностью, иногда очень нетривиальной.

Однако наиболее интересными оказываются строфические поиски Кузмина. Прежде всего, следует отметить само беспрецедентное даже на фоне современной ему поэзии (в первую очередь Брюсова, Бальмонта и Северянина, а также многих менее известных, но при этом не менее изощренных версификаторов Серебряного века) разнообразие используемых Кузминым форм.

Примерно пятая часть⁹ стихотворных произведений Кузмина имеет астрофическую природу (в основном это верлибр и белый стих). В остальных поэт

⁸ Кузмин М. Стихотворения. С. 191.

⁹ В наших подсчетах мы опираемся на два наиболее полных и доступных издания стихотворного наследия М. Кузмина: подготовленные Н. Богомоловым том Большой серии Библиотеки поэта (см. выше) и книгу «Стихотворения. Из переписки» (М., 2008); поскольку они

использует как графически расчлененные варианты строфики, так и замаскированные; как тождественные, так и нетождественные строфы; как изолированные, так и парные, цепные и т. п. Кроме того, в стихотворениях Кузмина достаточно часто встречаются холостые строки.

Среди традиционных строф преобладают четверостишия, но далеко не так решительно, как у большинства современников: у Кузмина их меньше половины. Кроме того, встречаются практически все формы объединения строк, от двух до одиннадцатистиший, как общепринятые, так и оригинальные, авторские; при этом преобладают четнострочные формы, то есть разного рода комбинации на основе катренов.

Кроме того, поэт часто обращается к цепным формам (причем не только к терцинам, но и к авторским трехстишиям и более сложным формам), а также к твердым формам, в том числе и экзотическим (как упоминавшиеся выше газели и т. п.). Нередко названия строф становятся у Кузмина и названиями стихотворений: кроме обычных сонета и терцин, это рондо, мадригал, децима, газелла.

Еще одна важная черта строфической организации стихов Кузмина состоит в том, что он использует в своих традиционных строфах различные типы стиха, в том числе разноstopную и вольную силлаботонику и тонические метры.

Много строф с малым количеством рифм (большинство шести- и более стихов написаны Кузминым обычно на две рифмы), иногда строфы включают холостые строки.

Принципиальное разнообразие проявляется в том числе и в работе с самой традиционной русской строфой — четверостишием. Как известно, в отечественной традиции решительно преобладает катрен с перекрестной рифмовкой и почти обязательным альтернансом (чередованием клаузул разного типа). У Кузмина все сложнее: во-первых, четверостишия у него, как уже говорилось, численно не столь преобладают над другими строфами; во-вторых, среди них достаточно много катренов не с перекрестной, а с опоясывающей рифмовкой.

Наконец, поэт обращается к таким раритетам, как парные (цепные) четверостишия, к тому же разноstopные. Так, в написанном разноstopным ямбом стихотворении «Разговор» из цикла «Ракеты» (1907) используется схема АААб ВВВб×4, причем первая строка написана Я5, вторая и четвертая — Я4, третья — Я2; ту же строфическую композицию образуют строки четвертого стихотворения из цикла «Обманщик обманувшийся», только здесь три первые строки написаны шестистопным ямбом, а четвертая — трехstopным; при этом длинные строки строго цезурированы и в третьей из них в первой строфе есть наращение на цезуре, однако 5 строк из 18 цезуры не содержат; все они сосредоточены в конце стихотворения.

В стихотворении 1912 г. «Защищен наш вертоград надежно...» из раздела «Разные стихотворения» книги «Глиняные голубки» первые четыре строфы зарифмованы перекрестно, а две вторые — опоясывающе.

Раритетная форма использована в третьем стихотворении из цикла «Вожатый», в котором все нечетные строки написаны пятистопным ямбом с мужскими окончаниями, а четные — дольником с женскими; при этом нечетные строки рифмуются между собой попарно, а все четные представляют собой вариацию редифа, то есть оканчиваются притяжательным местоимением «твой» и восклицательным знаком. Таким образом, в этом стихотворении чередуются и разные типы стиха, и разные способы рифмовки. И подобного рода примеров в катренных стихотворениях Кузмина достаточно много: чувствуется, что традиционная форма сковывает мастера, и он старается модифицировать ее.

Небольшая часть текстов написана александрийскими ямбическими двустишиями, как выделенными графически, так и не выделенными: тут Кузмин более традиционен, чем в катренах. В своих немногочисленных гексаметрах Кузмин использует другой традиционный вариант двустиший — элегический дистих; в третьей части «Лазаря» он перебивается двумя «песенными» вставками другой метрической природы. Интересную вариацию гексаметра использует Кузмин во второй части цикла «Харика из Милета»: шестистопные нечетные строки чередуются здесь с трехстопными (половинными) нечетными. Наконец, двустишия используются также в газеллах цикла «Венок весен», о котором уже говорилось.

Среди трехстиший можно выделить традиционные цепные терцины (ава свс dcd и т. д.; так написаны шестое стихотворение из цикла «Остановка», «Стрелы» и два стихотворения, одинаково названные «Терцины» (1908–1909), стихотворение 1919 г. «Несовершенство мира — милость Божья!..» и т. д.):

НОВОЛУНЬЕ

Мы плакали, когда луна рождалась,
Слезами серебристый лик омыли, —
И сердце горестно и смутно сжалось.

И в самом деле, милый друг, не мы ли
Читали в старом соннике приметы
И с детства суеверий не забыли?

Мы наблюдаем вещице предметы,
А серебро пророчит всем печали,
Всем говорит, что песни счастья спеты.

Не лучше ли, поплакавши вначале,
Принять, как добрый знак, что милой ссорой
Мы месяц молодой с тобой встречали?

То с неба послан светлый дождь, который
 Наперекор пророческой шептунье
 Твердит, что месяц будет легкий, спорый,
 Когда луна омылась в новолунье¹⁰.

1916

Кузмин использует и другие (не терцинные) варианты цепных трехстиший (аав ссв; ава свс и т. д.). Кроме того, поэт несколько раз обращается к трехстишиям на одну рифму (то есть терцетам в точном смысле слова); например, «Мы проехали деревню, отвели нам отвода...» (1907); первое стихотворение из цикла «Струи» (1908; здесь интересно, что оно написано нетипичным для этих строф акцентным стихом). К редкому для трехстиший тоническому стиху поэт обращается в своем позднем (1920) стихотворении:

По-прежнему воздух душист и прост,
 По-прежнему в небе повешен мост,
 Когда же кончится постылый пост?

Когда же по-прежнему пойдем домой,
 Когда успокоимся, милый мой?
 Как жались мы тесно жалкой зимой!

Как стыла и ныла покорная кровь!
 Как удивленно хмурилась бровь!
 И теплилась только наша любовь.

Только и есть теперь одни мечты,
 Только и есть теперь Бог, да ты,
 Да маленький месяц с желтой высоты.

Месяц квадратит книги да пол,
 Ты улыбнешься, опершись на стол...
 Какую сладкую пустыню я нашел!¹¹

Интересный эксперимент обнаруживаем в стихотворении «В ранний утра час покидал я землю...» из цикла «Харикл из Милета» (1904): оно написано правильной сапфической строфой, но при этом не лишено рифмы, как принято в этой строфе, зарифмовано по цепному принципу: каждая строфа состоит из трехстишия, объединенного со следующими строфами цепными рифмами по формуле терцин, и адония, строки которого зарифмованы с последней строкой следующей строфы; содержательная интерпретация этого объединения в свое время дана М. Гаспаровым¹²:

¹⁰ Кузмин М. Стихотворения. С. 414.

¹¹ Там же. С. 416.

¹² Гаспаров М. Цепные строфы в русской поэзии начала XX века // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969. Мы пользуемся случаем поблагодарить Г. Левинтона за указание на эту работу.

В ранний утра час покидал я землю,
Где любовь моя не нашла награды,
Шуму волн морских равнодушно внемлю,
Парус направлен!

Твой последний взгляд, он сильней ограды,
Твой последний взгляд, он прочней кольчуги,
Пусть встают теперь на пути преграды,
Пусть я отравлен!

Вот иду от вас, дорогие друзья,
Ваших игр, забав соучастник давний;
Вдаль влекут меня неудержно дуги
Радуг обетных.

Знаю, видел я, что за плотной ставней
Взор ее следил, затуманен дремой,
Но тоска моя, ах, не обрела в ней
Взоров ответных.

О, прощай навек! кораблем влекомый,
Уезжаю я, беглеца печальней,
Песне я внемлю, так давно знакомой,
Милое море!

Что я встречу там, за лазурью дальней:
Гроб ли я найду иль ключи от рая?
Что мне даст судьба своей наковальной,
Счастье иль горе?¹³

Однако наиболее разнообразными неожиданно оказываются в лирике Кузмина многочисленные строфы большего объема: пяти- и шестистишия, демонстрирующие различные варианты рифмовки на две или три рифмы, а также образующие цепи разной протяженности. При этом Кузмин, наращивая количество строк в строфе, очень часто одновременно «сокращает» количество рифм — по образцу известных твердых форм (например, триолета или сонета).

Встречаются в нашем материале также восьми-, девяти- и десятистишия разной рифмовки, как правило, тоже экономные в отношении количества используемых рифм, например, стихотворение, состоящее из трех восьмистиший, написанных на две рифмы — сицилиан («Я знаю, ты любишь другую...») из цикла «Остановка» (1912–1913)). Кроме того, здесь повторяются сами рифмы, но в разных местах:

¹³ Гаспаров М. Цепные строфы в русской поэзии начала XX века С. 602.

Я знаю, ты любишь **другую**,
 Другую сердце **полно**,
 Зачем же не плачу, **тоскуя**,
 Как будто мне все равно?
 Тоскую, тоскую, **тоскую**,
 Но будет, что суждено:
 Все равно ты любишь **другую**
 И ею сердце **полно**.

Мой милый, молю, на мгновенье
 Представь, будто я — она.
 Излей на меня **волненье**,
 Каким твоя грудь **полна**.
 Забудусь сладким забвеньем,
 Что любовь у нас одна,
 Что одним, одним **волненьем**
 Моя грудь и твоя **полна**.

Ты шепчешь имя **чужое**,
 Но видишь мои **глаза**...
 Я страданье глубоко скрою,
 На глазах не блестит слеза.
 Прошумит, прошумит весною,
 Молодою весной гроза -
 И встретят меня не **чужою**
 Твои не чужие **глаза**.

Нередко Кузмин использует также тавтологические рифмы: например, в газеллах и касыдах (редиф) или триолетах.

Находим у поэта и дециму — десятистрочную строфу, использовавшуюся преимущественно в испанской поэзии, чаще всего хореическую (обычно АввААввССв, но возможны и другие варианты — например, в одах Державина). Одиночная «Децима» Кузмина 1908 г. точно выдерживает традиционную схему рифмовки.

Однажды использовал поэт также очень редкую в русской традиции спенсерову строфу — одиннадцатистрочник на три рифмы; ею написана поэма 1908 г. «Всадник»:

Дремучий лес вздыбил по горным кручам
 Зубцы дубов; румяная заря,
 Прогнавши ночь, назло упрямым тучам
 В ручей лучит рубин и янтаря.
 Не трубит рог, не рыщут егеря,
 Дороги нет смиренным пилигримам, —

Куда ни взглянь — одних дерев моря
 Уходят вдаль кольцом необозримым.
 Всё пламенной восток в огне необоримом¹⁴.

Наиболее распространенными твердыми формами в творчестве поэта являются сонеты, триолеты и рондо. Очевидно, что многочисленные и разнообразные сонеты Кузмина заслуживают отдельного разговора. Отметим только, что в основном у Кузмина встречаются «континентальные» типы сонета, также пишущиеся на меньшее количество рифм.

По схеме рондо написано первое («С чего начать? толпою торопливой...») и десятое («В начале лета, юностью одета...») стихотворения из цикла 1910 г. «Осенний май», а также шестое стихотворение из цикла 1915–1916 гг. «Вина иголки», в который входят также два сонета и оригинальные пяти- и шестистишие:

В такую ночь, как паутина,
 Всю синь небесного павлина
 Заткали звездные пути.
 На башне полночь без пяти,
 И спит росистая долина.

Курится круглая куртина.
 Как сладко цепь любви нести,
 Как сладко сеть любви плести
 В такую ночь!

Чуть-чуть приподнята гардина,
 Звенит в беседке мандолина...
 О песни вздох, лети, лети!
 Тебе булавки не найти,
 О маленькая Барберина,
 В такую ночь!¹⁵

Кроме того, поэт использует крайне редкие в русской поэзии канцоны, секстины, глоссы и баллады (не в смысловом, как, например, у Гумилева, а именно в строгом терминологическом смысле), причем и здесь Кузмин использует разные варианты этих старинных строфических композиций.

Так, каноническая балладная строфика использована им в восьмом стихотворении из цикла «Трое» («Казалось нам, одежда мая...») (1909), в стихотворениях «Зачем опять трепещет страхом сердце» (1908–1909), «Смутишься ль сердцем оробелым...» (из цикла 1912 г. «Холм вдали»), в первом стихотворении из цикла 1911 г. «Оттепель»; приведем первое из них:

¹⁴ Гаспаров М. Цепные строфы в русской поэзии начала XX века С. 204.

¹⁵ Там же. С. 315–316.

Казалось нам: одежда мая
Сквозные скрасила кусты,
И ветер, веток не ломая,
Слетит из синей высоты,
Проглянут пестрые цветы,
Засвищут иволги певучи, —
Зачем же радость простоты
Темнится тенью темной тучи?

Деревья нежно разнимая,
Кто вышел к нам из темноты?
Его улыбка — речь немая,
Движенья быстры и просты.
Куда от вольной красоты
Ведет он нас тропой колючей?
А дали, искрасна-желты,
Темнятся тенью темной тучи.

Шесть дней идем, заря седьмая
Осветит дальние кресты, —
И вождь, — «не слабая тесьма — я;
Сковались крепко он и ты,
И третья есть, вы все — чисты,
Желанья — нежны и не жгучи,
И лишь пройденные мосты
Темнятся тенью темной тучи».

О вождь, мы слабы, как листья,
Веди нас на любые кручи!
Ведь только дни, что прожиты,
Темнятся тенью темной тучи.

М. Гаспаров в своей знаменитой хрестоматии по русскому стиху Серебряного века называет в качестве примера канцоны, нарушающей твердые европейские правила, первое стихотворение книги и цикла «Осенние озера» (1908–1909)¹⁶. Со всем рядом, через два небольших стихотворения, в этом же цикле идет еще одна канцона, также нарушающая строгие правила формы, но обеспечивающая сцепление двух частей с помощью рифмы — правда, не в соответствии с каноническими правилами; не в положенных местах находятся также укороченные строки. Таким образом, Кузмин воспроизводит скорее саму идею канцоны, чем ее форму в чистом виде:

¹⁶ Гаспаров М. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 201.

Осенний ветер жалостью дышал,
 Все нивы сжаты,
 Леса безмолвны зимней тишиной.
 Что тихий ангел тихо нашептал,
 Какой вожатый
 Привел незримо к озими родной?
 Какой печальной светлою страной
 В глаза поля мне глянули пустые
 И рощи пестрые!
 О камни острые,
 Об остовы корней подземных вековые
 Усталая нога лениво задевает.
 Вечерняя заря, пылая, догорает.
 Куда иду я? кто меня послал?

Ах, нет ответа.
 Какую ясность льет зимы предтеча!
 Зари румянец так златист, так ал,
 Так много света,
 Что чует сердце: скоро будет встреча!
 Так ясно видны, видны так далече,
 Как не видать нам летнею порой
 Деревни дальние.
 Мечты печальные
 Вокруг меня свивают тихий рой;
 Печаль с надеждой руки соплетают
 И лебедями медленно летают¹⁷.

Интересно, что в этот же цикл Кузмин помещает образец еще одной очень сложной и потому редко встречающейся у русских поэтов твердой формы — секстины, также подразумевающей регулярные рифменные повторы в составляющих стихотворение шестистишиях, расположенные в строго фиксированных позициях; завершает стихотворение трехстрочная посылка. При этом строки внутри шестистиший между собой не рифмуются (правда, у Кузмина есть неточное созвучие *долину* — *отливу*, которое можно рассматривать как рифмоид). В приводимом ниже тексте рифмующиеся строки обозначены буквами русского алфавита (а, б и т. д.), а повторы (рефрены) — сочетанием этих букв с *p* (ар, бр и т. д.); в случае неполного совпадения рифмующихся слов *p* не употребляется:

Не верю солнцу, что идет к закату,	а
Не верю лету, что идет на убыль,	б

¹⁷ Кузмин М. Стихотворения. С. 139–140.

Не верю туче, что темнит долину,	в
И сну не верю — обезьяне смерти,	г
Не верю моря лживому отливу,	д
Цветку не верю, что твердит: «Не любит!»	е
Твой взор мне шепчет: «Верь: он любит, любит!»	ер
Взойдет светило вопреки закату,	ар
Прилив шумящий — брат родной отливу,	др
Пойдет и осень, как весна, на убыль,	бр
Поют поэты: «Страсть — сильнее смерти!»	гр
Опять ласкает луч мою долину.	вр
Когда придешь ты в светлую долину,	вр
Узнаешь там, как тот, кто ждет, полюбит.	е
Любви долина — не долина смерти.	гр
Ах, нет для нас печального заката:	ар
Где ты читал, чтоб страсть пошла на убыль?	бр
Кто приравнять ее бы мог отливу?	др
Я не отдамся никогда отливу!	др
Я не могу предать мою долину!	вр
Любовь заставлю не идти на убыль.	бр
Я знаю твердо: «Сердце вечно любит	ер
И не уклонит линии к закату.	ар
Всегда в зените — так до самой смерти!»	гр
О друг мой милый, что страшиться смерти?	гр
Зачем ты веришь краткому отливу?	др
Зачем ты смотришь горько вслед закату?	ар
Зачем сомненье не вступать в долину?	вр
Ведь ждет в долине, кто тебя лишь любит	ер
И кто не знает, что такое убыль.	бр
Тот, кто не знает, что такое убыль,	бр
Тот не боится горечи и смерти.	гр
Один лишь смелый мимо страха любит,	ер
Он посмеется жалкому отливу.	др
Он с гор спустился в щедрую долину.	вр
Огнем палимый, небрежет закату!	ар
Конец закату и конец отливу,	др
Конец и смерти — кто вступил в долину.	вр

Ах, тот, кто любит, не увидит убыль!¹⁸

бр

Интересно, что, как уже отмечалось, Кузмин нередко объединял стихотворения, написанные разными строфами и строгими формами в единые циклы, которые благодаря этому приобретали уникальное ритмическое разнообразие — особенно если учесть, что практически все циклы Кузмина носят полиметрический характер, причем объединяют стихотворения, написанные не только разными размерами, но и принципиально различными типами русского стиха.

Нетрудно заметить, что наиболее изощренные строфические формы, восходящие к европейской традиции, писались поэтом в первое десятилетие творчества; позднее он переносит акцент в своем новаторстве на верлибр, полиметрию, гетероморфные формы, экзотические строфические образования.

Как видим, поэт прекрасно владел традиционными формами стиха и умело модифицировал их. С другой стороны, с не меньшим мастерством он работал и с новыми для его времени формами: свободным стихом в первую очередь, строфическая композиция которого мало изучена. Так, Гаспаров писал даже, что верлибр «строфики не знает». Однако примерно половина свободных стихов Кузмина делится на соразмерные строфоиды, что позволяет и здесь видеть особую («свободную») строфическую организацию.

Все это позволяет считать Кузмина подлинным мастером русского стиха начала XX в., не имеющим себе равных в чрезвычайно яркой и разнообразной поэзии своего времени.

¹⁸ Кузмин М. Стихотворения. С. 141.

ГЕТЕРОМОРФНЫЙ ВЕКТОР РАЗВИТИЯ СТИХОВОЙ КУЛЬТУРЫ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Не будет преувеличением сказать, что тенденция к гетероморфности — то есть целенаправленному и вполне осознанному нарушению единообразия стиховой культуры на всех ее уровнях — является основным вектором эволюции русского стиха в XX веке¹. Именно поэтому стихосложение многих крупнейших поэтов так поздно стало предметом изучения в стиховедческой науке — не хватало адекватного инструментария.

Не миновал увлечения гетероморфностью и Мандельштам, причем его индивидуальная стиховая культура становится со временем всё более неупорядоченной, что во многом объясняется стремлением уйти от жестких норм силлаботоники, а затем и умеренной тоники; при этом автор «Камня» не выбирает для себя радикальный нигилистический путь футуристов, к творчеству которых он испытывал явную симпатию и серьезный профессиональный интерес² (особенно это относится к Хлебникову, автору, по сути дела, введшему в современное русское стихосложение гетероморфный стих³).

Особенно отчетливо тяготение к гетероморфности сказывается в творчестве Мандельштама в 1930-е гг., когда многие из его стихотворений оказывается просто

¹ О гетероморфном стихе см.: *Орлицкий Ю.* Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛЮ. 2005. № 73. С. 187—202; *Андреева А., Орлицкий Ю.* Гетероморфный стих в современной русской поэзии // Славянский стих. VIII. Материалы междунар. науч. конф. М., 2008. С. 365–389.

² Об этом писали уже современники Мандельштама (см., напр.: *Левидов М.* Бессильные // Жемчужина. 1915. № 7. С. 15). Также см.: *Парнис А.* Штрихи к футуристическому портрету О. Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991. С. 183–204.

³ См.: *Орлицкий Ю.* Гетероморфный стих Хлебникова // Художественный текст как динамическая система. Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию В. П. Григорьева. М.: Управление технологиями, 2006. С. 563–575.

невозможно описать в рамках традиционной теории стиха без постоянных указаний на отклонения того или иного уровня.

Мы остановимся на двух важнейших уровнях структуры мандельштамовского стиха, подвергшихся воздействию гетероморфной тенденции — на его метрике и строфике.

Простейшее проявление гетероморфности, достаточно часто встречавшееся в русской поэзии и в предыдущем веке — неравностоппность, так называемый вольный стих (который — например в басне — может стать системой, то есть особой формой гомоморфности). Так, им написаны уже стихотворения 1917 г. «Когда на площадях и в тишине келейной...», «Кассандре», «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» (их строки колеблются в размере от 4 до 6 стоп ямба), «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (1920) и т. д.; вольным хореем написаны стихотворения 1920 г. «В Петербурге мы сойдемся снова...» и «Чуть мерцает призрачная сцена...». В 1930-е гг. вольного стиха еще больше: им написаны два восьмистишия и «Мы живём, под собою не чуя страны...» 1933 г., стихотворения 1937 г. «Обороняет сон мою донскую сонь...», «Как дерево и медь Фаворского полет...», «Я молю, как жалости и милости...», «На доске малиновой, червонной...», «Не сравнивай: живущий несравним...», «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...». Очень редким силлабо-тоническим размером — вольным трехсложником с переменной анакрусой — написано одно из самых сложных в метрическом отношении стихотворение «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» (на нем мы подробно остановимся позднее). Интересно, что в ранней лирике стих с переменной анакрусой поэт использовал в стихотворении 1911 г. «В лазури месяц новый...»; однако здесь это не трехсложник с переменной анакрусой, как ошибочно определил Гаспаров⁴, а силлаботоника, в которой несистемно используются разные метры, как трех-, так и двусложные — то есть, в терминологии того же ученого, микрополиметрия⁵.

Еще одно стихотворение — «Помоги, господь, эту ночь прожить...» — Гаспаров относит к пятисложнику так называемого «кольцовского типа» — очень неожиданному в репертуаре такого «книжного» поэта размеру⁶.

В нескольких стихотворениях Мандельштам применяет также цезуру, затемняющую — особенно в условиях тонического окружения — силлабо-тоническую природу текста: таково короткое стихотворение «Ночь на дворе. Барская лжа...» 1931 г., которое следует определить как четырехстопный анапест с регулярным усечениями двух слогов на четных строках, знаменитое «Если б меня наши враги взяли...» (пятистопный дактиль с двумя регулярными цезурами и усечениями на них, а также с рядом небольших отклонений от этой строгой схемы) 1937 г., а также упоминавшееся уже стихотворение 1935 г. «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...», в котором поэт использует несистемную, передвижную цезуру.

⁴ Гаспаров М. Стих О. Мандельштама // Гаспаров М. Избр. труды. Т. 3. М., 1997. С. 494.

⁵ Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. М., 2002. С. 223–226.

⁶ Гаспаров М. Стих О. Мандельштама. С. 494.

Отступлений от силлаботоники у Мандельштама — неожиданно для его времени — очень мало. По подсчетам Гаспарова, они занимают всего 7% его репертуара: это три дольника, три тактовика, один акцентный и один свободный стих⁷. В отличие от классика нашего стиховедения, мы склонны относить к свободному стиху не только стихотворение «Нашедший подкову», но и еще несколько переходных форм⁸, однако общей картины это ничуть не меняет.

Особое место в метрическом репертуаре Мандельштама занимают логаяды. Даже если не разделять крайне расширительной трактовки этого типа русского стиха, предложенной Плунгяном (как известно, он находит у поэта достаточное количество стихотворений, написанной этой формой — в отличие от Гаспарова, описавшего всего три), логаядическую тенденцию тоже следует отметить особо, в том числе и как намеренно нарушающую общую гомоморфность стиха Мандельштама.

Обратимся теперь к нескольким стихотворениям поэта, для метрики которых гетероморфный вектор оказывается определяющим, что позволяет отнести их к фактам ГМС (гетероморфного стиха).

Прежде всего, это «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...». Большинство строк здесь написано нерифмованным пятистопным ямбом (46 из 59) с мужскими или женскими окончаниями; однако остальные 13 имеют другую природу. Причем стихотворение и начинается не ямбом, а тремя строками разных трехсложников: первая строка представляет собой композит, состоящий из полустрочий двустопного дактиля и трехстопного амфибрахия, вторая — семистопный дактиль, третья — пятистопный анапест — то есть налицо все три трехсложных размера. Таким образом, основной размер стихотворения — ямб — начинается только в четверой строке.

Соответственно, пятистопным ямбом написаны строки 4–14, 16–22, 24–27, 35–51 и 53–59. Кроме того, в пятистопнымбическом монолите обнаруживаются три однострочных аномалии: «Где спичечные ножки цыганочки в подоле бьются длинном...» (полустрочие трехстопного ямба и строка пятистопного, объединенные в одной строке — пятнадцатой), «А все-таки люблю за хвост его ловить» (строка шестистопного ямба, 23-я) и 52-я строка «Уже светает. Шумят сады зеленым телеграфом...» (двустопное ямбическое полустрочие вместе с пятистопной строкой), то есть три достаточно обыкновенных отступления от модельной стопности; однако наряду с этим строки 28–34 вновь, как и в начале текста, представляют собой блок аномальных строк, из которых две ямбические: «Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?...» (строка пятистопного ямба с наращением трех стоп трехстопного после цезуры) и «Но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи» (полустрочие двустопного ямба, объединенное со строкой пятистопного), одна хорейская «Мы умрем как пехотинцы...» (строка Х4) и четыре трехсложниковые: «Есть у нас

⁷ Гаспаров М. Стих О. Мандельштама. С. 493.

⁸ Орлицкий Ю. Свободный стих Осипа Мандельштама // Сохрани мою речь... Вып. 4. М.: РГГУ, 2008. С. 451–462.

паутинка шотландского старого пледа...» (строка пятистопного анапеста), «Ты меня им укроешь, как флагом военным, когда я умру...» (строка пятистопного анапеста), «Выпьем, дружок, за наше ячменное горе...» (полустрочия двустопного дактиля и трехстопного амфибрахия) и «Выпьем до дна...» (укороченная строка двустопного дактиля); за этим вновь идет пятистопный ямб.

Наконец, все строки стихотворения не рифмованы, кроме нескольких: 4 и 6, 18 и 19, 24 и 25, 27 и 29, 40, 42 и 44, 45 и 46, 49 и 50, например,

Ведь в беге собственном оно не *виновато*
Да, кажется, чуть-чуть *жуликовато*...

При этом строки 18 и 19 связывает распыленная рифма (лавровишней — ни лавров нет, ни вишен), и 45 и 46 — тавтологическая.

Для стихотворения характерна также нетождественная строфика: оно состоит из одиннадцатистишия, двух восьмистиший, трех шестистиший, двух четверостиший и одного девятистишия. Все это вместе взятое позволяет рассматривать стихотворение если не как гетероморфное в полном смысле, то как существенный шаг на пути к этому типу организации речи.

В других стихах того же 1931 г. тоже есть аналогичные сбои метра, часто теряется рифма, регулярно появляется нетождественная строфика.

Следующий выразительный пример гетероморфности — стихотворение 1935 г. «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...», которое можно определить как вольный трехсложник с переменной анакрусой (ТПА) и с передвижной цезурой. Его метрическая основа — анапест, однако шестая строка написана шестистопным дактилем, восьмая — четырехстопным, двенадцатая — композит из стопы хорей и пяти — анапеста. В целом же метрически аномальные строки занимают половину текста, стихотворение разделено на нетождественные строфы, а рифмовка носит несистемный характер.

Еще один интереснейший пример, иногда интерпретируемый как акцентный стих или логоэд, — упоминавшееся уже стихотворение «Если б меня наши враги взяли...», на самом деле представляющее собой пятистопный дактиль с двумя цезурами и с усечениями на них, на которых регулярно встречается стык ударений, что и позволяет заподозрить здесь акцентник или логоэд.

Соответственно, в строфике Мандельштама тоже в равной мере работают оба вектора, характерные для лирики его эпохи: свободный, ведущий к появлению астрофических форм и неупорядоченных строфоидов, в идеале — верлибра и гетероморфного стиха, и консервативный, сказывающийся в использовании традиционных, а иногда и изысканных строф, а также — цепных строф и твердых форм.

При этом в строфике в целом решительно преобладают наиболее традиционные для русской силлаботоники и умеренной тоники (дольников), которыми написано большинство стихотворений поэта, виды строфы — катрены, а среди них преобладают четверостишия, использующие тоже наиболее традиционную рифмовку — перекрестный (абаб), хотя встречаются и оба других. Целиком катренами написано

275 из 437 стихотворений (нами учитывались все стихотворения по последнему «Полному собранию сочинений и писем»⁹, за исключением шуточных, стихов на случай, переводов и произведений для детей), то есть 62,9% от общего количества.

Четверостишиями Мандельштам писал на протяжении всего своего творчества, однако в ранних книгах они встречаются чаще, так как основные эксперименты со строфикой приходятся в основном на поздний период творчества поэта.

Всего 11 стихотворений поэта можно в полной мере считать астрофическими. Это прежде всего пять верлибров¹⁰, причем единственный большой из них — «Нашедший подкову» — состоит из соотносимых по объему строфоидов (от 8 до 14 строк), а остальные складываются всего из нескольких строк — так же, как шесть поздних стихотворений, написанных на две или три рифмы или содержащих холостые строки (как, например, части «Стансов»).

Наибольший интерес для нас, однако, представляют поздние стихотворения Мандельштама, многие из которых написаны вольными размерами, разными типами тоники, логаядами, содержат нерифмованные строки и тому подобные отклонения от силлабо-тонического канона. Соответственно, в вертикальном строении стиха гетероморфный вектор находит выражение прежде всего в обращении к нетождественной строфике, то есть в сочетании в рамках одного, обычно небольшого, произведения разнородных строфических единиц, например четверостиший и пятистиший и т. д. (отдельные примеры подобного рода приводились выше).

Так, стихотворение «За Паганини длиннопалым...» (1935) состоит из четверостишия, шестистишия, пятистиший и еще двух четверостиший; стихотворение «День стоял о пяти головах...» (1935) — из двух катренов, четырех двустиший и конечного катрена и т. д.

При этом Мандельштам часто использует малое число рифм: «рекордным» в этом смысле можно назвать стихотворение 1937 г.:

Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева,
И парус медленный, что облаком продолжен, —
Я с вами разлучен, вас оценив едва:
Длинней органных фуг — горька морей трава,
Ложноволосая, — и пахнет долгой ложью,
Железной нежностью хмелеет голова,
И ржавчина чуть-чуть отлогий берег гложет...
Что ж мне под голову другой песок подложен?
Ты, горловой Урал, плечистое Поволжье
Иль этот ровный край — вот все мои права,
И полной грудью их вдыхать еще я должен.

⁹ Мандельштам О. Полн. собр. соч. и писем: в 3 т. М., 1999–2011. В дальнейшем по первому тому этого издания приводятся все стихотворные цитаты без указания страниц.

¹⁰ См.: Орлицкий Ю. Свободный стих Осипа Мандельштама. С. 451–462.

Как видим, здесь одиннадцать строк содержат только две рифмы. Стихотворение же можно трактовать и как астрофическое, и как одиночное одиннадцатистишие, и как комбинацию цепных нетождественных строф (например, пяти- и шестистишия).

Всего на три рифменных созвучия написано и известное стихотворение 1937 г.:

Как светотени мученик Рембрандт,
Я глубоко ушел в немеющее время,
И резкость моего горящего ребра
Не охраняется ни сторожами теми,
Ни этим воином, что под грозою спят.
Простишь ли ты меня, великолепный брат,
И мастер, и отец черно-зеленой теми, —
Но око соколиного пера
И жаркие ларцы у полночи в гареме
Смущают не к добру, смущают без добра
Межами сумрака взволнованное племя.

Интересно следить, как последовательно изменяется строфика Мандельштама: сначала он использует вполне традиционные четверостишия перекрестной рифмовки, затем к ним добавляются двустишия со смежной рифмой, в результате чего образуются шестистишия на три рифмы — тоже достаточно распространенного типа, а потом на уже использованные три рифмы начинают нанизываться новые строки; Гаспаров так описывал это явление: «Вольная рифмовка с нанизыванием рифмических цепей — прием, характерный исключительно для позднего Мандельштама»¹¹.

В поздних стихах Мандельштама, использующих нетождественную строфику, нередко появляются также холостые строки, как, например, в этом знаменитом одиннадцатистрочным стихотворении 1935 г., где в рифменные цепи не попадает десятая строка, а первая и седьмая, а также вторая и одиннадцатая связаны тавтологической рифмой:

Это какая улица?
Улица Мандельштама.
Что за фамилия чертова!
Как ее ни вывертывай,
Криво звучит, а не прямо.

Мало в нем было линейного,
Нрава он не был лилейного,
И потому эта улица
Или, верней, эта яма
Так и зовется по имени
Этого Мандельштама.

¹¹ Гаспаров М. Стих О. Мандельштама. С. 494.

В другом знаменитом позднем стихотворении Мандельштама чередование рифмованных и нерифмованных строк имеет еще более прихотливый, неупорядоченный характер; рассмотрим четыре первые строфы, обозначив рифмы полужирным шрифтом:

Еще далёко мне до патриарха,
 Еще на мне полупочтенный возраст,
 Еще меня ругают *за глаза*
 На языке трамвайных перебранок,
 В котором нет ни смысла, *ни аза*:
 Такой-сякой! Ну что ж, я *извиняюсь*, —

Но в глубине ничуть не *изменяюсь*...
 Когда подумаешь, чем связан с *миром*,
 То сам себе не веришь: ерунда!
 Полночный ключик от чужой *квартиры*,
 Да гривенник серебряный в кармане,
 Да целлулоид фильма воровской.

Я, как щенок, кидаюсь к телефону
 На каждый истерический *звонок*.
 В нем слышно польское: «Дзенькую, *пане*
 Иногородний ласковый *упрек*
 Иль неисполненное *обещанье*.

Всё думаешь: к чему бы *приохотиться*
 Посреди хлопушек и *шутих*;
 Перекипишь — а там, гляди, останется
 Одна сумятица да *безработица* —
 Пожалуйста, прикуривай у *них*!

Как видим, два первых шестистишия содержат по три рифмующихся строки, причем одна рифма соединяет строфы между собой; в следующих двух пятистишиях — по две пары рифм. При этом расположение рифм в каждой из строф разное.

Дальше в стихотворении идут пять нерифмованных строф (точнее — соразмерных строфоидов): шести-, пяти- и еще три шестистишия. И завершает стихотворение снова пятистишие, на этот раз — с одной парной рифмой:

И до чего хочу я разыгаться —
 Разговориться — выговорить *правду* —
 Послать хандру к туману, к бесу, *к ляду*,
 Взять за руку кого-нибудь: будь ласков,
 Сказать ему, — нам по пути с тобой...

Наконец, твердые формы, которых у Мандельштама оказывается — особенно на фоне большинства современников — чрезвычайно мало. О. Федотов насчитал

у него всего 18 сонетов, включая переводы и разнообразные дериваты (безголовые сонеты, полусонеты и т. п.)¹². В недавнем докладе на мандельштамовской конференции в РГГУ он представил еще пять семистиший поэта, которые можно рассматривать как своего рода подступы к полусонетам — деривату сонетной формы, получившему значительное распространение в русской поэзии XX в.¹³ Нам представляется, что в качестве отдаленных дериватов сонетной формы можно рассматривать и еще одно стихотворение Мандельштама — вариант безголового сонета 1916 г., состоящий из катрена и двух трехстиший (или трех двустиший):

Мне холодно. Прозрачная весна
В зеленый пух Петрополь одевает,
Но, как Медуза, невская волна
Мне отвращенье легкое внушает.
По набережной северной реки
Автомобилей мчатся светляки,
Летят стрекозы и жуки стальные,
Мерцают звезд булавки золотые,
Но никакие звезды не убьют
Морской воды тяжелый изумруд.

В ряду интересующих нас форм можно рассмотреть также раннее стихотворение «Бесшумное веретено...», представляющее собой своего рода вариацию на столь популярную у символистов и их последователей форму триолета, а также шуточную «Эпиграмму в терцинах» (1931):

Есть на Большой Никитской некий дом —
Зоологическая камарилья,
К которой сопричастен был Вермель.
Он ученик Барбея д'Оревилльи.
И этот сноб, прославленный Барбей,
Запечатлелся в Вермелевом скарбе,
И причинил немало он скорбей.
Кто может знать, как одевался Барбий?
Ведь англичанина не спросит внук,
Как говорилось: «дерби» или «дарби»,
А Вермель влез в Барбеевский сюртук.

¹² Федотов О. Сонет. М., 2011. С. 256–276.

¹³ Федотов О. От средневековой септимы к полусонету // Традиционные строфические формы и их жанрово-строфические единства в русской поэзии. Ставрополь, 2013. С. 167–262.

Разумеется, в этом произведении есть только намек на твердую форму терцин, к которым Мандельштам, признанный знаток Данте, ни разу не прибегал в оригинальной практике: по терцинному признаку построены три строфы и так называемая замковая последняя строфа-строка, в то время как первая строка — холостая. Тут вспоминается, кстати, фраза Н. Мандельштам о том, что из переводов «Комедии» поэт будто бы больше всего ценил перевод дилетанта М. Горбова, выполненный метризованной прозой и строфами, очень приблизительно напоминающими терцины («Вместе с Данте пришли Ариост, Тасс, Петрарка. Они были не только в подлинниках, но и в немецких прозаических переводах. Первое время, когда О. М. еще не овладел языком, он иногда прибегал к переводам. Среди них он ценил только один, не вспомню чей — уж не Горбова ли? — русский прозаический перевод “Чистилища”, изданный в десятых годах. Стихотворные переводы он не выносил. Слишком уж редкая удача, когда перевод входит в литературу, как вошел Гнедич... Все издания были скромные, с небольшим фактическим комментарием, вроде оксфордского, 1904 года»¹⁴), хотя к этому времени Данте уже начали переводить и стихами более или менее точно в формальном отношении¹⁵.

Кстати, Мандельштам, в отличие от многих современников, практически никогда (кроме двух сонетов) не использовал строфические названия в терминологическом смысле: так, его «Канцона» (1931) не имеет ничего общего с этой твердой формой, достаточно точно воспроизведенной М. Кузминым и Н. Гумилевым, она написана обычными катренами с перекрестной рифмовкой, примерно то же можно сказать и о терцинах, хотя их формальный отголосок И. Семенко усматривает также в стихотворении 1934 г. «Как из одной высокогорной щели...» (называя их при этом терцетами, из чего неясно, что точно она имела в виду: последние строфы сонета, терцины в строгом смысле или просто трехстишия, как это было принято в начале века)¹⁶.

Говоря же о динамике развития строфики поэта, можно заметить, что он прошел большой путь от подражания строфическим опытам символистов (сонеты, триолет) через нейтральную катренную строфику — к соответствующим его поискам в области метрики и ритмики нетождественным строфическим композициям, поддерживающим общий для поэта вектор к гетероморфности.

Однако особого разговора, как уже говорилось, заслуживает стих «пиндарического отрывка» Мандельштама «Нашедший подкову».

По мнению специалистов, логоэтический стих од великого греческого поэта оказал огромное влияние на развитие новейшего европейского стиха. При этом, как утверждал М. Гаспаров, описывая предпосылки возникновения свободного стиха

¹⁴ URL: http://modernlib.ru/books/mandelshtam_nadezhda_yakovlevna/vospominaniya/read_17/

¹⁵ См. напр.: Орлицкий Ю. О судьбе и роли терцин в русской литературе // Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе. М.: ООО «Инфотех», 2013. С. 134–149.

¹⁶ Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама. М., 1987. С. 80.

в немецкой поэзии XVIII столетия, «сложнейший ритм Пиндара был в это время еще не изучен, стихи его ощущались как аметрический хаос, произвольно расчленяемый на строчки»¹⁷. Подобным образом воспринималась ритмически усложненная поэзия греческого классика и в других европейских литературах, в том числе и в русской — и тоже, как мы увидим ниже, стала источником не только сложной логоэдической конструкции перевода Вяч. Иванова, но и одного из первых опытов русского свободного стиха.

Представить себе классическую словесность без Пиндара для новоевропейского (и русского в том числе) читателя было немыслимо¹⁸, и переводы его од и отрывков из них — причем как с языка оригинала, так и с языков текстов-посредников — начинают появляться в России уже в конце 1700-х гг.; среди первых их переводчиков оказываются Сумароков и Державин, а целиком творения поэта в русском переложении издает сначала в 1803 г. П. Голенищев-Кутузов, а потом в 1827 г. — И. Мартынов¹⁹. После этого новый полный перевод од выходит только в 1980 г.²⁰

При этом ранние русские переводчики намеренно упрощают стих греческого классика и используют для его передачи не логоэды, тогда еще не получившие особого распространения в отечественной поэзии, а прозу или привычную силлаботонику, к тому же часто рифмованную. Как писал М. Гаспаров, «русские поэты и филологи неоднократно обращались к переводу Пиндара, но ни один из существующих опытов не получил безоговорочного признания даже среди специалистов. Тем труднее оказалось приискать убедительную форму для нового перевода. Здесь для переводчика представлялись три возможности.

Во-первых — перевод традиционными русскими силлабо-тоническими стихами, может быть, даже с рифмой. Так перевел две оды Пиндара Державин (одна — “Вестник Европы”, 1803, другая напечатана посмертно), одну — Мерзляков (“Подражания и переводы”, 1826, ч. 2), три — Водовозов (“Переводы в стихах и оригинальные стихотворения”, 1888, впервые — 1858 и 1865), так перевел все олимпийские и пифийские оды П. Голенищев-Кутузов (“Творения Пиндара”, 1804). Такой перевод дает наибольшее ощущение “художественности” и наименьшую возможность точности. Он легко читается; однако стилистические и образные ассоциации русских стихотворных размеров настолько прочны и устойчивы, что в подобных переводах они полностью подавляют своеобразие оригинала. Поэтому практика таких переводов — по крайней мере, с античных языков — в русской поэзии давно и разумно оставлена.

¹⁷ Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989. С. 224.

¹⁸ См. подробнее: Смолярова Т. И. Обращение к Пиндару в русской и французской одической традиции XVII–XVIII веков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000.

¹⁹ См.: Античная поэзия в русских переводах XIII–XIX вв. Библиографический указатель / сост. Е. Свиясов. СПб., 1998. С. 74–77.

²⁰ Гаспаров М. Поэзия Пиндара // Пиндар, Вакхилид. Оды. Фрагменты / изд. подгот. М. Л. Гаспаров; отв. ред. Ф. А. Петровский. М., 1980.

Во-вторых — перевод прозой. Так в свое время сделал единственный русский перевод всех четырех книг Пиндара И. Мартынов («Пиндар». 1827. Ч. 1–2); так перевел девять од В. Майков. <...> Такой перевод дает наибольшую точность и наименьшую художественность; он сообщает, о чем писал поэт, но не может дать читателю почувствовать, почему эти стихи считаются прекрасными, а поэт — великим. В русской практике такие переводы обычно имели лишь вспомогательное значение как пособие для чтения греческого подлинника»²¹. Разумеется, получившиеся при этом переводы практически не давали представления о реальном ритмическом строении поэзии древнего классика.

Прорыв наметился на рубеже XX в., прежде всего — в связи с появлением перевода Вячеславом Ивановым Первой Пифийской оды, опубликованного «Журналом министерства народного просвещения» в восьмом номере за 1899 г. и перепечатанного затем в измененном виде в хрестоматии Ф. Зелинского «Древнегреческая литература эпохи независимости» (М., 1921. Ч. 2); в этом переводе короткие строки первого варианта были объединены по две, а иногда по три в строку, а разрыв между ними обозначался при помощи увеличенных пробелов, что создавало дополнительное впечатление дробности текста²². В этом переводе впервые на русском языке была сделана попытка по возможности точно передать специфику пиндарова ритма; однако, как с сожалением писал Гаспаров, «точные тонические имитации ритмов античной хоровой лирики встречаются сравнительно редко — настолько они сложны: даже у В. Иванова эквиритмический перевод одной из од Пиндара получился очень тяжел»²³. Тем не менее он породил как минимум один очень важный отклик в русской поэзии своего времени — стихотворение Мандельштама «Нашедший подкову».

Характерно, что сам Гаспаров, обратившись к переводам Пиндара в конце XX в., «вместо трех ‘законных’ способов перевода Пиндара», опираясь на опыт новейших немецкого и английского переводов, «избрал четвертый — перевод свободным стихом. Такая практика перевода давно знакома европейской традиции; именно на переводах Пиндара и подражаниях Пиндару в значительной мере выработывался стих в европейской (прежде всего немецкой) поэзии XVIII в.»²⁴.

Представляется закономерным, что свое наиболее точное определение этого типа стиха ученый формулирует здесь же:

²¹ Гаспаров М. Поэзия Пиндара. С. 387–388.

²² Сравнить редакции перевода Иванова удобно по публикациям группы по изданию сочинений Вяч. Иванова ИРЛИ РАН — URL: <http://vyach.ivanov.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10974>; <http://vyach.ivanov.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10751> — а также по содержательной работе: Завьялов С., Лаппо-Данилевский К. К истории текста Первой Пифийской оды в переводе Вячеслава Иванова // *Musen Almanach*. СПб., 2013. С. 86–105.

²³ Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха. С. 56.

²⁴ Гаспаров М. Поэзия Пиндара. С. 389.

Свободный стих — это стих без метра и рифмы, отличающийся от прозы только членением на строки; он представляет собой наиболее гибкий способ уловить и оформить естественный ритм насыщенной содержанием речи. Такой перевод, как кажется, способен соединить лучшие качества трех видов перевода, перечисленных выше...²⁵

Вернемся, однако, в начало XX в. Особая роль переводов Вяч. Иванова в творчестве Мандельштама была уже давно и справедливо отмечена Кириллом Тарановским. Его статья «Пчелы и осы. Мандельштам и Вячеслав Иванов», напомним, была впервые опубликована в 1967 г. в сборнике в честь Романа Якобсона, и в основном посвящена разбору двух стихотворений 1919–1920 гг. — «На каменных отрогах Пиэрии» и «Возьми на радость из моих ладоней», в которых, как писал Тарановский, «Мандельштам тщательно использовал книгу Иванова» (то есть «Алкей и Сафо». — Ю. О.), — и сам точно так же тщательно анализирует это «использование» в своей статье («В стихотворении “На каменных отрогах Пиэрии” зашифровано около десятка ивановских строк и образов (из “Алкея и Сафо”, “Прозрачности”, “Нежной тайны” и — может быть — из “*Cog ardens*”)²⁶).

О влиянии на младшего поэта другого ивановского перевода — Первой Пифийской оды — справедливо писали И. Ковалева и Т. Смолярова²⁷, обращая особое внимание на мотивные переключки. Нас же в первую очередь интересует другое: собственно стихотворная форма русского перевода и возникшего под его влиянием оригинального стихотворения.

В связи с этим вспомним еще одно тонкое и точное замечание Тарановского:

Исследование всех мандельштамовских литературных и культурных источников становится очень важной предпосылкой для более глубокого понимания и более полной оценки его поэзии. Другими словами, если исследователь находит в первой публикации стихотворения «Нашедший подкову» подзаголовок «пиндарический отрывок», это значит, что он должен ознакомиться с одами Пиндара²⁸.

Справедливости ради скажем, что означенный подзаголовок присутствовал только в двух первых публикациях стихотворения Мандельштама 1923 г. — то есть, как раз вскоре после появления перепечатки Зелинским ивановского перевода.

²⁵ Гаспаров М. Поэзия Пиндара. С. 389.

²⁶ Тарановский К. Очерки о поэзии О. Мандельштама. М., 2000. С. 125.

²⁷ Ковалева И., Нестеров А. Пиндар и Мандельштам (к постановке проблемы) // Мандельштам и античность. Сб. статей / под ред. О. А. Лекманова. М., 1995. С. 166–168; Смолярова Т. Пиндар и Мандельштам // Toronto Slavic Quarterly. 2005. № 51. (URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/13/smolyarova13.shtml>). См. также: Broyde S. J. Osip Mandel'stam's «Nasedsij podkovu» // Slavic poetics. Essays in honor of Kirill Taranovsky. The Hague, 1973. P. 49–66; Myers D. The hum of metaphor and the cast of voice. Observations on Mandelstam's «The horse finder» // The Slavonic and East European Review. 1991. Vol. 69.

²⁸ Тарановский К. Очерки о поэзии О. Мандельштама. С. 16.

Первая из них появилась во втором номере журнала «Красная новь» за этот год, вторая — в газете «Накануне» от 7 октября того же года.

История второй из названных публикаций особенно важна, потому что здесь перед нами, по сути дела, другое произведение, написанное не свободным стихом, как основная версия стихотворения, а, как пишут комментаторы последнего полного собрания сочинений поэта, «в виде стихотворения в прозе», то есть особым образом организованной прозой. Очень важно и то, что строфы прозаического варианта пронумерованы, что характерно для многих прозаических миниатюр начала XX в., в той или иной степени ориентированных на нумерованный библейский стих. Текст прозаического варианта, любезно предоставленный нам С. Василенко, приводится в приложении к этой главе.

Для того, чтобы понять, каким образом возникла эта, по сути дела, новая редакция текста, отличающаяся от первой пропуском двух строк («Одни на монетах изображают льва, // Другие голову»), но главное — самой формой презентации текста (прозаической вместо стихотворной), обратимся к скудным мемуарным свидетельствам. Нам известно только одно — воспоминания Э. Миндлина «Необыкновенные собеседники», названные Н. Мандельштам «глупейшей главкой, посвященной Мандельштаму»²⁹.

Вот что пишет Миндлин:

Мандельштам только что закончил и раздумывал, кому бы предложить свой «опыт пиндарической прозы» — «Нашедший подкову».

Ему не очень хотелось отдавать в «Накануне» «Нашедшего подкову». Он знал, что из гонорара будет вычтен выданный прежде аванс. Но я пообещал приложить все усилия, чтобы гонорар на этот раз был выше обычного.

Мандельштам тут же попросил жену переписать для меня «Нашедшего подкову» — эту необычную «пиндарическую прозу» в сотню строк... Но еще прежде, чем она взяла в руки перо, он стал возле меня, держа левую руку, как обычно, в пиджачном кармане, а правой уже приготовился дирижировать. Он прислонился боком к спинке моего стула, словно не был уверен, что устоит.

Сначала голос его зазвучал сдержанно и без дрожи. Он словно только набирал силы. Это было начало как бы спокойно-эпического повествования в прозе:

Глядим на лес и говорим:
Вот лес корабельный, мачтовый.
Розовые сосны
До самой верхушки свободные от мохнатой ноши.

<...>

Потом он опускается на край железной кровати и искренне удивляется, что Надя до сих пор не переписала для меня «Нашедшего подкову»³⁰.

²⁹ Мандельштам Н. Вторая книга. М., 1990. С. 76.

³⁰ Миндлин Э. Необыкновенные собеседники. М., 1968. С. 91–93.

Мы сознательно опустили подробное описание мемуаристом вдохновенного чтения Мандельштамом этого стихотворения; для нас гораздо интереснее, кому принадлежит слово «проза», дважды употребленное Миндлиным вместо «отрывка», и как определял природу своего текста в его печатных версиях сам поэт; интересно, что и цитируя текст в стихотворной форме, мемуарист уподобляет его прозе, возможно, не находя разницу между ней и свободным стихом.

Не исключено и то, что это слово использовал сам поэт, отталкиваясь от сделанной в предисловии к журнальной публикации самим Ивановым оговорки:

Перевод с греческого «размером подлинника» в строгом смысле, разумеется, невозможен <...> наш перевод верен древнему размеру; и если принципиальные противники нововведений в господствующем стихосложении найдут, что в той же мере перевод этот перестает быть стихотворным, то мы первые готовы предложить читателям смотреть на него как на опыт ритмической прозы³¹.

К сожалению, нам неизвестно, кто — Надежда Яковлевна или сам Миндлин — переписывали стихи для «Накануне» и, соответственно, кто превратил первый и единственный настоящий и объемный верлибр Мандельштама в прозу. Сама Н. Мандельштам никак этот факт не объясняет, видимо, не считая это «преобразование» важным.

Однако Т. Смолярова, пишет, не ссылаясь на источник: «Стихотворение “Нашедший подкову” — “небольшая пиндарическая проза в сотню строк”, — как называл ее сам Мандельштам»³², — возможно, опираясь при этом на те же мемуары или на прозаическую публикацию в «Накануне». И уж точно имеет в виду их современный поэт Николай Кононов, определяя свое написанное белым вольным трехсложником с переменной анакрусой (тоже формой, соотносимой с имитациями античного стиха и с верлибром) стихотворение «Саратовские страдания» как «пиндарическую прозу жизни»:

Емкость стеклянную, то есть баллон или банку, обмой кипятком.
Начини огурцами, брусничным листом или прочим укропом.
Чистые, крепкие, лучше в пупырку, накладывай плотно
В них огурцы, как данайцев в коня, не шучу!
Все залей маринадом, рассолом, слезами³³.

При этом Смолярова справедливо считает, что стихотворение

...выделяется из всего корпуса мандельштамовского творчества. Это единственный *vers libre* Мандельштама, это одно из самых больших его стихотворений, это текст, почти полностью лишенный собственных имен (использование которых

³¹ Иванов В. [Предисловие] // Журнал министерства народного просвещения. 1899. № 7–8. С. 48.

³² Смолярова Т. Пиндар и Мандельштам.

³³ Кононов Н. Большой змей // URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/kononov2.html>

нередко рассматривалось исследователями как характерная черта его творчества, связывающая его с античным, мифологическим мышлением). Это стихотворение, в котором объединены все основные темы и образы поэзии Манделъштама (по крайней мере, первой ее половины — до 30-х годов). В нем Манделъштам произносит самые, быть может, трагические слова о себе: «Время срезает меня как монету // И мне уж не хватает меня самого...»³⁴.

Об этом же ранее писал и М. Гаспаров в своих нетрадиционных комментариях к стихам Манделъштама: «Нашедший подкову» (подзаголовок: «пиндарический отрывок»), единственное у ОМ стихотворение свободным стихом, каким принято было переводить оды Пиндара (V в. до н. э.)»³⁵. О. Ронен указывает и конкретный источник — «сделанный верлибром немецкий перевод Пиндара И. Тихо Моммзена»³⁶.

Гаспаров в статье «Стих О. Манделъштама» указывает также: «Кажется, не отмечалось, что свободный стих “Нашедшего подкову” перекликается со стихом “Оды нескольким людям” из Дюамеля (тот же 1923 год): стих многочисленных переводов, от “Песни о Роланде” до Бартеля, образует интересный фон для оригинальных экспериментов 1921–1925 гг.»³⁷.

Рассмотрим теперь стиховые особенности ивановского перевода и порожденного им оригинального стихотворения Манделъштама подробнее.

Пифийская ода в переводе Иванова представляет собой классический логоэд, одновременно строчный и строфный, построенный на силлабо-тонической основе; то есть стихотворение складывается из принципиально разноразмерных метрических строк разной длины, каждая из которых организована по собственной схеме, причем некоторые из строк представляют собой комбинацию стоп разного метра, что невозможно в русском традиционном стихе. При этом ритмическая схема каждой из строк в точности повторяется пять (в эподах) или десять (в строфах и антистрофах) раз через определенное количество строк; однако уловить этот повтор русский читатель, воспитанный на значительно более регулярном метре силлабо-тонического и тонического стиха, практически не может, для этого ему необходима специальная филологическая процедура.

Именно она позволяет определить метр воссозданного Ивановым в основном средствами русской силлаботоники аналога пиндаровой логоэдической строфы; ее формула выглядит следующим образом: в десяти строфах и антистрофах (1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 14) это последовательно X4ж / Дак3м / X2ж+Дак2м (или X3+Я1м, то есть хориямб) / X2 / Дак2ж/м+Я2ж / X4д / Амф3ж / X2ж / X2ж+Дак3м / X6м / Дак3м / X2 / Дак3ж / Дак3м / X2ж; в пяти эподах (3, 6, 9, 12, 15) — Дак3ж /

³⁴ Смолярова Т. Пиндар и Манделъштам.

³⁵ Гаспаров М. Комментарии // Манделъштам О. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 642.

³⁶ Ronen O. An approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. P. 188.

³⁷ Гаспаров М. Стих О. Манделъштама. С. 501.

Х4м / Дак3ж+Х2ж+Дак3м / Х4ж+Х4м / Амф3ж+Х2м / Дак2ж+Дак3ж+Дак1д / Х2ж+Дак3ж / Я4ж+Х4ж / Дак3м / Х3+Я1м (хориямб) / Дак1+Х3ж.

Как видим, на протяжении всего текста решительно преобладают дактили и хорей (ими написано 20 из 26, то есть 77 % строк), что создает в тексте привычный русскому слуху эффект несомненно метрического в своей основе стиха, причем скорее всего — русской разновидности гексаметра, тоже, как известно, основанного на чередовании (правда, не столь регулярном) двух этих размеров, однако всё же менее упорядоченного, чем регулярные силлабо-тонические метры.

При этом 10 строк из 26 составлено из полустиший разных размеров (двух, а в одном случае даже трех), а еще одна строка представляет собой редкий, можно сказать, уникальный для русского стиха двухцезурный тип дактиля. Интересно, что в эподе составных строк намного больше (7 из 10 при меньшем (11 вместо 15) количестве строк), что создает эффект значительно меньшей упорядоченности именно этих строф.

Картина осложняется еще и тем, что Иванов постоянно использует в своем переводе пиррихии и трибрахии, с одной стороны, и спондеи — с другой, что делает строки разных строф, при общем совпадении метрической схемы, различными по числу реальных ударений. Так, в первой строке эпода перед нами трехстопный дактиль с женским окончанием, однако реальное количество ударений в этой строке колеблется от 2 до 4. В первом же эподе читаем: «*Те же, кого не взлюбил Зевс,*» — (трехстопный дактиль с женским окончанием, но с сверхсхемным ударением на последнем слоге, то есть комбинация двух стоп дактиля со спондеем).

Во втором эподе первая строка, наоборот, содержит пропуск ударения на первом слоге: «*На колесничом ристании*»; тут перед нами трибрахий в первой стопе дактилической строки.

Третий эпод тоже начинается строкой с ненормативным количеством ударений: «*Он вспомнит войн великих*» (здесь сверхсхемное ударение падает на второй слог второй стопы). И только четвертый и пятый эподы начинаются «правильной» трехударной формой трехстопного дактиля.

Соответственно, вполне закономерные для русского языка и стиха пропуски ударений в седьмой строке строф и антистроф дают три варианта строки (101, 001 и даже 100), в результате чего полноударная форма употреблена лишь в 8 из 10 строк; еще интереснее картина в девятой строке, где основная хорейская формула (1010) встречается лишь в 4 строчках из 10, в то время как закономерное «отступление» от нее (пропуск ударения на первой стопе, 0010) встречается чаще (5 из 10), в последней же строке («*Корабленачальник искусный, ветрам...*») безударными оказываются все четыре первых слога, а первое ударение располагается уже во втором, дактилическом полустишии.

В ряде случаев переводчик Пиндара допускает также изменение типа клаузулы; например, одиннадцатая строка четвертой строфы завершается, в отличие от всех остальных, не мужским, а женским окончанием. Еще в нескольких случаях поэт производит замены хорейских стоп ямбическими внутри строки.

Таким образом, если не принимать во внимание (то есть не замечать, что совсем не трудно) достаточно строго в целом выдержанную логическую основу ивановского перевода, можно говорить о неупорядоченности как об основной внешней черте этого текста, выражающейся прежде всего в значительном колебании строк пифийской оды как по числу слогов (от 4 до 19), так и по числу ударений (от 1 и до 7), что в первую очередь и бросается в глаза читателю.

Неслучайно Гаспаров писал: «По-видимому, “размер подлинника” Пиндара оказался слишком сложен для такого перевода... Перевод В. Иванова, при всей своей замечательной стилистической выразительности, ощущается громоздким и малопонятным»³⁸.

Интересно, что ранее Мандельштам чутко отметил это противоречие, характерное для творчества Иванова, в письме ему из Монрё в С.-Петербург от 13 (26) августа 1909 г.:

Ваша книга прекрасна красотой великих архитектурных созданий и астрономических систем. Каждый истинный поэт, если бы он мог писать книги на основании точных и непреложных законов своего творчества, — писал бы так, как вы.

Вы — самый непонятный, самый темный, в обыденном словоупотреблении, поэт нашего времени — именно оттого, что, как никто, верны своей стихии, — сознательно поручив себя ей.

Только мне показалось, что книга слишком — как бы сказать — круглая, без углов.

Ни с какой стороны к ней не подступиться, чтобы разбить ее или разбиться о нее.

Даже трагедия в ней не угол — потому что вы соглашаетесь на нее.

Даже экстаз не опасен — потому что вы предвидите его исход. И только дыхание Космоса обвеваает вашу книгу, сообщая ей прелесть, общую с «Заратустрой», — вознаграждая за астрономическую круглость вашей системы, которую вы сами потрясаете в лучших местах книги, даже потрясаете непрерывно. У вашей книги еще то общее с «Заратустрой» — что каждое слово в ней с пламенной ненавистью исполняет свое назначение и искренно ненавидит свое место и своих соседей³⁹.

Кажущаяся ритмическая неупорядоченность ивановского перевода (одновременно «круглого» и «темного», выразительного и громоздкого), с другой стороны, является самой заметной отличительной чертой другого типа стиха — свободного; именно этот факт, очевидно, в значительной степени определил

³⁸ Гаспаров М. Примечания // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 389.

³⁹ Мандельштам О. Полн. собр. соч. и писем: в 3 т. Т. 3: Проза. Письма. М., 2011. С. 362. Отметим кстати, что книга Ницше написана такой же строфически организованной прозой, что и вторая версия нашего стихотворения; на нее же поэт ориентируется и в организации текста своего письма, что позволяет говорить еще об одном, современном Мандельштаму, источнике его «пиндарической прозы».

саму возможность переводить пиндаров стих на современные европейские языка именно верлибром⁴⁰.

В строчках «Нашедшего подкову» мы также видим частичное силлабо-тоническое упорядочивание отдельных строк или значительных их фрагментов при полной свободе слоговой и ударной длины каждой строки. Посмотрим на самое начало стихотворения:

Глядим на лес и говорим	Я4
— Вот лес корабельный, мачтовый,	Амф3
Розовые сосны	Х3
До самой верхушки свободные / от мохнатой ноши	Амф3+Х3
Им бы поскрипывать в бурю	Дак3
Одинокими пиниями	Ан3
В разъяренном безлесном / воздухе	Ан2+Дак1

и т. д., включая самые разные размеры и их комбинации, а также абсолютно безразмерные строки, то есть строки верлибра в строгом смысле слова (их 18, что составляет 19,2 %):

Ни одно слово не лучше другого...;
 Исцеляющий от беспамятства, слишком сильного одуряющего запаха...;
 Подобно зернам окаменелой пшеницы...;
 Конь лежит в пыли и храпит в мыле...

С другой стороны, в стихотворении можно обнаружить целиком метрические строки (иногда достаточно длинные), выполненные одним из традиционных силлабо-тонических размеров (их 35 из 94, то есть 28,6 %), например:

Влача через влажные рытвины
 Хрупкий прибор геометра (Амф3+3);

Хотя кувшин
 наполовину расплескался,
 пока его несли домой (Я6+4).

Встречаются в стихотворении также строки, состоящие из двух полустрочий, равных или неравных по объему, одного метра, достаточно традиционные в силлаботонике, но в нашем контексте вполне сопоставимые и с состоящими из полустрочий одного размера логаядами (таких строк в стихотворении Мандельштама 7, или 7,4 %):

В броской упряжи густых / от натуги птичьих стай (Х4+Х4);
 Шероховатую поверхность / морей (Я4+1).

⁴⁰ Гаспаров М. Примечания. С. 389.

Однако преобладают в «Нашедшем подкову» строки, составленные (как и многие в ивановском переводе Пиндара) из полустрочий разных силлабо-тонических размеров; их 21 (22,3 %):

Бывает темным, как вода, и всё живое в нем / плавает, как рыба	(Я7+X3);
Звук еще звенит, хотя причина / звука исчезла	(X5+Дак2);
Шорох пробегает / по деревьям зеленой лаптой	(X3+Ан3).

Наконец, возможен и третий вариант: часть строки (чаще всего, ее начало) носит метрически неупорядоченный характер (МНГ), зато вторая вполне метрична (таких строк у нас 11, или 11,7 %):

Дети играют в бабки / позвонками умерших животных	(МНГ3+Ан3)
Хрупкое летоисчисление / нашей эры подходит к концу	(МНГ2+Ан3).

При этом Мандельштам использует в своем стихотворении все силлабо-тонические размеры, а преобладание хореев и дактилей, отсылающих к схеме гексаметра, не носит у него такого явного характера, как в переводе Иванова. В большем диапазоне колеблется у Мандельштама и слоговая длина строки — от 1 до 24, а количество ударений в строке — от 1 до 8.

Аналогичная картина наблюдается и в строфике: если в логаядическом переводе Иванова текст стихотворения распадается на строфы и полустрофы по 15 строк в каждой и помещенные между ними эподы протяженностью 11 строк (что также создает на первый взгляд впечатление неупорядоченности), то стихотворение Мандельштама распадается на десять неравных, но тоже более или менее соразмерных строфоидов, состоящих, соответственно, из 14, 14, 9, 8, 8, 11, 9, 8, 4 и 9 строк. В среднем разница между соседними строфами колеблется примерно в тех же пределах, что у Пиндара-Иванова (от 0 до 4 в переводе, от 0 до 5 у Мандельштама). Правда, надо отметить, что средняя длина каждой строфы в стихотворении Мандельштама меньше (13,7 у Иванова против 9,4 в «Нашедшем подкову»).

Таким образом, можно предположить, что рассматриваемое стихотворение Мандельштама представляет собой попытку создать оригинальный свободный стих с явной опорой на квазиантичную метрику русского логаяда: во-первых, большая часть строк носит либо метрический характер (традиционный или составной), либо состоит из комбинации метрического и дисметрического фрагментов; при этом размер строк (в том числе соседствующих в стихотворении) обычно не совпадает; строки резко различаются также по количеству слогов и ударений; композиция стихотворения складывается из относительно протяженных и соразмерных строфоидов, во многом напоминая композицию состоящего из строф разной длины логаяда.

Вместе с тем обилие метрических строк и полустрочий в «Нашедшем подкову» заставляет нас рассматривать это стихотворение не как классический русский

свободный стих, а как своего рода переходную форму — «верлибр с метрическими вкраплениями»⁴¹.

Интересно, что и в переводах свободных стихов, выполненных Мандельштамом, — «Оде нескольким людям» Ж. Дюамеля, стихотворениях К. Бартеля и Рене Шикеле — также нетрудно заметить использование отдельных метрических строк и акцентную урегулированность отдельных фрагментов текста, иногда — окказиональную рифму. Однако все эти «рецидивы» традиционных стиховых систем Мандельштам применяет в своих переводах принципиально несистемно.

Кстати, сам термин «свободный стих» Мандельштам использует в печатном тексте лишь однажды: в рецензии на книгу «Дагестанская антология» (1935) он пишет: «...Махмуда (старого аварского поэта. — Ю. О.) Дзахо Гатуев излагает частью свободным стихом, частью рифмованной прозой»⁴². Более подробных рассуждений о верлибре в известных нам материалах поэта не обнаружено, что еще раз свидетельствует о том, что свободный стих как теоретическая проблема Мандельштама не занимал.

Наконец, несколько слов о двух прижизненных верлибрических редакциях стихотворения «Нашедший подкову». С. Василенко обнаружил в фонде ИМЛИ РАН авторскую правку, сделанную рукой Мандельштама на тексте из «Красной нови» и опубликовал стихотворение с учетом обнаруженных изменений⁴³, однако по не вполне понятным причинам в новейшем полном собрании сочинений она не была учтена.

Между тем эта редакция дает несколько отличное от традиционного, в большинстве случаев — более дробное деление текста на строки (в этом варианте на четыре строчки больше); можно сказать, что она — «более верлибр», чем общеизвестная версия, поскольку здесь много кратких, уводящих от гексаметра, строк, хотя есть и обратные замены.

Так, в первом строфоиде разбиты на две строки третья и четвертая:

Розовые сосны,
До самой верхушки свободные от мохнатой ноши, —
Им бы поскрипывать в бурю,
Одинокими пиниями...;

во втором строфоиде аналогичным образом изменена пятая строка:

Влача через влажные рытвины
Хрупкий прибор геометра...

⁴¹ См. предложенную нами типологию переходных форм: *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 324–325.

⁴² *Мандельштам О.* Дагестанская антология: аварцы, даргинцы, кумыки, лаки, лезгины, тюрки, таты, ногайцы // *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем: в 3 т. Т. 3. С. 187.

⁴³ *Мандельштам О.* Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 87–90.

В других строфоидах изменены границы строк, что создает, как правило, более дробный ритм, соответствующий природе свободного стиха: в третьем строфоиде вместо:

А вдыхая запах смолистых слез,
Проступивших сквозь обшивку корабля —

читаем:

А вдыхая запах
Смолистых слез, проступивших сквозь обшивку корабля;

в четвертом вместо:

Не вифлеемским мирным плотником,
А другим —
отцом путешествий,
другом морехода —

Не вифлеемским мирным плотником, а другим —
Отцом путешествий, другом морехода;

в пятом вместо:

Безуспешно предлагая небу
Выменять на щепотку соли свой благородный груз —

Безуспешно предлагая небу выменять на щепотку соли
Свой благородный груз.

В седьмом строфоиде строки, напротив, удлиняются, вместо:

Она отмечена среди подруг
Повязкой на лбу, исцеляющей от беспамятства,
Слишком сильного одуряющего запаха —

читаем:

Она отмечена среди подруг повязкой на лбу,
Исцеляющей от беспамятства, слишком сильного одуряющего запаха...

Однако и в том, и в другом случае авторская правка показывает стремление Мандельштама сделать свой первый верлибр менее упорядоченным, а значит, более свободным. А исток этой свободы, как видим, Мандельштам, так же как его немецкие предшественники, видел прежде всего в стихе Пиндара и в его переводе, сделанном старшим современником.

Таким образом, можно сказать, что стих Мандельштама в его развитии в полной мере отражает его особое место в истории русского стиха: между наследием символизма, поисками свободы и поисками классической строгости в ее неклассическом варианте.

ПРИЛОЖЕНИЕ
НАШЕДШИЙ ПОДКОВУ
(ПИНДАРИЧЕСКИЙ ОТРЫВОК)

1.

Глядим на лес и говорим — это лес корабельный, мачтовый: розовые сосны до самой верхушки свободны от мохнатой ноши — им бы поскрипывать в бурю одинокими пиниями в разоренном безлесном воздухе; под соленой пятой ветра устоит отвес, пригнанный к пляшущей палубе, и мореплаватель в необузданной жажде пространства, влача через влажные рытвины хрупкий прибор геометра, сличит с притяжением земного лона шероховатую поверхность морей.

2.

А вдыхая запах смолистых слез, проступивших сквозь корабль, любуясь на доски, заклепанные, сложенные в переборки, не вифлеемским мирным плотником, а другим, отцом путешествий, другом моряка, говорим: и они стояли на земле неудобной, как хребет осла, забывая верхушками о корнях, на знаменитом горном кряже, и шумели под пресным ливнем, безуспешно предлагая небу выменять на щепотку соли свой благородный груз.

3.

С чего начать? Все трещит и качается. Воздух дрожит от сравнений. Ни одно слово не лучше другого. Земля гудит метафорой, и легкие двуколки в броской упряжи густых от натуги птичьих стай разрываются на части, соперничая с храпящими любимцами ристалищ.

4.

Трижды блажен, кто введет в песню имя. Украшенная названием песнь дольше живет среди других. Она отмечена среди подруг повязкой на лбу, исцеляющей от беспамятства слишком сильного одуряющего запаха — будь то близость мужчины или запах сильного зверя или просто дух добра, растертого между ладонями.

5.

Воздух бывает темным, как вода, и всё живое в нем плавает, как рыба, плавниками расталкивая сферу, плотную, чуть нагретую, хрусталь, в котором движутся колеса и шарахаются лошади, влажный чернозем Нееры, каждую ночь распаханый заново, вилами, трезубцами, мотыгами, плугами. Воздух замешан так же густо, как земля; из него нельзя выйти, в него трудно войти.

6.

Шорох пробегает по деревьям зеленой лаптой. Дети играют в бабки позвонками умерших животных. Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу. Спасибо за то, что было. Я сам ошибся. Я сбился, запутался в счете. Эра звенит, как шар золотой, полая, литая, никем не поддерживаемая, на всякое прикосновение отвечая «да» и «нет»; так ребенок отвечает: «я дам тебе яблоко»; или «я не дам тебе яблоко», и лицо его точный слепок с голоса, которым он произносит свои слова.

7.

Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла. Конь лежит в пыли и храпит в мыле, но крутой поворот его шеи еще сохраняет воспоминание о беге с разбросанными ногами, когда их было не четыре, а по числу камней дороги, обновляемых в четыре смены, по числу отталкиваний от земли пышущего жаром иноходца.

8.

Так нашедший подкову сдувает с нее пыль и растирает ее шерстью, пока она не заблестит. Тогда он вешает ее на пороге, чтобы она отдохнула, и больше уже ей не придется высекать искры из кремня. Человеческие губы, которым больше нечего сказать, сохраняют форму последнего сказанного слова, и в руке остается ощущение тяжести, хотя кувшин наполовину расплескался, пока его несли домой.

9.

То, что я сейчас говорю, говорю не я, а вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы. Разнообразные, медные, золотые и бронзовые лепешки с одинаковой почестью лежат в земле. Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы. Время срезает меня, как монету, и мне уже не хватает меня самого...

Москва, 1922 г.

О. Мандельштам

(Накануне. 7 октября 1923)

ОСВОБОЖДЕНИЕ СТИХА КАК РИТМИЧЕСКИЙ ОТКЛИК НА «МУЗЫКУ РЕВОЛЮЦИИ»: СЕРГЕЙ ЕСЕНИН

Жанровое определение «маленькие (или малые) поэмы» было предложено, как известно, самим Есениным при определении состава и композиции его собрания сочинений¹. Среди них можно выделить несколько хронологических групп.

Прежде всего, это его ранние так называемые «исторические» поэмы «Марфа Посадница» и «Ус» и примыкающие к ним тематически «Микола» и «Русь», все созданные в 1914 г. Все они написаны более или менее традиционными метрами: «Микола» пятистопным хореем, «Русь» — трехстопным анапестом с регулярным чередованием дактилических и мужских окончаний; «Марфа посадница» — четырехиктным акцентным стихом; наконец, «Ус» представляет собой классическую полиметрическую композицию, в которую входят самостоятельные объемные фрагменты, написанные разными силлабо-тоническими метрами: это четырехстопный цезурированный хорей, шестистопный цезурированный хорей и четырехстопный дактиль. Все поэмы полностью зарифмованы.

После этого два года Есенин маленьких поэм не пишет и возвращается к этой условной жанровой форме только весной 1917 г., после событий Февральской революции. Именно поэтому нам представляется возможным говорить об определенном влиянии «ритмов революции» (или ее «музыки», которую призывал слушать А. Блок) на появление новых ритмов в поэзии Есенина (аналогично тому, как М. Волошин обращается в те же годы к историческим поэмам, тоже используя в них аналог «свободного стиха» Э. Верхарна — вольный белый двусложник

¹ Субботин С. Комментарии // Есенин С. Полн. собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М., 1995. С. 263–270. По этому же тому в статье цитируются с указанием в скобках после текста номеров страниц все стихи поэта (за исключением «Сельского часослова», включенного составителями в Т. 4 (М., 1996)).

с переменной анакрусой, ранее им практически не использовавшийся, тем более в больших формах)². Чуть позднее, после создания Пролеткульта, его руководство предписывало пролетарским поэтам писать стихи — вослед Уитмену и упоминавшемуся уже Верхарну — свободным стихом³.

У Есенина признаки освобождения стиха от строгой урегулированности можно обнаружить уже в первой написанной после перерыва маленькой поэме «Товарищ». Прежде всего, она тоже представляет собой полиметрическую композицию, однако включающую фрагменты не только силлабо-тонической, но и тонической природы. Первая часть ее состоит из пяти четверостиший, написанных четырехиктным акцентным стихом; следующие два — разностопным амфибрахием, следующие три — двустопным ямбом. Затем следует 13 катренов, написанных трехстопным ямбом. А завершают поэму четыре нетождественные строфы вольного рифмованного акцентного стиха, две первые состоят из шести, остальные — из семи прихотливо зарифмованных строк, оформленных в соответствующей нетрадиционной графике⁴. При этом последняя строка стихотворения — нерифмованная, она противостоит всем остальным и благодаря абсолютно сильной поэзии, и благодаря тому, что выпадает из сплошного рифменного ряда⁵:

Голос его все глуше, глуше,
Кто-то давит его, кто-то душит,
Палит огнем.

Но спокойно звенит
За окном,
То погаснув, то вспыхнув
Снова,
Железное
Слово:
«Пре-эс-нуу-ублика!» (34).

² См. об этом: *Орлицкий Ю.* Стиховая уникальность исторических поэм М. Волошина // Вестник Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. Серия: Социальные и гуманитарные науки. № 4. 2016. С. 57–65.

³ *Лебедев-Полянский П.* Приветственная речь на Первой Всероссийской конференции пролеткультов // Протоколы I Всероссийской конф. пролеткультов с 15–20 сент. 1918 / под ред. П. И. Лебедева-Полянского. М., 1918. С. 8.

⁴ О важности этого элемента стихотворной поэтики применительно к маленьким поэмам справедливо писал тот же С. Субботин: «Для целого ряда произведений Есенина важное смысловое значение имеет графическое расположение стихотворного текста, с выделением отдельных фрагментов, строф и слов, связанным, как правило, с общим творческим замыслом» (*Субботин С.* Комментарии // *Есенин С.* Полн. собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М., 1995. С. 270).

⁵ Свободный стих мы вслед за М. Гаспаровым понимаем как «стих без метра и без рифмы, отличающийся от прозы только членением на строки» (*Гаспаров М.* Поэзия Пиндара // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 384; См. также: *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 322).

Как известно, вопреки десятилетиями господствовавшей в советской критике и литературоведении точке зрения, творчество представителей новокрестьянского направления в русской литературе XX в., ярчайшей страницей которого была поэзия Сергея Есенина, далеко не сводимо к более или менее искусному подражанию народной песне; напротив, палитра художественных средств поэтов — «новокрестьян» чрезвычайно широка и разнообразна. В полной мере это относится и к ее ритмическому строю, в том числе и к так называемому ритмическому репертуару поэтов новокрестьянского круга: у них встречаются все основные размеры традиционного стиха, бывшие в ходу в начале XX в. (а не только песенный хорей), равно как и все новаторские формы стиха, только входившие в ту пору в активный поэтический обиход: дольники, тактовики и акцентный стих, имитации античной метрики; свободный стих (верлибр). Правда, усвоение новаций проходило у «новокрестьян» с неизбежной оглядкой на национальную традицию, с поправкой на русскую специфику поэтического видения мира.

Свободному стиху С. Есенина посвящена только одна работа, принадлежащая известному стиховеду и есениноведу Л. Л. Бельской. В ней, однако, генезис есенинского верлибра не рассматривается вовсе, а главное внимание уделено полемике по поводу разных подходов к пониманию природы русского свободного стиха вообще. С помощью опытов С. Есенина Л. Бельская старается доказать правоту точки зрения Поливанова — Черных — Жовтиса, согласно которой свободный стих отличается от традиционных систем стихосложения опора не на сквозную меру повтора, актуальную для всего текста, а на переменные константы, охватывающие небольшие фрагменты текста: например, одно четверостишие может быть зарифмовано, следующие три строки выравнены по числу ударений, дальнейшие — по числу слогов и т. д. Понимаемый таким образом свободный стих воспринимается как некий склад обломков всех ранее существовавших типов версификации, как своего рода постмодернистский эпилог истории русского стихосложения.

Действительно, отдельные тексты, более или менее отвечающие подобной трактовке, встречаются в период первых проб новой формы стихосложения на рубеже веков. Однако рецидивы силлаботоники и силлабики очень быстро изживаются русскими поэтами, и лучший пример тому — эволюция свободного стиха А. Блока от разного рода переходных вариантов к тому, что мы называем «чистой формой» верлибра: стиху, для которого характерен полный и обязательный отказ от силлабо-тонического метра, рифмы, изотонии и изосиллабизма и регулярной строфики. Понимаемый таким образом, свободный стих может появляться только на определенной, достаточно высокой стадии развития национальной стиховой системы и существовать на ее фоне, постоянно отталкиваясь от развитого ритмического опыта поэтов и их читателей, для которых уже неактуальны более внешние показатели стиховой речи, а достаточно единственного, первичного стихового признака, отличающего его от прозы: наличия авторского членения, двойной сегментации линейного текста на вертикально сопоставляемые фрагменты — строки.

Интересно, что в литературе начала XX в. опыты этого рода — прежде всего, в переводах с французского (Верхарна) и английского (Уитмена) — были восприняты вполне органично. Сказывалась тут, конечно, и полная интегрированность русской литературы того времени в мировую, ее открытость всякому новшеству, принятому в других национальных традициях. Но была и другая, не менее важная причина: русский верлибр вызревал не только на прививках иноязычной музыки, но и на национальной традиции — в первую очередь так называемого молитвословного стиха, воспринятого поэтами Серебряного века через его фольклорную разновидность — духовный стих. Оказавшись оторванным от присущей ему музыкальной стихии, попав на печатные страницы, а затем — в стихотворные авторские имитации, духовный стих стал одним из непосредственных источников свободного стиха А. Добролюбова, Л. Семенова, М. Кузмина, Вяч. Иванова, И. Бунина. К этой же традиции, как мы попытаемся показать ниже, можно отнести и опыты Сергея Есенина.

В соответствии с оговоренным выше пониманием природы свободного стиха, мы будем говорить как о стихотворениях, целиком написанных верлибром, так и произведениях, в которых лишь главы или небольшие фрагменты выполнены свободным стихом, сочетаясь в рамках полиметрического целого с другими, традиционными, типами стиха. В этом смысле можно говорить о трех небольших вкраплениях верлибра в «Певущем зове», о третьей главке «Отчаря», четвертой и шестой — «Пришествия», третьей — «Преображения» (все 1917 г.) и о всех четырех главках «Сельского часослова» (1918).

Выстроив все названные опыты поэта в единый хронологический ряд, мы без труда увидим постепенный путь Есенина к овладению техникой верлибра. Так, появлению свободного стиха предшествуют отдельные холостые строки в нескольких произведениях предреволюционных лет; в «Товарище» (1917), непосредственно предшествующем «Певущему зову», холостой и лишенной размера оказывается последняя строка, резко выбивающаяся из метрического рисунка остального текста; в самом «Певущем зове» можно говорить уже о фрагментах собственно верлибра в лишенных рифмы финалах второй, седьмой и девятой строф. В «Отчаре» свободным стихом написана уже целая глава, в «Пришествии» — две, «Часослов» целиком выполнен верлибром.

Такое постепенное освоение было характерно и для других поэтов начала XX в., а искушения свободным стихом не избежал в этот период почти никто. Интересно и то, что многие поэты (Блок и Есенин в том числе), «дойдя» до чистой формы верлибра, словно бы утрачивали к нему интерес и прекращали эксперименты с этой формой: общий ее расцвет был еще далеко впереди.

Разумеется, говоря о влиянии духовного стиха на формирование национального свободного стиха, нельзя забывать и того, что большая часть фольклорных духовных стихов обладала, кроме мелодии, достаточно урегулированной ритмической структурой — обычно акцентной, более всего напоминающей «светские» былины. То есть в качестве непосредственного предшественника верлибра

выступает не весь корпус записанных в XIX — начале XX в. духовных стихов, а лишь отдельные, более других «освобожденные» от регулярной ритмики тексты, а скорее всего — сам образ духовного стиха как словесной структуры, не обязательно подчиняющейся законам литературной метрики.

О том, что С. Есенин в детстве слушал и знал духовные стихи, он свидетельствует сам: «Часто собирались у нас дома слепцы, странствующие по селам, пели духовные стихи о прекрасном рае, о Лазаре, о Миколе, о женихе, светлом госте из града неведомого» (V, 15). Однако в ранние и поздние годы более актуальными для С. Есенина — и в смысле образного строя, и в ритмике — были другие жанры народной словесности, в первую очередь песня и частушки. Духовный стих проявляется в революционных стихах одновременно как катализатор нового типа образности («революционно-религиозного») и новой ритмики (отказ от традиционных размеров).

Уже первые три фрагмента свободного стиха в «Певущем зове» отсылают нас к трем частым сюжетам духовных стихов: встречающимся во многих текстах упоминаниям солнца и луны рядом с именем Бога, избиению Иродом младенцев и усекновению головы Иоанна Предтечи.

В «Отчаре», где верлибром написан уже большой связный фрагмент-главка, связи с образной традицией духовного стиха еще теснее и многообразнее. Герой поэмы амбивалентно связан с двумя противоборствующими персонажами стиха об Анике-воине: самим Аникою и побеждающем его «Чудом», то есть смертью. Так, у С. Есенина герой именуется «чудотворцем» (в стихе смерть, напомним, названа сначала «чудом»), а следующий за обращением портрет отчаря напоминает одновременно и Анику, и его смерть: в «Отчаре» герой «широкоскулый и красно-ротый», руки у него «корузные»; в стихе об Анике у героя «белы руци, бело лице, очи ясны, резвы нозе» (кстати, у отчаря тоже упоминаются ноги, точнее, их пальцы!), у смерти-«чуда» напротив: «ноги лошадины, тулово зверино, буйна голова человечья, власы до споясу». Поэт призывает отчаря «укачать его душу», вокруг души вертится и сюжет стиха об Анике: смерть приходит по его душу, о душе прежде всего печется и сам Аника, ей же и достается более всего в трагическом финале стиха. Ее (то есть Аникину душу) в разных версиях стиха вынимают, сажают на колие, возносят «вельми высоко», «возрынывают во тьму глубоко» — то есть производят действия, вполне соотносимые с есенинским призывом «укачай мою душу на пальцах ног своих».

Далее, отношения лирического героя с отчарем, именуемым им чудотворцем (тогда как себя он называет «младенцем нежным», а потом признается «я сын твой»), вполне сопоставимы с тем, что Аника постоянно «смерть матерью своей прозывает», а также предлагает ей «списать лик» на икону: связь с образом Богоматери тут вполне очевидна.

Наконец, у Есенина гиперболизируются «седины» отчаря (по ним герой узнает, «что был снег на полях и проемах») — седа и смерть-чудо в духовном стихе. Впрочем, на связь своего героя с фольклорным поэт указывает в тексте и прямо:

во второй, написанной традиционным метром, главе об отчаре сказано: «И силой Аники / Отмечен твой шаг».

Еще ошутимее — и при этом значительно разнообразнее — присутствие образного мира духовных стихов в написанных верлибром главках «Пришествия». Четвертая начинается вновь «качанием»; правда, теперь его «субъект» указан открыто: «дьяволы на руках укачали землю» накануне второго пришествия. В духовных же стихах, посвященных концу света, сказано, что «небо и земля потрясется», а люди «скакали, плясали, все ради его, ради дьявола». У Есенина во второй строфе «снова пришествию его поднят крест» — в духовном стихе Христос вопрошает свою мать: «Разве ты хочешь видеть меня во вторые... на распятии?» При этом у Есенина в следующей строке — «снова раздирается небо», в духовных же стихах — «Тогда же небеса все раздерутся» («О нынешнем веке и будущем»); небо — «завеса надвое раздиралась» («Стих о распятии»). Не решаясь подниматься по лестнице в сад Божий, герой «Пришествия» вопрошает: «как взойду, как поднимусь по ней с кровью на отцах и братьях» — духовный стих «комментирует»: «А брат брата возненавидит, Восстанет отец на сына и сын на отца... и скует брат на брата копьё» (у Есенина — «тишина полей и разума[!] / Точит копьё»). Героя «Пришествия» «тянет... / земля, оцепили пески», он «на реках сохнет» — герой духовного стиха молит: «Песок течет — то постель моя, Ох ты, мать сыра земля! — Прими меня яко чадо твое»; архангелы призывают ангелов гнать грешников в «реки огненные», праведники же идут через них «словно посуху, ровно по земле», ибо у них «от рек ключи-источники все поиссякнут»; может помочь и Богородица: столкнуть две горки и засыпать реку песками сыпучими; но грешные все равно останутся «Дабы к сырой земле припасти».

Не менее очевидны переклички образов и в шестой главке, где поэт призывает Саваофа: «Покровом твоих рек и озер Прикрой сына!» — тут, во-первых, сразу же припоминаются многочисленные стихи о Покрове; во-вторых, картины земли после второго Пришествия отчетливо напоминают Страшный суд духовных стихов. Так, у Есенина «гоголят снега» — духовный стих обещает грешникам «зиму злу студену»; когда Христос возносится, нищие просят Его не только напоить и накормить их, но и «наготу одеждой одевати, от непогод нас укрывати». У Есенина вслед за снегами идет «ланита дождей» — в духовном стихе «град и снега землю прикрывают, от облак многих дождь проливает». У поэта после снегов и дождей вступают в дело «трубы вьюг», напоминающие не только о трубах архангельских из бесчисленных народных «Страшных судов», но и стих «О святой Троице», где Бог — «ветрами веющий, воздухом владеющий». Кстати, в «Преображении» — тексте, наиболее из всех верлибров Есенина свободном от прямых аналогий с духовным стихом — россияне, «ловцы вселенной», призываются еще и «трубить в трубы» по поводу пришествия «нового сеятеля» и «светлого гостя» (вспомним воспоминания поэта).

Наконец, «Сельский часослов» — самое большое произведение Есенина из числа написанных с применением свободного стиха, притом выполненное им

целиком; самое позднее (последнее!) в ряду экспериментов поэта с «молитвословным верлибром». Здесь главки, ассоциирующиеся с духовным стихом, чередуются с чисто «светскими» воспоминаниями детства; фон стихов не столь плотен, зато еще более многослоен, чем в более ранних опытах.

Начинается «Часослов» с обращения к солнцу, которое Есенин следом именуется «ведром», хотя и золотым — тут безусловна полемика-переключка с разными вариантами «Плачей Адама», начинающимися всегда упоминанием «праведного солнца», «появившегося в раю» и приравниваемого к Христу.

Во второй, «светской», главке параллель с духовным стихом поддержана на уровне образного строя одним, но очень важным сопоставлением: Есенин видит Русь подобной овце, Русь лежит, «как овца, дрыгая ногами в небо, путая небо с яслями, путая звезды с овсом золотистым», — но всё это усложненно-искусственное меркнет рядом с вполне имажинистским образом духовного стиха — «пастырь звезд», генетически родственному развернутому есенинскому иносказанию.

Не случайно в следующей главке возникают у поэта и «пастухи пустыни» — постоянного места действия духовных стихов. Только в духовных стихах сюда приходят спасаться, отрекшись мира сего прелестного», есенинский же герой сочетает знание «только» Библии и сказок с сугубо мирским: «по праздникам играть в гармошку», абсолютно несовместимым с правилами пустынножительства.

В «Часослове» традиция духовного стиха диктует и общую композицию целого. Каждая из главок начинается обращением: к солнцу, к месяцу, к вечерней заре, к звездам. Это — символика страшного суда: «День к вечеру приближается, Солнце идет к заходу, приходят времена последние». То же и у Есенина: вслед за распятием и гибелью Руси поэт возвещает ей рождение нового сына.

Кстати, набор и порядок следования небесных светил и явлений (солнце — месяц — заря — звезды) — своего рода фольклорное клише, характерное для многих духовных стихов. Так, в «Книге голубиной» вопрошается, «отчего зачался белый свет, / Отчего воссияло солнце красное, / Отчего пекет млад-светел месяц, / Отчего пекут звезды цистые, / Отчего зачалась утренняя заря, / Утренняя заря, заря вечерняя?»; Христос, описывая Богоматери свое погребение, рассказывает, что при этом «Солнце-месяц померкнут / И частые звезды на земь канут», при воскрешении же Его «Солнце-месяц просияют, / И чистые звезды просветятся».

Все приведенные выше наблюдения носят, разумеется, предварительный характер; более пристальный и подробный анализ, без сомнения, позволит выявить и другие, возможно, еще более значимые переключки свободных стихов Есенина и духовного стиха. Но и то, что может без труда заметить самый беглый взгляд, не может не убедить в безусловном наличии множественных параллелей в сопоставляемых текстах. И следуя фольклорным образцам, и богоборчески вступая с ними в спор, поэт всегда держит перед своим внутренним взором слышанные им в далеком детстве образцы фольклорного текста с только им присущим нестандартным словоупотреблением («небеса раздираются», «псалтыри звезд»), и в то же время — с клишированностью («солнце — месяц — звезды — заря»). В равной

степени свободу ритмической конструкции провоцирует раскованность духовных стихов, особенно в сопоставлении их с «несвободной» литературной традицией.

Таким образом, нам представляется вполне обоснованным говорить об особом месте верлибров Есенина 1917–1918 гг. в общем контексте зарождающегося русского свободного стиха первых десятилетий XX в.: его определяет скрещение традиции народного духовного стиха и актуальных поисков новых ритмов, для отыскания которых поэт «подключается», наряду с другими, аналогично ориентированными в духовном пространстве эпохи авторами, к пласту национальной культуры, до тех пор практически не востребованному книжной литературой. И в этом смысле опыты Есенина еще раз свидетельствуют о недопустимости упрощенческого сведения всякой литературной новации — в том числе и в области ритмики — только к заимствованию, равно как только к узко и односторонне понятой традиционности.

В ТРАДИЦИЯХ НАРОДНОЙ РИФМОВАННОЙ ПРОЗЫ: СТИХОВОЕ НАЧАЛО В ПРОЗЕ С. КЛЫЧКОВА

В последнее время появился ряд работ (Солнцевой, Пономаревой и других исследователей), посвященных прозе Сергея Клычкова¹. Однако ни в одной из них, к сожалению, не уделяется внимание анализу ритмической специфики этой прозы, хотя обычно и констатируется, что это не вполне обычная проза, а так называемая «проза поэта», как и у всех других поэтов новокрестьянского направления.

Именно поэтому нам представляется актуальным рассмотреть прозаические произведения Клычкова — самого продуктивного прозаика среди «новокрестьян» — как раз с точки зрения особенностей ее ритмического строения, обусловленного воздействием на нее стихового начала, который отчетливо проявляется практически на всех уровнях ее структурной организации.

Прежде всего, проза Клычкова насыщена стихотворными вставками, а также вставками фрагментов так называемой стихоподобной прозы, восходящей к традиционным стихотворным жанрам.

Однако самое очевидное для всей прозы — это ее версейность, то есть использование стихоподобных («версейных») строф, характеризующихся краткостью и стремлением к равенству одному предложению².

¹ См., напр.: *Солнцева Н. М.* Китежский павлин. Филологическая проза: Документы. Факты. Версии. М., 1992; *Солнцева Н. М.* Последний Лель: О жизни и творчестве Сергея Клычкова. М., 1993; *Пономарева Т. А.* Новокрестьянская проза 1920-х годов. Ч. 2: Круглый стол Сергея Клычкова. М., 1991; *Никё М.* Испытание огнем и водой // *Клычков С.* Сахарный немец. Paris, 1983.

² Подробнее об этом типе прозы см.: *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 177–201.

Одним из возможных источников такой строфики Клычкова представляется влияние символистской прозы «короткой строки», о которой писал Н. Нильссон³; на рубеже веков она получила в русской литературе достаточно широкое распространение, причем в творчестве прозаиков самой различной творческой ориентации — от неоклассиков до футуристов.

В 1907 г. молодой Клычков публикует в альманахе «Белый камень» небольшой рассказ «Красные крылья», явно ориентированный на символистскую прозу Леонида Андреева, который также использовал нередко этот тип стихоподобной строфики.

Вот характерный пример версейной строфики из этого забытого ученического рассказа Клычкова (полностью его текст приведен в приложении к данной статье):

Он проснулся рано.
Солнце еще не вставало.
Над городом колыхался красный полог.
Туман расплзся по улицам, и Солнце взойдет светлое и веселое.
Он решился.
В углу спал Федор.
На дерзком лице притаились морщинки, спадая к губам улыбкой.
Было тихо.
Всё спало⁴.

В романах Клычкова версейные строфы также встречаются достаточно регулярно, причем как короткие, так и достаточно протяженные, но тоже состоящие из одного предложения. Вот, например, первая главка романа «Князь мира», все строфы которой имеют версейную природу:

Свети, месяц, свети!
Забирай на серёдку, чтобы дальше было видно стариковским глазам!
Уж то ли в них с каждым годом и в самом деле темнеет, то ли сам ты стал не так уж казист и высок и часто влезаешь в синюю гору, как и я же, старик, на полати!
Понемножку уходит из жизни и памяти всё!
Да и сама жизнь человечья, должно, стала короче, но только длиннее осенняя ночь!
В осеннюю долгую ночь кружатся теперь воспоминанья, как листья с плакучей березы, стоит она нищенкой под окном и отряхает слезу за слезой на дорогу, сметает ветер листья к забору и дождь прибывает к земле!
Свети, месяц, свети!
Лучина теперь уж не в моде, да и ты сам как будто тоже из моды выходишь?..

³ См.: *Нильссон Н.* Русский импрессионизм: стиль «короткой строки» // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 220–234.

⁴ *Клычков С.* Красные крылья // Белый камень. Альманахи индивидуального искусства, индивидуальной мысли. Т. 1. М., 1907. С. 36–40.

Видно ль только тебе, какие в Чагодое у нас фонари, свет к ним бежит, как плясун, по бечевке с торфяного болота, на котором раньше жил леший Антютик, а теперь скоро не будет даже лягушек, потому что сухо, как на бульваре, и в небо замахнулась с вырубки железная большая труба!

Выходим из моды и веры и мы!

Как теперь приниматься за рассказку, когда многое уже позабылось, а коль вспоминать, так нельзя ж от себя словца не прибавить, к тому же слепой без очков разглядит, что ты еще рта не раскрыл, а тебе уж наперед никто на грошик не верит!

А трудно, как только трудно, когда люди не верят!

Кажется, присягу бы принял, в поруку бы крест положил по всей правильности и старине, побожился бы так, что если проскочит хоть одно слово неправды, так отсохли бы руки и ноги и к черту отвалился бы в сумку язык, да боюсь, что загалгачут, засмеют и бока протолкают: ни божбе, ни ворожбе народ больше не верит, а расписку, известное дело, — не дашь!

Теперь же заранее можно сказать, в чем только тебя ни заподозрят и с первого же слова ни обвинят, а ты хоть в чем и повинен, так ведь в очень немногом: какая же вина может быть на человеке, если у него дырявая память и к старости вытянулся язык длиннее, чем хвост у коровы, и краснее, чем бабий кумач!

Начнем же теперь издалека, но с самого корня: откуда в нашей округе пошел и повелся серый барин Махал Махалыч Бачурин⁵.

Нетрудно заметить, что строфы здесь имеют разную протяженность (от половины до пяти типографских строк), но при этом их объединяет именно сходство структуры: каждая, подобно типичной стихотворной строке, состоит из одного, простого или сложного, предложения и, соответственно, произносится как единое интонационное и ритмическое целое, аналогичное стихотворной строке. Это, наряду с регулярно появляющимися в тексте стихотворными цитатами, и создает его уникальную ритмическую упорядоченность — вариативную, а не унифицированную, как в традиционном стихе.

Однако наибольший интерес с точки зрения внесения в прозу стихового элемента представляют три вставные «рассказки», написанные не просто версейной, а крайне редкой в русской литературной традиции рифмованной прозой. Это «Ахламон» в «Сахарном немце» и два вставных рассказа в «Чертухинском балакире».

В отличие от других частей произведения, в них рифма играет безусловно главную структурообразующую роль, что особенно ярко проявляется в постоянном нарушении грамматического единства строф, возникающем в результате разбивки предложения на две или более небольшие строфы, зарифмованные, как строки в стихотворном тексте:

⁵ Здесь и далее произведения С. Клычкова цитируются без указания страниц по изданию: Клычков С. А. Собр. соч.: в 2 т. М., 2000.

Испугался Ахламон,
 Что очень постарел он,
 В женихи не годится.
 Подошел к озеру и глядится:
 Стоит на берегу такой витязь,
 Ну куда вы все к шуту, ребята, годитесь:
 В кудрях шелк,
 В речах толк,
 Что стан, что рост,
 А уж как про-ост!..

При этом подобное расчленение фраз не оказывается общей закономерностью построения рифмованных фрагментов: нередко рифмы оказываются спрятанными внутри прозаических строф, которые при этом далеко не всегда оказываются однострочными:

Дворец свой пастуху подари, а сам суму на плечи натяни, возьми у пастуха палку,
 Иди куда полетит галка,

А сам пути не спрашивай, а коль спросит кто, палкой на галку показывай: и пояс поклонись при встрече, в землю лбом ударь при разлуке, а речи иной окромя «подайте Христа ради» да «спаси Христос» тридцать три года не говори. Да и то говори не громко, а говори под самый нос:

«Спаси Христос!..»

Кроме того, рифма в прозе Клычкова захватывает обычно не весь текст, а только отдельные его фрагменты, иногда пропадая достаточно надолго. При этом рифмованные строфы, чаще всего небольшие по объему, перемежаются со строфами (обычно большими) без рифмы.

Большинство рифм при этом, как и полагается в народном лубочном раёшнике, на который ориентируется в своих «рассказках» Клычков, в основном смежные, однако встречаются и вполне литературные: перекрестные и даже охватные, а также строенные (и больше) и теньевые⁶. Подобное разнообразие следует, очевидно, объяснить взаимодействием влияния собственно фольклорного и одновременно с ним литературного стиха.

Примеры наиболее типичной для прозы Клычкова смежной рифмовки:

И другим пути не покажешь... Только лежит эта Ахламонная земля
на самом краю света,
 А за краем света ничего не видно, потому что ничего нету...;
 На краю света никто не бывал,
 Ахламонной земли никто не видал,

⁶ Подробнее об этом типе рифмы см.: *Баевский В. С.* Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972. С. 92–101.

Перекрестной:

В деревнях сколько хошь скотины,
В городах сколько хошь народу,
И каждый за полтину,
Что тебе в угоду.

Опоясывающей:

Только ни одна замуж за Ахламона не хочет:
Нос от него воротит, ножкой топает, словами поносит,
Одной смерти поскорее просит...
Поглядеть на царя-Ахламона — слепой со стыда сгорит...

Многочисленной (в данном случае — шестеренной):

И вот стукнул ему по затылку 223-й год. Зашел к нему во дворец
странник божий,
Ни с кожи,
Ни с рожки.
На человека мало похожий,
На черта, на ангела, тоже.
И говорит Ахламону прохожий:

Теневой:

Ругаться Царь-Ахламон не ругается, кричать не кричит,
Только носом сопит,
Да в голове мозгой шевелит,
Разойтись войску велит.

Кроме того, в указанных главах наряду с рифмой конечной неоднократно встречается также внутренняя, а также различные приблизительные созвучия, связанные с однородными членами (гомеотелевт).

При этом, как мы знаем, в своих стихотворениях Клычков ритмически вполне традиционен и использует чаще всего точные конечные рифмы. Таковы же его стихотворные переводы и фольклорные стилизации.

Следует также заметить, что, наряду с традиционным фольклором и светской поэзией, в генезисе клычковской прозы очевидно влияние также православной литературы, тоже активно использовавшей гомеотелевт и рифменные созвучия (так, Пономарева писала о воздействии на прозу писателя «Повесть об Алексие, человеке Божиим»⁷, а также поздних форм так называемого городского фольклора — как непосредственно, так и через прозу Алексея Ремизова, активно обрабатывавшего эти пласты низовой словесности в своем творчестве).

⁷ Пономарева Т. А. Новокрестыанская проза 1920-х годов. Ч. 2: Круглый стол Сергея Клычкова. С. 198.

Так, в сказках Абрама Новопольцева, записанных В. Садовниковым в Поволжье во второй половине XIX в. довольно часто встречаются рифмованные фрагменты, например, такие:

«Ну, батюшка, и тебе бы надо дать плюху, подле úху, да закон не велит! Я — дочь твоя!» С отцом она тут спозналаась и дочкой ему называлась, —

и гомеотелевты:

Я, милый друг, горя много приняла и злодея видала и волоса свои подстригала, ночевала в темном лесу, в дупле⁸.

Можно также говорить о близости прозы Клычкова к народной рифмованной драме — например, к знаменитому «Царю Максимьяну», где также постоянно чередуется длина внутренне неупорядоченных строк, регулярно используются смежные и тройные, неточные рифмы, холостые (нерифмованные) строки между ними, монтируются стихотворные и прозаические фрагменты:

Скороход

Был, сходил и привел, ваше царское высочество!

Король Брамбеус

А вот я справа налево вернусь,
 Перед троном грозного царя Максимьяна явлюсь.
 Я храбр, неустрашим,
 Никем непобедим,
 Надо мной орлы вьются,
 Над головой моей венцы льются...
 О великий повелитель
 И всещедрый знаменитель,
 Лице грозный царь Максимьян,
 Почто так скоро короля Брамбеуса призываешь,
 Или каким делам указ повелеваешь?⁹

В городском фольклоре также достаточно часто встречается рифмованная проза. Так, Д. Ровинский в книге «Русские народные картинки» приводит лубочный текст повести XVIII в. про ерша, представляющий собой, по его наблюдениям, пересказ «старинной повести», который слит с известным с XVII в. рифмованным прибауточным рассказом о том, как ловили в реке ерша, как готовили из него уху и делили его. Весь этот рассказ построен на игре рифмами к собственным именам, поэтому в вариантах он то разрастается, то сокращается, в зависимости от умения рассказчика нанизывать такие рифмованные сочетания:

⁸ Цит. по изд.: Садовников Д. Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884.

⁹ Цит. по изд.: Народный театр. М., 1991. С. 213–214.

Послали миром Першу, велели заложить вершу.
Пришел Богдан, ерша бог дал.
Пришел Устин, ерша упустил.
Пришел Иван, опять ерша поимал.
Пришел Потап, стал ерша топтать.
Пришел Давыд, стал ерша давить.
Пришел сосед, бросил ерша в сусек.
Пришел Антроп, повесил ерша во строп.
Пришел Лазарь, по ерша слазил.
Пришел Назар, понес ерша на базар: ныне дороги.
Пришел Костентин, дает за ерша шесть алтын: уступи, Назар!
Пришел Мартын, дает Костентину барыша алтын.
Пришел Анос и даром ерша унес.
Пришел Конон, сустиг на коне.
Пришел Павел, котел наставил.
Пришел Ерема, принес дров беремя.
Пришел Селиван, воды в котел наливал.
Пришел Обросим, ерша в котел бросил: пусть попреет, к ужину поспеет.
Пришел Перша, посыпал перцу.
Пришел Лука, покрошил луку.
Пришел Сава, положил полтора пуда коровьего сала.
Пришел Глеб, принес хлеб.
Пришел Пахом, хлеба напахал.
Пришел Логин, принес ложек.
Пришел Вавила, поднял ерша на вилы.
Пришел Филип, стал ерша пилить.
Пришел Демид, стал ерша делить.
Пришел Мина, мякнул Демида в рыло.
Пришел Тит, только ходя...
Пришел Андрей, Тита по плечи огрел.
Пришел Яков, один ерша смякал, а сам убежал, только ножки показал.
Пришел Елизар, только котла полизал, а ерша в глаза не видал, только
коленки ознобил.
Пришел Данила да сестра его Ненила, только по ерше голосом повыли,
конец ершу сотворили¹⁰.

При этом русская литературная традиция рифмованной прозы не очень богата: до опытов начала XX в. здесь можно назвать только ранний перевод с арабского одной из макамов Аль-Харири, выполненный в середине XIX в. Д. Ознобишиным. Если же говорить о параллелях в современной Клычкову литературе, то их значительно больше: это и частично зарифмованные фрагменты симфоний Андрея

¹⁰ Ровинский Д. Русские народные картинки. Кн. 1. СПб., 1881. С. 404–405.

Белого¹¹, и метрические прозаические миниатюры М. Шкапской, В. Дмитренко и ряда других авторов, и стилизации (причем тоже и под фольклор, и под православную словесность) А. Ремизова, и допускавшие, наряду с версеизацией прозы, отдельные рифмы и созвучия, некоторые стилизованные рассказы Замятина, версейные рассказы и статьи Н. Клюева, «Яр» С. Есенина.

Приведем для сравнения миниатюру Алексея Ремизова «Калечина-малечина», в которой также нетрудно отметить черты, характерные для прозы Клычкова: неполная и неточная рифмовка, наличие внутренних рифм, значительные колебания в длине строк при общей версейности текста:

Курица со двора —
Калечина в ворота.

Заберется Малечина в гибкий плетень,
тоненько комариком песню заведет,
ждет:
«Не покличет ли кто Калечину погадать о вечере?»»

У Калечины одна — деревянная нога,
у Малечины одна — деревянная рука,
у Калечины-Малечины один глаз —
маленький, да удаленький.

— Калечина-Малечина,
сколько часов до вечера?

Скок Калечина-Малечина с плетня,
подберется вся — прыг-прыг-прыг...

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7!

Да юрк в плетень. Пригорюнится,
тоненько комариком песенку ведет,
ждет:

«Не покличет ли кто Калечину погадать о вечере?»»

У Калечины семь братьов —
у Малечины семь ветров,
а восьмой неродной — вихорь витной —
маленький, да постыленький

— Калечина-Малечина,
сколько часов до вечера?

¹¹ См.: Орлицкий Ю. Б. Ритмическая структура симфоний Белого // Андрей Белый в изменяющемся мире. М., 2008. С. 292–293.

Вечером врывается, крутит вихрь в лесу,
Вечером Калечине весело в виру.
Ночка по небу лучинки зажжет,
Темная, темную нитку прядет...

Курица в ворота —
Калечина со двора¹².

Таким образом, можно констатировать, что стихоподобная организация характерна для всей прозы Клычкова, самым активным образом использовавшего в своих произведениях версейную (строфически и интонационно упорядоченную по стиховому признаку) прозу и многочисленные собственно стихотворные вставки.

Но наиболее отчетливо ориентация на стих, актуальная для всей русской прозы первой трети XX в., сказалась в рифмованных рассказах писателя, включенных им в два своих оригинальных романа.

Приложение 1

КРАСНЫЕ КРЫЛЬЯ

Давно уже он не слезал с чердака. Заперся в каморке и ходит из угла в угол, сядет за стол и по часам сидит и не встает, точно вдавленный в дырявый кузов стула.

Поздно, когда все спит, у него горит лампа с закоптелым стеклом. Грязный свет льется из-под абажура, мертвыми пятнами лежит на полу. На столе развалены книги, рукописи с застывшими страницами. Запыленные, забытые, с какою-то горечью смотрят черными глазками.

А он сидит около них окаменелый.

Вытянутые, тощие пальцы судорожно спрятались от них в густые, длинные волосы.

Тихо.

К мерзлым окнам прислонилась бесприютная ночь.

Слышатся грузные, мутные вздохи за перегородками, точно вздыхают рядом изнуренные битюги. В углу, где-то в темноте, шипят беззубые часы.

Дикой вереницей кружатся над ним мысли. Впиваются в горячий мозг, кричат в нем.

«Неужели так рано? Так рано».

Мутилась голова. Из усталых глаз, кажется, сыплется раскаленный песок...

Губы ссыхали. Он чуть слышно шептал.

Никто не слышит.

Только темные, притаившиеся углы с мешками паутины ловят эти шепоты и прячут их в длинные мешки.

¹² Ремизов А. Собр. соч. Т. 2. М., 2000. С. 23–24.

И мешки качались и дрожали.

— Детский лепет стал моей молитвой.

Он вострепнулся. Голова его поднялась. Глаза задрожали светом, как потухающая лампа.

— Федор! Неудачников нет! Есть только жертвы! — Жертвы червей. Черви в могиле и в жизни холодной черви. Одни точат трупы, другие тело, живое розовое, точат силы, чувства. Всюду ямы, всюду черви.

Они молчали. Федор ходил задумчивый. Потом снова садились вместе. Говорили среди глубокой ночи.

Сережа, я убил этого ростовщика, как будто я хотел раздавить что-то большее, нежели его тощее, убогое тело, что стояло на моей дороге холодной тенью, что не давало солнца моим глазам. Я хотел раздавить жизнь, тощую, убогую калеку, одетую в рубища, с карманами золота. Когда я глядел на него, в дырявом рте звенел ее смех, смех надо мной, над всеми, кто ненавидит ее. Она глядела из своего темного угла сквозь щелки его глаз, следила за мной, ходила по пятам, смеялась у постели. А теперь я буду смеяться.

Федор! Федор! Умирать тогда, когда так много силы в тебе, любви в сердце, в жилах молодой ароматной крови.

Федор вскинул голову. Глаза вспыхнули.

— Помнишь! Был праздник Жизни. Всюду разлитая свежая, душистая, красная влага. Всюду рассыпано багряное звонкое золото жизни. А они, люди с тухлой кровью, сидели в темных норах опустевших подвалов, хоронили поддельное золото, прятали в углы маленькую, тощую жизнь...

Ночь приходила к ним, стояла черная у морозных окон, вползала в чердак, ложилась в углы.

Так тянулось долго. Прошла зима. Стекла сбросили вниз морозные узоры. Утром заглядывало солнце, как-то сторонкой обходя бледные окна.

Открылся город несуразный, с наваленными в кучу домами, точно цепями увитый тесными улицами и переулками. Он пыхтел, ворочался целый день мостовыми, отдавался ночью от жары, осыпал огнями каменные глыбы. То тусклые, нищие выползали огни из темных кладбищ подвалов, как копеечные свечи покойника. То яркие и пышные брызгали золотыми хлопьями с зеркальных стекол.

Он подолгу просиживал у окна.

Его можно уже растворять.

Внизу, за стеной, млеют на солнце тополя, стряхивая последние зимние капли с ветвей, пухнет земля, как лист бумаги на огне, кой-где шершавится у изгороди крапива. Старая Башня, кажется, ближе подошла к его окну и голос медленный и тяжелый, каждый час звучавший над крышами, сделался резче и яснее.

Старая, черная стрелка то падает вниз, то подымается опять, сбросив с себя какую-то тяжелую ношу.

И когда сбросит, слышится сухой медленный голос:

— Раз-два. Раз-два.

Мудрый и спокойный пройдет по городу, постоит у окон, и тихо скользнет в высоту, погружаясь в бездну хмурого неба.

Он знает, что говорит Старая Башня. Он понимает ее и только он, он сейчас. Там внизу не видят Старой Башни. Они вечно спешат, пыльные, потные, с портфелями, с важными бумагами, с нищими сумками, скачут на взмыленных лошадях, мчатся: в трамваях, смеются и плачут, когда говорит Старая Башня. А он слушает.

— Нет часа, нет года, нет твоей жизни. Люди построили Старую Башню из мертвого камня и забыли какую тайну, какую горячую душу зарыли они в ее каменной груди.

И никому эта тайна не нужна, а Старая Башня кричит о ней: каждый час в глухие уши, смотрит ночью и днем без устали белым, выдолбленным в камне, широко раскрытым оком.

Он знает ее.

Но неужели сейчас? Так рано? Так хочется жить молодому телу. Ноги рвутся ходить, глаза смотреть, встречать и провожать милое Солнце.

Нет! Еще день!

Неизвестный и Страшный прилипал к его уху и дул в него раскаленные мысли.

— Ты хочешь жить?.. В твоём сердце стоит гроб твоей прежней чистой души. Горят и тают перед ними огарки твоих последних чистых мыслей. Ты хочешь жить? А разве ты согласишься на это?.. Быть кладбищем. Ведь скоро в тебе все опустеет... Сердце съезжится, скорчится! В нем перестанет биться молодая кровь. Застынет водопад. Наступит тишина... Вспомни.

Цветы... цветы в зеленом просторе... Над ними дикие колесницы облаков... Ты бегал, пел... прыгал с кочки к чистому Солнцу и ты был чистым и светлым... Вспомни.

Лес. Спокойный, тихий.

Ты качался на его могучих руках, ты сидел в его золотом куполе, где никого, кроме тебя и Солнца. Зачем ты ушел? Зачем?

Чего ты искал в каменных улицах, забыв про Солнце? Чего ты искал?

Только нашел Смерть... Разве ты боишься ее? Иди к ней! Не калекой, а гордым и смелым! Иди! Иди!

Он упал куда-то в темный угол за табурет, и ему становилось жутко, страшно самого себя. Голова мутилась. Из глаз сыпался раскаленный песок. Мозг корчился и извивался под черепом, как змея под тяжелым камнем. Заходило Солнце.

В распахнутые окна несутся невнятные вопли Города. Кружится туман, цепляется за высокие, ревушие трубы. Ложится на крыши толстым, грязным одеялом. Не видно облаков.

Небо в бессилии падает в мутную мглу.

Звезды схоронились куда-то. А месяц, как тень мертвеца, поднимается на краю Города.

Он не слышал, как поздно ночью пришел кто-то. Лег на голом полу и тяжело захрапел.

Он проснулся рано.

Солнце еще не вставало.

Над городом колыхался красный полог.

Туман расползся по улицам, и Солнце взойдет светлое и веселое.

Он решился.

В углу спал Федор.

На дерзком лице притаились морщинки, спадая к губам улыбкой.

Было тихо.

Всё спало.

Только на ближней улице тянулись понурые клячи с толстыми, красными бочками, оставляя после себя гнетущий запах, который долго вился, как паутина, у открытого окна. Протянулись. Потонули за городом. Слышно лишь, как вдалеке уставшие бочки грызут грузными колесами ненавистную мостовую.

Только Старая Башня крикнет над спящим городом. Но вот Солнце, чистое, милое Солнце.

Радостный, безумный он подскочил к Федору. Крикнул, поднял исхудалые руки.

— Солнце! Вставай встречать солнце! Федор схватил его за руки.

— Пусти! Помнишь, ты говорил.

— Она смеется над тобой, над всеми, кто ненавидит ее! А я бросился в темной улице в ее каменные объятия и поцеловал ее. Она вырвала из меня сердце, отравила душу! А я хочу быть опять чистым. Пусти, пусти!

Он вырвался. Прыгнул к окну.

Светлый и радостный, страстно протянул руки.

— Потону там вдалеке, вдалеке, где живет Солнце! Поцелую Солнце, его светлые очи, и буду опять светлым и чистым! Федор! Прощай.

Федор стоял окаменелый, но глаза его пылали, как слитки золота.

Внизу разбросались кровавые хлопья человеческого мяса, как сброшенное рубище, а по сторонам трепетали в веселых лучах Красные Крылья.

НОВОКРЕСТЬЯНСКИЙ ГЕКСАМЕТР КАК ФОРМА СОЦИАЛЬНОГО ПРОТЕСТА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 1920-Х ГОДОВ

Русская новокрестьянская поэзия как целостное художественное явление пока еще не получила целостного осмысления в нашей науке; работы В. Базанова и А. Михайлова только наметили путь к этому. Это связано в первую очередь с тем, что долгое время о ней было принято писать как о маргинальном, искусственном, а то и просто реакционном явлении, каковым признавалось, соответственно, и творчество большинства поэтов-«новокрестьян»: Н. Клюева, С. Клычкова, С. Есенина, А. Ширяевца, С. Фомина, П. Орешина, А. Ганина, В. Наседкина, Р. Акульшина, П. Радимова.

Между тем Октябрьский переворот поэты новокрестьянского лагеря встретили восторженно, написав и опубликовав в первые же месяцы панегирические стихи о революции и ее вождях, о свободе и т. д. Однако очень скоро стало понятно, что на деле политика новой власти по отношению к крестьянству резко отличается от ее деклараций. Вскоре большинство поэтов-«новокрестьян» разделили судьбу лучшей части русского крестьянства: одни погибли при до сих пор не выясненных до конца обстоятельствах, другие отправились в лагеря и ссылки.

В значительной мере это связано и с тем, что, будучи своеобразными и яркими художниками, поэты «из крестьян» (как их официально именовали во многих журналах) отражали в своих произведениях трагические события новой жизни русского крестьянства: так возникли «Голод» А. Ширяевца, «Погорельщина» Н. Клюева, очерки сельской жизни Р. Акульшина, публиковавшиеся в «Красной нови».

Однако большинство «протестных» произведений так и не увидело свет при их жизни. Тем не менее неприятие новой действительности проявилось — сознательно или бессознательно — в творчестве поэтов этой группировки на разных

уровнях художественной структуры их произведений, в том числе и на максимально нейтральном по отношению к идеологии уровне ритмического строения текста.

Характерно, что в предреволюционные и первые послеоктябрьские годы некоторые из «новокрестьян» — прежде всего, Н. Клюев и С. Есенин — активно пробовали свои силы в новых формах — прежде всего, в тоническом и свободном стихе. Однако постепенно в их репертуаре эти новации, ассоциировавшиеся в 1920-е гг. в первую очередь с творчеством футуристов и пролетарских поэтов, безоговорочных союзников новой власти, уступают место более традиционным, а то и вовсе архаичным стиховым формам. Так, Есенин и Клюев постепенно переходят к традиционному ямбу, оставляя эксперименты с тоникой и верлибром; Клычков отходит от модернистских опытов с миниатюрной и метризованной прозой и т. д. В этом можно, разумеется, увидеть и вполне естественную эволюцию поэтов, закономерно переходящих от радикальных устремлений молодости к взвешенной классичности зрелости; тем не менее определенная полемичность тут, непременно, тоже есть.

Особенно очевидно проявилось стремление к традиционным формам в творчестве поэта, в строгом смысле не являющегося «новокрестьянским», однако призывавшего к этой группе. Это Павел Александрович Радимов (1887–1967), дебютировавший в поэзии в 1912 г. изданным в Казани сборником с вполне «новокрестьянским» названием «Полевые псалмы». В 1910–1920-е гг. главной темой поэзии Радимова оставалась деревня; с точки зрения стихотворной техники он всегда был традиционалистом, еще в 1910 г. он пишет восьмистишиями цикл «Деревенские октавы», позднее обращается к сонету; наконец, начиная с 1913 г. создает большое количество стихотворений о деревне, написанных русским гексаметром — своеобразным типом национального стиха, созданным в XVIII в. и получившим широкое распространение в России в первой трети XIX в., прежде всего — в переводах и подражаниях античной поэзии, для имитации которой он и был разработан.

Вместе с тем от античного гексаметра, основанного на закономерном чередовании долгих и кратких слогов, его русский вариант отличается самым принципом: он предполагает чередование ударных и безударных слогов, причем с вариацией стоп разной протяженности (двух- и трехсложных), что выводит его за рамки русской силлаботоники. Поэтому о русском гексаметре часто говорят как о первом национальном литературном тоническом размере, регламентированном дольнике.

Тем не менее подавляющее большинство русских стихотворений, написанных гексаметром, тяготеет к античной проблематике, а сам этот размер имеет, соответственно, достаточно устойчивый семантический ореол. Попытки расширить круг тем, освещаемых с помощью гексаметра, предпринимавшиеся в 1820–1840-х гг., к успеху не привели. Именно поэтому стихи П. Радимова, написанные гексаметром о национальном деревенском быте, были восприняты в штыки и во всех отечественных учебниках по теории словесности приводились как пример несоответствия формы содержанию. Особенно острой критике «деревенские гексаметры» Радимова подвергались в 1920-е гг., когда появилась, в частности, известная пародия на них А. Архангельского «Сморкание»:

Ныне, о муза, воспой иерея — отца Ипполита,
 Поп знаменитый зело, первый в деревне сморкач.
 Утром, восставши от сна, попадью на перине покинув,
 На образа помолясь, выйдет сморкаться на двор.
 Правую руку подняв, растопыривши веером пальцы,
 Нос волосатый зажмет, голову набок склонив,
 Левою свистнет ноздрей, а затем, пропустивши цезуру,
 Правой ноздрею свистит, левую руку подняв.
 Далее под носом он указательным пальцем проводит.
 Эх, до чего ж хорошо! Так и сморкался б весь день.
 Закукарекал петух, завизжали в грязи поросята,
 Бык заревел, и в гробу перевернулся Гомер.

Предпринятая Радимовым попытка расширить тематический диапазон русского гексаметра была предпринята им с вполне осознанной опорой на античную традицию; так, положительно оцененная М. Горьким поэма 1914 г. «Попиада» открывается прологом «К Музе» и завершается обращенным к ней же «Эпилогом», насыщенными античной лексикой. При этом в прологе упоминаются не только Муза, но и Геликон, Кастальский ключ, Аполлон, Хронос, Гиппокрена, Аганиппа, Теспия, Пиериды, Эллада, Зевс; в конце поэмы к ним присоединяется Гименей. При этом Радимов достаточно четко формулирует в поэме свою основную задачу:

Ныне хочу я воспеть, моя Муза, обычай и думы
 Негорделивых людей, скромных в желаньях своих.

Соответственно, гексаметры Радимова носят вполне бытовые, даже сниженные названия: «Свиной хлев», «Пойло», «Ярка», «Блины», «Куры», «Печка» и т. д.:

СВИНОЙ ХЛЕВ

Невероятную грязь наследили в углу поросята,
 Ибо прохладу и тень зной заставляет искать.
 В липкий навоз, где вода пузырями зелеными смотрит,
 Морды уткнув до ушей, мирному сну предались.
 Первый с льяною щетиной лежит, повернувшись к корыту,
 Пестрому сверстнику в нос задом уперся своим.
 Луч золотой, проскользнувши в заборные щели, играет
 На розоватом боку, сладко дрожащем во сне.

1913

Первые опыты начинающего поэта — причем в первую очередь именно гексаметрические — были сочувственно встречены будущими советскими классиками Брюсовым и Горьким. Однако в 1920-е гг. «античный» метр в описаниях деревенской жизни воспринимался официальной критикой уже по-другому: как попытка освятить традицией мир, предназначенный на уничтожение. Тем не менее и в 1920-е гг., и в более поздние годы Радимов продолжает писать свои «деревенские» гексаметры; последний из известных нам датируется 1959 г.

Выжить и сохранить поэтическую индивидуальность Радимову помогло то, что с 1920-х гг. он занимается в основном не литературой, а «идейно правильной» реалистической живописью: портретирует Ленина и Г. Димитрова, «берется за утверждение в искусстве рабочей темы»¹, как пишет в предисловии к книге его избранных стихов П. Железнов. Вместе с тем и в изобразительном искусстве — особенно в более поздние годы — Радимов самым активным образом разрабатывает «деревенскую» тему: пишет пейзажи и жанровые картины.

Однако само по себе обращение поэта новокрестьянской ориентации (причем далеко не самого ортодоксального) к архаической стихотворной форме могло бы выглядеть как некоторая случайность, как индивидуальная особенность его поэтики, если бы не появление в 1920-е гг. аналогичных опытов в творчестве еще одного «новокрестьянина» — Родиона Акульшина (1896–1988), после Второй мировой войны пополнившего в США ряды литераторов-эмигрантов второй волны и писавшего там под псевдонимом Родион Березов. В выпусках «Перевала» молодой сельский учитель из Самарской губернии, крестьянин по происхождению Р. Акульшин публикует свои «деревенские гексаметры» (например, «Сватовство»); в 1949 г., уже в Америке, печатает еще одно стихотворение, написанное этим же типом стиха — «Дуга». Характерно, что в своей автобиографии этот чрезвычайно плодовитый автор особо отмечает появление именно этих стихотворений: «В апреле месяце 1923 г. начал писать эпические белые стихи о деревне»². Характерно при этом, что параллельно Акульшин демонстрирует прекрасное знание русской народной поэзии: пишет статьи о частушке и составляет их авторский сборник (М., 1926), записывает и публикует «новые сказки» и замечательное, излечивающее от всех болезней «Заклятие Лениным и Троцким». интересное нам еще и своей формой: это своего рода вариация на тему раешника, однако рифмованного лишь отчасти и таким образом переходящего в свободный стих «народного» типа:

ЗАГОВОР ОТ ВСЕХ БОЛЕЗНЕЙ

С северу море,
С югу море.
С западу горы,
С востоку доли,
А в середине город Москва.
В этом городе
Ленин и Троцкий
Как у Троцкого виски длинные и жесткие,
А у Ленина голова
Ясная, как солнышко.

¹ Железнов П. Предисловие // Радимов П. Избр. стихи. М.: Худож. лит., 1968. С. 7.

² Никитина Е. Ф. Русская литература от символизма до наших дней. Литературно-социологический семинарий. М.: Никитинские субботники, 1926.

Стоять они на высокой башне,
Держуть в руках пистолеты стальные,
Смотрють во все стороны,
Приглядывают,
Нет ли где неприятелей.
Как в морях вода взбаламутилась,
Как враги-неприятели зубами скрипят. —
Хранцузы-тонкопузы,
Агличане-колчане
И белые и желтые,
И бурые и синие, —
Вся пакость,
Вся нечисть
Вся подлечесть.
Охота им Расею сглонуть,
Охота им царя поставить,
Охота им кровь крестьянскую пить,
Лезуть они, напирают.
А Ленин как мигнуть,
А Троцкий как пальнуть,
А войска красная
Расейская,
Как крикнуть,
Как зыкнуть.
И никто из неприятелей не пикнуть.

Вы не лезьте ко мне, боли и хвори.
Головные и ножные,
Животные и спинные,
Глазные и зубные.
Отриньте и отзыньте,
Как неприятели заграничные.
Ты голова моя — Ленин,
Ты сердце мое — Троцкий,
Ты кровь моя — Армия красная,
Спасите,
Сохраните меня
От всякой боли и хвори,
От всякой болезни и недуга.

Таким образом, можно говорить об использовании русскими крестьянскими поэтами 1910–1920-х гг. демонстративно ориентированного на традицию «эпического» стиха русского гексаметра как своеобразной, латентной формы утверждения незыблемости устоев и идеалов крестьянской жизни, а после Октябрьского переворота — еще и формы протеста против антикрестьянских устремлений новой власти.

**«ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭМА В ПРОЗЕ»:
СТИХОВОЕ НАЧАЛО В «РАСПАДЕ АТОМА»
ГЕОРГИЯ ИВАНОВА**

Известно, что с легкой руки В. Ходасевича ивановскую повесть принято называть «поэмой в прозе»¹. Надо сказать однако, что само это понятие далеко не однозначно и чаще всего характеризует такст в самых общих чертах, как нечто похожее на стихотворное произведение, но при этом — не миниатюру (ее обычно с той же степенью неточности и произвола именуют «стихотворением в прозе»), а произведение более протяженное. Кстати, вспомним еще две знаменитые русские «поэмы», названные так самими их авторами, но на поверку практически не имеющие формальных переключек со стихотворной формой организации художественной речи: «Мертвые души» и «Москву — Петушки».

Исторически словосочетание «поэма в прозе» сложилось, как известно в европейской литературе (в первую очередь во французской), в начале XVIII в. Впервые так обозначили природу и жанр своих прозаических произведений Фенелон («Приключения Телемака», 1717) и Монтескье (который в подражание Фенелону написал две поэмы в прозе: «Путешествие в Пафос» (1725) и «Книдский

¹ Ходасевич В. «Распад атома» // Ходасевич В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 415–416. В этой статье известный критик точно характеризует «промежуточную» природу повести Г. Иванова: «В “Распаде атома” нет фабулы, как нет прямых действующих лиц, за исключением того единственного “я”, от имени которого книга написана. Построена она на характернейших стихотворно-декламационных приемах, с обычными повторами, рефренами, единоначатиями и т. д. Словом, эта небольшая вещь, которая при обычном наборе должна бы занять около двадцати страниц среднего формата, представляет собою не что иное, как несколько растянувшееся стихотворение в прозе или, если угодно, лирическую поэму в прозе, по приемам совсем не новую, но сделанную, как я уже говорил, с большим литературным умением. Во всяком случае, ее стихотворная и лирическая природа вполне очевидны».

храм» (1727); их целью была «реабилитация прозы как формы речи, не уступающей стихотворной»². Тогда же возникла и терминологическая двусмысленность, связанная с тем, что во французском языке (так же, как в английском) слово «роет» означает любое стихотворное произведение, вне зависимости от его жанра и размера; именно поэтому Бодлер придумал в свое время для своих стихотворений в прозе «форматное» ограничение, назвав их «Les Petits Poemes en prose» (1869).

Надо сказать, что и в русской литературе после Гоголя словосочетание «поэма в прозе» неоднократно использовалось авторами. Правда, только наиболее значительный из них — поэт Константин Льдов³ — назвал так свои прозаические миниатюры, другие же в основном обозначали так произведения иных жанров: например, Григорий Мачтет⁴ — лирическую повесть. Кроме того, поэмами в прозе называли свои прозаические книги Григорий Карант⁵, Георгий Дидык⁶ и Александр Нестеров⁷. Уже по названиям видно, что всё это — совершенно разные и по форме, и по художественному уровню произведения. Кроме того, в конце XIX — начале XX вв. выходили также довольно многочисленные элегии, идиллии и фантазии в прозе.

Позднее (параллельно Г. Иванову и вслед за ним) называет свои книги с явной оглядкой на эту традицию наименования лирических по своей природе прозаических книг один из интереснейших прозаиков русского зарубежного авангарда Сергей Шаршун: Небо колокол: поэзия в прозе. Париж, 1938; Подать: лирическое повествование. Париж, 1938; Долголиков: поэма. Париж, 1961; Ракета: лирическое повествование. Париж, 1965; Роздых: идиллия. Париж, 1966; Дисгармония: Песни во сне. Ванв, 1969; Уплющение: две песни во сне. Ванв, 1970.

Одной из объективных причин подобного наименования — как авторского, так и критического — является наличие в поэтической прозе признаков, традиционно более характерных для стихотворной речи, чем для прозаической. Это явление в первую очередь было обусловлено общим стихотворным характером русского Серебряного века (о чем писал еще Р. Якобсон⁸, а также принципиальным обновлением самой ритмической природы русской прозы, произведенным А. Белым⁹). При чем массивная атака стиха на прозу в первую очередь происходит как раз

² Смирнов А. Проблема эстетического признания прозы в европейской литературной теории XVIII века // XVIII век: Литература в контексте культуры. М., 1999. С. 9–17.

³ Льдов К. Без размера и созвучий: Поэмы в прозе. СПб., 1911.

⁴ Мачтет Г. Белая панна: Поэма в прозе. М., 1889.

⁵ Во имя любви: Поэма в прозе / [Соч.] К. Л. Оленина [псевд.]. Одесса, 1893.

⁶ Дидык Г. Блики: Поэмы в прозе. Вып. 1. Симферополь, 1917.

⁷ Нестеров А. Кухарка в кринолине и ее похождения: Современ. поэма в 9 песнях, в прозе. СПб., 1858.

⁸ Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Бориса Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145.

⁹ Подробнее см.: Орлицкий Ю. Русская проза XX века: реформа Андрея Белого // Андрей Белый. Публикации. Материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 169–182.

в творчестве поэтов, в равной мере знающих выразительные возможности обоих словесных искусств.

Прежде всего, следует назвать минимализацию прозаического монолита на всех уровнях его структуры, приводящую к сопоставимости прозаического произведения со стихотворением или отдельными его компонентами. Это касается как уменьшения размеров произведения в целом (см. миниатюрный роман Г. Иванова «Третий Рим»), так и само активное внедрение прозаической миниатюры, а также пропорциональное уменьшение отдельных компонентов прозаического целого.

Здесь в первую очередь можно говорить о последовательной миниатюризации глав и главков, характерной для новаторской модернистской прозы Бунина, Ремизова, Пильняка; это явление наблюдается и в прозе Иванова — как в рассказах, так и в «Распаде атома».

Параллельно идет уменьшение размера прозаических строф (абзацев), утверждение так называемой «прозы короткой строфы»¹⁰, особенно характерной для творчества футуристов, но пришедшей ко двору и автором других направлений.

Наконец, уменьшаются и сами речевые компоненты, из которых составляется проза: в первую очередь сокращаются по длине предложения, нередко при помощи парцелляции речи. Это средство минимализации оказывается особенно характерным для прозы Пильняка, а у Иванова — для микроповести «Распад атома».

Если последовательную миниатюризацию можно назвать внешним результатом воздействия стиха на прозу (прежде всего — воздействием визуального облика стихотворения), то следующие явления демонстрируют проникновение стиха в саму структуру прозаического текста: массивное цитирование стиха в прозе; метризация прозы (экспансия в ее структуру силлабо-тонического метра, аналогичного стихотворному), разветвленную систему повторов разных уровней: отдельных слов, словесных блоков, параллельных конструкций; лиризация текста и переход к повествованию от первого лица; наконец, отказ от жесткого сюжетного порядка следования эпизодов. Все эти проявления активности стихового начала без труда можно обнаружить в повести Г. Иванова.

Прежде всего, в ней регулярно встречаются силлабо-тонические цитаты, причем некоторые из них носят характер лейтмотивов и повторяются в тексте несколько раз (прежде всего, это пушкинское «На холмах Грузии...» в разных вариантах и строчки из популярного романа на стихи П. Вейнберга «Он был титулярный советник...»).

Следующий метрический пласт — неточные цитаты и аллюзии, например, «Анна, *облокотясь на бархат* ложи...»¹¹ (явная цитата из «Железной дороги» Блока с сохранением в прозе стихового ямба; здесь и далее метрические фрагменты в прозе выделяются курсивом); «Мне представилось это *среди шумного бала* —

¹⁰ См.: Нильссон Н. Русский импрессионизм: стиль «короткой строки» // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 220–234.

¹¹ Здесь и далее произведения Г. Иванова цитируются без указания страниц по изданию: Иванов Г. Собр. соч.: в 3 т. М., 1994.

под шампанское, музыку, смех, шелест шелка, запах духов» (здесь метр цитированного оригинала захватывает почти весь отрывок и образует «вокруг себя» трехсложник — правда, не амфибрахий, как у А. Толстого, а анапест, аналоги двух четырехстопных строчек подряд); *«Красуйся и стой. На поверхности жизни...»* (тут пушкинский текст изменен в большей степени, но все равно безошибочно угадывается; ямбический метр фразы сохранен). Наконец, в повести можно найти и переосмысленные автоцитаты: например, *«Под рокот гитары, отуманенный...»* (из популярной песни Вертинского на текст стихотворения Г. Иванова 1925 г. «Над розовым морем...»).

Интересно, как обыгрывается в тексте повести — в том числе ритмически и фонетически — цитата из знаменитых «Стихотворений, написанных на собственном языке» А. Крученых. Сначала герой повести «с отвращением, похожим на наслаждение», бормочет матерную брань с метафизического забора, какое-то «дыр бу щыл убешур» (обратим внимание на нарочитую ошибку, подчеркивающую, по мысли автора, бессмысленность «собственного языка» поэта-футуриста).

Однако вскоре абстрактный крученыховский «дыр» превращается во вполне конкретную «дыру», причем повторяющуюся несколько раз:

И вдруг, внезапно он видит перед собой черную дыру своего одиночества. Сердце перестает биться, легкие отказываются дышать. Мука, похожая на восхищение.

Атом неподвижен. Он спит. Всё гладко замуровано, на поверхность жизни не пробьется ни одного пузырька. Но если его ковырнуть. Пошевелить его спящую суть. Зацепить, поколебать, расщепить. Пропустить сквозь душу миллион вольт, а потом погрузить в лед. Полюбить кого-нибудь больше себя, а потом увидеть дыру одиночества, черную ледяную дыру.

Наконец, заумная цитата еще раз переосмысливается, вступая в сопоставление со строчкой другого вполне «осмысленного» автора — эмигрантского поэта А. Эйснера: «Человек — это морщины, мешки под глазами, известь в душе и крови, человек — это прежде всего сомнение в своем божественном праве делать зло. “Человек начинается с горя”, как сказал какой-то поэт. Кто же спорит. Человек начинается с горя. Жизнь начинается завтра. Волга впадает в Каспийское море. *Дыр бу щыл убешур*».

Нам представляется особенно интересным и то, что здесь в тексте Иванова появляется рифменное созвучие, соединяющее анапестическую строчку Эйснера сначала с условной строкой двустопного хоря, а потом с дактилической фразой из прописи; безразмерная цитата из стихотворения Крученых в контексте этого условного полурифмованного и разномерного квазичетверостишия подчеркивает абсурдность получившегося «стихотворения» и вместе с ним — всего существования героя.

Тут можно вспомнить упоминание и частичное цитирование также, по мнению Иванова, бессмысленных текстов еще двух футуристов — Хлебникова и Бурлюка:

Вздыхая, человек достает пачку тощих книжонок в разноцветных обложках. Их сусальная яркость — режет глаз, едва их развернуть, брошюрка лопается, грубая бумага выгорает. Что за рисунки, Боже! Что за названия! И в руках держать неприятно — шершавая, как репейник...

Но надо. Поправив пенсне, эстет читает:

...Чудовище, гроза вершин,

С ужасным задом,

Схватило несшую кувшин

С прелестным взглядом...

Прочитал стихи — переходит на прозу:

...Пан Псержепецкий (о, лебядь чистая, где мой горшек!) Псержепецкий, пецкий, ецкий, перепендря, дря, в ночный лег ночлег...

Лоб эстета покрывается потом. Да — тяжеловато оно — новейшее искусство. Главное — постичь, в чем тут красота. Уловить дуновение! Добиться!

<...>

Раскрыв толстый златообрезанный том, он аккуратно вписывает:

Автор — Давид Бурлюк. Цена — две тысячи. Название — «Таракан во Ще».

Кстати, интересно, что птица «приплыла» в прозу Бурлюка из драмы еще одного «заумника» — Лескова, который в свое время вложил в уста героя своего «Расточителя» Дробадонова следующий монолог: О лебядь белая!.. о лебядь чистая!.. о лебядь прохладная!.. (*Задумывается.*) Нет! Не в любви людская погибель, а в том, что мала людская любовь на земле, что не выросла она еще на вершок выше звериной»¹².

Кроме растворенных в прозаическом тексте силлабо-тонических цитат разной природы и протяженности, в «Распаде атома» нетрудно обнаружить также метризацию авторского текста¹³, которая, вслед за настойчивыми экспериментами Белого, стала использоваться большинством русских прозаиков начала XX в.

Особенностью метризации повести Иванова можно назвать также сгущение метра в определенных фрагментах текста, своего рода метрический курсив, выделяющий особенно важные отрывки (примерно так же, как делал чуть раньше в своей прозе Е. Замятин¹⁴). Так, в самом начале повести мы сталкиваемся с двумя выразительными прозаическими метрами, на этот раз анапестическими: первый из них появляется в первой фразе эпитафии, взятого из гётевского «Фауста» «*Опустись же.*

¹² Лесков Н. Расточитель // Лесков Н. Собр. соч.: в 11 т. М.: Худож. лит., 1956–1958. Т. 1. 1956. С. 455.

¹³ Методику обнаружения и описания метра в прозе см.: Холшевников В. Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе // Холшевников В. Стиховедение и поэтика. Л., 1991. С. 75–84; Красноперова М. Модели лингвистической поэтики. Л., 1979; Гаспаров М. Современный русский стих. М., 1974. С. 138–146.

¹⁴ Подробнее см.: Орлицкий Ю. Преодолевая «метрический стандарт»: Стиховое начало в прозе Е. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня: науч. докл., ст., очерки, заметки, тезисы. Ч. 2. Тамбов: Изд-во ТПИ, 1994. С. 155–157

Я мог бы сказать — Взвейся. Это одно и то же» (Фауст, вторая часть), который тут же подхватывается пятистопником в первой фразе собственно текста повести: «*Я дышу. Может быть, этот воздух отравлен? Но это...*» (об особом пристрастии поэта к анапесту в его лирике писал И. Большечев в статье «Портрет без сходства»¹⁵).

Характерно, что с цепи анапестов начинается и ранний рассказ Иванова «Черная карета»; в конце фрагмента анапест сменяется другим трехсложником — дактилем:

Неужели все кончено, Маша?!

Он был жалок в своей запыленной визитке, измятой рубашке, // галстуке, съехавшем набок.

В отдельных случаях цепи создают протяженные метрические отрезки разной природы: например, пятистопный ямб и следующий за ним трехстопный амфибрахий: «*Сияние и снег. Чистейший саван / зимы, заматающей жизнь...*». В этом отрывке обращает на себя внимание еще одна стихоподобная черта: нарочитая аллитерация сначала на «сн», а потом на «зм» — «зн»

Приведем пример целого текстового блока из повести, буквально пронизанного стиховыми метрами:

Сердце перестает биться. Легкие отказываются дышать. Белоснежный чулочек снят с ножки Психеи. Пока медленно, медленно обнажались колена, щиколотка, нежная детская пятка — пролетали годы. Вечность прошла, пока показались пальчики... И вот — исполнилось всё. Больше нечего ждать, не о чем мечтать, не для чего жить. Ничего больше нет. Только голые ножки ангельчика, прижатые к окостеневшим губам, и единственный свидетель — Бог. // Он был титулярный советник, она генеральская дочь. И вот, вот...

Простыня холодная, как лед. Ночь мутно просвечивает в окно. Острый птичий профиль запрокинут в подушках. О, подольше, подольше, скорей, скорей.

Всё достигнуто, но душа еще не насытилась до конца и дрожит, что не успеет насытиться. Пока еще есть время, пока длится ночь, пока не пропел петух и атом, дрогнув, не разорвался на мириады частиц — что еще можно сделать? Как еще глубже проникнуть в свое торжество, в суть вещей, чем еще // ее ковырнуть, зацепить, расщепить? Погоди, / Психея, стой, голубка. Ты думаешь, это всё?

Высшая точка, конец, предел? Нет, не обманешь.

Тишина и ночь. // Голые детские пальчики прижаты к окостеневшим губам. Они пахнут невинностью, нежностью, розовой водой. Но нет, нет — не обманешь.

Штопором, штопором вьется / жадная страсть, сквозь видимость и поверхность, упоенно стремясь распознать // в ангельской плоти мечты / свою кровную стыдную суть. — // Ты скажи, сквозь невинность и розовую воду, чем твои белые ножки / пахнут, Психея? // В самой сути вещей // чем они пахнут, ответ? Тем же, что мои, ангельчик, тем же, что мои, голубка. Не обманешь, нет!

¹⁵ *Большечев И.* Портрет без сходства // Крещатик. 2006. № 4. (URL: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2006/4/bo26.html>).

И Психея знает: нельзя обмануть. *Ее ножки трепещут / в цепких жадных ладонях* и, трепеща, отдают последнее, что у ней есть, — самое сокровенное, самое дорогое, потому что самое стыдное: легчайший, эфемерный и все-таки не уничтожимый никакой прелестью, никакой невинностью, *никаким социальным неравенством запах.* // *Тот же, / что от меня, голубка, тот же / что от моих плебейских ног, // институточка, ангельчик, белая кость.* / *Значит, нет между нами ни в чем разницы и гнушаться тебе мною нечего; я твои барские ножки целовал, я душу отдал за них, так и ты нагнись, носочки мои протухлые поцелуй.* «*Он был титулярный советник, она генеральская дочь...*» // *Что же мне делать теперь с тобой, Психея? Убить тебя? Всё равно — ведь и мертвая теперь ты придешь ко мне.*

Обратим внимание, во-первых, на чрезвычайно высокую (свыше 60 %) плотность метризации этого лирического монолога, а во-вторых, на активное использование в нем — вслед за Белым и за собственной стихотворческой практикой — трехсложных размеров, практически не встречавшихся в русской прозе, ямбической по своему «естественному» метру, до прозы Андрея Белого.

В процитированном отрывке видны и характерные для стихоподобной прозы повторы («О, подольше, подольше, скорей, скорей» — немотивированное смыслом лексическое удвоение; «они срослись и проросли друг в друга» — фраза, дословно повторенная в тексте дважды; наконец, два предложения «Сердце перестает биться. Легкие отказываются дышать» повторены в повести трижды, причем один раз они соединены в сложное предложение и записаны через запятую), которые тоже впервые начал массированно использовать в своих романах Андрей Белый.

Если попробовать установить генеалогию стихоподобной прозы в творчестве самого Иванова, то, очевидно, в первую очередь следует вспомнить упомянутую уже «Черную карету» 1916 г., где с помощью подобных средств описано, по сути дела, самоубийство поэта-героя, а также дневник самоубийцы «Невеста из тумана» (1933). Можно отметить между тремя этими произведениями немало сюжетных и мотивных параллелей; кроме того, дневниковая часть «Невесты из тумана» так же, как повествование повести, рассыпается, атомизируется.

Таким образом, «Распад атома» оказывается произведением, активно использующим стиховое начало, позволяющее Иванову принципиально поднять лирический тонус повествования, создать подлинный образец бессюжетной лирической прозы поэта, опираясь при этом на традиции русской модернистской прозы начала XX в., и на собственный опыт, стихотворный и прозаический.

РИТМИЧЕСКАЯ УНИКАЛЬНОСТЬ ЦВЕТАЕВСКОЙ ПРОЗЫ

Особая ритмичность, отчаянное стихоподобие прозы Марины Цветаевой интуитивно ощущается, наверное, каждым ее читателем; можно сказать, что это ярчайший в нашей словесности образец так называемой прозы поэта¹. Многие любители и ценители творчества Цветаевой считают даже, что ее проза — это даже не «продолжение стихов», как называется эссе Бродского, а самые что ни на есть стихи, только записанные несколько по-другому. Однако в том-то и дело, что форма записи и оказывается в реальности тем самым признаком, который отличает стихотворную речь от прозаической.

Однако назвать явление не значит еще объяснить его: под прозой поэта разные исследователи понимают совершенно разные реальные типы организации речевого материала. Кроме достаточно расплывчатой и субъективной апелляции к авторству поэта (а кто из прозаиков не писал стихов, то есть не был поэтом хотя бы в какой-то период своего творчества?), все остальные объяснения сводятся в основном к тому, что это проза так или иначе похожа на стиховую речь, заимствует из нее те или иные структурные элементы. Поэтому начнем анализировать строение цветаевской прозы с точки зрения присутствия в ней так называемого стихового начала².

Практически любой стих отличается от прозы прежде всего особой дробностью, носящей обязательный характер членимостью на короткие, сопоставимые по размеру сегменты — строки, или стихи. В традиционной прозе тоже можно выделить определенные аналоги строк примерно такой же протяженности — синтагмы, или колоны, однако, как показывают исследования Б. Томашевского, М. Гиршмана

¹ См. напр.: *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Бориса Пастернака // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987; *Мазена Н.* Стих и проза поэта. Киев, 1980.

² См.: *Орлицкий Ю.* Стиховое начало в русской прозе XX века: (Опыт типологии) // *Славянский стих. Стихovedение, лингвистика и поэтика.* М.: Наука, 1996. С. 58–64.

и их последователей³, эти сегменты принципиально различны по объему, что и создает особый, принципиально неравномерный ритмический рисунок прозаического текста, образующий устойчивую иллюзию естественного строя речи.

Именно если сравнивать прозу Цветаевой с этой общей картиной, сразу же становится ясно, что она занимает особое место на традиционной оси «стих — проза», прежде всего за счет ненормативной членимости текста, на небольшие главки, короткие абзацы, небольшие предложения, создаваемые часто за счет парцелляции; короткие, часто состоящие из одного слова, а то и части слова фразы. Для разделения речи на ненормативно короткие сегменты Цветаева чаще всего использует авторский (то есть ненормативный) знак препинания — тире, причем иногда в сочетаниях с другими знаками.

Важно и то, как сама Цветаева писала о своей прозе. Так, в автобиографии 1940 г. она так описывала свои произведения:

Проза: «Герой труда» (встреча с В. Брюсовым), «Живое о живом» (встреча с М. Волошиным), «Пленный Дух» (встреча с Андреем Белым), «Наталья Гончарова» (жизнь и творчество), повести из детства: «Дом у Старого Пимена», «Мать и Музыка», «Черт» и т. д. Статьи: «Искусство при свете совести», «Лесной царь». Рассказы: «Хлыстовки», «Открытие Музея», «Башня в плюще», «Жених», «Китаец», «Сказка матери» и многое другое.

Вся моя проза — автобиографическая.

Характерно здесь выделение собственно «прозы», с которой начинается список без какого-либо жанрового указания, и, по сути дела, противопоставления ей традиционных прозаических жанров: повестей и статей. При этом именно в «прозе» наиболее сгущены приметы собственно цветаевской прозы, ориентированной на стих.

Рассмотрим теперь реальные формы названной ориентации, самый очевидный и простой из которых — цитирование стихов (чужих и своих) в прозаическом тексте. Начнем с такого малопоэтического на первый взгляд произведения, как сатирический мемуар о Брюсове «Герой труда».

Интересно, что в нем чаще всего цитируются стихи не Брюсова, как можно было бы ожидать, а самой Цветаевой — 7 раз, в то время как брюсовские приводятся почти в два раза реже — 4, и трижды — принадлежащие противопоставляемому ему в качестве позитивной альтернативы Бальмонту.

Дважды цитируется Пушкин, по одному разу — русские поэты-классики: Тютчев, К. Павлова, Грибоедов, Некрасов и Мей, а также Ф. Сологуб. По одному разу приводятся стихи европейских поэтов: Гете, Ростана, Рильке и Гюго (последний при этом характеризуется Цветаевой как «весьма посредственный поэт, в прекрасном переводе Л. Мея»). При этом в очерке приводятся как целые стихотворения

³ Томашевский Б. Ритм прозы (по «Пиковой даме») // Томашевский Б. О стихе. Л., 1929. С. 254–318; Гиришман М. Ритм художественной прозы. М., 1982.

(свои и Брюсова), так и отдельные строчки, в том числе хрестоматийные («Тебя как первую любовь...», «И в воздух чепчики бросали...» и т. п.).

Второй важнейший способ введения стихового элемента в прозу — ее метризация, на которой мы остановимся подробнее.

Попробуем проанализировать ритмическую специфику прозы Цветаевой на примере ее эссе 1922 г. «Световой ливень». Для нас важно то, что это — текст поэта о поэте и о его стихах, которые не могут ритмически не отозваться в структуре этого в определенной степени вторичного текста.

«Световой ливень» написан под живым впечатлением от чтения книги стихов Пастернака «Сестра моя Жизнь», поэтому попробуем прежде всего определить, какие именно черты пастернаковского стиха напрямую воспроизведены или структурно отрефлектированы в посвященной им прозе другого поэта.

Первая глава цветаевского эссе начинается с прямой метрической цитаты: автор подхватывает и повторяет короткую строку амфибрахия, вынесенную Пастернаком в заглавие своей книги, повторяя следом отрезок текста, равный еще одной строке этого же метра:

— «Сестра моя Жизнь»! — Первое мое движение, стерпев ее всю...

Конечно, можно предположить, что перед нами случайное совпадение или результат элементарной инерции ритма. Но рассмотрим весь начальный фрагмент цветаевского эссе; выделим курсивом все фрагменты, совпадающие с теми или иными силлабо-тоническими метрами:

— «Сестра моя Жизнь»! — / Первое мое движение, / стерпев ее всю: / от первого удара до последнего / — руки настезь: так, чтоб все суставы хрустнули. / Я попала под нее, как под ливень.

— Ливень: все небо на голову, / отвесом: / ливень впрямь, ливень вкось, — сквозь, сквозняк, / спор световых лучей и дождевых, — / ты ни при чем: раз уж попал — расти! /

— Световой ливень.

Удар. — Отдача.

Как видим, во всем приведенном отрывке только три слова не попадают в условно выделяемые стихоподобные (равные тем или иным силлабо-тоническим строчкам) отрезки. Причем это особенно заметно в условиях той самой насильственной авторской расчлененности текста, о которой мы говорили выше.

Вот какие размеры можно обнаружить в нашем отрезке текста:

— «Сестра моя Жизнь»! —	01001	Амф2
Первое мое движение,	100010100	X4
стерпев ее всю:	01001	Амф2
от первого удара до последнего —	010001000100	Я5
руки настезь:		
так,		

чтоб все суставы хрустнули.	0010100010100	X6
Я попала под нее,	1010001	X4
как под ливень.	0010	X2
— Ливень:		
всё небо на голову,	100100100	Дак3
отвесом:		
ливень впрямь,		
ливень вкось, —		
сквозь,		
сквозняк,	1010010010	Ан3
спор световых лучей и дождевых, —	0001010001	Я4
ты ни при чем:		
раз уж попал —		
расти!	0001000101	Я5
— Световой ливень.		
Удар. —		
Отдача.	01010	Я2

Надо сказать, стихоподобная силлабо-тоническая метризация в русской прозе начала XX в. (особенно после экспериментов с ее метризацией Андрея Белого и А. Ремизова) — явление достаточно распространенное⁴. Не избегала его и Цветаева: как показали наши подсчеты, ее проза в целом имеет очень высокий показатель метричности⁵ — около 60 % (что, кстати, похоже на степень метричности пастернаковской прозы — ранней и «Доктора Живаго»⁶).

Так, знаменитая статья М. Цветаевой «Искусство при свете совести» при внешней ритмической нейтральности оказывается насыщена фрагментами силлабо-тонического метра. Мы проанализировали ее вступление и две первые главки; они содержат 979 слогов, из которых 348 (35, 6 %) попадают в метр. Вот некоторые примеры квазистихотворных строк из этого фрагмента статьи:

«Искусство есть та же природа»; «Не ела — не знает, ел — знает, а знает — ...»; «Стало быть, о святости искусства...»; «Не ищите в нем других законов, / кроме собственных...», «У человека же должна быть воля / к произращению...»; «...и думаю, что здесь вопрос не славы, / а силы»; «Итак, произведение искусства — то же / произведение природы»; «Святость / есть состояние, обратное греху»; «Посему, /

⁴ См.: Орлицкий Ю. Метричность русской прозы и критерии ее оценки // Искусство поэтики. Искусство поэзии. К 70-летию И. В. Фоменко. Сб. науч. трудов. Тверь: ТвГУ, 2007. С. 186–204.

⁵ См.: Орлицкий Ю. Стиховое начало в русской прозе Бродского // Иосиф Бродский: стратегии чтения. Материалы междунар. науч. конф. 2–4 сентября 2004 года в Москве. М.: ИСТФИЛ РГГУ : Издательство Ипполитова, 2005. С. 205.

⁶ Анисова А., Орлицкий Ю. К типологии прозиметрического текста: стих и проза в романе «Доктор Живаго» // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. III. Тверь, 1997. С. 114–129.

настаиваю, речь моя обращена»; «...но долженствующее / быть просвещенным светом разума и совести»; «Искусство / есть только ответвление природы / (вид ее творчества)»; «человек, а не чудище, одушевленный костяк, // а не коралловый куст»; «но из ландскнехта, развращенного, // выйдет ли когда-нибудь солдат» и т. п.

Как мы видим, это могут быть фрагменты, равные строке одного из силлаботонических метров, как совпадающие с границами предложения, так и захватывающие его лишь частично (три первых примера) или представляющие собой аналог строки с несколькими присоединенными слогами до или после, своего рода подобие строки с переносом (шесть следующих примеров); наконец, фрагменты, оказывающиеся комбинацией метров, аналогом двух или более строк разных метров, следующих одна за другой (два последних примера).

Однако в «Световом ливне» метрических фрагментов еще больше; как мы видели, некоторые прозаические строфы метр захватывает почти целиком. При этом он, разумеется, вовсе не обязательно должен вычленяться при беглом чтении, особенно — про себя, но тем не менее такая высокая степень метризации не может не гармонизировать текст по стиховому образцу, делать его более похожим на стихотворный.

Вот несколько примеров метризации из рассматриваемого эссе. Самые простые, равные одной стихотворной строке:

Не то имажинист, не то еще какой-то...
 Во всяком случае, из новых...
 У Пастернака нет вопросов:
 Господа, эта книга — для всех.
 Полнейшая готовность к бегу. —
 Не только целебна — как те его сонные травы...
 И не солнцем только: всем, что излучает,
 хотелось — как вагон, который не идет —
 жизнь, которую можно вместить в табакерку.
 на вырубку, — молнией в наши дубовые лбы:
 там где-то — в маревах — взметнувшейся копной
 — точно грудь не вмещает: а — ах!

(Ср. у Пастернака: «Тряслась, не прорываясь в ах! —»; вообще, последние примеры по структуре очень похожи на стихотворные строки, взятые из стихов Пастернака или Цветаевой.)

Метрических фрагмент может равняться также полутора или двум полным строкам:

Быт у него (проверьте по цитатам) / почти всегда в движении:
 (Упираю: одиночество дождя, / а не человека под дождем!)
 — И никто не захочет стреляться, / и никто не захочет расстреливать...
 писали о событиях в природе, / отдельных ее ликах и часах,
 о проводах, несущих голос: / о стихотворном его даре

Значительно реже находим в очерке длинные цепи в манере Андрея Белого:

Ибо исконный соблазн таких душ — несомненно — во всей осиянности: Гибель.

Нередко метризованные фрагменты содержат точные или вариативные лексические повторы, что еще более подчеркивает их стихоподобие:

Пастернак. — А кто такое Пастернак?
— захлебывание младенца, — и этот младенец — Мир. Захлебывание.
И — как мало о себе в упор! Себя не помнящий...
первых рек, первых зорь, первых гроз.

Встречаются в очерке поэтессы и типично пастернаковские градуированные повторы:

Так же у Пастернака: с росой, с листвой, с зарей, с землей, с травой...
Поэт: как Бог, как ребенок, как нищий,
три, четыре, пять таких примет.
Ср. напр. в «Сестре»: «Повисла, сверкает, робеет».

Очень часто в прозе «Светового ливня» встречаются также звуковые скрепы разных уровней, объединяясь с метром, они еще более усиливают стихоподобие условных строк:

наичистейшее разряжение всех жизненных жил и сил,
Даждь Бог — чего? — дождя!
Пастернак: растрата. Истекание светом. Неиссякаемое истекание светом.
поэт наибольшей пронзаемости, следовательно — пронзительности.
И — озарение зорчайшее: да нет
Попытаемся здраво и трезво
Захлестнут и залит.
Кончаю. В отчаянии. Ничего не сказала. Ничего — ни о чем —

Ср. у Пастернака:

Что в грозу лиловы глаза и газоны
И пахнет сырой резедой горизонт.

Иногда такие скрепы держат целые прозаические абзацы, целиком или частично совпадающие с метрическими отрезками:

Свет в пространстве, свет в движении, световые прорези (сквозняки), световые взрывы, — какие-то световые пиршества.

Быт. Тяжкое слово. Почти как: бык. Выношу его только, когда за ним следует: кочевников. Быт, это — дуб, и под дубом (в круг) скамья, и на скамье дед, который вчера был внук, и внук, который завтра будет дед. — Бытовой дуб и дубовый быт. — Добротню, душно, неизбывно.

Встречается в цветаевском очерке и своеобразная авторефлексия подобного увлечения звукописью:

— Одну секунду! — «Набор слов, всё ради повторяющегося “ча”»...

Иногда созвучия (что неизбежно при таком избытии) превращаются в своего рода аналоги рифм, рифмоиды:

— карьером поверх *барьеров* — жокеи и *курьеры*...

Кончаю. В отчаянии.

— Первое мое *движение*,
стерпев ее всю:
от первого удара до *последнего* —

ливень *вкось*, —
сквозь...

Многие фрагменты «рубленной»⁷ цветаевской прозы могут рассматриваться также как аналоги не силлабо-тонического, а тонического стиха, в первую очередь дольника; такую трактовку «прозы, похожей на стих» предложил в свое время С. Кормилов⁸. Вот примеры отрывков, которые можно рассматривать как аналоги тонических строк и двустий:

Пастернак — это сплошное настежь:

(Не страшно, уцелеет при наибелейшем дне!)

1. Пастернак и быт.
2. Пастернак и день.
3. Пастернак и дождь.

Летний день 17-го года жарок: в лоск — под топотом спотыкающегося фронта.

Но страстнее трав, зорь, вьюг — возлюбил Пастернак: дождь.

(руки вправду будут изгрызаны!)

деревом, псом, ребенком в дождь!

⁷ Именно так в начале XX в. называли целый ряд разнородных явлений: от акцентного стиха и верлибра (так, Б. Садовской характеризует первую книгу стихов Ив. Новикова как «рубленную прозу с рифмами» (Весы. 1908. № 2. С. 89); ср. характеристику верлибра, данную М. Гаспаровым в 1993 г.: «Поэтому неверно говорить (как бывает в полемике): «Это не стихи, а рубленая проза»; от такой «рубки» проза приобретает новое качество, новую организацию — становится стихом» (Гаспаров М. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993).

⁸ Кормилов С. Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995.

— И голосом заспанным — с чердачных своих высот

Кончаю. В отчаянии. Ничего не сказала.

Ничего — ни о чем — ибо передо мной:

Жизнь, и я таких слов не знаю.

По аналогии с силлабо-тонизированными фрагментами можно говорить и об особо тонизированных отрывках цветаевского текста:

О Пастернаке и мысли. Думает? Нет. Есть мысль? Да. Но вне его волевого жеста: это она в нем работает, роет подземные ходы, и вдруг — световым взрывом — наружу. Откровение. Озарение. (Изнутри.)

Еще одна форма присутствия стиха в прозе — собственно стихотворные цитаты. «Световой ливень» и в этом смысле выделяется из других очерков Цветаевой. Всего их в очерке 54, причем большинство размещено в специальном «цитатном» разделе очерка. Большинство из них вводится в повествование прямо, как продолжение (и иллюстрация) авторских тезисов, например:

— И голосом заспанным — с чердачных своих высот во двор, детям:

Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

Дальше, про ветер:

Ветер розу пробует
Приподнять по просьбе
Губ, волос и обуви,
Подолов и прозвищ...

и т. д.

Цитаты часто бывают поддержаны у Цветаевой метризацией их прозаического окружения:

«Тишина, ты лучшее
Из всего, что слышал...»

Столь же книга тишизн, сколь щебетов.

Топтался дождик у дверей,
И пахло винной пробкой.
Так пахла пыль. Так пах бурьян.
И, если разобраться,
Так пахли прописи дворян
О равенстве и братстве...

Молодым вином: грозой!

И, наконец, господа, последняя цитата, где уже кажется вся разгадка на Пастернака и быт:

Особенно это заметно, когда и проза, и сопровождающая ее стихотворная цитата совпадают по метру:

Вот и ливень. Блеск водобоязни,
Вихрь, обрывки бешеной слюны...

Через несколько страниц:

Дождь пробьет крыло дробинкой...;

И, беспомощней и проще:

Куда мне радость деть свою?
В стихи? В графленую осьмину?

Однако наибольший интерес представляют, как нам кажется, своего рода пастернаковские квазицитаты — возникающие в цветаевских прозаических метрах ритмические уподобления стиху младшего поэта, что безошибочно познается по пастернаковским малоударным, обильно пиррихированным строчкам, воспроизводящим особую, сразу узнаваемую интонацию именно этого поэта:

И подражать ему нельзя;

запаздывает на пять лет;

Моя же специальность — Жизнь;

не чудаковатый ли колпак;

Тогда он падает — блаженно — ;

Самозабвенный, себя не помнящий;

И, поворотом лба — в прошедшее десятилетие;

молниеносным пробегом — никто, господа;

Вся книга — утверждение, за всех;

Дар, очевидно, в уровень;

захлебывание младенца — ;

И — озарение зорчайшее: да нет;

Осиянность — омраченности. Тяготение естественное;

Так, понимаешь Пастернака.

Ср. у Пастернака:

Как общелягушечью эту икру;

По захладелости на вкус
Напоминая рислинг;

Сентябрь составлял статью
В извозчичьем хозяйстве,
Летал, носил и по чутью
Предупреждал ненастье;

То, застя двор, водой с винцом
Желтил песок и лужи,
То с неба спринцевал свинцом
Оконниц полукружья;

Но тишь. И листок не шелохнется.
Ни признака зги, кроме жутких
Глотков и плескания в шлепанцах
И вздохов и слез в промежутке;

Революционной копной;

По элеваторам, вдали;

Недышащей подруги в бочагах,
Недышащей питомицы осок.
То ветер смех люцерны вдоль высот,
Как поцелуй воздушный, пронесет,
То княженикой с топи угощен.

Не менее узнаваемым пастернаковским приемом можно назвать также его особое пристрастие ко стиховым переносам, которые также активно «моделируются» в метрических, стихоподобных фрагментах посвященной ему прозы Цветаевой:

*У Пастернака нет вопросов: только / ответы;
что-то / в лице зараз и от араба / и от его коня;
Энтузиазм, — / отнюдь не политическим пристрастием;
как прервание исконных / немот;
не Пастернак младенец, это мир в нем / младенец;
Молниеносный, — он для всех / обремененных опытом / небес;
чтобы не запылится праздник: прекрасный праздник глаз!*

Ср. в стихотворении Пастернака «Памяти Демона»:

Приходил по ночам
 В синеве ледника от Тамары,
 Парой крыл намечал,
 Где гудеть, где кончаться кошмару.

 Не рыдал, не сплетал
 Оголенных, исхлестанных, в шрамах.
 Уцелела плита
 За оградой грузинского храма.

А. Жолковский, характеризуя стиль Пастернака, писал: «“Великолепием” и “единством” определяется ряд синтаксических установок Пастернака: на “нагромождение” множества членов (в каждой конструкции и самих конструкций), создающее эффекты “множественности, затрудненности” (великолепие) и “связности” (единство, контакт); на “согласование” конструкций, обеспечивающее эффекты “сходства” (единство) “симметрии, прозрачности” (великолепие); и на “эллипсис”, способствующий “разговорной естественности” и/или “порывистости” речи (одновременно легкость, непритязательность и интенсивность — риторические полюса великолепия); кроме того, эллипсис поддерживает эффекты, вызываемые нагромождением и согласованием (поскольку служит сцеплению конструкций и опирается на сходства между ними). Так распределенный контакт чисто формальным путем аккумулирует тематические обертоны, делающие его полноценным стилистическим мотивом»⁹.

Ряды перечислений (чаще всего трехчленные) встречаем и в явно ориентированной на стих прозе «Светового ливня»:

сам бросится в нее: лбом, грудью, всем;
Добротно, душно, неизбывно;
быта, как косности, как обстановки, как дуба;
Но страстнее трав, зорь, вьюг — возлюбил Пастернака;

Быт у него (проверьте по цитатам) почти всегда в движении: мельница, вагон, бродячий запах бродящего вина, говор мембран, шарканье клумб, выхлестнутый чай.

Ср. у Пастернака:

К карнизам прянет чехарда
 Чуждачеств, бедствий и замет;

⁹ Жолковский А. О трех грамматических мотивах Пастернака // «Быть знаменитым и красиво...». Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 55–56 и сл.

По будням медник подле вас
 Клепал, лудил, паял;
 Как в ад, в цейхгауз и в арсенал;
 В глаза, в виски, в жасмин!
 Он ожил ночью нынешней,
 Забормотал, запах;
 И память — в пятнах икр и щек,
 И рук, и губ, и глаз;
 И к заднему плану, во мрак, за калитку
 В степь, в запах сонных лекарств;
 Огромный сад тормозится в зале,
 Подносит к трюмо кулак,
 Бежит на качели, ловит, салит,
 Трясет — и не бьет стекла!

А вот пример повтора тройного перечисления на стыке пастернаковского стиха и цветаевской прозы:

...во мрак, за калитку
 В степь, в запах сонных лекарств...
 (мяты, ромашки, шалфея)

Точно так же Цветаева воспроизводит «обстоятельства великолепия», как называет их Жолковский:

всё налицо, без пропуска, без промаху:
всё небо на голову, отвесом: ливень впрямь, ливень вкось, — сквозь;

Ср. у Пастернака:

Еще не всклянь темно;
 И до упаду, в лоск;
 Разыгралось, навеселее;
 Бывало — нагулявшись всласть.

Еще одно сходство — грамматические и словообразовательные аномалии-неологизмы, о которых тоже пишет известный ученый: например,

Единственен и неделим (ср. пастернаковское: «Туман снотворен, ковыль как мед»; «Но вихрь, зарывшись, коротел»; «Как усыпительна жизнь! Как усыпительно — жить!»).

Параллелью к пастернаковским отглагольным существительным типа:

Сколько раз он рыт и бит;
 Ночи сигают до брезгу;
 Чей шепот реял на брезгу;
 Захлебнулась Тристанова захолодь;
 Доносится, как всхнык;
 Зачем тоску упрямить, —

выглядят цветаевские:

как прервание исконных / немот;
 Столь же книга тишизн, сколь щебетов;
 только не бережа — не избудешь;
 пастернаковских первизн;
 секунды придерж;
 целом ряде ударов и отдач (падеж!);
 лепет, щебет, дребезг, — весь в Завтра! —
 захлебывание младенца, —;
 Быт для Пастернака — удерж
 и т. д.

Напомним также фрагмент цветаевского фонетического «исследования» звуковых смыслов имен поэтов в очерке «Герой труда»:

Бальмонт. Брюсов. Только прислушаться к звуку имен.

Бальмонт: открытость, настезь — распахнутость. Брюсов: сжатость (ю — полу-гласная, вроде его, мне, тогда закрытки), скупость, самость в себе.

В Брюсове тесно, в Бальмонте — просторно.

Брюсов глухо, Бальмонт: звонко.

Бальмонт: раскрытая ладонь — швыряющая, в Брюсове — скрип ключа.

Кроме звуковых, очевидно стихоподобных, в прозе Цветаевой постоянно встречаются и чисто синтаксические, риторические повторы, тоже настраивающие современного читателя скорее на стиховую, чем на стихотворную речь. Так в очерке «Наталья Гончарова» она перечисляет:

Что, вообще, пишет Гончарова в России? Весну, весну, весну, весну, весну. Осень, осень, осень, лето, лето, зиму. А в повести «Мать и музыка» более двух стра-

ниц текста, занятые перечислением «причин» любви героя к клавишам, начинаются с предлога «за»: «Но клавиши — я любила: за черноту и белизну (чуть желтизну!), за черноту, такую явно, — за белизну (чуть желтизну!), такую тайно-грустную, за то, что одни широкие, а другие узкие (обиженные!), за то, что по ним, не сдвигаясь с места, можно, как по лестнице, что эта лестница — из-под рук! — и что от этой лестницы, сразу ледяные ручьи — ледяные лестницы ручьев вдоль спины — и жар в глазах — тот самый жар в долине Дагестана из Андриюшиной хрестоматии.

И за то, что белые, при нажмем, явно веселые, а черные — сразу грустные, *верно* — грустные, настолько *верно*, что, если нажму — точно себе на глаза нажму, сразу выжму из глаз — слезы.

И за самый нажим: за возможность, только нажав, сразу начать тонуть, и, пока не отпустишь, тонуть без конца, без дна, — и даже когда отпустишь!

За то, что с виду гладь, а под гладью — глубь, как в воде, как в Оке, но глаже и глубже Оки, за то, что под рукой — пропасть, за то, что эта пропасть — из-под рук, за то, что, с места не сходя, — падаешь вечно.

За вероломство этой клавишной глади, готовой раздаться при первом прикосновении — и поглотить.

За страсть — нажать, за страх — нажать: нажав, разбудить — всё.

(То же самое чувствовал, в 1918 году, каждый солдат в усадьбе.)

И за то, что это — траур: материнская, в полоску блузка того конца лета, когда следом за телеграммой: «Дедушка тихо скончался» — явилась и она сама, заплаканная и все же улыбающаяся, с первым словом ко мне: «Муся, тебя дедушка очень любил».

За прохладное «ivoire», мерцающее «Elfenbein», баснословное «слоновая кость» (как слона и эльфа — совместить?)»

и т. д.; ср. конец главки:

За слово — клавиш.

За тело — клавиш.

За дело — клавиш.

Еще одна форма создания в прозе неестественного, более похожего причудливостью на стих строя речи — принудительная паузировка при помощи парцелляции; см. в «Натальи Гончаровой» перечень ее сюжетов: «Жатва. Пахота. Посев. Сбор яблок. Дровокол. Косари. Бабы с граблями. Посадка картофеля. Коробейники. Огородник — *крестьянские*».

или

Женщина. Любовь. Страсть. Женщина, с начала веков, умела петь только о любви и страсти. Единственная страсть женщины — любовь. Каждая любовь женщины — страсть. Вне любви женщина, в творчестве, ничто. Отнимите у женщины страсть... Женщина... Любовь... Страсть...

Что в этом четверостишии? Любовь? Нет. Ненависть? Нет. Суд? Нет. Оправдание? Нет. Судьба. Шаг судьбы.

Той же цели — созданию эффекта «искусственности» и ненормативной дробности речи — служит и знаменитое цветаевское ненормативное тире:

И — туман над Летой редет — не альбом! не портрет! — Надя, живая, — каштановая и розовая, вся какая-то жгуче-бархатная, как персик на солнце, в своей гранатовой (Прозерпина!) пелерине, которую двуединым жестом озноба то распахивает, то смыкает, — о нет, не в саване! Миф савана не знает, все живые, живыми входят в смерть, кто — с веткой, кто — с книжкой, кто — с игрушкой... («Дом у старого Пимена»);

Из весны — в весну (снаружи — в дом, уже смытый весною. Уцелело одно окно). Весна — наоборот: где небо? где земля? — Пни с брызгами прутьев. — Изгородь в звездах (в небе цветы, на лугу звезды)... И опять Бах;

...беру ее с собой к пансионскому обеду, и — в конце концов — с распахнутой ею на груди — с первым лучом солнца — просыпаюсь. Итак, не два дня, — два года!

О роли тире в прозе Цветаевой, в том числе и собственно ритмообразующей, писалось немало; однако сводить все «стихоподобие» цветаевской прозы именно к увлечению тире было бы неправомерно. Так, Андрей Белый тоже самым активным образом пользуется в своей прозе этим знаком, однако у него оно оказывается всего лишь элементом сложной системы средств, организующих ритмическую специфику прозы этого писателя. Обратим также внимание на разветвленную систему ритмических знаков препинания в прозе Цветаевой (чего нет у Белого): наряду с тире, в нее входят также ненормативные двоеточия и скобки.

Нередко ненормативные знаки, членившие прозаическую речь «не по правилам», возникают там же, где и происходит сгущение метра. Например, в таком отрывке (курсивом выделен метр):

Леса сосновые я тоже знала, у нас в Тарусе, если / идти пачёвской ивовой долиной — // которую мать называла Шотландией — к Оке, вдруг — целый красный остров: сосны! // С шумом, с треском, с краской, с запахом, после ивового однообразия и волнообразия — целый пожар!

Есть смысл говорить также об активном использовании в прозе Цветаевой коротких строф (версе), сопоставимых со стихотворными строками и выстраивающих отчетливый вертикальный (стихоподобный) ритм на отдельных отрезках текста; см., напр.:

Гражданская панихида по Стаховичу (Художественный театр).
Сначала траурный марш Бетховена.
Стахович и Бетховен. Надо понять;

Волей чуда — весь Пушкин. Чудо воли — весь Брюсов.
Меньшего не могу (Пушкин. Всемощность).
Большого не могу (Брюсов. Возможности).

Раз сегодня не смог, завтра смогу (Пушкин. Чудо).
 Раз сегодня не смог, никогда не смогу (Брюсов. Воля).
 Но сегодня он — всегда мог;

Брюсов — если монархист, то по личной обойденности коммунистами.
 Монархизм Брюсова — аракчеевские поселения.
 Монархизм Бальмонта — людвиго-вагнеровский дворец.
 Бальмонт — ненависть к коммунизму, затем к коммунистам.
 Брюсов — возможность ненависти к коммунистам, никогда — к коммунизму.
 Бюрократ-коммунист — Брюсов.
 Революционер-монархист — Бальмонт и т. п.

Иногда Цветаева прибегает также к отказу от прописных букв для выделения строфоидов:

Гончарова природы, народа, народов, со всей древностью деревенской крови в недавности дворянских жил, Гончарова — деревня, Гончарова — древность, Гончарова — дерево, древняя, деревенская, деревянная, древесная, Гончарова с сердцевиной вместо сердца и древесиной вместо мяса, — земная, средиземная, красно-и-черноземная, Гончарова — почвы, коры, норы — боящаяся часов («Вы только послушайте! Ведь это лошадь бежит по краю земли!»),
сопутствующая лифту,
пылящая пылесос (так и лежит в пыли, как в замше).

Необходимо отметить также явно ориентированную на стихотворную речь вертикальную сверхдробность прозаического текста, членимого автором на главы и подглавы малого объема, выделяемые, как строфы в стихе, пробелами между ними.

Обычно все эти отклонения от традиционной прозаической дисциплины встречаются и активно взаимодействуют в рамках одного текстового отрезка; то есть мы имеем все основание говорить о массивности и системности их использования. В то же время проза Цветаевой не только не превращается благодаря этому в стихи, но сохраняет стать и форму прозы, особенно когда автор переходит в рамках одного текста к ее традиционной, не ориентированной на стих форме.

– IV –

**СТИХ И ПРОЗА В МАСТЕРСКОЙ
РАДИКАЛЬНОГО АВАНГАРДА:
ФУТУРИСТЫ И ОБЭРИУТЫ**

НА ЛЕСЕНКЕ МАЯКОВСКОГО

Поэма «Про это» занимает совершенно особое место в творчестве Маяковского, о чем написано достаточно много и убедительно. Уникальна она и в перспективе стихового развития поэта, о чем точнее и лучше всего написал Михаил Леонович Гаспаров. В своей книге 1974 г. он писал: «До самого недавнего времени в русском стиховедении был употребителен расплывчатый термин “стих Маяковского”»; однако, по справедливому замечанию ученого, «применение точных методов и количественных характеристик позволило» «дифференцировать понятие “стих Маяковского” и плодотворно рассматривать его метры и размеры порознь»¹.

Соответственно, в серии работ 1970–1980-х гг. Гаспаров показал, что большинство крупных произведений Маяковского написано не одним определенным типом стиха, а включает фрагменты разной стиховой природы: наряду со знаменитым акцентным стихом, введенным в активный оборот А. Блоком, но окончательно «узаконенный» именно Маяковским, это и другие, менее радикальные типы тонического стиха — тактовик и дольник, а также не всегда и не сразу опознаваемый рядовым читателем вариант традиционной русской силлаботоники — «вольный силлабо-тонический стих» (так называется тип стиха, построенный из привычных стоп, однако их количество в разных строчках оказывается различным, поэтому сами строки могут быть (и чаще всего бывают у Маяковского и авторов, следующих его традиции) то короче, то длиннее).

В русской традиции девятнадцатого века использовался только один вольный метр — ямб; им написаны многие басни (в том числе крыловские), элегии, комедии (в том числе «Горе от ума»). У Маяковского вольный ямб тоже используется (например, в стихотворениях «Сергею Есенину» и «Во весь голос»), однако его

¹ Гаспаров М. Современный русский стих. М., 1974. С. 372.

«фирменным» стихом, по наблюдениям Гаспапрова, стал вольный хорей, до этого в русской поэзии практически не встречавшийся².

О том, что Маяковский прибегал к этому типу стиха, писали уже современники поэта (Г. Шенгели и Б. Томашевский), однако именно Гаспаров поставил своей целью не просто точно «определить размер» произведений Маяковского, а подробно и тщательно его проанализировать. В главе «Вольный хорей и вольный ямб Маяковского» своей книги «Современный русский стих» Гаспаров рассматривает в основном стих поэмы «Владимир Ильич Ленин», но в качестве сравнительного материала привлекает четвертую часть поэмы «Про это» — «Прошение на имя», значительная часть которой тоже написана вольным хореем. Согласно приведенным в книге данным, им в названной главе выполнено 96 из 132 строк (то есть, более 72 %, почти три четверти!)³. При этом стих поэмы оказывается типичным для вольного хорей Маяковского: наиболее часто встречаются в нем пяти- и шестистопные строки (79 %), остальные (от двух- до девятистопных) используются от одного до пяти раз; однако здесь важна не абсолютная статистика, а сам факт того, что слоговая длина строки оказывается в принципе вариативной, непредсказуемой для читателя, что и обеспечивает, в конечном счете, непохожесть «стиха Маяковского» на стих большинства его предшественников и современников.

Надо сказать, что среди строк поэмы без труда обнаруживаются и совпадающие с другими силлабо-тоническими размерами и бессистемно перемежающиеся с тоническими строчками. Начнем с самого начала: «В этой теме / и личной / и мелкой, // перепетой не раз / и не пять // я кружил поэтической белкой» (три подряд строки трехстопного анапеста), «и хочу кружится опять» (трехударный дольник); «Эта тема / сейчас / и молитвой у Будды (четырёхстопный анапест) // и у негра вострит на хозяев нож» (четырёхударный дольник); две следующие строки — снова четырехстопный анапест и (наконец) четырехстопный хорей. В целом же первая глава «Про это» состоит в основном из строк дольника (24,54 %) и анапеста (15,34 %), всего по 2 строки — хорей и тактовика и одна — ямба.

А вот пример четырехстопного амфибрахия: «И всё / вот на этой вот держится ниточке»; вот — четырехстопный дактиль: «Хочется крикнуть медлительной бабе»; вот четырехстопный ямб: «Течет. / Ручьища красной меди» и т. д. И подобным образом может быть проанализирован весь текст, значительная часть которого (чуть меньше половины), как оказывается, состоит из строк, совпадающих (как принято говорить в современном стиховедении) со строками того или иного вполне традиционного силлабо-тонического размера. Однако наряду и в непосредственном контакте с ними в поэме находятся строки другой, тонической природы, притом тоже разные: от максимально близкого к силлаботонике дольника до максимально свободного от урегулированности строк по числу ударений и слогов в каждой акцентного стиха.

² Гаспаров М. Современный русский стих. С. 373.

³ Там же. С. 379.

Напомним, дольник может быть представлен как двусложник (ямб или хорей) с одним или двумя «лишними» слогами, или как трехсложник, с — наоборот — «потерянными» слогами; ср. в приведенных выше примерах: дольник «у негра вострит на хозяев нож» и анапест «и у негра вострит на хозяйина нож»; соответственно, дольниковая строка «и хочу кружиться опять» может быть представлена как «и хочу я кружиться опять», «потерявшая» личное местоимение. При этом довольно часто Маяковский, создавая четверостишие (основной тип строфы в его поэзии, особенно поздней) встраивает одну или две дольниковые строки в традиционное силлабо-тоническое окружение:

То именно так:
без сочувственной фальши
скулят,
заливаясь ущельной длиной.
И именно так их медвежий Бальшин,
скуленьем разбужен, ворчит за стеной.

В этом четверостишии три строки из четырех представляют собой четырехстрочный амфибрахий, и только в одной — третьей — использован дольник, образованный при помощи сокращения одного безударного слога в конце третьей стопы, что создает отчетливый перебой ритма в строке, особенно заметный на фоне пятнадцати «правильных» стоп, его окружающих.

При этом необходимо иметь в виду, что любой дольниковый текст почти непременно содержит в своем составе силлабо-тонические строки, в том числе разных размеров, отличительные свойства которых, однако, становятся незаметными для читателя, не будучи подтвержденными в предыдущих и последующих строках, иных по природе. Примерно то же можно сказать и о тактовике, в котором расстояния между соседними ударениями в стихе варьируются в большем диапазоне, чем в дольнике, и об акцентном стихе, в котором диапазон этого колебания вообще ничем не ограничен. Правда, эти типы стиха далеко не всегда можно представить как «испорченную» силлаботонику. То есть Маяковский в общем не нарушает законы умеренной тоники, но стих поэмы «Про это» в целом можно рассматривать как максимально приближенный к силлабо-тоническому, правда, с некоторыми отклонениями.

Исследования Гаспарова показали также основное направление эволюции стиха Маяковского: от радикального акцентного стиха и тактовика к дольнику и вольной силлаботонике, которая особенно характерна как раз для позднего периода творчества поэта, к которому относится и «Про это».

Можно сказать, что умеренность в метрике компенсируется у позднего Маяковского активизацией графического облика стиха — введением «лесенки», которая впервые, как указывают все исследователи, появляется у него именно в поэме. Иногда ее называют даже изобретением поэта, но это не так: Гаспаров справедливо показывает, что первым использовал этот выразительный прием Андрей Белый

в своем стихотворении 1911 г. «Шут», а затем еще в нескольких произведениях 1910-х гг., то есть больше чем за десять лет до Маяковского⁴.

Кстати, о пристальном влиянии Маяковского именно к Белому и, соответственно, о необходимости учитывать его влияние говорит и тот факт, что в автобиографии 1922 г. поэт писал о своей юности: «Ведь вот лучше Белого я все-таки не могу написать. Он про свое весело — “в небеса запустил ананасом”, а я про свое ною — “сотни томительных дней”». Поэт имел в виду строфу из стихотворения 1903 г. «На горах» (а не «В горах», как ошибочно указано в комментариях В. Катаняна к Полному собранию сочинений):

Голосил
низким басом.
В небеса запустил
ананасом.

Обратим внимание на особенность стихотворения Белого: в его основе несомненно лежит анапест, и, если не учитывать границы строк, перед нами две строки этого метра, двух- и трехстопная, с одним так называемым «сверхсхемным ударением» в начале второй стопы первой строки — явлением, иногда встречающимся в русской силлаботонике. Однако Белый представляет нам этот фрагмент как четверостишие с традиционной перекрестной рифмовкой; при такой записи сверхсхемное ударение оказывается намного сильнее, чем при обычной, и строфу приходится трактовать по-другому: как сумму трех строк анапеста (одно- и двухстопного) и одной (второй) которую можно рассматривать как двустопный хорей. То есть перед нами тоже стих, в основе которого лежит силлабо-тонический метр, сознательно деформированный поэтом — примерно так же, как силлаботоника в поздних стихах Маяковского, особо памятного, как мы знаем, на разные ритмические явления.

Но вернемся к лесенке самого Маяковского. В статье «Ритм и синтаксис: происхождение “лесенки” Маяковского» Гаспаров показывает главную тенденцию этого типа записи текста, отличающую поэзию Владимира Владимировича от стихов большинства его советских последователей: у него первые «ступеньки», как правило, короче «последних», а не наоборот; первые обычно состоят из одного слова, а последние — из двух. Разумеется, это не жесткий закон, а господствующая тенденция, которую Гаспаров предлагает объяснять в первую очередь закономерностями синтаксических связей в строке.

Именно характер этих связей, по наблюдениям ученого, и диктует обращение поэтов к лесенке как приему организации стихотворного текста. Поскольку они обычно теснее и прочнее в конце строки, то и «ломается» на ступеньки легче ее начало; особенно эта линейная закономерность заметна в трехсловных строчках. А в четырехсловных она дополнительно осложняется тем, что в них самые слабые

⁴ Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 248

связи оказываются в середине строки. И определяется характер лесенки в первую очередь естественным порядком слов в русском языке, как утверждает знаменитый стиховед.

Он пишет: «У Маяковского господствующие типы распределения межсловесных синтаксических связей фиксируются “лесенкой” и тем самым приобретают ритмическую значимость; отступления от них ощущаются как “ритмический курсив” или “синтаксический курсив”». И далее: «Напрашивается аналогия между описанной асимметрией синтаксического строения стиха и известной стиховедам асимметрией ритмического строения стиха (тенденцией к облегчению конца стиха)»⁵.

Таким образом, исследование Гаспарова показало естественный, обусловленный особенностями самого русского языка характер лесенки; в этом смысле стиховед подвергает серьезному сомнению заявление поэта, будто бы «раздел строчек диктуется» только необходимостью «вбить ритм безошибочно», а также ставит под сомнение связь лесенки с «выкидыванием» «промежуточных слов и слогов»: в поэме, с которой лесенка у Маяковского начинается, значительная часть строк обходится без такого «выкидывания», характерного для тонического стиха, просто потому, что они написаны вполне традиционной силлаботоникой.

Наконец, пара слов об еще одной особенности книги, играющей важную роль в организации ее уникальной ритмической природы. Это помещенные слева от стихотворного текста заглавия частей: «О балладе и балладах», «По кабелю пропущен номер», «Что может сделаться с человеком», «Муж Феклы Давыдовны со мной и со всеми знакомыми». Несмотря на краткость этих текстов, они очевидно, так же как заглавия частей поэмы, должны выглядеть как прозаические вставки в основной текст. Само их расположение на полях подразумевает вроде бы необходимость чтения. Однако если читатель все же обратится к этим авторским пометкам, ему придется нарушить чтение ритмически организованного зарифмованного текста и внести в него контрастное произнесение этих фрагментов (в некоторых случаях, кстати, не таких маленьких — см. последний пример). Таким образом Маяковский заложил в текст факультативную возможность усложнения его чтения, создал потенциальную ритмическую неоднозначность, усложняющую чтение текста. В этом смысле есть смысл сопоставить поэму с предшествующей, «Пятым интернационалом», в котором еще нет лесенки, но есть столбик, причем его «ступеньки» очень сильно варьируются по длине, а стихотворный текст постоянно прерывается прозаическими ремарками разной длины. Всё это — еще одно свидетельство того, что «Про это» — вещь строго и сложно выстроенная и уникальная по своей ритмической природе и в то же время — вполне органичная для общей тенденции развития стиховой культуры Маяковского.

⁵ Гаспаров М. Л. Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики 1979. М., 1981. С. 166.

Понятие «проза поэта» появилось в нашем обиходе достаточно поздно: скорее всего, первой попыталась его более или менее терминологизировать Зинаида Гиппиус, назвав так свою рецензию 1906 г. на книгу прозы Брюсова. В частности, она писала:

Почти все стихотворцы пишут и прозой, почти все прозаики пишут, или когда-нибудь писали, и стихами. Однако невольно, говоря о писателе, мы называем его или «поэтом», забывая о прозе, или романистом, повествователем, не помня о его стихах.

У хорошего поэта не может быть совершенно плохой прозы, как у хорошего прозаика-стилиста очень плохих стихов; но у того и у другого это не главная, вторая для него форма, — в громадном большинстве случаев ничего не прибавляет к облику художника. А бывает, что и вредит: в несвойственной одежде резче выступают недостатки, индивидуальные слабости данного дарования. <...>

Истинные поэты, как ни странно, редко злоупотребляют даром стиха, стискивая его насильно в прозу. Они более других чувствуют эту пропасть между формой стихотворной и прозаической. Брюсов пишет прозой, «как прозой», по крайней мере, хочет так писать. Грех его в другом: он всё время помнит, что вот он, поэт, — пишет прозой. А так как он-то сам, Брюсов, — целиком — поэт (только потому и настоящий поэт), то его самого для прозы и не остается⁶.

Разумеется, относительность и изначальная нетерминологичность вводимого здесь известным поэтом и критиком понятия очевидна. Трудно и представить, чтобы Зинаида Николаевна стремилась создать в критической статье именно новое филологическое понятие; достаточно того, что в ней приводятся интересные наблюдения и тонкие замечания. Однако и Р. Якобсон в своей статье «Заметки о прозе поэта Пастернака» тоже пишет о своем предмете красиво, но не конкретно: все опять сводится к тому, что проза поэта и проза прозаика — явления очень разные; об том же, по сути, говорит и Марков в статье о стихах прозаиков⁷.

Напомним, что писал Якобсон:

Проза поэта — не совсем то, что проза прозаика, и стихи прозаика — не то, что стихи поэта: разница является с мгновенной очевидностью. Горец идет по равнине; ни заслонов, ни провалов на этой плоской поверхности не водится. Сделается ли его походка трогательно-неуклюжей или обнаружит его великолепную ловкость — заметно, что она для него неестественна, она слишком похожа на шаг танцора; усилие очевидно. Вторично приобретенный язык, даже если он отточен до блеска, никогда не спутаешь с родным. Возможны, конечно, случаи подлинного, абсолютного билингвизма. Читая прозу Пушкина или Махи, Лермонтова или Гейне, Пастернака или Малларме, мы не можем удержаться от некоторого изумления перед тем, с каким совершенством овладели они и вторым языком; в то же время от нас не ускользает

⁶ Цит. по: *Гиппиус З.* Дневники. М.: 1999. С. 342–343.

⁷ *Марков В.* Стихи русских прозаиков // *Марков В.* О свободе в поэзии. Статьи. Эссе. Разное. СПб., 1994.

странная звучность выговора и внутренняя конфигурация этого языка. Сверкающие обвалы с горных вершин поэзии рассыпаются по равнине прозы⁸.

Дальнейшие сочинения на эту тему — например, написанная на большом материале прозы советских поэтов (в первую очередь Берггольц и Мартынова) книга киевского исследователя Н. Мазепы — продолжают оставаться в основном в том же констатирующе-метафорическом дискурсе⁹.

Немного теоретически ценного, универсально значимого добавляют и интереснейшие работы последних лет о прозе других русских поэтов: Белого, Цветаевой, Мандельштама и Бродского. Хотя все понимают, что их сочинения в прозе — это как раз и есть проза поэта в полном смысле слова.

Проза Маяковского, обычно рассматриваемая исследователями исключительно как критическая, в действительности тоже представляет собой прозу поэта, ее индивидуальную авторскую вариацию. Статьи, заметки, открытые письма, мемуары Маяковского, опубликованные поэтом начиная с 1913 г. и составившие соответствующие разделы в Полном собрании сочинений в 13 томах (М.: Художественная литература, 1956–1958), стали основным материалом нашего анализа.

На основании его результатов можно говорить о некоторых характерных чертах прозы поэта Владимира Маяковского. Прежде всего, это обильное цитирование стихов, своих и чужих.

Собственные стихи и стихотворения других футуристов (прежде всего — Хлебникова; позднее — пролетарских поэтов) цитируются в прозаических статьях Маяковского, как правило, в эталонной нормативной функции («вот как можно и нужно писать»); другие поэты-современники — наоборот, как не нужно писать.

В этом смысле интересную картину дает простая статистика цитирования. Мы подсчитывали только явные стихотворные цитаты, размещенные как стихотворный текст (то есть с соответствующими отступами) и не учитывали специально придуманных примеров.

Интересно, что данные по дореволюционной и постреволюционной прозе значительно различаются, поэтому мы учитывали их отдельно.

Итак, до 1917 г. самым цитируемым автором в прозе Маяковского оказывается, как нетрудно догадаться, сам Маяковский: его стихи приводятся 8 раз (правда, все в одной статье — «О разных Маяковских»); вторым оказывается герой еще

⁸ *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Бориса Пастернака // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 145.

⁹ См. монографию Н. Мазепы «Стих и проза поэта» (Киев, 1980), а также специальный номер журнала «Russian Literature» (1997. Vol. 41. № 4, посвященный этому явлению) и даже попытку осмыслить прозу поэта как специфический жанр (*Абдуллина Л. И.* Проза поэта как жанр. К постановке проблемы // Проблемы поэтики и стиховедения: Материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию АУ имени Абая и памяти профессора А. Л. Жовтиса. Алматы: КазНПУ им. Абая, 2003. С. 322–325).

одной персональной статьи, на этот раз критической по основному пафосу, Игорь-Северянин (7 цитат).

По пять раз цитируются (в основном критически) Пушкин и Брюсов, трижды — Хлебников, дважды — Бальмонт, по одному разу — Рылеев, Грибоедов, Лермонтов, Некрасов, Чехов (как поэт), Городецкий, Саша Черный, Крученых, Большаков и анонимный автор.

После 1917 г. авторейтинг Маяковского вырастает еще больше: теперь он цитирует себя 26 раз, восемь цитат из Хлебникова (в специально посвященной его памяти статье), по две — из Асеева и студента Л. Томашпольского, приславшего стихи для «Нового ЛЕФа». По одному разу цитируются в этот период Эренбург, Цветаева, Д. Бедный, Маршак, Орешин, Пушкин, Брюсов, Цвелев, Равич, народная частушка и анонимный автор.

В статье «Как делать стихи», наиболее цитатной из всей прозы поэта, он сам цитируется четыре раза, Есенин — три, революционная песня, А. Толстой и Пушкин — по два, современники Жаров, Гиппиус, Кириллов, Блок, Пастернак и наборщик Грин — по одному.

Таким образом, суммарный индекс выглядит следующим образом:

Маяковский 38	А. Толстой 2
Хлебников 11	анонимы 2
Пушкин 8	Асеев 2
Северянин 7	Бальмонт 2
Брюсов 6	Л. Томашпольский 2
Есенин 3	революционная песня 2

По одной цитате:

Д. Бедный	Некрасов
Блок	Орешин
Большаков	Пастернак
Гиппиус	Равич
Городецкий	Рылеев
Грибоедов	Цвелев
Грин (наборщик)	Цветаева
Жаров	частушка
Кириллов	Саша Черный
Крученых	Чехов
Лермонтов	Эренбург
Маршак	

Для Маяковского характерно завершение статей стихотворными цитатами, то есть размещение их в абсолютно сильных позициях текста, что усиливает главную мысль.

Показательно, что в статье «Как делать стихи», описывая процесс кристаллизации стиха из внутренней ритмической речи («гула-ритма», по Маяковскому), поэт

приводит в пример свое стихотворение, написанное не акцентным стихом, а тоже силлаботоникой — вольным хореем, подробно описанным на материале поэзии Маяковского М. Гаспаровым¹⁰.

Тут важно и то, что избранный для стихотворения о Есенине (и родившийся в раздумиях о его судьбе) тип стиха вполне соотносится с одним из любимых размеров ушедшего поэта (адресата) — Есенина. Важно и то, что Маяковский, по собственному признанию, отказывается от тонической схемы в пользу силлаботоники, а именно отчетливо «мычащегося» хорей:

Сначала стих Есенину просто мычался приблизительно так:

та-ра-ра/ра-ра/ра, ра, ра, ра,/ра-ра/	00101000100
ра-ра-ри/ра ра ра/ра ра/ра ра ра/	001001
ра-ра-ра/ра-ра ра ра ра ра ри/	
ра-ра-ра/ра ра-ра/ра ра/ра/ра ра.	

Потом выясняются слова:

Вы ушли ра ра ра ра ра в мир иной.	00100010101
Может быть, летите ра ра ра ра ра.	00101010100
Ни аванса вам, ни бабы, ни пивной.	00100010001
Ра ра ра/ра ра ра ра/трезвость.	001000110

Десятки раз повторяю, прислушиваюсь к первой строке:

Вы ушли ра ра ра в мир иной, и т. д.

Что же это за «ра ра ра» проклятая и что же вместо нее вставить? Может быть, оставить без всякой «рарары»?

Вы ушли
в мир иной¹¹.

Интересно сопоставить описание кристаллизации метра с аналогичным экскурсом в ритмическую мастерскую других поэтов — современников Маяковского: Федора Годунова-Чердынцева и Юрия Живаго. Позволю себе напомнить, как «вышагивал» свой знаменитый ямб набоковский герой-двойник:

Не зная, что предпринять, ждать ли, что кто-нибудь впустит, пойти ли на розыски ночного сторожа в черном плаще, который блюдет замки на некоторых улицах, или всё-таки заставить себя звонком взорвать дом, Федор Константинович начал шагать по панели до угла и обратно. Улица была отзывчива и совершенно пуста. Высоко над ней, на поперечных проволоках, висело по млечно-белому фонарю; под ближайшим из них колебался от ветра призрачный круг на сыром асфальте. И это колебание,

¹⁰ Гаспаров М. Вольный хорей и вольный ямб Маяковского // Гаспаров М. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. С. 372–397.

¹¹ Маяковский В. Как делать стихи // Маяковский В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 100–107.

которое как будто не имело ровно никакого отношения к Федору Константиновичу, оно-то однако, со звенящим тамбуринным звуком, что-то столкнуло с края души, где это что-то покоилось и уже не прежним отдаленным призывом, а полным близким рокотом прокатилось «Благодарю тебя, отчизна...», и тотчас, обратной волной: «за злую даль благодарю...». И снова полетело за ответом: «...тобой не признан...». Он сам с собою говорил, шагая по несуществующей панели; ногами управляло местное сознание, а главный, и в сущности единственно важный, Федор Константинович уже заглядывал во вторую качавшуюся, за несколько саженей, строфу, которая должна была разрешиться еще неизвестной, но вместе с тем в точности обещанной гармонией. «Благодарю тебя...» — начал он опять вслух, набирая новый разгон, но вдруг панель под ногами окаменела, все кругом заговорили сразу, и он кинулся, мигом отрезвась, к двери своего дома, ибо за нею был теперь свет.

Когда же он лег в постель, только начали мысли укладываться на ночь, и сердце погружаться в снег сна (он всегда испытывал перебои, засыпая), Федор Константинович рискнул повторить про себя недосочиненные стихи, — просто, чтобы еще раз порадоваться им перед сонной разлукой; но он был слаб, а они дергались жадной жизнью, так что через минуту завладели им, мурашками побежали по коже, наполнили голову божественным жужжанием, и тогда он опять зажег свет, закурил и, лежа навзничь, — натянув до подбородка простыню, а ступни выпростав, как Сократ Антокольского, — предался всем требованиям вдохновения. Это был разговор с тысячью собеседников, из которых лишь один настоящий, и этого настоящего надо было ловить и не упускать из слуха. Как мне трудно, и как хорошо... И в разговоре татой ночи сама душа нетататот... безу безумие безочит, тому тамузыка татот...

Спустя три часа опасного для жизни воодушевления и вслушивания, он наконец выяснил всё, до последнего слова, завтра можно будет записать. На прощание попробовал вполголоса эти хорошие, теплые, парные стихи.

Благодарю тебя, отчизна,
за злую даль благодарю!
Тобою полн, тобой не признан,
я сам с собою говорю.
И в разговоре каждой ночи
сама душа не разберет,
мое ль безумие бормочет,
твоя ли музыка растет...

— и только теперь поняв, что в них есть какой-то смысл, с интересом его проследил — и одобрил¹².

Очень похоже описывает кристаллизацию метрического рисунка стихотворения «Свеча горела...», происходящую в девятой и десятой главках третьей части «Доктора Живаго», Борис Пастернак. Так, мотив свечи и само это слово появляется сначала в реплике Лары, обращенной к Павлу: «Зажги свечу и потуши (Я4) (9)

¹² Набоков В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. Т. 4. СПб., 2000. С. 240–242.

(электричество)». Дальнейшее описание действий со свечой насыщено разными по размеру метрическими фрагментами: «...держал для нее про запас (Амф3) // их нераспечатанную пачку (Х5). Он сменил огарок... (Х3) <...> Пламя захлебнулось стеарином (Х5), постреляло во все стороны трескучими (звездочками)» (Х6), завершает разноголосицу которых условное ямбическое двустишие «Во льду оконного стекла / на уровне свечи...», где присутствует уже не только ямб, но и будущая разноstopность стихотворения (4+3, каталектика м/м).

В конце следующей главки Живаго рассуждает о Блоке, и тоже вполне метрично: «Вдруг Юра подумал, что Блок...» (Амф3), «...под звездным небом современной улицы...» (Я5), «...что никакой статьи о Блоке...» (Я4), «...что надо просто написать...» (Я4), «...как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым / лесом» (Дак5+1). Затем следует описательное неметрическое предложение, и вновь возвращается искомый ямб: «Сквозь эту скважину просвечивал / огонь свечи...» (4+2, снова условное разноstopное двустишие, каталектика д/м), причем среди его поэтических по лексике характеристик еще раз мелькает аналог ямбической строки — «почти с сознательностью взгляда». Наконец появляется и первая строка будущего стихотворения: «Свеча горела на столе. / Свеча горела...» — тоже Я4+2, теперь с окончательно оформившейся альтернирующей каталектикой (м/ж).

Таким образом, можно сказать, что в рассматриваемом отрывке происходит постепенное приближение условной строки к метрической модели будущего стихотворения: сначала «находится» основной размер Я4, затем — разноstopность, следом — конкретная формула разноstopности, и, наконец, — каталектика.

Трудно предположить, что Пастернак воспроизводит эту работу внутреннего ритмического сознания своего героя-поэта сознательно (в отличие от Маяковского и Набокова) — скорее, можно говорить о стенограмме собственного творческого акта. Тем не менее создаваемый в романе неравномерный метрический рисунок безусловно подводит читателя к восприятию определенной схемы метра, которая затем обнаруживается им в стихотворении Живаго.

Отметим, что и у Набокова, и у Пастернака описание силлабо-тонических стихотворений сопровождается активной метризацией окружающего цитаты и их «заготовки» прозаического текста. Аналогичным образом и у Маяковского в насыщенной метрами статье появляются метрические отрезки внутри прозаического монолита, нехарактерные для прозы поэта Маяковского в целом. Например, «На эти заготовки у меня уходит» (Я6); «...чем за всю мою поездку» (Х4); «и мыча еще почти без слов, / то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию» (Х5+Я7); «Первым чаще всего выявляется главное слово» (Ан5) и т. д.

Наконец, строфика большинства статей Маяковского отчетливо демонстрирует близость со стихоподобной версейной строфикой, также характерной для прозы поэта, причем для него характерны такие особенности прозаической строфики, как укорачивание первых и последних стрóf текста — аналогично тому, как в его стихах нередко именно эти сильные строки оказываются короче остальных.

Пример прозы короткой строфы у Маяковского — его заметка 1922 г. «Кино и кино»; здесь только в одной строфе четыре предложения, остальные состоят из одного:

Для вас кино — зрелище.
 Для меня — почти мирозерцание.
 Кино — проводник движения.
 Кино — новатор литератур.
 Кино — разрушитель эстетики.
 Кино — бесстрашность.
 Кино — спортсмен.
 Кино — рассеиватель идей.

Но — кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердце плаксивыми сюжетцами?

Этому должен быть конец.

Коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поводырей.

Футуризм должен выпарить мертвую водицу — медлительность и мораль.

Без этого мы будем иметь или привозную чечетку Америки, или сплошные «глаза со слезой» Мозжухиных.

Первое надоело.

Второе еще больше¹³.

Таким образом, можно констатировать, что проза Маяковского, хотя ее и нельзя назвать художественной в полном смысле слова, тем не менее безусловно имеет все признаки стихоподобной по своей природе прозы поэта. Это проявляется, прежде всего, в обильном цитировании стихов, в пристальном внимании к проблемам метра и его генезиса, а также в частичной силлабо-тонической метризации прозаического текста и использовании стихоподобной «короткой» (версейной) строфики.

¹³ Маяковский В. Как делать стихи? // Маяковский В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 12. С. 29.

ГЕТЕРОМОРФНЫЙ СТИХ И ДРУГИЕ ВЕЛИКИЕ ИЗОБРЕТЕНИЯ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

В конце своей статьи «Из наследия Хлебникова» В. П. Григорьев с присущим ему пафосом восклицает: «“Все силы — на хлебниковский верлибр!” — вот призыв, с которым хочется обратиться увлеченному Вехой дилетанту в стиховедении к искусственным стиховедам-профессионалам»¹. Тем не менее проблема стиховой природы хлебниковской поэзии до сих пор остается до конца не решенной. Высказанное Григорьевым в той же статье предложение идти от априорного признания стиха Хлебникова каноном верлибра представляется малопродуктивным — так же, как и попытка трактовать практически все стихотворения поэта как переходные формы, неоднократно высказывавшееся разными стиховедами. Пожалуй, ближе всех приблизились к пониманию уникальной природы хлебниковского стиха, опираясь при этом на традиционную терминологию, М. Гаспаров и Т. Скулачева².

Для нас, однако, очевидно, что стих Хлебникова представляет собой нечто иное, чем, с одной стороны, свободный стих «европейского» (а в России, соответственно, символистского) типа, и, с другой стороны, чем полиметрия.

Как известно, сначала полиметрия использовалась в русской поэзии исключительно в больших формах, в драматургической поэзии, циклах и поэмах; при этом фрагменты целого, написанные разными размерами (а иногда — даже типами стиха, или вообще стихом вперемежку с прозой (полиструктурные композиции, или прозиметрия)) были достаточно протяженными, так что читатель успевал настроиться на восприятие того или иного метра и отчетливо чувствовал переход,

¹ Григорьев В. Будетлянин. М., 2000. С. 494.

² Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 215–216; Гаспаров М. Стих поэмы В. Хлебникова «Берег невольников» // Гаспаров М. Избр. труды. Т. 2. М., 1997; Скулачева Т. Свободный стих В. Хлебникова // Язык как творчество. М., 1996.

который к тому же практически всегда бывал так или иначе содержательно мотивирован — чаще всего, сменой субъекта речи, — а сами фрагменты, написанные разным стихом, были не только относительно крупными, но и сопоставимыми по объему как друг с другом, так и с отдельными стихотворениями.

Однако в начале XX в., по наблюдениям М. Гаспарова и Л. Бельской, начинается вторжение в русский стих так называемой микрополиметрии. Как писал в 1984 г. М. Гаспаров,

Микрополиметрией принято называть полиметрию из очень малых разноразмерных звеньев, с очень частыми переменами стиховой формы — на каждом или почти каждом четверостишии. В традиционной полиметрии переменна размера представлялась мотивированной переменою настроения или предмета, в новой — оставалась лишь сигналом начала новой стихотворной фразы. Предсказуемость стихотворного текста резко понижается: внутри строфы она прежняя, но на стыке строф ее нет. Это опять-таки придает стиху напряженность и разнообразие, нимало не отменяя его силлабо-тоничности³.

Как видим, под микрополиметрией Гаспаров понимает, во-первых, чередование только силлабо-тонических фрагментов; во-вторых, считает необходимой чертой этого явления строфичность стиха и, соответственно, соблюдение единства метра внутри строф. Правда, говоря о стихе В. Хлебникова, Гаспаров вынужден ввести еще одно уточняющее понятие — «сверхмикрополиметрия», которая определяется исследователем как «свободное сочетание строк разных размеров внутри 4-стишия»⁴. Известно, что подобные сочетания нередко встречались также в творчестве так называемых «пролетарских» поэтов, в значительной степени объясняясь их элементарным дилетантизмом. Очевидно, что подобные композиции могут быть интерпретированы не только как сочетание в рамках строфы различных силлабо-тонических метров, но и как вполне монолитная тоника.

Л. Бельская, как известно, предложила в уже упоминавшейся статье для обозначения подобного стиха другой термин — полиморфность. Наконец, В. Холшевников предпочитал в аналогичных сложных случаях использовать понятие «зыбкий метр»⁵. Как видим, все указанные понятия подразумевают неупорядоченность прежде всего на метрическом уровне структуры текста.

В статье М. Гаспарова 1996 г. «Стих поэмы Хлебникова “Берег невольников”» предложена конкретная методика и дан образец анализа еще более сложного случая нарушения единообразия стиха — «неравноиктного, частично рифмованного

³ Бельская Л. О полиметрии и полиморфности // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 99–109; Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. С. 215.

⁴ Там же. С. 216.

⁵ См. напр.: «В творчестве Хлебникова и некоторых его последователей <...> нередки переходы от одного размера к другому в пределах одной рифменной цепи, даже внутри одного предложения, без всякой тематической обусловленности — такую форму можно назвать зыбким метром» (Мысль, вооруженная рифмами. Л., 1987. С. 36).

дольника»⁶, который описывается ученым последовательно, строка за строкой, с определением природы каждой из них в отдельности, а затем — возникающих между отдельными строками отношений, в первую очередь рифменных. Многими современниками эти опыты воспринимались прежде всего как свидетельства недостаточности технического мастерства их авторов.

С нашей точки зрения, для понимания природы свободного стиха Хлебникова наиболее продуктивным могло бы стать предложенное нами с А. Андреевой понятие «гетероморфный стих (ГМС)», то есть такой тип стиха, в котором

...по мере развертывания текста постоянно происходит изменение конструктивных закономерностей стиховой структуры: «теряется» и вновь возникает рифма, отдельные строки имеют отчетливую силлабо-тоническую структуру, другие тоническую, встречаются также попарно зарифмованные строки раёшника и свободный стих. Варьируются также стопность стиха, объем клаузул, система рифмовки и, соответственно, строфика. При этом строки аналогичной структуры, как правило, объединяются в небольшие (от двух до пяти и более строк) группы (строфоиды), что позволяет читателю выработать установку на тот или иной тип стиха, которая затем так же закономерно нарушается⁷.

Очевидно, что по отношению к традиционно понимаемому свободному стиху (верлибру), имеющему гомогенную природу, то есть принципиально отказывающемуся от всех вторичных стихообразующих факторов, ГМС оказывается относительно упорядоченным, однако только на уровне отдельных строк (если они имеют силлабо-тоническую структуру) или — значительно чаще — минимальных объединений строк (строфоидов); однако в отличие от других нерегулярных строфических объединений, структура строфоидов ГМС абсолютно и принципиально непредсказуема. Можно сказать, что ГМС строится из минимальных единиц стиха традиционных типов, не опираясь при этом исключительно ни на один из них.

Разумеется, такое понимание ГМС предполагает его принципиальную открытость, обязательное существование самого широкого спектра переходных форм, в которых принцип гетероморфности наличествует (и даже господствует) на одном или нескольких уровнях структуры текста, не распространяясь на ее другие уровни. В этом смысле реальными проявлениями гетероморфности стиха являются такие

⁶ Гаспаров М. Стих поэмы В. Хлебникова «Берег невольников» // Гаспаров М. Избранные труды. М., 1997. С. 532.

⁷ Андреева А., Орлицкий Ю. Гетероморфный стих в современной русской поэзии // Славянский стих. VIII. Материалы междун. научн. конф. М., 2008. С. 365–389; Орлицкий Ю. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛЮ. 2005. № 73. С. 187–202; Орлицкий Ю. Стих Александра Введенского в контексте обэриутской стихотворной поэтики // Александр Введенский и русский авангард. СПб., 2004. С. 39–47; Гетероморфность как отличительная стиха новейшего русского стиха // Новейшая русская литература рубежа XX–XXI веков: итоги и перспективы. СПб., 2007. С. 119–123; Орлицкий Ю. Феномен гетероморфности в творчестве петербургских поэтов конца XX — начала XXI вв. // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения — 2011). Ч. 2. СПб.: СПГУТД, 2012. С. 294–305.

вполне традиционные формы, как рифмованный стих с отдельными холостыми строками (в то время как белый или полурифмованный стих оказывается вполне гомоморфным), вольный стих, стих с неупорядоченной каталектикой и строфикой; то есть ГМС покоится на вполне солидной платформе национальной стиховой традиции. Однако только в русской поэзии начала XX в. — и прежде всего именно в творчестве В. Хлебникова — эта форма становится вполне самостоятельной, причем противостоит она не только традиционным типам стиха, элементы которых в себя активно вбирает, но и верлибру, которому тоже находится место в ГМС.

Важно отметить также то, что Хлебников использует в своем творчестве начиная с 1907 г. и обычный свободный стих⁸, появившийся в русской поэзии на рубеже XIX–XX вв. в творчестве поэтов-символистов (А. Добролюбова, К. Бальмонта, З. Гиппиус, Ф. Сологуба, А. Блока). При этом среди «чистых» верлибров поэта есть и пространные произведения, например:

Я не знаю, Земля кружится или нет,
 Это зависит, уложится ли в строчку слово.
 Я не знаю, были ли моей бабушкой или дедом
 Обезьяны, так как я не знаю, хочется ли мне сладкого или кислого.
 Но я знаю, что я хочу кипеть и хочу, чтобы Солнце
 И жилу моей руки соединила общая дрожь.
 Но я хочу, чтобы луч звезды целовал луч моего глаза,
 Как олень оленя (о, их прекрасные глаза!).
 Но я хочу, чтобы, когда я трепещу, общий трепет приобщился вселенной.
 И я хочу верить, что есть что-то, что остается,
 Когда косу любимой девушки заменить, например, временем.
 Я хочу вынести за скобки общего множителя, соединяющего меня,
 Солнце, небо, жемчужную пыль.

<1909>⁹

и короткие «миниатюрные» верлибры, например:

Приятно видеть
 Маленькую пыхтящую русалку,
 Приползшую из леса,
 Прилежно стирающей
 Тестом белого хлеба
 Закон всемирного тяготения!

Начало 1922

⁸ Все произведения поэта цитируются без указания страниц по изданию: *Хлебников В. Собрание сочинений*: в 6 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2000–2006 (за исключением особо оговоренных случаев).

⁹ См. об этом: *Жовтис А. Границы свободного стиха; О критериях типологической характеристики свободного стиха; Свободный стих Фета; Верлибры Блока // Жовтис А. Избранные статьи*. Алматы, 2013. С. 14–36, 104–123, 124–139, 241–260.

Можно отметить у Хлебникова также традиционные полиметрические композиции, включающие фрагменты, написанные свободным стихом.

Однако параллельно с этим великий Будетлянин с самых ранних своих опытов активно экспериментирует и с разными вариантами гетероморфности, что и приводит его к созданию гетероморфного стиха. Можно сказать, что на протяжении всего творчества поэта гетероморфность выступает как устойчивый вектор его поэзии.

Материалом нашего исследования послужили два первых тома новейшего собрания сочинений Хлебникова, выпущенные в 2000–2002 гг.; мы понимаем, что не все издательские принципы (особенно по части выбора основного варианта текста) можно считать безупречными, однако предпочли опираться именно на это издание как на наиболее полное и представительное на сегодняшний день. Кроме того, необходимо оговорить, что мы сознательно исключили из рассмотрения все большие и синтетические формы, отнесенные составителями СС в следующие тома: нам показалось, что разобраться в природе такого сложного явления, как новый тип стиха, следует прежде всего на обозримом и менее сложном по сравнению с этими формами материале лирики.

Из 614 стихотворений 1904–1922 гг. свободный стих в нашем понимании встречается в 131 стихотворении, или в 21,3 % от общего числа произведений; ГМС в различных вариантах — в 111 стихотворениях, то есть в 18,1 %.

Простейшим проявлением гетероморфности можно считать использование холостых строк в рифмованных в основном стихотворениях. У Хлебникова это явление встречается сплошь и рядом; его можно назвать гетерорифменностью, а стих, в котором это явление встречается, соответственно, гетерорифменным стихом.

Холостые строки у Хлебникова могут быть одиночными — например, завершать стихотворение (наиболее традиционное расположение холостых строк (ХС); буквами русского алфавита обозначены рифмующиеся строки):

Помимо закона тяготения	а
Найти общий строй времени	а
Яровчатых солнечных гусель,	б
Основную мелкую ячейку времени и всю сеть.	б
Люди! утопим вражду	В
В солнечном свете!	г
В плаще мнимых звезд пусть ходят — я жду —	В
Смелых замыслов дети,	г
Смелых разумов сын.	ХС

1920

Встречаются также холостые строки, неупорядоченно разбросанные по всему тексту, или собранные в отдельные группы; в стихотворениях Хлебникова, особенно протяженных, нередко встречается и то, и другое:

МОРЕ

- | | |
|---------------------------------|----|
| 1. Бьются синие которы | а |
| 2. И зеленые ямуры. | б |
| 3. Эй, на палубу, поморы, | а |
| 4. Эй, на палубу, музуры, | б |
| 5. Голубые удалцы! | ХС |
| 6. Ветер баловень — а-ха-ха! — | в |
| 7. Дал пощечину с размаха, | в |
| 8. Судно село кукарачь, | Г |
| 9. Скинув парус, мчится вскачь. | Г |
| 10. Волны скачут лата-тах! | ХС |
| 11. Волны скачут а-ца-ца! | Д |
| 12. Точно дочери отца. | Д |
| 13. За морцом летит морцо. | ХС |
| 14. Море бешеное взы-ы! | ХС |
| 15. Море, море, но-но-но! | ХС |
| 16. Эти пади, эти кручи | ХС |
| 17. И зеленая крутель. | ХС |
| 18. Темный волн кумоворот, | ХС |
| 19. В тучах облако и мра | ХС |
| 20. Белым баловнем плывут. | ХС |
| 21. Моря катится охава, | ХС |
| 22. А на небе виснет зга — | ХС |
| 23. Эта дзыга синей хляби, | ХС |
| 24. Кубари веселых волн. | ХС |
| 25. Море вертится юлой, | ХС |
| 26. Море грезит и моргует | е |
| 27. И могилами торгует. | е |
| 28. Наше оханное судно | ж |
| 29. Полететь по морю будно. | ж |
| 30. Дико гонятся две влаги, | з |
| 31. Обе в пене и белаге, | з |
| 32. И волною кокова | И |
| 33. Сбита, лебеда глава. | И |
| 34. Море плачет, море вакает, | к |
| 35. Черным молния варакает. | к |
| 36. Что же, скоро стихнет вза | Л |
| 37. Наша дикая гроза? | Л |
| 38. Скоро выглянет ваража | м |
| 39. И исчезнет ветер вражий? | м |
| 40. Дырой диль сияет в небе, | ХС |
| 41. Буря шутит и шиганит, | н |
| 42. Небо тучи великанит. | н |
| 43. Эй, на палубу, поморы, | о |

44. Эй, на палубу, музуры,	о
45. Ветер славить молодцы!	ХС
46. Ветра с морем нелады	П
47. Доведут нас до беды.	П
48. Судно бьется, судну ва-ва!	ХС
49. Ветер бьется в самый корог,	р
50. Остов бьется и трещит.	С
51. Будь он проклят, ветер-ворог —	р
52. От тебя молитва щит.	С
53. Ветер лапою ошкуя	т
54. Снова бросится, тоскуя,	т
55. Грозно вырастет волна,	У
56. Возрастая в гневе старом, —	ф
57. И опять волны ударом	ф
58. Вся ладья потрясена.	У
59. Завтра море будет отеть,	х
60. Солнце небо позолотит.	х
61. Буря — киш, буря — кши!	ХС
62. Почернел суровый юг,	Ц
63. Занялась ночная темень.	ч
64. Это нам пришел каюк,	Ц
65. Это нам приходит неман.	ч
66. Судну ва-ва, море бяка,	ХС
67. Море сделало бо-бо.	ХС
68. Волны, синие борзые,	ХС
69. Скачут возле господина,	ХС
70. Заяц тучи на руке.	ХС
71. И волнисто-белой грудью	ш
72. Грозят люду и безлюдью,	ш
73. Полны злости, полны скуки.	щ
74. В небе черном серый кукиш,	щ
75. Небо тучам кажет шиш.	Э
76. Эй ты, палуба лихая,	ХС
77. Что задумалась, молчишь?	Э
78. Ветер лапою медвежьей	ю
79. Нас голубит, гладит, нежит.	ю
80. Будет небо голубо,	Я
81. А пока же нам бо-бо.	Я
82. Буря носится волчком,	ХС
83. По-морскому бога хая.	ХС
84. А пока же, охохонюшки,	А`
85. Ветру молимся тихонечко.	А`

В этом стихотворении холостые строки, как видим, образуют две группы (в одной 13, в другой 5 строк), кроме того есть одна пара ХС и 7 одиночных, расположенных абсолютно бессистемно; в одном случае ХС разрывает рифмопару. Всего же в тексте 27 ХС, что составляет 34,8 % строк.

В рифмованной части стихотворения преобладает парная рифмовка (19 пар плюс 1 пара, разделенная ХС); еще 1 строфа имеет формулу АВВА и три — АВВВ (то есть, можно говорить, кроме смежных пар, о 4 катренах двух разных типов).

В стихотворении преобладают женские окончания (их 38,63 %); мужских — 20, 33 %, дактилических — всего 2,3 %. В холостых строках все ровно наоборот: 18 (64) мужских, 10 (36) женских. В 3 из 4 катренов соблюдено правило альтернанса мужских и женских окончаний.

При этом в сильных позициях начала и конца текста располагаются нетипичные строки: начинается стихотворение катреном авав (без альтернанса), две последние рифмованные строки скреплены единственной в стихотворении дактилической рифмой.

Таким образом, можно говорить о принципиальном характере гетероморфности этого хореического стихотворения.

Возможен и зеркальный случай: нерифмованные стихи с большим количеством (до 40 %) рифмованных строк.

Очень часто у Хлебникова встречаются также стихотворения с неупорядоченной каталектикой (гетерокаталектические), что обычно сопровождается гетерострофичностью. Один из примеров этого — приведенное выше стихотворение «Море». Акцентным стихом со смешанной рифмовкой и неупорядоченной каталектикой написано стихотворение 1921 г. «Над глухонемой отчизной: “Не убей!..”»: первые шесть строк образуют строфу АЦ с парной рифмовкой, затем такая же рифма связывает стихи 12–13, а 19–21 объединены тройной рифмой; перекрестная рифма связывает стихи 7–10, 13–16 и 17 и 19, опоясывающая — 14–17; кроме того, далекая рифма объединяет стихи 11 и 23. Две финальные строки связывает слабое созвучие:

Я видел тебя, русалку восстаний,
Где стонут!

Однако наиболее очевидно проявляется гетероморфность поэзии Хлебникова в его метрике. В. Григорьев в уже упоминавшейся статье тонко замечает:

Когда, например, после четырех ямбических строк, начинающих стихотворение «Ручей с холодной водой...», строчка «Ослы попадались навстречу» резко ломает их инерцию, то она одна «статистически весит» ничуть не меньше, чем все они, вместе взятые, как и последующая строчка «Всадник к себе завернул» (ср. и другие случаи разрушения инерции в этом тексте)¹⁰.

¹⁰ Григорьев В. Будетлянин. С. 498.

По мнению ученого, названное стихотворение — верлибр; нам же оно представляется прежде всего примером гетерометричности — одного из самых распространенных видов гетероморфности.

Другой пример того же рода — известнейшее стихотворение:

Бобэоби пелись губы,	00101010	ХЗЖ
Вээоми пелись взоры,	00101010	ХЗЖ
Пиээо пелись брови,	00101010	ХЗЖ
Лиэээй — пелся облик,	00101010	ХЗЖ
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.	0010101	ХЗМ
Так на холсте каких-то соответствий	00010100010	Я5Ж
Вне протяжения жило Лицо.	1001001001	Дак4М
<1908–1909>		

Пять строк из семи здесь, как видим — трехстопный хорей (четыре первые — с женским, пятая — с мужским окончанием), шестая строка — пятистопный ямб, седьмая — четырехстопный дактиль; рифмы нет. Трактовать этот текст как факт полиметрии (даже и «сверхмикро-»!) не позволяет элементарная невозможность разделить его на строфы, полная автономность практически всех строк; в то же время, каждая из них точно укладывается в определенный традиционный метр, что не позволяет рассматривать это безусловно «складное» стихотворение как верлибр.

То же можно сказать и о более поздней миниатюре:

Дорога к людей уравнию	0100100100	Амф3д
Легла сквозь леса уравнений	010010010	Амф3ж
Там поет число,	10101	ХЗм
Верещит, шумит	00101	ХЗм
На ветвях величин	001001	Ан2м
1922		

Еще более сложный случай — стихотворение 1919 г.:

Высоко руками подняв Ярославну,	0100100100	Амф4ж
Железный араб, не известный писателю Пушкину,	0100100100100100	Амф5д
Быстро несется с добычей.	10010010	Дак3ж
Ветер стеклянных одежд, ветер стеклянного стана.	1001001/10010010	Дак5жц
Он шарит ухватами глаз	01001001	Амф3м
В горне пылающих верст,	1001001	Дак3м
Вспрыснув духами полей и черного масла и пыли	1001001010010010	Дак6жц
Невесты потерю сознания.	0100100100	Амф3д
Закинув стан стеклянный божества,	0101010001	Я5м
Он хрюкнул громко в ухо толп,	01010101	Я4м
Как буйвол бело-красных глаз.	01010101	Я4м
Ночь черная за снежною звездю	01000100010	Я5ж
Зеркальной хаты.	01010	Я2ж
1919		

Здесь мы находим в тринадцати строках три метра (амфибрахий, дактиль и ямб), причем разной стопности (от шести до двух), с разной каталектикой (мужской, женской и дактилической); две строки цезурированы, причем одна — с усечением двух слогов на цезуре, а другая — одного. Лишь две строки из тринадцати (десятая и одиннадцатая) имеют одинаковую структуру.

Очевидно, при проявлении гетероморфности сразу на нескольких уровнях можно говорить о собственно гетероморфном стихе. Таким образом написано около 50 произведений Хлебникова, в основном 1920–1922 гг.

В качестве примера приведем стихотворение 1920–1921 гг.:

И ночь прошла, соседи не заметили	Я5да`
Поляну,	Я1х
Там, где кусты свидетели	Я3а`
Ночной любви без страха	Я3х
И боя слов: «чудовище», «постой», «невеня»	Я6х
Приходит день, и незнакомки нет,	Я5х
Той горожанки, чья улыбка детская	Я5б`
И косы пролиты речонкой за плечо,	Я6Х
И галаха,	Х2х
У кого через обувь смотрит палец ноги.	Акц5В
Под веткой березовой скомканы	Амф3х
Одежды черные и светские	Я4б`
И сапоги.	Акц1В
И видя беспорядок, бойко	Я4г
Над ними закричала сойка.	Я4г
Он был босой, он был оборван,	Я4е
Когда блестел на ветках иней,	Я4ж
Его глаза по-волчьи зеленели,	Я5д
Ему кричали дети «вор, вон!»,	Я4е
А ей в письме писали	//
«Милой Бэле»	Я5д
И называли неприступною богиней.	Я6ж
В нее все влюблялись,	Акц2з
Из-за нее стрелялись.	Я3з
А он, осенних дач скиталец,	Я4з
Уж он один ревнивей Святополка.	Я5и
И жести голубой глаза жестоки,	Я5к
А на кусте лоскут трепещет шелка,	Я5и
Наверное, востока.	Я3к

Если рассматривать гетроморфный стих Хлебникова с точки зрения внутритекстовой динамики, то и она носит нетрадиционный характер, то есть подразумевает как постепенный отказ от разного рода ограничений, так и их обретение по ходу текста.

Динамика историческая, в свою очередь, подразумевает движение от простых форм гетероморфности: сначала неурегулированность проявляется на одном, потом на двух и более уровнях.

Больше всего ГМС написано поэтом в 1920–1922 гг. Тогда же приходит и новая волна увлечения свободным стихом и полиметрией — то есть в это время Хлебников активно ищет новые формы организации стиха. И гетероморфный стих оказывается ему очень кстати.

Особенно важным представляется рассмотреть генезис ГМС в творчестве поэта. Для этого мы обратились к самым ранним поэтическим опытам Хлебникова, открывающим первый том его собрания сочинений и датированным 1904–1907 гг.; их оказалось 80. Надо заметить, что это не только ранние незавершенные опыты (хотя и таких в нашем материале достаточно), но и стихотворения, признанные шедеврами Хлебникова: «о достоевском...», «Времышы-камышы...»; кстати, следом в томе идет «Кузнечик».

Признаки гетероморфности можно обнаружить уже в самом первом стихотворном опыте поэта — неумелом детском стихотворении «Птичка в клетке», датированном 1897 г. В основе этого стихотворения лежит ямб (им написаны три первые и многие другие строки), однако автор его выдерживает не везде: не случайно составители академического собрания сочинений поэта отказались от включения «Птички» в издание. Однако нас интересует и этот текст — как первое свидетельство пусть неумышленного, но конфликта нашего поэта с традиционной манерой сложения стихов:

О чем поешь ты, птичка в клетке?
О том ли, как попалась в сетку?
Как гнездышко ты вила?
Как тебя с подружкой клетка разлучила?
Или о счастье твоем
В милом гнездышке своем?
Или как мушек ты ловила
И их деткам носила?
О свободе ли, лесах,
О высоких ли холмах,
О лугах ли зеленых,
О полях ли просторных?
Скучно бедняжке на жердочке сидеть
И из оконца на солнце глядеть.
В солнечные дни ты купаешься,
Песней чудной заливаешься,
Старое вспоминаешь,
Свое горе забываешь,
Семечки клюешь,
Жадно водичку пьешь.

Применительно к этому стихотворению можно сказать, что его гетероморфность естественно происходит от простого неумения автора выдержать метр, от непрофессионализма. Однако последующие стихотворные опыты Хлебникова показывают, что несоблюдение традиционного метра постепенно становится принципом его стиха.

Так, среди опытов первых четырех лет всего четверть можно классифицировать как «нормальную» силлаботонику, тонику или верлибр, в остальных наблюдается та или иная аномалия — особенно если текст оказывается длиннее восьми строк (то есть можно предположить, что начинающему автору было просто скучно писать все стихотворение тем или иным типом стиха!).

При этом в ранней силлаботонике Хлебникова решительно преобладают не литературные ямбы, а «народные» хорей; сравнительно много также трехсложных размеров. Однако почти все стихотворения этой группы написаны вольными метрами (то есть строки неупорядоченно различаются по количеству стоп), что тоже, как мы уже говорили, является проявлением гетероморфности. Нередко в силлаботонических стихах Хлебникова происходит также внешне не мотивированная смена одного силлабо-тонического размера другим, что особенно заметно и необычно в условиях короткого текста, а также переход от силлаботоники к тонике.

Каталектика тоже очень часто оказывается нерегулярной, что приводит, в частности, к появлению неравностопной рифмы. Рифма в целом тоже крайне нерегулярна, более половины текстов содержат холостые (нерифмованные) строки; есть и обратное явление — неожиданное появление рифмованных строк в белом стихе.

Поскольку большинство ранних стихотворений Хлебникова невелико по объему, трудно ожидать от них той или иной строфической дисциплины; однако она не появляется и в немногочисленных «длинных» текстах.

Рассмотрим указанные особенности на примерах нескольких ранних стихотворений поэта. Открывающее 1-й том стихотворение включает три метрические строки (две полустроки дактиля в начале, и строка семистопного ямба в конце), еще одна строка начинается ямбом, но в последней стопе появляется нарушающий ритм «лишний» слог, так что получается дольник, основная же часть стихотворения может рассматриваться как верлибр, а текст в целом — как безусловно гетероморфное образование, ГМС (курсивом выделены силлабо-тонические строки).

Странник, ты видел,	
<i>Как конь иногда,</i>	1001001001
Замученный, дико оком поводя,	
На тихую поверхность вод голубых	
Пену ронял?	
<i>Ты знаешь, что кони</i>	010010
В страдании и муках	
Пеною плачут? Слез у них нет.	
Странник, взгляни вон на то облако,	

Чернеющее, с разорванными краями, <i>Одно на лазури небес.</i>	01001001
<i>Знай — это земля уронила</i>	010010010
На лазурные воды небес В миг страдания, — миг падения под ярмом судьбы, <i>Ту пену уронила,</i>	0100010
В миг, когда проклятье с уст кротких <i>Дерзко сорваться готово...</i>	10010010
<i>Так говорил седовласый араб,</i>	1001001001
На камне — ровеснике мира — сидя <i>И посохом ручья тревожа многоструйный бег.</i>	01000101000101

По аналогичной схеме построено и второе стихотворение тома, более короткое: оно начинается ямбом, затем следует короткая строка амфибрахия и две строки дактиля; пятую в силу минимальной (одна стопа) слоговой длины можно с равными основаниями трактовать и как амфибрахическую, и как ямбическую; три последние строки ни с каким силлабо-тоническим метром не совпадают:

На ветке Сидели птица гнева	010/0101010	Я1+3
И птица любви.	01001	Амф2
И опустилась на ветку	10010010	Дак3
Птица спокойствия.	100100	Дак2
И с клетотом	0100	Амф1/Я1
Поднялась птица гнева. А за ней поднялась птица Любви.		

Еще интереснее оказывается третье стихотворение: четыре строки из пяти здесь — четырехстопный хорей, но последняя строка, хотя и зарифмована со второй, оказывается неметричной. В целом стихотворение можно интерпретировать как силлабо-тоническое с одной «неправильной» строчкой:

<i>Мирооси данник звездный,</i>	00101010
<i>Я омчусь как колесо,</i>	1010001
<i>Пролетая в миг над бездной,</i>	00101010
<i>Задевая краем бездны,</i>	00101010
Я учусь словесо.	101001

Наконец, четвертое стихотворение тома — «Гробатая явь» — написано правильным (гомоморфным) свободным стихом, хотя некоторые его строки в силу малого объема могут совпадать с силлабо-тоническими, а вторую следует трактовать как трехстопный анапест:

— Будрое дитя, мови:
Когда будешь червивым мешком,
 Мешком туго завязанным,
 Полным до краев?
 — Буду любимцем звезд!
 Буду, балуя, править
 Звездной конницей
 Сполохогровкой.
 Поклонимся, в знак внимания,
 До пояса
 Будрому дитяти.

Пятое стихотворение представляет собой композицию, состоящую из четверостишия двустопного ямба с перекрестной рифмовкой, за которым следует двестише четырехстопного хорей с неравносложной смежной рифмовкой и еще одно четверостишие снова с перекрестной рифмой, две первые строчки которого — двустопный, а две вторые — четырехстопный хорей — то есть и в данном случае гетероморфность, безусловно, определяет нерегулярную структуру силлаботонического по своей природе текста:

Познал я числа,
 Узнал Я жизнь.
 Я лесь без смысла,
 Я песнь немизн.
 Былеликий, сны — копыта...
 Милый диким бег в забытое...
 Зори — лица,
 Ночи — темя.
 Я веселия божницы...
 Улетающее стремя...

И только шестое стихотворение можно рассматривать как в полном смысле слова силлаботоническое — рифмованный вольный хорей (первые две строки — пяти-, остальные — четырехстопный), но и здесь, как видим, присутствует определенная нерегулярность:

В умных лесах правен Лесовой,	101010001
В милых водах силен Водяной,	101010001
В домах честен Домовой,	1010001
А в народе — Славяной.	0010001
Так зыбит-снует молва,	1010101
С нею, славень, славен я!	1010101

Как композицию из шести смежно зарифмованных строк трехстопного ямба, которыми начинается и замыкается текст, и оказавшихся между ними двух смежно

зарифмованных двестишестидесяти четырехстопного ямба (причем первые две связаны мужской, а вторые — женской рифмой) можно рассматривать следующее стихотворение; согласимся, что для десяти строк и тут количество отклонений сильно превышает представление о норме:

Тебе поем, Родун!
 Тебе поем, Бывун!
 Тебе поем, Радун!
 Научи нас, Лесовой,
 Разучи нас волховой,
 В звездном лесе не теряться,
 Звездной тайны не бояться.
 Тебе поем, Ведун!
 Тебе поем, Седун!
 Тебе поем, Владун!

В связи с этим нетрудно понять логику Т. Скулачевой, писавшей, что все «ранние произведения Хлебникова мы должны будем называть свободным стихом»¹¹; однако нам представляется, что точнее будет определять стих этих произведений именно как гетероморфный. Хотя примерно четверть из наших восьмидесяти стихотворений все-таки укладываются в разные типы гомоморфного стиха: силлаботонического, тонического и свободного.

Рассмотрим последнее из стихотворений нашего периода:

О, достоевскиймо бегущей тучи!
 О, пушкиноты млеющего полдня!
 Ночь смотрится, как Тютчев,
 Безмерное замирным полня.

Это — ямб принципиально «неправильный», нерегулярный: первые две строки написаны пятистопником, третья — трехстопником, четвертая — четырехстопником. В условиях короткого (всего четыре строки!) текста такая неупорядоченность оказывается более заметной, чем само наличие метрической (ямбической) константы; к тому же третья строка начинается сильным сверхсхемным ударением на первом слоге, а первые две, наоборот, — «длинной» дактилической акакрусой, предельно маскирующими традиционную в своей основе метрическую природу стиха.

Стихотворения 1908 г. начинаются в томе знаменитым «Кузнечиком»:

Крылышка золотописьмом	
Тончайших жил,	0101
Кузнечик в кузов пуза уложил	0101010001
Прибрежных много трав и вер.	01010101

¹¹ Скулачева Т. Свободный стих В. Хлебникова. С. 40.

«Пинь, пинь, пинь!» — тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

Здесь гетероморфность тоже очевидна: хотя три строки из семи (почти половина) выполнены вольным ямбом (соответственно двух-, пяти- и четырехстопным), а четыре (со второй по пятую) связаны двумя смежными рифмами, остальные строки следовало бы характеризовать как верлибр — опять-таки, если бы не тот факт, что пятая «свободная» строка связана рифмой с четвертой ямбической. Поэтому логичнее всего стих этого произведения считать не верлибром с метрическими вкраплениями и не примером «сверхмикрополиметрии», а именно ГМС.

Таким образом, можно сказать, что стремление к неупорядоченности было характерно для Хлебникова на всех этапах его творческой эволюции. Однако если в ранних опытах он только нащупывает способы отказа от традиционной стиховой дисциплины, создавая переходные формы стиха, опирающиеся на силлаботоническую традицию, но разными способами деформирующие ее, то в позднем стихе гетероморфность становится у него господствующим принципом организации стихотворного текста.

Не менее важным вкладом Хлебникова в развитие русской литературы стало его активное обращение к прозаической миниатюре, причем не в традиционных, тургеневской и дотургеневской формах, безусловно ориентированных на предельно сжатые жанровые прозаические образцы (своего рода минирассказы, притчи и т. п.), а на прямые аналоги стихотворной лирики (кстати, очень часто у Хлебникова отказывающиеся от заглавий).

Огромным шагом нового собрания сочинений Хлебникова, наряду с значительным расширением объема и появлением научного комментария, стала попытка дифференцировать его прозу, прежде всего — в жанровом отношении. При этом в комментариях к пятому тому составители пишут:

Единственным прозаическим жанром, выделяемым с достаточной уверенностью, оказываются *стихотворения в прозе*. Это жанровое определение Хлебников применял к таким вещам, как «Искушение грешника», с которым он вошел в литературу. Отдел *Стихотворений в прозе* в изданиях Хлебникова также вводится впервые, и в него входят большей частью ранние «словотворческие» и «образотворческие» произведения 1905–1909 гг. («Была тьма...», «Песнь мраков», «Песнь Мирязя» и др.)¹².

С другой стороны, помещая в шестом томе собрания «различные манифесты, воззвания, заявления и другие материалы общественной и литературно-художественной борьбы, в которой Хлебников принимал ближайшее участие», составители оговариваются:

¹² Хлебников В. Собр. соч. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2000. С. 434.

В футуристическом движении декларативные жанры вообще играли исключительную роль, зачастую, вместе с эпатажными выступлениями и выставками, получая «самоценное» художественное значение, как, например, «Курган Святогора» (1908) или «Труба марсиан» (1916). К ним примыкают и хлебниковские *предложения* — своеобразный жанр кратких, нередко также эпатажных или утопических и фантастических «идей», «проектов», «изобретений» из самых разных областей искусства, науки и жизни¹³.

Для нас очевидно, что многие из небольших по объему материалов этого тома как раз в силу их «самоценного» художественного значения» тоже имеет смысл рассматривать не в рамках названного жанрового образования.

При этом представляется также, что название «стихотворения в прозе», несмотря на то, что Хлебников несколько раз его использовал, выглядит не вполне точным, прежде всего из-за «накопившихся» в нашей науке разночтений и противоречий, связанных с этим терминологическим оксюмороном (см., например, появившиеся в последние годы работы В. Тюпы, предлагающего в качестве обязательного для этого жанра условия наличие композиционного пуанта¹⁴; кстати, при таком понимании не меньше трети образцов этого жанра, тургеневских «стихотворений в прозе», не попадают в рамки жанрового канона). Именно поэтому мы предпочитаем использовать для суммарного обозначения всех художественных (и, условно говоря, «полухудожественных») прозаических произведений Хлебникова малого объема нейтральное понятие «прозаическая миниатюра» (ПМ), предполагающее возможность выделения внутри этой общей классификационной рубрики конкретных подрубрик: лирическая ПМ (или собственно стихотворение в прозе в узком понимании (условно говоря, тургеневского типа)), повествовательная (нарративная) ПМ или миниатюрный рассказ (их тоже много у Тургенева), ПМ-эссе и т. д. Понятно, что хлебниковские ПМ во всем своем разнообразии вполне могут распределиться по этим подрубрикам.

Похоже также, что составители собрания сочинений не всегда четко отделяют стихотворения в прозе от смежных им миниатюрных произведений поэта: причина тому — предложенное ими, чисто родовое по своей природе, жанровое определение: «Стихотворения в прозе (раздел I), в отличие от рассказов, повестей, очерков (раздел II), почти лишены канвы событийности, акцентируя приемы бессюжетного лирического высказывания»¹⁵. Однако исходя только из этого достаточно расплывчатого определения (чего стоит только ограничительное «почти!»), нельзя не оказаться перед рядом неразрешимых проблем: так, десятистраничная «Песнь Мирязя» попадает в разряд «стихотворений в прозе» (тогда уж «поэм», если следовать авторской логике!), в то время как «Отчего мне сделалось тогда

¹³ Хлебников В. Собр. соч. Т. 1. С. 435.

¹⁴ Тюпа В. Стихотворение в прозе // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Интрада, 2008. С. 253.

¹⁵ Хлебников В. Собр. соч. Т. 5. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 387.

вдруг так скучно...», «Нас не била плеть...» и еще несколько одна- — двухстраничных миниатюр — в число рассказов и очерков. Вообще и жанровой, и родовой, и даже собственно эстетический (художественное/нехудожественное) критерии применительно к литературе авангарда и творчеству Хлебникова надо использовать с особой осторожностью, понимая их относительность. Всего же можно, на наш взгляд, говорить о пяти десятках ПМ Хлебникова, опубликованных в трех последних томах собрания; при этом по поводу каждого из них необходимо принимать решение о жанровой природе текста по отдельности. Но это не входит сейчас в нашу задачу: куда важнее описать явление в целом.

Надо сказать, что на рубеже XIX–XX вв. прозаическая миниатюра (в том числе и «стихотворения в прозе», согласно авторскому жанроопределению) оказывается чрезвычайно продуктивной формой. К ним в это время обращаются и символисты (начиная с И. Коневского, А. Добролюбова и А. Белого), и акмеисты, и футуристы (Гуро, Бурлюки, Хлебников). В это же время появляются также многочисленные переводы прозаических миниатюр: от А. Бертрана и Ш. Бодлера до П. Луиса и К. Мендеса; причем среди переводчиков этой формы встречаются и футуристы и близкие к ним авторы (так, Г. Петников переводит и издает «Фрагменты» Новалиса).

Прежде всего, представляется необходимым выделить те миниатюры, которые были напечатаны при жизни Хлебникова, то есть в той или иной мере могут считаться подготовленными к печати самим автором. Вот их список (после названия указан год написания текста (если он не совпадает с годом публикации) и название издания, где ПМ была опубликована; данные приводятся по последнему собранию сочинений).

1908. Испытание грешника (Весна).

1910. Зверинец (1909) (Садок судей).

1913. Любхо (Дохлая луна).

«Отсутствиеокая мать...» (1907–1908) (Дохлая луна).

«И, всеinea, ховун вылетел в трубу...» (1907–1908) (Садок судей-2; под названием «Ховун»).

Песнь Мирязя (Пощечина общественному вкусу; Молоко кобылиц).

Охотник Уса-Гали (Трое).

Николай (Трое).

Закаленное солнце (Славянин).

1914. Юноша Я — мир (1907) (ПЖРФ).

Простая повесть (1907) (ПЖРФ).

Выход из кургана умершего сына (Ряв!; позднее вошло в качестве ремарки в сверхповесть «Дети Выдры»).

Училица (Творения).

Как видим, все опубликованные самим автором ПМ принадлежат к числу ранних произведений; самыми продуктивными для публикации оказались два года —

1913 и 1914 г. Из этого можно сделать вывод, что для Хлебникова эта форма была достаточно факультативной, по крайней мере, в качестве самостоятельной; в поздний период он использует ПМ в основном как отдельные в составе больших прозаических и прозиметрических форм. При этом можно сказать, что именно в ПМ Велимир опробует приемы построения прозаического текста, которые позднее использует во всех видах своей прозы.

В основном это приемы, напрямую связанные с воздействием на прозу стиховой культуры, делающие эту прозу отчетливо стихоподобной. Прежде всего, это публикация части ПМ без заглавий (подчеркнем, это относится к двум произведениям, напечатанным при жизни поэта, а значит, с его ведома). Для миниатюр 1900–1910-х гг. это вполне привычное явление: так поступали и символисты, и Елена Гуро. В случаях, когда оформленные таким образом прозаические миниатюры входят в состав единых со стихами книг, они манифестируются авторами как ничем не отличающиеся от стихов. Кстати, первым, наверное, так поступил Я. Полонский, опубликовавший свою ПМ (правда, озаглавленную — «Две фиалки») в составе собрания сочинений 1896 г.¹⁶; в предшествующих изданиях это произведение входило вместе с другими ПМ автора в особый раздел.

Из 22 ПМ Хлебникова, вошедших в состав раздела «Стихотворения в прозе» в пятом томе, 14 не озаглавлены; ровно столько же миниатюр без заглавий обнаруживаем и в следующем разделе тома. Разумеется, большинство из этих 28 ПМ автором не публиковалось, так что можно предположить, что при доработке для публикации поэт дал бы им заглавия; тем не менее, с другой стороны, две из двенадцати опубликованных ПМ тоже не озаглавлены.

Наиболее очевидным проявлением стихоподобия в русской прозе принято считать наличие в ней силлабо-тонического метра, сопоставимого со стихотворным; в качестве примера исследователи обычно приводят прозу Андрея Белого. Однако и Хлебников нередко использовал метр в своей прозе. Причем в результате могла возникать или метрическая, или сильно метризованная проза. Вот пример первой:

За мыслевом-кружевом, кружевом-тужеюм тын я воздвиг в мой сладостный, младостный, радостный миг. Стою за отрады оградой моею и заревом-маревом мысли твоей роняю в мир стаи веселых теней. И мыслевом-заревом сень озарил и гуслиями далями день подарил. За мороком-ворогом один я стою и, к мести взывая, песнь пою, и, в песни рыдая, месть создаю. И гуслиями странными к дальним курганам весть подаю. И в немости бранными, в ревности званными пенности звонами весть подаю. И пленности манною тленности данною месть создаю.

1907

¹⁶ Полонский Я. Полн. собр. стихотворений. СПб.: Маркс, 1896. С. 125–127.

Метрическая схема этой рифмованной ПМ следующая:

01001001001001001	a
01001001001	a
01001001001	в
01001001001	в
01001001001	в
01001001001	с
01001001001	с
0100100/01001	d
010010/101	d
010010/1001	d
010010010010010010/1001	d
01001001001001001001001	d
01001001001001001	d

Обратим внимание, что условные строки, на которые можно (и даже хочется!) разбить это амфибрахическое в основном произведение, имеют разную длину: из тринадцати две условные строки (причем первая и последняя) — шестистопные, шесть — четырехстопные, одна — восьмистопная. Остальные четыре, причем идущие одна за другой, нарушают схему амфибрахия: в трех случаях «теряют» один слог (и таким образом могут трактоваться как дольники), а в одном (первом) перед нами наращение слога.

При этом текст насыщен внутренними рифмами, что позволяет интерпретировать его по крайней мере двумя способами: как предлагаем мы и, если обозначать каждой рифмой конец условной строки, как более длинное произведение (по меньшей мере, состоящее из 30 строк — всего в тексте 45 рифмующихся слов). Для нашей трактовки мы опирались на синтаксическое членение текста и поэтому учитывали остальные 32 рифмы как внутренние.

При таком подходе у нас остаются только четыре рифменные группы, причем все — мужские и смежные; они объединены в два двуступия, еще одна рифма соединяет три строки, а последняя — шесть.

Таким образом, перед нами крайне гетероморфное на разных уровнях структуры образование: амфибрахий точно выдержан в девяти из тринадцати строк, стопность тоже колеблется в значительных пределах, рифменные цепи имеют разную длину. Разумеется, для Хлебникова это и в поэзии не редкость, однако в данном случае прозаическая форма записи, кроме всего прочего, маскирует нерегулярную метрику.

Как метризованную прозу (то есть такую, где метром захвачен не весь текст, а большая его часть) можно определить следующую ПМ (курсивом здесь выделены условные строки, совпадающие, в отличие от предыдущего в основном амфибрахического текста, с разными и по стопности, и по метрической природе стихотворными фрагментами):

Со спутанной головой, руки опустив, некто *заушения ждет на краю / скалы серебряной в тумане* (Ан3+Я4).

Сине-черная тьма *вьется причудливо, в складки ложась, / либо струями звонкими синими падает // отвесно вниз, где пропасть* (Дак4+Ан4+Я3) виднеется.

С опущенными руками *заушения ждет*.

Изогнувшись, два мака в очи *глядят вам*.

Красные-черно, запекшейся крови, на ножках узорных, на поле мерцающем синем.
Синим зраком, там, где туманная пропасть. *Ало-черной запекшейся крови, на поле мерцающем синем.*

В очи глядят вам упорно, насмешливо, страстно и беззвучно дрожат их губы, колеблемые смехом.

Тонкие губы дрожат: миг — и все потрясет / хохот безумный, веселый.

Либо в складки легла, либо, *звеня синими струями, падает вниз по отвесному камню / и замолкает, слабея, внизу, // где пропасть туманная стелется.* Либо синими ручьями *звенят, падая вниз.*

Очи подымет тогда василек у ног их лежащий, долго будет глядеть.

Ножки *узорные.*

— Вам непонятно? — *гневно я крикну.*

Красный след зачерти от угла до угла.

Но слаба, холодна страница, *возьми красный след, зачерти страницу, и пусть от него / веет страданием, хохотом, ужасом диким, призраками, что грезятся там, где кровью полита земля.*

4.VIII.1905

Метризацию разной плотности — от почти метрической прозы до умеренно метризованной — находим и в других ранних произведениях Хлебникова. Как переходный между этими случаями можно трактовать не вошедшую в собрание ПМ «Лицо чернеет грубое...» (1913–1914)¹⁷, большинство ударных групп которой укладывается в ямбическую схему, причем в большинстве случаев — трехстопного или — реже — четырехстопного варианта этого размера. Наряду с этим в отрывке находим и длинные непрерывные цепи ямбических стоп, не прерываемые условными клаузулами, и явные перебои метра. Разумеется, подготовительный характер отрывка не позволяет точно определить, является он частью прозаического метризованного целого или заготовкой будущей стихотворной вещи. Поэтому отметим только его двусложниковость в отличие от трехсложниковой метризации прозы А. Белым и пронумерованность строф-абзацев, характерную для симфоний того же А. Белого.

Следующий большой фрагмент — теперь уже законченной и опубликованной вещи — обнаруживаем в повести 1916 г. «Скуфья скифа». Здесь В. Хлебников метризует значительную часть начального фрагмента последней строфы текста. Причем интересно, что это нарочито инструментованный отрывок, почти сплошь состоящий из неологизмов.

¹⁷ Хлебников В. Неизданные произведения. М.: Худож. лит., 1940. С. 295–296.

Начинается финальная главка двухстрочной строфой, все слова которой представляют собой тавтограмму на «г». В начале ее метра нет, но последнее предложение абзаца — «Глыбы, гальки, глины, гуд и гул» — представляет собой точный аналог полноударной строки пятистопного хорея с мужским окончанием. А следующий абзац, где тавтограммируется сначала «з», а потом «п», начинается цепочкой двусложных стоп, которую можно трактовать и как хореическую, если считать ее продолжением закончившегося в предыдущей строфе предложения (что вполне обоснованно, т. к. первое предложение можно рассматривать как выделенные в самостоятельное синтаксическое целое однородные определения к последнему из его подлежащих), и как ямбическую, если признать полную самостоятельность этого предложения. Следующие затем предложения образуют длинную цепочку ямбов, которая неожиданно — уже после смены тавтограммируемого звука — переходит в аналог двух подряд амфибрахических строк, а затем — снова в ямб, правда, теперь уже неполноударный.

Встречается у Хлебникова и метризация отдельных фрагментов в целом нейтрального текста, чаще всего — в сильных начальных позициях, например, в отрывке 1905 г. «Со спутанной головой» («В очи глядят вам упорно, насмешливо, страстно...») (Дак5); «Красный след зачерти от угла до угла...» (Ан4); «Морных годин ожерелье одела судьба» (Дак5) — начало одноименного отрывка 1908 г.); в «Жителях гор», 1912–1913 гг. («И хата лепилась над бездной...», «Как суровые камни сжигавших себя...», «Гремучий водопад, летя...»); и даже с рифмой, выстроенной по вертикали:

«Стоят в воде ночные латы.

Уж “ау” кричат из хаты»); в отрывке тех же лет «Лубны своеобразный глухой город» («И в грозном гуле этих звуков...»); в автобиографическом фрагменте 1916–1918 гг. «Нужно ли начинать рассказ с детства?...» («Здесь мне пришлось отведать хвост бобра») и т. д.

Более заметна и — соответственно — значима метризация начальных фрагментов в очерке 1918 г. «Октябрь на Неве»: здесь есть не только фрагментарное «Весну я встретил на вершине...», но и равное целой строфе: «Видели черные раны дымящихся стен», и сверхдлинное «Глубокая тьма изредка освещалась проезжими броневиками» (Амфб). Сравни также в начале полемической заметки 1913 г. по поводу К. Чуковского: «Вы, волны грязи и порока / и буря мерзости душевной...».

Сплошная метризация прозы нередко бывает связана у Хлебникова с использованием других приемов создания «стихоподобия»: в отрывке из «Скуфьи скифа» — с паронимизацией текста, в отрывке «Лицо чернеет грубое...» — со строфизацией, что дополнительно подчеркнуто нумерацией абзацев.

Оба эти приема используются в прозе поэта и изолированно от метризации. Так, подлинным образцом строфической (версейной) прозы можно считать знаменитый хлебниковский «Зверинец», возникший, как отмечали разные исследо-

ватели¹⁸, в значительной степени под влиянием «каталогизирующей» интонации прозы «Заратустры», написанного версейной прозой и изобилующей анафорическими повторами; кроме того, герой Ницше постоянно апеллирует к своим зверям, окружающим его вдали от ненавистного города, а в описании людей постоянно пользуется сравнением их с животными.

В «поэме» Хлебникова (как, параллельно «стихотворению в прозе», называл ее иногда автор) аналогичным образом выравниванию и сопоставлению строф-строк способствует, наряду с их небольшим размером, также синтаксическая односоставность большинства строф и анафора. Объем строф «Зверинца» колеблется от одной до шести типографских строк; из 59 строф, составляющих произведение, 93 % состоят из одного предложения; при этом 92 % строф начинается словом «где», что дополнительно подчеркивает значимость вертикальной упорядоченности текста, сближающую его со стихом:

Где черный взор лебеда, который весь подобен зиме, а черно-желтый клюв — осенней рощице, — немного осторожен и недоверчив для него самого.

Где синий красивейшина роняет долу хвост, подобный видимой с Павдинского камня Сибири, когда по золоту пала и зелени леса брошена синяя сеть от облаков, и всё это разнообразно оттенено от неровностей почвы.

Где у австралийских птиц хочется взять хвост и, ударяя по струнам, воспеть подвиги русских.

Где мы сжимаем руку, как если бы в ней был меч, и шепчем клятву: отстоять русскую породу ценой жизни, ценой смерти, ценой всего.

Где обезьяны разнообразно злятся и выказывают разнообразные концы туловища и, кроме печальных и кротких, вечно раздражены присутствием человека.

Где слоны, кривляясь, как кривляются во время землетрясения горы, просят у ребенка поесть, влагая древний смысл в правду: «Есть хоцца! Поесть бы!» — и приседают, точно просят милостыню.

Где медведи проворно влезают вверх и смотрят вниз, ожидая приказа сторожа.

Где нетопыри висят опрокинуто, подобно сердцу современного русского.

Где грудь сокола напоминает перистые тучи перед грозой.

Где низкая птица влачит за собой золотой закат со всеми углями его пожара.

Где в лице тигра, обрамленном белой бородой и с глазами пожилого мусульманина, мы чтим первого последователя пророка и читаем сущность ислама.

Где мы начинаем думать, что веры — затихающие струи волн, разбег которых — виды...

и т. д.

¹⁸ См., напр.: *Хлебников В.* Творения. М.: Сов. писатель, 1986. С. 679; *Парнис А. Е.* Вячеслав Иванов и Хлебников: К проблеме диалога и о ницшевском подтексте «Зверинца» // *De visu.* 1992. № 0. С. 39–45.

Показателен также круг имен и литературных произведений, упоминаемый в «Зверинце»: это Гоголь, известный как автор прозаической «поэмы» «Мертвые души» и один из зачинателей лирической традиции в русской прозе, к тому же постоянно называемый и цитируемый как автор «ритмической прозы»; Ницше, чья роль как создателя «Заратустры» главным образом в формировании русской ритмической прозы, и в первую очередь строфической, общепризнана; «Слово о полку Игореве», спорная — между стихом и прозой в современном их понимании — природа которого до сих пор вызывает яростные дискуссии поэтов и ученых. Таким образом поэт сам указывает основные источники традиции, к которой он подключает свою ритмическую новацию.

При этом интересно, что «Зверинец» нередко оказывается в числе произведений, сам статус которого постоянно подвергается сомнению. Это определяет и его постоянное отнесение в разные отделы книг поэта: так, в знаменитом издании «Творений» 1986 г. он открывает раздел поэм; в книгах последних лет — прозы (см. «Утес из будущего», том издательства «Вагриус»), но текст появляется также и в поэтических антологиях («Поэзия русского футуризма» В. Альфонсова, «Антология русской поэзии 1-й четверти XX в.» (Амирус, 1991)).

Наконец, Парнис в статье о Хлебникове и Марков в дискуссии по поводу доклада А. Уйтерлинде называет произведение Хлебникова верлибром. В самом же этом докладе, показательно названном «Зверинец: проза или поэзия?», ответа на этот вопрос не дается, а вывод («это ни поэзия, ни проза, это столкновение двух форм», по справедливому мнению В. Маркова, выступившего в той же дискуссии, оказался «неопределенным» именно из-за нечеткости поставленной задачи — противопоставить прозе поэзию, а не стих. Однако затем сам Марков, безо всяких объяснений и доказательств, предлагает считать «Зверинец» сначала свободным стихом, и тут же следом — прозой! Таким образом, дискуссия выявляет вопиющий терминологический разнобой во взглядах известнейших ученых¹⁹. Кстати, тот же вопрос (стихом или прозой написано) в свое время неоднократно адресовался также «Слову» — и тоже вполне безрезультатно.

Только разнобоем понятий можно объяснить и появившиеся в статье «О принципах подготовки издания» (т. 1) пассажи: на с. 436 здесь говорится о жанрах прозы Хлебникова (а не о их природе, что первичнее во всех смыслах): «Граница между стихом и прозой в его творениях очень подвижна, и поэтому многие его вещи, в особенности ранние, с равными основаниями можно отнести и к стихотворным, и к прозаическим жанрам, тем более что и сам поэт колебался в их определении»²⁰.

Однако о жанрах ли следует вести речь? Ведь один и тот же жанр может иметь и стихотворную, и прозаическую природу (рассказ, поэма, роман, то же стихотво-

¹⁹ Uijterlinde A. «Зверинец»: проза или поэзия? // Velimir Chlebnikov (1885–1922). Myth and Reality. Amsterdam, 1986. P. 513–526.

²⁰ Хлебников В. Собр. соч. Т. 1. С. 436.

рение). И задача издателей — прежде всего, определить ритмический статус текста, его изначальную природу.

Не помогает и разговор об источниках «Зверинца». Так, нередко, вслед за Чуковским, комментаторы указывают в связи с этим на стихотворные поэмы Уитмена, однако летом 1909 г. перевода на русский язык 33 главы «Песни о себе»²¹, в середине которой есть знаменитый перечень животных, начинающихся на «Где пташка колибри сверкает» («Пространство и время»), еще не было.

На другой источник обоснованно указывает А. Парнис в комментариях к «Творениям» и в специальной статье о Хлебникове и Ницше: это прозаическая поэма Ницше «Заратустра», тоже изобилующая каталогами образов и состоящая из коротких соразмерных строф²².

Сам Хлебников, как известно, в письме к брату Александру от 23 окт. 1909 г. называет «Зверинец» «стихотворением в прозе»²³, но неделей раньше в письме к матери и через две недели — к сестре Вере поэт пишет просто о «стихотворении». Как отклик именно на это произведение трактуется обычно и положительный отзыв В. Брюсова в «Далеких и близких» (1912): «Кое-что интересное есть у Хлебникова, но больше в прозе, чем в стихах»²⁴, что особенно значимо, если иметь в виду резко негативное отношение «главного символиста» к прозаической миниатюре вообще. Не оставляет сомнений в однозначности восприятия природы «Зверинца» современниками именно как прозаического произведения и отзыв Крученых: «Непревзойденная, насквозь музыкальная проза»²⁵.

Надо сказать, что версейная ориентация — правда, не такая явная, как в «Зверинце» — характерна и для других произведений 1900-х гг. Так, в одном из самых ранних текстов — отрывке 1905 г. «Со спутанной головой...» — объем строфы колеблется от 1 до 4 строк, 75 % строф состоит из одного предложения; в отрывке «Белокурая, тихорукая, мглянорукая даль...» интервал тот же, от 1 до 4, но большинство строф включает по два небольших предложения. В той или иной степени версейная ориентация характерна также для таких прозаических произведений, как «Жители гор», «Песнь мирязя», «Училица» (в сочетании с особой графикой, словно бы имитирующей сверхдлинный стих), «Хорун», «Простая повесть»; в этом же ряду следует назвать и этюд 1922 г. «Ветка вербы» (интервал 1–6 строк, совпадение строф и предложений — 70 %)

Интересен функциональный монтаж версейных фрагментов в текст с традиционной неурегулированной строфикой в «орочском сказании» 1912 г. «Око»,

²¹ См.: Хлебников В. Собр. соч. Т. 5. С. 394.

²² Парнис А. Е. Вячеслав Иванов и Хлебников: К проблеме диалога и о ницшевском подтексте «Зверинца».

²³ Хлебников В. Собрание произведений. М., 1933. Т. V. (URL: <https://profilib.net/chtenie/16678/velimir-khlebnikov-tom-3-poemy-1905-1922-lib-45.php>).

²⁴ Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 656.

²⁵ Цит. по: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 105–106.

где финальная часть монолога героини состоит из цепочки однострочных строф, и в «Ка».

В поздней эссеистике версейность в большей степени идет от характерной для футуристических писаний манифестальности, чем от влияния Уитмена или Ницше: таковы, например, «Предложения» 1915 г., «Астраханская Джиоконда» 1918 г. (1–4,83 %), коллективное послесловие к книге стихов Ф. Богородского, «Всемир! Всемир! Всемир!».

Стихоподобная строфичность создается в прозе Хлебникова также с помощью нумерации строф («Лицо чернеет грубое...», «Ка»); определенную параллель нумерованным строфам составляют миниатюрные главы и параграфы в статьях и манифестах «Курган Святогора», «Письмо двум японцам», «Художникам мира!», «Лебедия будущего», «Воин ненаступившего царства», «Ухо словесника...» и т. д. Характерно, что Хлебников несколько раз обращается к нумерации строфоидов и в своих стихах: например, поэма «Любовник Юноны», датируемая 1906–1907 гг., состоит из 23 нумерованных главков размером от 0 (!) до 14 строк, поэма «Сестры-молнии» 1915–1916 гг. — из 67 фрагментов-строфоидов; пронумерованы также терцины в стихотворении «Змеи поезда. Бегство». Очевидно, в этом же ряду можно рассматривать и использование для уравнивания прозаических строф латинских букв в трактате «Мы и дома».

Еще одна форма стихоподобия, употребляемая в ПМ Хлебникова (как одновременно с метризацией и строфизацией, так и вне их) — паронимизация. Ж.-К. Ланн утверждает даже, что «языковой образ, который ярче всего характеризует поэтику Хлебникова — это парономазия»²⁶. В ранних прозаических опытах поэта паронимическая аттракция встречается достаточно часто, обычно в самой непосредственной связи со словотворчеством, например, в «Песни мирязя» (1907) («И в глазах несли любязи голубые повязки...»), в отрывке «Белокурая, тихорукая, мглянорукая даль...» («Миляльно милеются мильные миллионы»); в «Искушении грешника» («И ответным клетотом клетотал Ястлюд, срывающий клювом человеческую пену с людяного моря»); см. также целиком словотворческий — и, соответственно, паронимизированный — прозаический опыт тех же лет — «Любхо».

Однако уже очень скоро Хлебников отказывается в своей художественной прозе и от массивного словотворчества, и от паронимизации. Характерно, например, что в «Скуфье скифа» оба эти приема встречаются лишь в одном месте. Правда, «стихоподобная» звуковая организация не совсем исчезает из прозы Хлебникова, а перемещается из чисто художественных текстов в его эссеистику и трактаты, притом в ряде случаев настолько избыточно насыщая их, что автоматически заставляет говорить именно о художественной ценности таких, например, работ и фрагментов, как «Разложение слова», «О простых именах языка», «Перечень. Алфавит ума», «Изберем два слова...», «Ухо словесника...», «Каким образом в со...», «З и его околица» и др.

²⁶ Ланн Ж. К. Велимир Хлебников // URL: <https://scibook.net/teoriya-literaturyi-istoriya/velimir-hlebnikov-18851922-57643.html>

Наконец, в непосредственной связи с прозаическими миниатюрами (как их циклические объединения) можно рассматривать и дробную большую прозу Хлебникова — будь то сверхповесть «Дети Выдры» с ее «парусами» или нарочито фрагментированные трактаты «Курган Святогора», «Радио будущего» и «Лебедия будущего». Например, такие главки-миниатюры из последнего:

ЗЕМЛЕДЕЛИЕ

ПАХАРЬ В ОБЛАКАХ

Весною можно было видеть, как два облакохода, ползая мухами по сонной щеке облаков, трудолюбиво боронили поля, вспахивая землю прикрепленными к ним боронами. Иногда небоходы скрывались. Когда туча скрывала их из виду, казалось, что борону везут трудолюбивые облака, запряженные в ярмо как волы. Позднее неболеты пролетали как величественные лейки, спрятанные облаками, чтобы оросить пашню искусственным дождем и бросить оттуда целью потоки семян. Пахарь переселился в облака и сразу возделывал целые поля, земли всей задруги. Земли многих семей возделывались одним пахарем, закрытым весенними облаками.

ПУТИ СООБЩЕНИЯ

ИСКРОПИСЬМА

Подводная дорога со стеклянными стенами местами соединяла оба берега Волги. Степь еще более стала походить на море. Летом по бесконечной степи двигались сухопутные суда, бегая на колесах с помощью ветра и парусов. Грозоходы, коньки и парусные сани соединяли села. Каждый ловецкий поселок обзаводился своим полем для спуска воздушных челнов и своим приемником для лучистой беседы со всем земным шаром. Услышанные искровые голоса, поданные с другого конца земли, тотчас же печатались на тенекнигах.

Тут снова возникает вопрос о художественности и «нехудожественности» хлебниковских миниатюр. Думается, решить его непросто: ведь начиная буквально с 1904 г. поэт решительно нарушает неписаную конвенцию о границах дискурсов. Мы имеем в виду уже его первую «статью», открывающую соответствующий раздел в собрании сочинений; несмотря на явную недоработанность, эта «автоэпифания», как называют произведение комментаторы, скорее, стихотворение в прозе, тем более, что она не имеет заглавия, как стихотворение:

Пусть на могильной плите прочтут: он боролся с видом и сорвал с себя его тягу. Он не видел различия между человеческим видом и животными видами и стоял за распространение на благородные животные виды заповеди и ее действия «люби ближнего, как самого себя». Он называл неделимых благородных животных видом своими ближними и указывал на пользу использования жизненного опыта прошлой жизни наиболее древних видов. Так, он полагал, что благу человеческого рода соответствует введение в людском обиходе чего-то подобного установлению рабочих пчел в пчелином улье, и не раз высказывал, что видит в идее рабочей пчелы идеал свой лично. Он высоко поднял стяг галилейской любви, и тень стяга упала на многие

благородные животные виды. Сердце, плоть современного порыва человеческих обществ вперед, он видел не в князь-человеке, а в князь-ткани — благородном коме человеческой ткани, заключенном в известковую коробку черепа. Он вдохновенно грезил быть пророком и великим толмачом князь-ткани, и только ее. Вдохновенно предугадывая ее волю, он одиноким порывом костей, мяса, крови своих мечтал об уменьшении отношения « ϵ деленный на ρ », где ϵ — масса князь-ткани, а ρ — масса смерд-ткани, относительно себя лично. Он грезил об отдаленном будущем, о земляном коме будущего, и мечты его были вдохновенные, когда он сравнивал землю с степным зверком, перебегающим от кустика до кустика. Он нашел истинную классификацию наук, он связал время с пространством, он создал геометрию чисел. Он нашел славяний, он основал институт изучения дородовой жизни ребенка. Он нашел микроб прогрессивного паралича, он связал и выяснил основы химии в пространстве. Довольно, сему да будет посвящена страница, и их несколько.

Он был настолько ребенок, что полагал, что после пяти стоит шесть, а после шести — семь. Он осмеливался даже думать, что вообще там, где мы имеем одно и еще одно, там имеем и три, и пять, и семь, и бесконечность.

Впрочем, он никому не навязывал своего мнения и, считая его своим лично, признавал священнейшее право всякого иметь мнение противных свойств.

Явно перекликается с поэтическим дискурсом и написанная в 1914 г. совместно с Б. Лившицем версейная листовка на приезд Маринетти в Россию:

Сегодня иные туземцы и итальянский поселок на Неве из личных соображений припадают к ногам Маринетти, предавая первый шаг русского искусства по пути свободы и чести, и склоняют благородную выю Азии под ярмо Европы.

Люди не желающие хомута на шее будут, как и в позорные дни Верхарна и Макса Линдера, спокойными созерцателями темного подвига.

Люди воли остались в стороне. Они помнят закон гостеприимства, но лук их натянут, а чело гневается.

Чужеземец, помни страну, куда ты пришел!

Кружева холопства на баранах гостеприимства.

Не менее синтетичны по своей ритмической природе и другие аналогичные тексты — например, «Ряв о железных дорогах» (1918), «Астраханская Джиоконда» (1918), «Ветка вербы» (1922; хотя сам поэт признается: «Эта статья пишется вербой»).

Таким образом, можно констатировать, что среди прозаических текстов Хлебникова отчетливо выделяется обособленная группа сверхкратких произведений (числом около пятидесяти), активно использующих различные средства создания эффекта стихоподобия; все их мы предлагаем называть общим именем прозаической миниатюры.

А принципиальное расширение структурных и жанровых возможностей миниатюрной прозы Хлебникова с полным основанием можно назвать еще одним открытием Будетлянина на границе стиха и прозы.

ОСОБЕННОСТИ ПРИНЦИПИАЛЬНО АСИСТЕМНОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ АЛЕКСЕЯ КРУЧЕННЫХ

Стих Алексея Крученых, как и его поэтика в целом, до недавнего времени не становился предметом специального исследования. Можно назвать несколько объективных причин этого явления: во-первых, многие исследователи (в том числе и вполне серьезные) относились к поэзии Алексея Елисеевича как к некоторой безусловной маргиналии, не нуждающейся в серьезном изучении; во-вторых, традиционное стиховедение до недавнего времени не обращалось к новейшему русскому стиху и, соответственно, не имело необходимого инструментария для его описания и анализа; наконец, стих Крученых даже на фоне стиха других радикальных футуристов достаточно сложен для строгого научного описания, он словно бы противится объективному толкованию.

Традиционный силлабо-тонический стих использовался Крученых крайне редко и только в самом начале его творчества.

Если хочешь быть несчастным
Ты смотри во след прекрасным
И фигуры замечай!
Глаз не смей же добиваться
Искры молнии там таятся
Вспыхнешь — поминай!
За глаза красотки девы
Жизнью жертвует всяк смело
Как за рай
Если ж трусость есть влачиться
Жалким жребием томиться

Дябирай!
Как трусишка, раб, колодник
Ей будь преданнейший сводник
И не лай!
Схорони надежды рано
Чтоб забыла сердца раны —
Помогай!
Позволяй ей издеваться
Видом гада забавляться —
Не пугай!
Не кусай до крови пальцы
Твои когти пригодятся —
Худший край
И тогда в года отрады
Жди от ней лакей награды
Выжидай!
Поцелуй поймаешь жаркий
Поцелуй единый жалкий
И рыдай!
Ты от большего сгоришь
Пусть же будут вздох и тишь
Не мешай

И ее тогда несчастный
Ты не смей уж звать прекрасной

Не терзай!..

1912¹

Интересно, однако, что и в этом стихотворении поэт не обходится без отступлений от традиционных норм версификации: в предпоследней строфе «длинные» строки оканчиваются мужской клаузулой, а не женской, как во всех остальных, в то время как короткие третьи строки ненормативны в первой и второй строфе, где они представляют собой соответственно четырех- и трехстопный хорей, тогда как всех остальных — двустопный. Кроме того, рифма в стихотворении или нарочито банальная или столь же нарочито приблизительная, вызывающая ощущение небрежности. Именно таким образом Крученых и в самом традиционном размере — разностопном хорее — умудряется быть оригинальным стихотворцем. Однако основные типы стиха уже в раннем творчестве поэта — тоника (как у раннего Маяковского), раёшный (рифменный), свободный и гетероморфный стих.

¹ Здесь и далее стихотворения Крученых цитируются без указания страниц по изд.: *Крученых А.* Стихотворения, поэмы, романы, опера / вступит. ст., сост., подгот. текста, примеч. С. Р. Красицкого. СПб., 2001.

Причем тоника, в отличие от акцентных стихов Маяковского, строится не на четкой рифме, а на расплывчатом созвучии, что делает структуру стиха Крученых более сложной; существенную роль здесь играет также намеренная затемненность смысла и массивное использование неологизмов, что не всегда позволяет читателю сразу определить акцентную структуру некоторых слов и смысловую — высказывания в целом:

Оязычи меня щедре ЛЯПАЧ
— ты покровитель своего загона! —
чтоб я зычно трепещал и дальш
не знал беляжьего звона! —

При этом иногда по ходу стихотворения Крученых отказывается и от нечетких созвучий, переходя к белому акцентному стиху или к использованию отдельных холостых строк: чтение таких стихотворений по бумаге требует дополнительной реконструкции их структуры:

в позоре бессмыслия
жизнь мудреца
дороги голове лысой
цветы поросят

Страшен только первый гудок крови.
Мы ее потом смакуем
как вязкое вино —
и рука

гуляк по скалам давить не дрогнет!..
В рассеянности, как молодой картофель,
Мнем и бросаем в разлуку
на ихнее дно.

В ряде случаев такой стих правильнее определять не как акцентный с переменной ударной доминантой, а как раешник со сверхдлинной строкой — принципиально новый тип литературного стиха (в предшествующие эпохи он использовался только для записи фольклорных текстов или их имитации):

Я — сорвавшийся с петли —
буду радовать вас еще триста круглых лет!
при жизни — мраморный и бессмертный,
За мной не угонится ни один хлопающий могилой
мотоциклет!

Я живу по бесконечной инерции
 как каждый в рассеянности свалившийся с носа
 луны
 остановить не могу своего парадного шествия
 со мною судьба и все магазины
 Обручены!

Однако, как уже говорилось, Крученых регулярно «теряет» в своих рифмованных стихах рифму, что еще более способствует созданию эффекта неупорядоченности речи:

Мышь, чихнувшая от счастья,
 смотрит на свою новорожденную — **гору!**²
 ломает дрожащий умишко:
 где молока возьму и *сладостей*,
 чтоб прокормить ее ненаглядную **впОру**
 и какое ей вырыть *палацо?!..*

Все названные случаи позволяют говорить о нарочитой гетероморфности стиха Крученых, даже если в основе его лежит традиционный силлабо-тонический метр — например, ямб:

Моя душа больна дурной болезнью	01010101010
в нарывах стыдных локти	0101010
и мой хранитель <i>тоже</i> :	0101010
вошел вчера в сияющих одеждах	01010100010
сегодня ж угорел застылый	010001010
Ступней в гаванне <i>кожась!..</i>	0101010
Чуть чутьдохну — и гибнут кволые <i>селенья</i>	0101010100010
От слова — целый город	0101010
Идет чумазая чума!..	01010001
Но если выдержат черного <i>гения</i>	000100100100
навекы будут прочны —	0101010
как мой фуфайки смех	010101
как любящих	0100
война!..	01

Как видим, стопность ямба в этом стихотворении варьируется от одной до шести; десятая строка написана не ямом, а дактилем. Преобладают женские окончания, но в конце текста появляются и мужские. Рифмы носят нерегулярный характер.

² В случаях неочевидности рифмы мы обозначаем ее с помощью шрифтового выделения — курсива или полужирного; если рифмы перекрещиваются, используются оба типа выделения.

Интересный вариант гетероморфности демонстрирует также «уголовный роман» «Дунька-Рубиха», в котором есть отчетливый метрический ориентир — двустопный дактиль с женскими окончаниями (10010), однако им написана только половина строк текста (включая заглавие). Рассмотрим для примера первый фрагмент «романа»:

В поезде едет Рубиха —	10010010
тяжелый глаз,	0101
белый подбородок.	100010
Поезд зголодный.	10010
зверем дорог,	1001
чуя добычу,	10010
брюхо несет —	1001
ра-ва-ща.	111
Ры-вы-щы!	111
На площадке Рубиха	0010010
глазом дерет:	1001
— Миленький, тепленький,	100100
солнышко в кудрях,	10001
на губах кровь...	0011
Ох загляделся как! —	100100
С нижней ступеньки	10010
ворохнулся под откос	0010001
паренек,	001
кости треск,	101
кости хруст,	101
дробь...	1

Из двадцати одной строки отрывка почти половина — девять — совпадают с дактилем, причем с «модельным» двустопным — восемь (три — с женским окончанием, три — с мужским, две — с дактилическим), еще одна — первая — с трехстопным; кроме того, в качестве дактилических можно трактовать еще три строки (что было бы вполне уместно, если бы весь остальной текст был дактилическим): две звукоподражательные, которые можно произносить с сильным ударением на первом слоге, и последнюю, которую можно трактовать как одностопный дактиль с мужским окончанием.

Остальные могут трактоваться как строки других традиционных силлаботонических размеров. Однако «размерность» текста достаточно относительна: ни один из метров, кроме дактиля, не создает отчетливой инерции, поэтому структура текста выглядит достаточно зыбкой, подвижной.

Отметим, что в других фрагментах романа преобладание модельного метра не носит такого выраженного характера: так, в начале пятой главы им написано две из четырнадцати строк:

В подвале Дуньку застали	01010010
приутомленную	000100
в Гришкиных белых руках.	1001001
Открыли ящик:	01010
— Эх, да эх! —	101
и еще в рогоже!..	001010
Народ котлом кипит!	010101
А Дунька бледна, как лысь,	0100101
сухим языком	01001
суконкой поворачивает:	010001000
— Какой? Ванька?	0110
Четвертый, седьмой?	01001
Ух, спутала!.. —	0100
Вспенился рот...	1001

Созданию эффекта зыбкости стиха способствуют и другие «возмущающие факторы», характерные для текста: использование различных шрифтов, актуализирующее визуальную форму стиха, обилие неологизмов и зауми, драматургическая организация отдельных фрагментов, активное использование звукописи.

В отличие от акцентного, раёшного и гетероморфного стиха «чистый» верлибр в раннем творчестве Крученых встречается редко и отличается большим разбросом строк по слоговой длине:

первой художнице Петръграда О. Розановой

взял иглу длиною три улицы
она входила не причиняя боли
убивала незаметно
человечество испытывало какую то забывчивость

это игла из стекла когда то соединяла бенарес и
иерусалим по ней ходили ослы и люди
но взятая к нам по пути потеряла свои свойства
оставляя одну колкость
судорожные владельцы не надеясь уже использовать

бросили среди улицы не заботясь о прочем

и порча была сильна и худошавые люди изменили
свое направление
проходя мимо ворот они не останавливались и шли

вдоль вдаль прямо и плоские спины

все казалось торжественным и в самом деле
вывески и
спины были одной какой-то праздник ходил по
спинам плечам приглаживая

тогда встал ульяна и стал просить у проходящих
улиц
колес чтоб не шли прямо напоминая что игла
ранит в любом поле доме
я начертал светлые пути улиц я знал что несо-
мненность ни в чем так не не уныла как взапуске
умчавшегося взад дня
однакож вернувшись спины и уже сломавшиеся
ноги не
узнали так как глаза мои улетели и звался ульяна
хотя наверно принимали Иванов то была суматоха
кто попал под мокрые занавески покрывшие окна
кто
затерялся меж следов бегунов
потом занесли в чужой дом где было знакомое
как бы промелькнул зверь
с четырьмя ногами
брюхо
перья лилий очерчивали на желтом дне
значение напоминавшее всем вчерашнее и раннее о
котором позабыли тут москвичи
принесли а река растаяла и след ее был
бело-синь степи пустынь и паль свирели внизу...
и все топтал пробегавший паровоз и озеро
белый летучий

р л м к т ж г р б в м п м ш
(из книги «Возропщем», 1913)

Чтобы согреться, я стал поедать грибешки
не замечая что дышать нечем...
одну проглотил живьем и она как вселитра
нутри...
из моего рта тянется заковечная связка мокрого
белья
Урез стоял в углу
И куда его убрать — свинцовую кашу?..

В других свободных стихах Крученых может появляться (как правило, в самом конце текста) окказиональная рифма — своего рода зеркальное отражение холостых строк в рифмованном стихе:

САФО
ОБРЮЗГШИЙ СТАРООБРЯДЕЦ
ЗАСТАВЛЯЕТ ТРИВИАЛЬНЫХ ПОДРУГ

ЛОВИТЬ РЯПУШКУ
 ДЛЯ ФАОНА...
 СКАЛА ВЫГИБАЕТСЯ
 ТЫКАЛОМ...
 СОКРАТ БЕЖИТ
 РАСТЕРЯВ ПОДОЛ
 СМОТРЕТЬ КУЛИНАРНОЕ
 МАСТЕРСТВО
 УЧИТЬСЯ ВЛЮБЛЕННЫМ ВОПЛЯМ
 ПРОДЕСЯТЕРИЧНОЙ МУЗЫ —
 КИНЕМО!..

— Любите ли вы улыбку ленивого
 Вомбата? —
 Пропел ацетелин
 На ухо ангелу
 — Она мяхче
 Повязки на лбу,
 Она снисходительней
 Куриного *пера*,
 Она нежнее, чем пещера
 Где ходят босоногие *адмиралы!*..

(Вомбат (маленький ленивый зверек), 1922).

Однако позднее Крученых всё более тяготеет к свободному стиху, особенно в больших формах; в этом смысле образцовым можно считать его цикл «Арабски из Гоголя». Однако и здесь на концах строк обнаруживаются приблизительные рифмоподобные созвучия, основанные на повторе одного, иногда двух звуков:

Слава — дыбом по всему *свету!* —
 полковнику Тарасу Бульбе,
 бившемуся за родину и **веру**,
 острому **взору**
 до последней *минуты*.

Оглушенный вражьем молотом,
 бросив вызов врагам,
 сгорел над кручей
 у Днестра-реки.
 Нерукотворною скалою
 слава его сыну — рыцарю *Остану*,
 куренному атаману Бульбенке,
 в плену умученному *пыткой*.

Предсмертное на **колесе**:
 — Отец мой, слышишь ли ты меня? —

И тут, будто с неба, в ответ:
 — Слышу! —
 Грохнуло **сердце**
 у скопища недругов...
 Чорная память, прорва-могила,
 женолюбцу, замороженному предателю,
 чорнобривому *Андрюю*.

Так пел перед казаками и казачками,
 ставшими в **круг**,
 старец-бандурист
 на хуторе близь города **Глухова**.

Необходимо сказать также несколько слов об упоминавшихся уже «возмущающих» традиционную линейную структуру стиха эффектах, как визуальных, так и связанных со стремлением поэта создать и зафиксировать на письме особый звуковой образ своих творений.

Как правило, оба явления возникают в ткани стиха одновременно. Так, выделение отдельных слов или строчек с помощью шрифтовых средств приводит и к визуальной деформации текста, и к формированию соответствующего читательского задания: читать это слово или строку с другой интонацией, чем остальной текст. Понятно, что такие выделения накладываются на традиционную схему записи и произнесения стихотворного текста, деформируя ее. В то же время, такие стихотворения чрезвычайно выразительны и в качестве визуального объекта, «стихов для глаза».

Столь же выразительны в визуальном отношении и стихотворения, в которых поэт разделяет слова на слоги или буквы, задавая особый, дискретный тип их прочтения:

Доской бросается
ошлакевшая девушка
 И в море тонет —
 П — е — р — е — в — о — р — а —
 ч — и — в — а — е — т — с — я тигелем
 Керосиновые

К л ы к и...

(«Разгульная» из цикла
 «Баллады о яде карморане», 1922)

Причем если записываемые таким образом слова относятся еще и к категории заумных, то есть не предполагают строго фиксированного ударения, иконическая природа текста становится преобладающей:

Уу — а — ме — гон — э — бью!
 Ом — чу — гвут — он

За — бью!..
 Гва — гва... уге — пругу... па — гу...
 — Та — бу — э — шиш!!!
 Бэг — уун — а — ыз
 Миз — ку — а — буи — о — куз.
 СА — ССАКУУИ!!! ЗАРЬЯ!!! КАЧРЮК!

(Военный вызов зау, 1922).

Особый характер пауз может обозначаться у Крученых также с помощью вертикальных линий между словами («Зудуса», 1922) или протяженных отточий.

Практикует поэт и специальные способы записи вариативной партитуры чтения текста, что тоже автоматически визуально выделяет варьирующие фрагменты текста на общем фоне. Это может быть и «дробная» запись таких вариантов:

Меч	разрубит
поцелуя	грудь.
Ланцет	разрежет
	(Разгульная)

И запись текста в два параллельных столбца:

Лакированное трико	Триковое
новАтки!	лото-то
Чулочки фугасА!	конь
Гангрэн	перебирает
ПРИМАВЗДОРЫ !!!	четки

И в том, и в другом случае читатель может выбирать порядок восприятия знаков, хотя общепринятая логика чтения русского текста (сверху вниз и слева направо) в действительности очень ограничивает эту вариативность. Известно, что максимальное выражение идея разрушения порядка чтения достигла в «Железобетонных поэмах» соратника Крученых Василия Каменского.

Наконец, прозиметрия: некоторые тексты Крученых совмещают в своем составе собственно стихотворные и прозаические фрагменты (например, «Из Сахары в Америку» (1913), «Аэро-крепость» (1923) или «Победа над Солнцем»). Понятно, что здесь с необходимостью происходит переключение с восприятия одного типа речи на другой, о чем опять-таки сигнализирует в первую очередь графика.

Разумеется, обязательным условием подробного и обстоятельного монографического описания стихосложения Крученых должно быть максимально полное и выверенное издание его стихов, однако пока мы им не располагаем, приходится довольствоваться разрозненными замечаниями. Тем более, что такое описание вполне коррелирует с принципиальной асистемностью описываемого явления...

ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ КАК ОТКРЫВАТЕЛЬ НОВЫХ ФОРМ В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ НАЧАЛА XX ВЕКА

В последние десятилетия творчество В. Каменского вызывает все больший интерес филологов, как литературоведов, так и лингвистов¹. Из антологии в антологию кочуют его «Железобетонные поэмы» как первые в России образцы визуальной поэзии, получившей широкое распространение в поэзии последних десятилетий².

В то же время некоторые исследователи (например, В. В. Абашев) считают собственно поэтическую составляющую творчества писателя недостаточно интересной и полагают, что она находится на периферии не только русской поэзии Серебряного века, но и его собственного творчества, в то время как «автобиографическая проза составляет центральную часть творческого наследия Каменского, в том смысле, что здесь, в рассказе о собственной жизни, реализуется духовно-ценностное ядро его личности»³.

Попробуем посмотреть, что же нового в действительности внес прославленный пермский футурист в русскую поэзию и прозу (у него они неразрывно связаны в самом прямом, физическом смысле слова), двигаясь вслед за автором от книги к книге и делая акцент на наиболее интересных новациях поэта-авиатора.

¹ См. напр.: *Сарычев В. В.* Эстетика русского модернизма. Воронеж, 1991; Экспериментальная поэзия. Избранные статьи. Калининград; Мальборк, 1996; *Иванюшина И. Ю.* Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов, 2003; *Казарина Т. В.* Три эпохи русского литературного авангарда. Самара, 2004; *Федотова Е.* Эволюция лирики В. В. Каменского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2001 и др.

² См. напр.: Экспериментальная поэзия. Избранные статьи. Калининград; Мальборк, 1996; *Бирюков С.* Року укор. Поэтические начала. М., 2003 и др.

³ *Абашев В.* Пермь как текст. Пермь, 2000. С. 160.

0. Одна из первых публикаций Каменского — прозаическая миниатюра «Крик сердца», появившаяся в 1908 г. в альманахе «Весна»⁴. Этот текст можно считать своего рода прообразом всей прозы писателя: с одной стороны, он пронизан элегической тоской, которая позднее «аукнется» и в «Землянке», и в лирике, и в мемуарной прозе поэта; с другой, миниатюру отличает дробная экспрессионистская манера изложения, короткий текст разбит с помощью горизонтальных линий на минимальные главки, а те в свою очередь — на сверхкраткие строки, состоящие из коротких предложений («Не могу...»; «Нет сил...»; «Я знаю!») и т. п.).

Кроме того, герой дважды начинает петь, в результате чего в тексте появляются три стихотворные строчки, одна из них обрывается на полуслове. Текст насыщен экспрессивными знаками препинания: это вопросительные и восклицательные знаки, многочисленные многоточия.

1. Землянка (СПб., 1911; в действительности — 1910).

По мнению Н. Нильссона, в дебютной (до этого было несколько публикаций в футуристской периодике) книге Каменского в первую очередь ощутимо влияние прозы К. Гамсуна⁵; подобную прозу ученый называет «прозой короткой строфы» (в нашей терминологии — версе)⁶.

Появившись в печати практически одновременно с завоевавшим огромную популярность «Зверинцем» Хлебникова, повесть Каменского затерялась в его тени; сокращенные переиздания последних лет⁷ только еще более испортили репутацию этой повести, которая была произвольно сокращена на треть за счет полностью исключенной первой части и превратилась в результате в пастораль о любви горожанина к природе и деревенской девушке.

В действительности же «Землянка» состоит из двух контрастно противостоящих друг другу частей: первая представляет собой гневную инвективу городу, перекликающуюся с рассказом Л. Андреева «Проклятие зверя» и уже упоминавшейся прозаической миниатюрой В. Хлебникова⁸.

В «Землянке» можно обнаружить следующие новаторские черты:

1. Это одна из первых русских стихопрозаических (прозиметрических) книг, в которой стих переходит в прозу и обратно без особых сигналов; всего в повести девять вставных стихотворений и две песни, что создает непривычное для русского читательского слуха того времени ритмическое двуязычие. Каменский берет

⁴ Весна. СПб., 1908. С. 37–38.

⁵ Нильссон Н. Русский импрессионизм: стиль «короткой строки» // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 220–234.

⁶ См.: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 177–219.

⁷ Каменский В. Лето на Каменке. Пермь, 1961; Каменский В. Степан Разин. Пушкин и Дантес. Художественная проза и мемуары. М., 1991; Каменский В. Проза поэта. М., 2001.

⁸ См.: Орлицкий Ю. Строчические особенности прозы Л. Андреева // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд. Орел, 2006. С. 90–97.

этот способ организации текста на вооружение и в дальнейшем не раз обращается к нему в своем творчестве.

2. Не менее важно, что в стихотворной части повести используется верлибр (пять вставных стихотворений) то есть достаточно новый для того времени тип стихосложения. После «Землянки» Каменский создает значительное количество верлибров, вплоть до поэзии советских лет.

3. Проза «Землянки», как уже говорилось, проза особого качества, строфически упорядоченная (версейная), что также было для начала 1910-х гг. своего рода открытием, получившим затем широчайшее распространение как в Серебряном веке, так и в литературе начала советского периода. Надо сказать, что обращение к краткой и сверхкраткой строфе — черта всей прозы Каменского: и художественной, и статей, и мемуаров. Эта черта придает ей явное стихоподобие, особенно в сочетании с обилием повторов различного уровня и особой эмоциональной насыщенностью. Кроме того, отчасти и за счет версейности в этой прозе можно уловить отголоски прозы Ф. Ницше (в том числе и через упоминавшееся посредничество рассказов Л. Андреева и прозы Хлебникова).

Возможно, именно эти несомненные новации Каменский будет иметь в виду, заявляя в своей поздней повести «Юность Маяковского» (1930): «Стихи и прозу сделали по новой форме, нами изобретенной»⁹.

2. Танго с коровами. Железобетонные поэмы (М., 1914).

Большую часть этой книги составляют типографские опыты, обычные для футуристов. Однако главное открытие, сделанное Каменским в этой оригинальной даже для футуристского сообщества книге, — собственно визуальная поэзия, которая принципиально отличается от фигурных стихов, известных еще с поэзии барокко (возможно, именно поэтому над поэмой «Константинополь» значится: «первая миру книга поэзии»).

Фигурные стихи (в том числе и футуристические) представляют собой вербальный текст, записанный особым образом, имеющий фиксированные автором начало и конец и заданный порядок чтения; такие стихи всегда можно «переписать» и обычным способом — правда, со значительными потерями для их смысла. Особый визуальный облик таких стихов — своего рода украшение текста, дополнительное (иногда очень мощное) средство усиления смысла. Подобные стихи, иногда очень выразительные, создавали в разные эпохи Полоцкий, Державин, Гнут, Рукавишников. В фигурных стихах возможно также указание на «маршрут» чтения (см. стихотворение «Полет Васи Каменского на Аэроплане в Варшаве», снабженное авторской подсказкой в конце текста: «читать снизу вверх»).

Интересна с этой точки зрения поэма «Босиком по крапиве», в котором автор тоже пробует предложить читателю варианты чтения — правда, в значительно меньшем диапазоне: вслед за первой строкой, которую логично принять за заглавие, следует напечатанное крупнее слово «детство» (так у Каменского. — Ю. О.),

⁹ Каменский В. Юность Маяковского. Тифлис, 1930. С. 4.

справа от которого в скобках мелким шрифтом набран комментарий: «этот стих написан / в Перми на пристани / когда мне было 11 лет»; затем идет дата, обозначающая, очевидно, время действия — 1884, а справа от нее в виде дроби написано «на Каме / на камне», потом идет имя автора — «Вася Каменский» и уже потом собственно текст стихотворения.

Интересно, что позднее поэт включил эту «поэму» в свою автобиографию, снабдив ее еще одним инициальным компонентом, исправив написание заглавия и выровняв шрифт:

Жизнь Васи началась:

босиком по крапиве

Детство (*этот стих написан
в Перми на пристани
когда было мне 11 лет*)

1884 $\frac{\text{на КАМЕ}}{\text{на КАМНЕ}}$

Вася КАМЕНСКИЙ
апрель 5 перед ПАСХОЙ.

С золотых приисков
на буксирную пристань
Любимова.

Свистки пароходовъ
ПО НОЧАМ

всплески плис
и на мачтах огни.

Мы одни.

Отдают якоря;

Отъ чудес

трое жались

под одним одеялом.

Вася, Алеша и Петя.

Надо сказать, что визуальная поэзия в отличие от фигурных стихов нарушает линейность развертывания текста, дает читателю возможность выбора той или иной стратегии чтения; в строгом смысле она не является ни стихом, ни прозой, так как в ней автор не задает ни стихотворного (справа налево и сверху вниз), ни прозаического (справа налево) направления чтения¹⁰. В книге шесть таких поэм, остальные — обыкновенные стихотворения, набранные разным шрифтом, вполне в духе футуристических книг других авторов.

По мнению В. Корона, железобетонные поэмы представляют собой «конспекты будущих поэм»¹¹. Мы решительно не согласны с этим утверждением, и прежде всего, потому, что в наследии Каменского не обнаружено никаких более традиционных по форме произведений, написанных на базе железобетонных поэм. Это и понятно: для Каменского важно было продемонстрировать саму возможность создания принципиально нелинейного текста, который каждый читатель может читать по-своему.

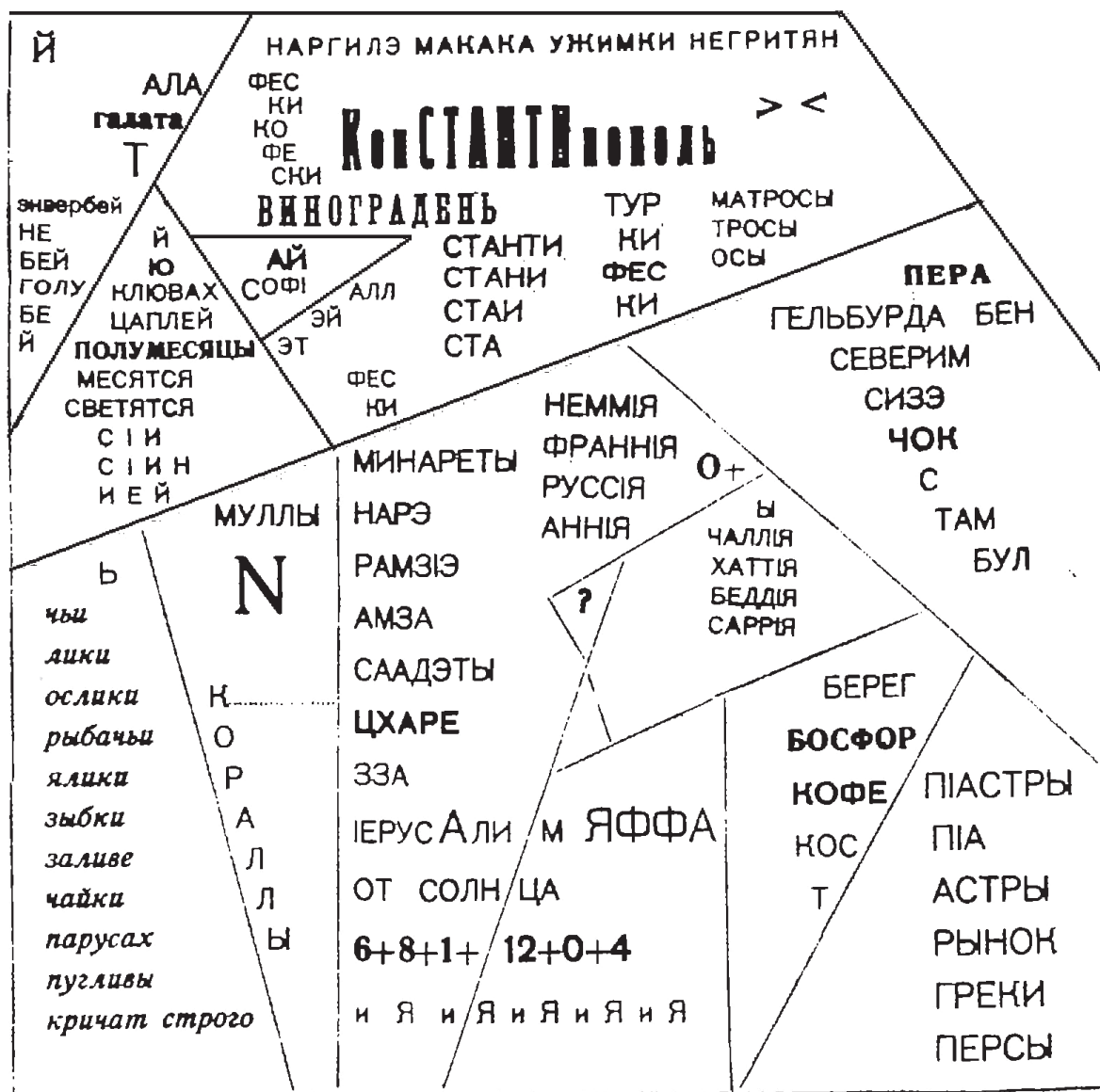
Текст каждой из визуальных поэм книги представляет набор слов (своего рода тезаурус), необходимый, по мнению автора, для исчерпывающего описания явления, как правило, вынесенного в название поэмы (соответственно, «Бани», «Скэтинг рин», «Кабаре», «Цирк», «Музей Щукина», «Константинополь»¹²). Оно опознается по самому крупному по сравнению с остальными словами размеру шрифта, но может при этом располагаться в любом месте страницы (например, традиционно в правом верхнем углу в поэме «Скэтинг рин» или в центре страницы в поэмах «Кабаре» и «Бани»). При этом в правом верхнем углу страницы может располагаться и любое другое слово («Менелик» в «Цирке»), и даже отдельная буква («Й» в правом верхнем углу «Константинополя» — то есть в абсолютном начале текста при традиционном его чтении (см. с. 406).

Визуальные поэмы оказываются органично встроенными в общую композицию книги как единого текста: первое стихотворение книги, «Бани», расположено до собственно вербальной части книги, затем идет оформленная аналогичным образом реклама «Первого журнала русских футуристов» и располагаются пять текстов, визуальнo аранжированных, но имеющих четкую линейную партитуру чтения; наконец, следуют пять собственно визуальных поэм. При этом в книге нет оглавления, зато она обильно иллюстрирована графикой Владимира и Давида

¹⁰ Подробнее см.: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 30, 633–635.

¹¹ Корона В. Проблема формы «Железобетонных поэм» Василия Каменского // Дергачевские чтения — 98. Екатеринбург, 1999. С. 156–158; перепеч.: Корона В. Работы по поэтике и морфологии поэтического текста. Екатеринбург, 2014. С. 332–333.

¹² Интересно, что А. Шемшурин так и писал в своем отзыве на «Константинополь» в 1915 г., совершенно не обращая внимания на необычность формы произведения: «в поэме излагаются в художественной форме впечатления от поездки в Константинополь» (цит. по: Каменский В. Танго с коровами. М., 1991. С. 13).



Бурлюков и напечатана на обороте обоев, что придает книге орнаментальный внешний вид¹³.

Изоэлемент был усилен три года спустя в литографских в новых железобетонных поэмах Каменского 1917 г. «Солнце» и «Тифлис» (опубликованы Алексеем Крученых в книге «1918»¹⁴), где наряду с вербальным компонентом в текст

¹³ Почти одновременно с «Танго с коровами» вышла книга «Нагой среди одетых» (М., 1914), также пятиугольная и отпечатанная на обоях; первую часть ее составили стихи мещаната А. Кравцова, напечатанные в умеренно визуальной футуристической графике, а во вторую вошли 7 из 12 железобетонных поэм, причем одна из них — «Вызов» — опубликована без заглавия.

¹⁴ 1918: В. Каменский. Железобетонные поэмы; А. Крученых. Стихи. К. Зданевич. Рисунки-картины; А. Крученых. Наклейки. Тифлис, 1917. (В этой редчайшей книге 13 листов:

включены также пиктограммы и подпись автора в нижнем левом углу, как на картине:



3. Стенька Разин. Роман. (М., 1916 (фактически — 1915); переработано в 1928).

В этой большой прозаической форме Каменский продолжает активно внедрять в прозаическую в целом ткань повествования внешние признаки стиховой формы: прежде всего, версейную строфику, а также звукоподражание и собственно заумь, которую Хлебников и Крученых использовали, как известно, в стихах.

Так, в романе разговор взаимно не понимающих языка друг друга «негров» и Разина описан следующим образом:

Степан крикнул неграм:

— Жбра-маю-харра-оу!

Негры запели грустную, расставальную песню, медленно ударяя в ладоши:

Юйн-дэо-смайн-хэй

Ускъ-арну-бэлн-хэй

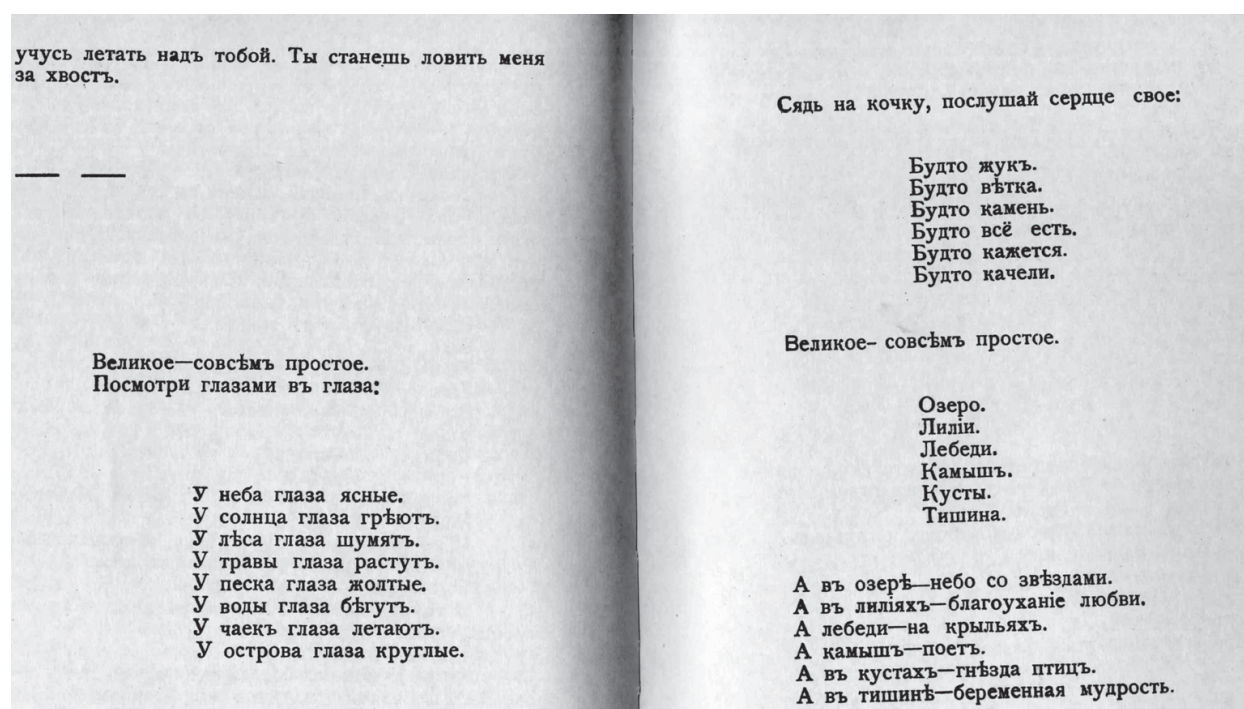
Штуаш-мэй-ю з-хэй

2 литографии В. Каменского, 4 литографии с цветными наклейками К. Зданевича, 7 коллажей-аппликаций А. Крученых.)

У-э-рра-моую-
Оаэ-их-йэ-

Интересно, что в следующих редакциях этого неоднократно перерабатывавшегося романа Каменский оставил неграм всего три первых строки из их заумной песни.

В «привольном романе» автор продолжает и эксперименты с использованием прозиметрии, что в сочетании с версейной графикой создает в ряде случаев вполне, видимо, предвиденный автором эффект неразличения прозы со сверхкраткой строкой, к тому же располагаемой нередко с большим отступом от правого края, и лишенного традиционных примет стиховой речи верлибра:

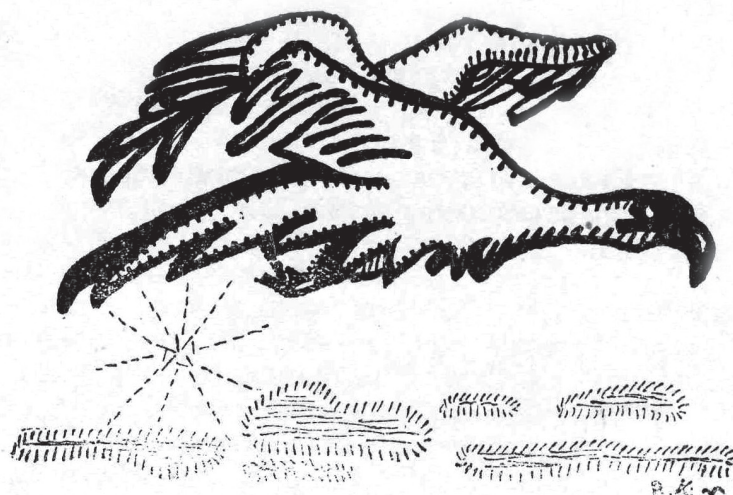


Еще очевиднее этот эффект проявляется в лирических фрагментах романа; так, в следующем отрывке, занимающем вместе с рисунком отдельную страницу, первую строку следует рассматривать как прозаическую, а три идущих после пробела — как стихи:

Улетел Степан.

Родимое озеро лебедь покинул,
Прощаль незамолчную
В озеро кинул.

А вот как это выглядит в книге:



Улетѣль Степань.

Родимое озеро лебедь покинулъ,
Прощаль незамолчную
Въ озеро кинулъ.

4. Книга о Н. Евреинове (Птг., 1917).

В этом нетрадиционном по форме критико-лирическом произведении Каменский вставляет в основной текст пять отпечатанных на отдельных страницах, но никак более не выделенных из общего текста автономных прозаических лирических миниатюр.

5. Девушки босиком. Стихи (Тифлис, 1917).**6. Звучаль веснеянки (М., 1918).**

В двух своих первых собственно стихотворных книгах Каменский демонстрирует безусловные пристрастия к наиболее раскованным стиховым формам, входящим в оборот в его время: это, с одной стороны, радикальная тоника, освоенная им вслед за Маяковским, и свободный стих (верлибр), к которому тот же Маяковский практически не прибегал (зато им писали Крученых, Гуро, Бурлюк, Хлебников). Так, в «Звучали» свободных стихов девятнадцать, в «Девушках» — десять.

Вот один из характерных верлибров Каменского, датированный 1916 г.:

ДЕВУШКИ БОСИКОМ

Алисе Коонен

Девушки босиком —
 Это стихи мои,
 Стаи стихийные.

На плечах с золотыми кувшинами
 Это черкешенки
 В долине Дарьяльской
 На камнях у Терека.

Девушки босиком —
 Деревенские за водой с расписными
 Ведроми — коромыслами
 На берегу Волги
 (А мимо идет пароход).

Девушки босиком —
 На сборе риса загарные,
 Напевно-изгибные индианки
 С глазами тигриц,
 С движеньями первоцветных растений.

Девушки босиком —
 Стихи мои перезвучальные
 От сердца к сердцу.
 Девушки босиком —
 Грустинницы солнцевстальные,

Проснувшиеся утром
Для любви и
Трепетных прикосновений.

Девушки босиком —
О, поэтические возможности —
Как северное сияние —
Венчающие
Ночи моего одиночества.

Все девушки босиком —
Все на свете —
Все возлюбленные невесты мои.

В отличие от большинства ранних русских верлибристов, Каменский использует и оригинальные варианты этой стиховой формы — например, вводит в одно из стихотворений регулярную окказиональную (причем заумную) рифму, отмечаящую первые строки каждого из девяти катренов; две строчки, составляющие финальное двустишие, тоже можно трактовать как верлибр:

АКАФИСТ

О поэтическая печаль
Поэта-пророка непризнанного на родине
В своем родном городе
На Каме в Перми.

О поэтическая венчаль
Поэта-пророка увенчанного далекими
Чужими нездешними
Тысячами людей.

О поэтическая молчаль
Поэта-пророка ушедшего в мудрости
От славы к безславию
От суеты к созерцанию.

О поэтическая звучаль
Поэта-пророка открывшего жизни
Звучальные радости
Расцветающим дням.

О поэтическая встречаль
Поэта-пророка встречавшего девушек
Стройных и нежных
Подруг и невест.

О поэтическая ярчалъ
Поэта-пророка ярчайшого в творчестве
Разливно-напевного
В российской Поэзии.

О поэтическая раскачалъ
Поэта-пророка в исканиях бурного
В скитаньях мятежного
Всегда безшабашного.

О поэтическая началъ
Поэта-пророка взнесенного крыльями
К океанским возможностям
Воли без берегов.

О поэтическая скончалъ
Поэта-пророка вернувшегося на Каменку
Домой для постройки
Часовни с лампадами.

Господи сохрани и благослови.
Аминь.

Еще одна оригинальная стиховая форма, до Каменского редко встречавшаяся в русской поэзии — моностих. В «Девушках» он обращается к ней дважды, причем в очень оригинальной вариации: во-первых, текст каждого моностиха полностью дублируется в его заглавии (кстати, заглавие в русском моностихе — тоже «изобретение» Каменского); во-вторых, все слова в его моностихах слиты в одно нерасчлененное единство, позволяющее разбивать их на слова при чтении разными способами (позднее этот прием будут активно использовать А. Горнон и Д. Авалиани):

ЗОЛОТОРОЗСЫПЬЮВИНОЧЬ

Золоторозсыпьювиночь.
<1916>

РЕКАЧКАЧАЙКА

Рекачкачайка.
<1914>

В ряде стихотворений двух своих первых поэтических книг Каменский активно использует заумь — например, имитируя детскую речь:

КОЛЫБАЙКА

Н. Н. Евреинову

Линьничка

Минничка

Летка

Хорошечка

Славничка

Байничка

Спинничка

спи-спи-спи.

Кусареньки

Мареньки

Дареньки

Жареньки

Ббусы

Ракушки

Камушки

спи.

Цинить-тюрью

Цинить-тюрью

Улетелечки

Птички

Песенки

Лесенки

Палькай

Водички

и спи-спи-спи.

Мушки у

Ямушки

Лягушки

Квакушки

Барашки с

Рожками

Кружочки

Снежочки

спи-спи

Малякаля

Бакаля

Куколки

Мячики

Крылышки

ш-ш-ш-ш

ушки-игрушки
спатеньки
слатеньки
спи летка
солничка
спи-ау-ау-ау-ау.

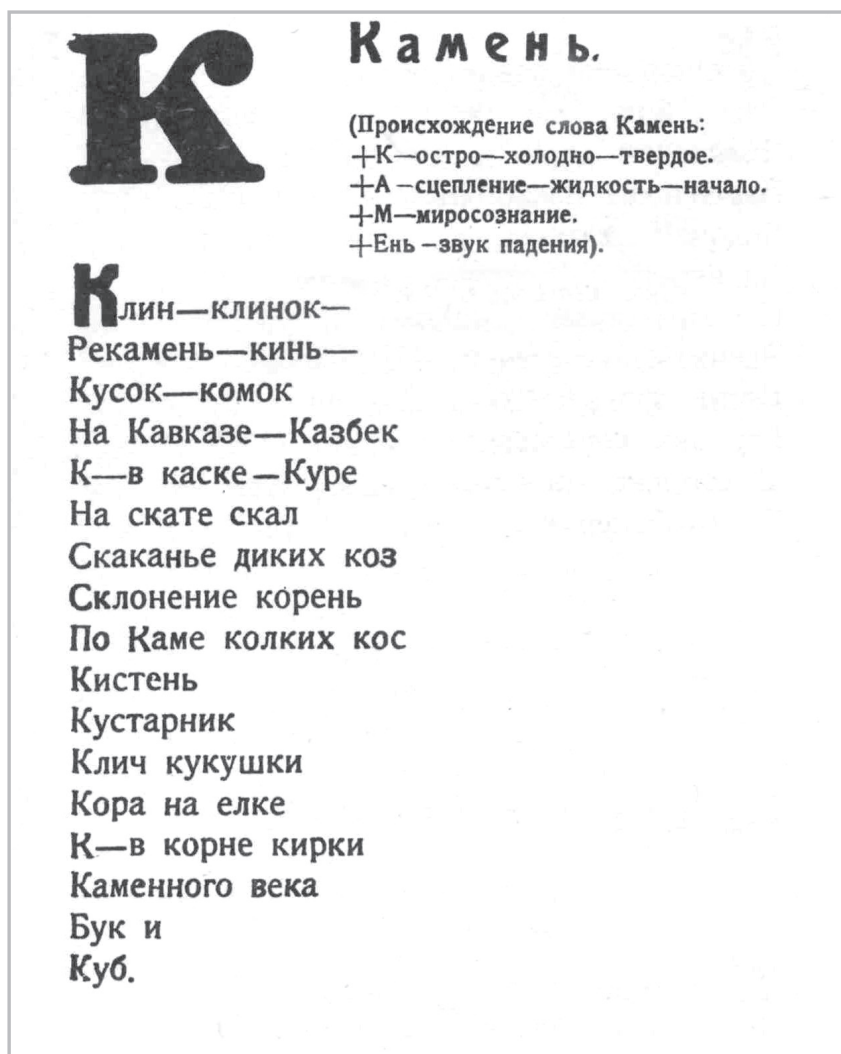
Наконец, прозиметрия, к которой поэт, вслед за прозаическими, обращается и в стихотворных книгах: в «Звучали» она принимает форму авторских эпиграфов-объяснений, помещаемых перед каждым стихотворением:

ВЕЛИКОЕ — ПРОСТОЕ

И. Е. Репину. Это когда я встречался с Вами за чаем

На поляне рыжий ржет жеребенок,
И колоколят колокола,
А я заблудился, Поэт-ребенок
Приехал к морю в Куоккала.
На море вышел — утро святое,
Волны сияли — звали играть,
Море такое было простое,
Даль ласкала, как будто мать.
И засмеялся, и странно сердцу
Было поверить в весну зимой.
Я наугад открыл какую-то дверцу
И веселый пошел домой.
А вечером совсем нечаянно
Встретил простого старика, —
За столиком сидел он чайным,
И запомнилась у стакана его рука.
Все было просто — нестерпимо,
И в простоте великолепен,
Сидел Илья Ефимович великий Репин.
На поляне рыжий ржет жеребенок
И колоколят колокола.
Я стал ясный ребенок,
Благословенный в Куоккала.

А вот еще один нетрадиционный выразительный эпиграф Каменского:



7. Его-моя биография великого футуриста (М., 1918).

В своей первой мемуарно-автобиографической книге Каменский (одним из первых в русской литературе) начинает использовать стихоподобную короткую строфу (версе) за пределами собственно художественной прозы.

При этом цельный текст у него распадается на миниатюры, каждая из которых располагается на отдельной странице, чем подчеркивается их особая автономность:

КАМА

Кама — вот волшебный журчальный источник утрозарных радостей, неожиданных праздников, яркоцветных затей, славных подвигов.

Кама — будто первый верный друг, никогда неизменный, всегда близкий, добрый, светлый.

С самой ранней весны, как проходил лед, прибывала вода, появлялись пароходы, подавая свистки, ставились нефтянки, пристани, а на берегу целые дни рыбаки

смолили лодки, иные — мартышки — ловили дрова баграми, по вечерам сакали рыбу — Кама с каждым зеленеющим днем обещала все новые восторги, новые возможности, новые костры в отраженьях у берегов.

Кама — единственное — как Солнце — счастье, ласково матерински обвеявшее мое сиротское детство теплыми чудесами.

Кама — вот кто была моей желанной подругой ни разу меня не обидевшей.

Принципиальным оказывается в книге и обильное цитирование стихов, чаще всего — собственных (как ранее опубликованных, так и специально написанных для книги), что тем более позволяет рассматривать «Биографию» как прозиметрическое единство:

Заимка наша —
Гора и берег Камы
Домик в косогоре.
Баржи и плоты.
Пиленым деревом
Пахнут вечера
Сегодня как вчера
У балагушек лыковых
Где пильщики — татары
Костры дымятся.
Скрипка и гармошка
Длинно голоса.
Кого-то зевласто зовут
— Татарята ревут.

Кто-то сказал ребятам, что земля кружится.

Вася залез с чердака на крышу дома к трубе и действительно увидел, что жизнь кружится и ветер кругом — высоко, страшно упасть.

Змейки клеили
С дребезжалкой
К небу запускали
И — удивленные — следили
И резвой и жалкой
И обиженной душой
Самим летать хотелось:
Птиц полеты
Казались просты и легки.

Недвижность ястреба
Раскрылённая
Сулила затейщикам
Удачи выдумок.

И случилась с Васей острая беда: взрослых дома не было, ребята играли на балконе, а Вася заявил, что полетит сейчас на елку, залез на край балкона, замахал руками и упал на землю, расшибся, долго лежал без сознания, водой отливали, водкой растирали, ожил.

Нянька утешала Васю: ничего — говорит — до свадьбы все заживет.

8. Пьесы «Стенька Разин» (Птг.; М., 1919, 1923), «Емельян Пугачев» (М., 1925).

В драматургических произведениях, написанных по мотивам собственной прозы, Каменский делает попытку перенесения всей гаммы стиховых приемов (прозиметрия, короткая строфа, заумь) на драматический текст.

9. «Цувамма». Поэма (Тифлис, 1920).

Изданная отдельной книгой небольшая поэма целиком построена на использовании неологизмов и зауми в сочетании с обычной речью.

По смыслу поэма — своего рода утопия о стране поэтов, написанная рифмованным акцентным стихом. Здесь Каменский активно использует свои прежние неологизмы вместе с построенными по их модели новыми, многие из них — двукорневые сложные слова, которые так любил Каменский времен своих первых поэтических опытов.

Верные рыцари Слова —
Путешественники из Цуваымы.
Цамайра — Цамайра —
Цаым — цама.
Цамм — цама.

В пламени подвигов
Обвеянные венчально
Поэты Страны Океанской Раздоли —
Грустно поем мы —
Перезвучально,
Изнывая в железной неволе.
А неволя железная —
Слепая привязанность —
Суэта ослепленная мелких страстей
И не чует никто —
Что святая обязанность —
Истины слушать из Цуваммы гостей —
Мы прилетели разгадывать тайны,
Создавая вершить
Красоту и людей —
Яркоцветные крылья у нас
Не случайны —
Крылья легенды —

Судьбы Лебедей.
И всех призываем
Зажить мудротворчески —
Как будто живем
Неизменные там мы —
Где верят светло,
Вдохновляя пророчески
Умы и Сердца гениальной Цуваммы.
Цамайра — Цамайра —
Цамм — цама —
Цамм — цама.
Цувамма — Рай
Жбра мау Айя
Заря полярная Зоррай —
Цамайра цамм-цамай Тамайя
Цвети сиянием Галайя
Чурай слиянием чурай.
Цамайра-дайра
Мадайра марра
Остров Поэтов —
Цувамма — май.
Марш Табатайра.
Жбра мау Зайра —
Цамайра внимай.
Лейся симфония — радуга — лестница
Выше значение слов окрыли
О, песнепьянствуй —
Весна правозвестница
Поэтами нагруженные Корабли.
Золоторозсыпью —
Мировенчалностью —
Наполняя сердца утрозарным вином
Горите звучально
Венчально встречальностью
Гимн распевая
О царстве ином.

10. «17 Приключений Хорта Джойс» (М.; Птг., 1924).

В этой книге Каменский предпринимает попытку распространить стиховые приемы на жанр авантюрного романа.

Для этого он использует версе, нередко чередующиеся с нарочито большими строфами, графически выделенные в тексте (как пиктограммы) плакаты и записи; в этом смысле поэт идет за А. Белым, А. Ремизовым и Б. Пильняком, активно вводящими «документальную» прозу в свои произведения.

Кроме того, в романе активно использована заумная звукопись: для передачи пения, воя урагана и т. д. Вот, например, как начинается девятая глава романа:

В АВСТРАЛИЙСКИХ ДЕБРЯХ

— Тхио-тхио-тхио-тхио... Кырт-кырт...

— Чва-чва. Чва-чва. Чва-чва...

— У-уд. У-уд. У-уд...

— Мит-цаб-гыб. Мит-цаб-гыб.

— Ччио-ччио-ччио...

— Хии-хии-хии-хии-хии-хий...

— Шрр ффа шэр-ффа ..

— Цойт-ооо...

— Увр-ббо.

— Цойт-ббо-цойт....

И снова над вершинами заснувших эвкалиптов пронеслась, хлопая крыльями, как в ладоши, большая рыжая птица с металлическим криком: цойт-цойт... цойт-боо...

В колючих кустарниках слышался предсмертный стон зверька, задавленного змеей.

Испуганные черепахи неуклюже камнями падали в воду.

Всюду четко дробилось: — кырррррррь... кырррррррь...

И опять налетали черными молниями черные птицы, пронзительно кричали, свистя и хлопая крыльями, бились о сучья, визжали, нападая на жертву, дрались смертной схваткой, сверкали огненными глазами, мяукали, тьявкали, выли, хихикали, верещали.

Над головами только и слышалось:

— Май-ть-мяу...

— Ття-иубб... тя-шубб...

— Ыий-ужь-ыы... ыы..

— Хи-ит... хи-ит... хи-ит...

— Врщ-щ-щ... врщ-щ-ща...

— Чва-ч... чва-ч...

— Цойт-ббо... Цойт...

11. Лето на Каменке. Записки охотника. Рассказы. (Тифлис, 1929 (написано в 1927)).

Лирическая повесть, рисующая вслед за «Земляной» идиллию деревенской жизни, построена как своеобразный цикл прозаических миниатюр — своего рода стихотворений в прозе, очень слабо связанных между собой сюжетно. При этом в них снова самым активным образом используется, несмотря на внешне традиционную прозаическую форму, стиховое начало: обильные стихотворные цитаты, строфически организованные фрагменты прозаического целого, звукопись, активная графика в сочетании теперь с миниатюрной (тоже стихоподобной) формой.

12. Юность Маяковского. Тифлис, 1930.

Еще одна мемуарная повесть Каменского, центром которой на этот раз выбран не сам поэт-авиатор, а его более знаменитый и признанный (в том числе и официально) товарищ по перу.

В книге вновь множество стихотворных цитат — и не только Маяковского. Кроме того, в текст повести вмонтировано несколько документальных артефактов: афиши футуристов и рецензия из харьковской газеты на их появление в городе.

Афишам предшествовал фрагмент, характеризующийся показательным скоплением экспрессивных версейных стрóf, вообще очень характерных для повести:

Тут же было решено возложить на меня организацию первого московского публичного выступления в зале Политехнического музея.

И тут же придумали сшить для Маяковского «желтую кофту» из таких соображений:

Во-первых, это было протестом против сюртуков и фраков, обязательных при появлении перед публикой для писателей.

Во-вторых, это раздражало «приличное общество» господ эстетов.

В-третьих, это стоило два рубля.

В-четвертых, Маяковский был беден и не имел даже пиджака.

В-пятых, желтый цвет — цвет солнца.

Словом, с первых минут моей встречи с Маяковским мы больше не расставались, — так вместе жили и работали.

Дружили душа в душу — стих в стих.

Образовался неразлучный триумvirат: Маяковский, Бурлюк, Каменский.

Через несколько дней я организовал в зале Политехнического музея «вечер футуристов».

Мать Маяковского, Александра Алексеевна, сшила сыну желтую кофту.

По Москве красовались наши желтые афиши особой конструкции¹⁵.

13. Путь энтузиаста (М., 1931).

Вторая версия (по сути дела, римейк) мемуарно-автобиографического повествования, использующая те же элементы, что и «Биография», но значительно сдержаннее — в полном соответствии с антимодернистскими требованиями нового времени.

Наконец, и в своих достаточно многочисленных произведениях советского периода, от которых исследователи русского авангарда обычно с презрением отворачиваются, Каменский продолжает (правда, тоже намного сдержаннее, чем раньше) использовать художественные открытия, сделанные в футуристические годы. Это и словотворчество на грани зауми (например, в поэме 1927 г. «Солнцачи» — название говорит само за себя!), и прозиметрия, в поэме «Север» (1930) проявляющаяся во введении непосредственно в стихотворный текст двух квазипрозаических

¹⁵ Каменский В. Юность Маяковского. С. 9.

(в действительности верлибрических) «справок», и верлибр, который Каменский монтирует в раёшный стих поэмы «Колхозная честь».

Всё сказанное выше позволяет, как нам представляется, во многом по-новому взглянуть на место Василия Каменского в истории русской поэзии и ориентированной на стих прозы: он был подлинным первооткрывателем (или, по меньшей мере, первоосвоителем вместе со своими коллегами-футуристами) многих формальных новаций, нашедших затем продолжение в творчестве представителей так называемого «второго авангарда»; среди них — прозиметрия, в том числе и за рамками художественного дискурса; короткая (версейная) строфа, использование прозаических миниатюр в составе большой прозы, заумь в прозе и драматургии; акцентный и свободный стих, раёшник, моностих, прозиметрия и визуальная техника — в поэзии.

**«СТРОФЫ БЫВАЮТ КРАЙНЕ РАЗНОВИДНЫ...»:
ТРАДИЦИОННАЯ И АВТОРСКАЯ СТРОФИКА
В ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ-СЕВЕРЯНИНА**

Отношение читателей — в том числе и профессиональных, то есть филологов — к Игорю-Северянину (именно так он сам подписывал свои книги!) всегда несколько иронично и снисходительно. Нам представляется, что одним из наиболее объективных свидетельств масштаба художественного дарования автора является степень его владения литературной техникой. Именно с этой точки зрения богатство и разнообразие строфического репертуара поэзии Северянина представляется особенно интересным и важным.

Действительно, Северянина можно с полным основанием назвать мастером строфики — среди современников его можно сравнить в этом смысле разве что с таким изощренным версификатором, как Михаил Кузмин. Более того: Северянин выступил также как теоретик стиха, написав трактат «Теория версификации (Стилистика поэтики)» (впервые опубликован в 1996 г. в составе пятитомного собрания сочинений поэта по копии, сделанной в РГАЛИ собственноручно М. Гаспаровым)¹. Все явления, описанные в этом трактате, Северянин (как прежде Брюсов в знаменитых «Опытах») иллюстрирует собственными стихотворениями, написанными в разные годы.

Интересно, что эта работа, по признанию самого поэта, написана «исключительно по памяти» в 1933 г.², то есть, по сути дела, в конце творческого пути — по крайней мере, после многочисленных версификационных поисков и экспериментов Северянина и во многом опирается именно на них. При этом вряд ли справедливо считать поэта исключительно последователем Брюсова-стиховеда —

¹ Гаспаров М. Северянин — стиховед // О Игоре Северянине. Череповец, 1987. С. 67–68.

² Северянин И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. СПб., 1996. С. 325.

по крайней мере, в области теории строфики. Тут особенно важно, что Северянин-строфовед тоже опирается в первую очередь на собственный богатый стихотворческий опыт.

Неоднократно отмечалось, что поэт в равной степени владел традиционной строфикой и изобретал новые строфы с учетом опыта прежних. В трактате 1933 г. он различает формы смысловые (то есть жанровые) и стилистические (под которыми Северянин понимает строфы, одиночные и цепные, и твердые формы). Однако в разделе, посвященном собственно строфике, поэт рассматривает только элементарные двух- — пятистишия и их сочетания. Северянин дает следующее определение: «Строфою (или, как говорили в старину, — куплетом) называется некая, очень разнообразная, сумма стихов, так или иначе рифмующихся между собою. Строфы бывают крайне разнovidны»³.

А вот в разделе, посвященном «стилистическим формам» поэт дает номенклатуру строф и твердых форм, включающую 25 типов, 10 из которых можно считать авторскими. При этом, как уже говорилось, Северянин-теоретик не различает собственно строфы (октавы, сицилианы, ноны), цепные строфы — терцины — и твердые формы, каковых в его списке оказывается большинство (включая и его собственные новации).

Интересно, что Северянин обращает внимание на существование различных вариантов строф: пишет о трех типах сонета и рондо, о двух типах баллады, а также называет имена тех, кто использовал разные типы строфики в России, в первую очередь из числа своих современников.

На практике особый интерес поэт проявляет к нескольким формам: балладе в строгом смысле (их у него 22), секстине (15), газелле (9) и лэ (6) — специфическим строфическим образованиям, которые (за исключением двух последних) вошли в употребление в творчестве Гумилева и Кузмина, Северянин же обращается к ним в основном в начале 1920-х гг. Однако количественно в его репертуаре преобладают более традиционные твердые формы: сонет, триолет, рондо, рондель, реже — терцины (все — «колибри», то есть минимальные по объему — семи-строчные).

Больше всего у поэта сонетов: снабженных авторской сквозной нумерацией форм, которую Северянин начал вести с первых же сборников — 31, еще сто составили книгу «Медальоны» (плюс 14 сонетов-«медальонов», вошедших в соответствующий раздел сборника «Очаровательные разочарования»), кроме того, есть также несколько переводных сонетов (из Бодлера и де Ренье) и сонетов, в названии которых не названа их природа.

Северянин дает следующее определение сонета: «Сонет состоит из 14 строк (стихов), размещенных в 4-х строфах: в первых двух по 4 стиха, во вторых двух — по 3. Для сонета берется 5-ст. ямб»⁴ — и описывает три традиционных типа сонета.

³ Северянин И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 194.

⁴ Там же. С. 195.

Первые его сонеты — «Лепестки жизни» и «Встреча» — датируются 1906 г. и вполне соответствуют данному в трактате описанию, однако позднее Северянин начинает экспериментировать с этой формой. Так, два стихотворения — «Из цикла “Сириус”» (1909) и «Боронат мадригал» — получают авторский подзаголовок «сонетный вариант» (очевидно, потому, что в них использованы нетрадиционные схемы рифмовки: в первом — *abbabcscddsee* (то есть, усложненный повтором рифм во всех трех катренах вариант английского сонета), во втором — *abbaacdddeesse* (здесь третья рифма появляется в последней строке второго катрена и связывает его с терцетами).

Использует Северянин и другие сонетные вариации — в первую очередь с добавлением числа строк: сонет с кодою («Тарновская: Сонет с кодою» (1913)), где в качестве коды выступает конечная пятнадцатая полустрока, состоящая из фамилии героини, и посвященное Гумилеву стихотворение «На строчку больше, чем сонет» (1909), в котором «лишняя» строка появляется на границе двух первых катренов, рифмуясь с первой и третьей строками. Еще два стихотворения представляют собой перевернутые сонеты: датированный 1911 г. «новосонет» «Издевательство» и стихотворение «Я спать не мог... Дурман болотных музык...», принадлежность которого к сонетной строфике никак не обозначена автором.

Еще два своих сонета Северянин называет «полусонетами», хотя они вполне укладываются в традиционные схемы; причем если «неполноценность» первого из них — «Твои горячие кораллы...» (1909), возможно, связана с размером — здесь это четырех-, а не пятистопный ямб, то во втором — «Под стрекотанье ярких мандолин...» (1909) — понять логику наименования не так просто.

Наконец, у Северянина обнаруживаем два сонета, в заголовочном комплексе которых отражена их ритмическая необычность: это сонет-акростих 1912 г. «Валерию Брюсову» и ассо-сонет 1911 г. «Оскар Уайльд», подзаголовок которого указывает на использование в нем нетрадиционной для сонетной формы ассонансной рифмы.

Очень часто поэт обращается и к триолетам: у него двенадцать одиночных стихотворений, написанных этой твердой формой, и одиннадцать написанных триолетами больших вещей (циклов и двух поэм-«сказок» — «Белая Лилия (сказка в триолетах)» (1907)), включающих от двух до пятнадцати относительно самостоятельных триолетов; таким образом, всего Северянин использует триолетную строфу 75 раз.

Первое рондо — «Я помню плыл по мертвому Байкалу...» — Северянин создает в 1905 г.; всего нами обнаружено 21 стихотворение, написанных разными вариантами этой формы: сам поэт пишет: «Рондо бывает трояким: в 11, 13 и 15 стихов. Рондо в 11 стихов состоит из трех строф, причем в 1-й и 3-й строфах по 4 стиха, во 2-й — 3. Первая половина 1-го стиха или несколько первых стоп его являются целиком 4 и 11 стихами. Рифмовка: 1-й стих рифмуется с 3, 6, 8 и 10; 2-й — с 5, 7 и 9».⁵ Первые его опыты этой твердой формы — тринадцатистрочные (всего 4),

⁵ Северянин И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 197.

более поздние (1920-х гг.) — в основном одиннадцатистрочные (16); пятнадцатистрочная формула выбрана лишь однажды. Три раза рондо объединяются в циклы (один из которых выразительно назван «колье»!).

Кроме того, семь стихотворений являются (и названы) ронделями, одно — вирелэ (Virelai). Трижды одиночно (как вариант твердой формы) использована октава, по одному разу — нона и канцона (у Северянина это «строфа из 13 ямбических стихов»⁶; ею же написана одна «поэма в канцонах»). В 1924 г. поэт создает «рассказ в сицилианах» «Кара Дон-Жуана», определяя эту строфу вполне традиционно⁷.

К терцинам Северянин обращается реже, причем использует только одну их вариацию — кратчайшую, состоящую из семи строк. Все они написаны в 1919 г. и названы из-за своего размера «терцинами-колибри». Так называется цикл из 13 стихотворений и не вошедшее в него одиночное стихотворение с тем же названием. Интересно, что за десять лет до этого Северянин опубликовал стихотворение «Терцина» (именно так, в единственном числе), состоящее из шести сдвоенных трехстиший *aba bab*, целиком написанное на две рифмы. Кроме того, одно свое стихотворение поэт определяет как «риторнель» — стихотворение, написанное, по его определению, «внешне напоминающей» терцины «строфой в 6 стихов, разделенной пополам»⁸.

Вслед за Гумилевым и Кузминым Северянин обращается еще к двум твердым строфическим формам, восходящим к поэзии европейского Возрождения, до Серебряного века не использовавшимся в оригинальной русской поэзии — балладе и секстине. В 1916–1919 гг. он создает 25 нумерованных баллад, каждая из которых состоит из 28 строк, составляющих четыре строфы: три восьмистишия и одно четверостишие («посылку»); зарифмованы все строки на три сквозные рифмы, порядок которых строго фиксирован. Интересно, что в трактате Северянин говорит о двух типах баллад: двадцативосьми- и тридцатипятистрочной, однако к последней поэт не обращается ни разу.

Классическая секстина, к которой, по справедливому заявлению поэта, обращались до него Мей и Брюсов, состоит из шести строф по шесть стихов, написанных на две регулярно повторяющиеся рифмы. С 1910 по 1919 год Северянин создает пятнадцать нумерованных секстин.

Наконец, газелла — строфическая форма, которой Северянин тоже активно пользовался, особенно в позднем творчестве. Поэт оставил 11 нумерованных газелл, 9 из которых состоит из пяти бейтов (двустихий), а две — из шести. Таким образом, и в этой форме, восходящей к восточной поэтике и на языках оригиналов не лимитирующей количество строф (Северянин сам пишет в трактате: «Газелла имеет различное, по желанию, число 2-строчных строф (5, 10 и т. д.)»⁹), Северянин пробует применить более строгие (как в названных выше европейских твердых

⁶ Северянин И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 199.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 200.

⁹ Там же. С. 196.

формах) формальные ограничения, стараясь лимитировать количество бейтов. Во всех газеллах сохраняется принятая для этой формы система рифмовки, согласно которой первые две строки зарифмованы смежно, а в последующих бейтах первая строка — холостая, а вторая рифмуется со строками первого двустишия. Кроме того, после рифмующихся строк в обязательном порядке следует буквально повторяющееся слово или группа слов — реди́ф:

ГАЗЭЛЛА X

В эти тягостные годы сохрани меня, Христос!
 Я тебе слагаю оды, — сохрани меня, Христос!
 Каюсь: грешен. Каюсь: вспыльчив. Каюсь: дерзок. Каюсь: зол.
 Но грешней меня народы. Сохрани нас всех, Христос!
 Я в тебя, Господь мой, верил. Я всегда тебя любил.
 Я певец твоей природы: сохрани меня, Христос!
 Пусть воскреснут, оживая, исцеляясь, мир хваля
 Все калеки и уроды, — сохрани их всех, Христос!
 Помни: я твой рыцарь верный, твой воспевец, гений твой —
 Человеческой породы, — сохрани меня, Христос!
 Словом добрым, делом мудрым, отпущением грехов,
 В наших душах, где невзгоды, сохрани себя, Христос!

В поэзии Серебряного века газеллы чаще всего встречаются у Вяч. Иванова, Сологуба и Кузмина.

В отличие от них, сложившийся в старофранцузской поэзии жанр лэ не предполагает особой строфической формы; если у Марии Французской это дистихи со смежной рифмовкой, то у Гийома де Мишо — достаточно сложные строфы с рифмовкой на повторяющиеся рифмы, состоящие из 8 или 10 строк. Северянин предлагает собственную, еще более усложненную строфическую форму, называя ее лэ: это сложная вариация на тему венка сонетов. Лэ Северянина состоит из восьми семистиший, последние строки каждого из которых повторяются в следующей строфе, а восьмая состоит из первых строк семи предыдущих (как в венке сонетов). В четырех первых и шестой строфах северянинских лэ использовано по три рифмы — *ababssa*, причем первая и вторая рифмы связывают все строфы, а третьи появляются по одному разу. В 1919 г. Северянин создает шесть лэ, а позднее вводит их описание в свою «Теорию версификации».

Таким образом, можно сказать, что эту строфическую форму Северянин, по сути дела, конструирует на русской почве. Кроме того, согласно Терехиной и Шубниковой, «Северянин изобрел 10 строфических форм, которым дал определение в труде “Теория версификации”: миньонет и часто наименованные в духе латинского и французского счисления — дизэль от 10, кэнзель от 15, секста от 6, рондолет, перека́т, квадрат квадратов от 4, квинтина от 5, перелив, переплеск»¹⁰.

¹⁰ Терехина В., Шубникова-Гусева Н. «Согреет всех мое бессмертье...» // Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. М., 2004. С. 637.

Необходимо заметить, что строфические «изобретения» Северянина заметно различаются по степени оригинальности. Так, предлагаемая им секста (в отличие от секстины) — вполне традиционное шестистишие, написанное на две перекрестные рифмы (ababab); характерно, что Северянин указывает, что они могут быть написаны «любым размером»¹¹.

Остальные девять строф вполне оригинальны, хотя встречаются у самого Северянина достаточно редко. Так, самая первая авторская строфа Северянина, созданная на базе триолета и вирэля — миньонет («Виктория Регия», 1909): анапестическое восьмистишие (сицилиана), в котором первая строка повторяется в седьмой позиции, а вторая — в восьмой; от обычного триолета миньонет отличается рифмовкой.

На базе рондо (что ясно уже из названия) Северянин создает рондолет: стихотворение, состоящее из четырех катренов abab, все строки в каждом из которых повторяются, последовательно занимая все возможные позиции в строфе.

Далее, дизэль — это написанное разностопным дактилем десятистишие с повтором первой, четвертой и восьмой строк. По общей модели баллад, секстин и лэ (в его версии), Северянин создает квинтину; это своего рода уменьшенная секстина, состоящая из пяти пятистий на два созвучия.

Кензель (или кензельная вариация, если меняется начало одинаковых строк) — объединение трех строф по 5 стихов на две (или 4) рифмы, формула рифмовки — abbba + aabab + abbba, первая, восьмая и пятнадцатая строки стихотворения повторяются.

Особый интерес вызывают строфические образования, которым Северянин решил дать не абстрактно европейские, а русские названия. Перелив — это еще одна вариация на тему триолета и рондо: цепные катрены с перекрестной рифмовкой на две рифмы, в каждом из которых две последние строки «тождественны, т. е. рефрены» — повторяются с незначительными изменениями (ср. два более ранних стихотворения поэта с подзаголовком «рефрены», основанные на аналогичном принципе). Северянин пишет: «Переливов несколько»¹².

Перекатом Северянин называет твердую форму, состоящую из четырех катренов на две рифмы с вариативным повтором одной строки: 3=5=10=16 (во втором описанном поэтом типе переката рифм пять, повторы 1=5=10=16). Перекаатов у поэта два, оба первого типа.

Переплеск — наиболее свободный тип строфического образования, изобретенный поэтом: количество строф здесь определяется количеством слов первой строки первого катрена, которыми написан весь текст.

Напротив, «квадрат квадратов» (1910) — самая несвободная строфическая форма, изобретенная Северяниным. Он

...состоит из 4 строф по 4 стиха в каждой строфе, причем все эти 16 стихов по смыслу являются, собственно, четырьмя. Все 4 стиха 1 строфы должны быть

¹¹ Северянин И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 206.

¹² Там же. С. 209.

теми же и в том же порядке стихами всех трех последующих строф, но все 4 раза они должны иметь различную перестановку слов, благодаря чему квадрат квадратов рифмуется внутренне четырежды во всех своих 16 стихах и читается сзади наперед, как спереди назад¹³.

Как видим, практически все излюбленные поэтом строфические формы — как традиционные, так и изобретенные заново — построены на многократных повторах рифм и целых строк. То же можно сказать и о некоторых других экспериментальных строфических формах, к которым Северянин обращался один или несколько раз и которые он не стал фиксировать в своем трактате: например, о «пятицветах» — пятистишных моноримах, построенных на диссонансной рифме.

И последнее замечание: интерес к строфической экзотике появляется у Северянина достаточно рано, однако своего расцвета он достигает на рубеже 1910–1920-х гг., когда большую часть его книг занимают пронумерованные баллады, канцоны, лэ и т. д. — стихотворения, поименованные по названиям строфических образований. Тогда же создается и единственная книга, написанная одной жанрово-строфической формой, — сборник «портретных» сонетов «Медальоны». В последующие годы таких стихов становится намного меньше.

¹³ Северянин И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 207.

**СПЛОШНОЕ НЕПРИЛИЧИЕ
КАК ПРИНЦИП ОРГАНИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ ФОРМЫ:
СТИХ В ТИПОГРАФИЧЕСКИХ ШЕДЕВРАХ
ИГОРЯ ТЕРЕНТЬЕВА**

Первое, что бросается в глаза при виде книг Тереньева — необычная графическая форма представления заключенного в них текста, который можно без потерь воспроизвести только при репринтном переиздании (как, впрочем, и поступали все современные публикаторы¹). Даже наиболее радикальные теоретики нового искусства — например, Крученых, Кульбин и Ларионов — в своих не собственно художественных произведениях обычно воздерживались от столь активной визуальной аранжировки вербального компонента своих произведений; у Тереньева она принципиально неотличима от подачи его же стихотворных текстов, что дает все основания говорить по крайней мере о двойной, синтетической их природе. Особенно это касается второй части «17 еРУндовых оРУдий» (мы будем для простоты использовать такое написание этого названия, прекрасно понимая, что это искажение авторского замысла, а также сокращать его до «17 орудий»); указанное произведение вполне поддается трактовке в качестве стихотворного цикла, написанного свободным стихом с активным использованием визуальных приемов.

¹ См.: *Тереньев И.* Собрание сочинений / сост., подгот. текста, биограф. справка, вступит. ст. и коммент. М. Марцадури и Т. Никольской. Bologna, 1988. («Eurasistica: Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici Università degli Studi di Venezia. 7»); *Тереньев И.* Un record de tendresse [Рекорд нежности]. Paris, 1990; Игорь Тереньев — левейший из левых: Сб. материалов к 120-летию со дня рождения / сост., подгот. текста, примеч. Д. Карпова. М., 2012. В дальнейшем трактаты Тереньева цитируются по этим изданиям без указания страниц.

Можно подробно описать совокупность приемов, используемых автором (и его типографскими «соавторами») при подготовке печатной версии текста. Прежде всего, это использование разных по размеру и гарнитуре шрифтов, причем далеко не всегда — в обусловленных только смыслом функциях (для особого выделения определенных фрагментов текста, в том числе заглавий и подзаголовков), но и в собственно эстетической, декоративной («украшающей») функции. Например, финал первой части «17 орудий» содержит важнейшую мысль трактата и поэтому выделен увеличивающимся от строки к строке крупным шрифтом и выравниванием текста по центру страницы, а также отсутствием знаков препинания после второй и третьей строк, и приобретает благодаря этому внешний вид плаката:

**ДОЛОЙ АВТОРОВ!
НАДО СКАЗАТЬ ЧУЖОЕ СЛОВО
УЗАКОНИТЬ ПЛАГИАТ
ТАБАК.**

Примерно то же можно сказать и о многочисленных шрифтовых выделениях не только предложений и слов, но и отдельных букв или их сочетаний, что тоже обращает особое читательское (зрительское) внимание на содержащие эти буквы слова и далеко не всегда сигнализируют об особом, ненормативном их написании или стоящим за ним особом произношении; хотя и здесь есть исключения.

Пример традиционного выделения — «Вот, к сожалению, дошли мы до черт знает какой **МУДости!**»

Пример собственно декоративного, не поддающегося однозначной смысловой интерпретации выделения — «**КАКИм способоМ произведено сотвоРение Мира**» или название «шеСТое оруДиЕ».

Надо сказать, что подобная незакрепленность смысла за определенными графическими приемами прямо связана с общей установкой на случайность, декларируемую в трактатах. С этой установкой связано и утверждение «случайного» соавторства типографских рабочих, выразившегося, в частности, в утверждении «в этой книге опечаток нет», помещенном на титульном листе «17 еРУндовых оРУдий».

В ряде случаев автор использует также традиционные способы выделения отдельных фрагментов текста: курсив и разрядку.

Далее, литеры у Терентьева могут располагаться (и, соответственно, читаться) не только по горизонтали, но и по вертикали и под определенными углами (например, так набрано в «Трактате» слово «ФАКТ», а в слове «фокус» перевернута заглавная буква и т. п.), что, в частности, дает определенную возможность вариативного чтения текста. Это напрямую ведет к еще одной важнейшей особенности терентьевских текстов 1919–1920-го гг. — обращению к средствам собственно визуальной поэзии (ведущей свое начало от «Железобетонных поэм» В. Каменского и А. Шемшурина), создающим особую, нелинейную партитуру чтения (в широком смысле этого слова). Простейший прием здесь — использование одной и той же литеры, чаще всего набранной более крупным шрифтом, в двух, а иногда и более

перекрещивающихся словах. Например, на цитировавшемся уже титуле первой книги:

	е	ндовых
17	ру	
	о	дий;

В «двенадцатом орудии» этот прием используется для перечисления ряда действий, начинающихся с одной согласной:

ереписать
еречитать
П
еречеркнуть
ереставить
еренять
ерепрыгнуть и удрать

Обратим, кстати, внимание, что в данном примере автор вполне мог увеличить не одну, а четыре повторяющиеся в началах всех слов буквы; это представляется не недосмотром поэта, а его желанием выделить именно первую, заглавную литеру, общую для всех его творческих «рекомендаций».

В дальнейшем такого рода типографские приемы используются Терентьевым достаточно часто, практически во всех текстах.

Если в случае с названиями автор всегда однозначно задает нам траекторию чтения текста и, соответственно, его ритмическую природу, иногда использование нетрадиционных типографских средств позволяет (как в «Константинополе» Каменского) говорить о принципиальной неоднозначности, вариативности предлагаемого порядка чтения вербального компонента.

Достаточно произвольно, очень разнообразно и принципиально несистемно используются в трактате также знаки препинания, причем как в смысле их ненормативного объединения («!!», «...!» и т. д.), так и в употреблении длинных рядов знаков — например, целых строк точек.

Теперь несколько слов о самих «орудиях». Вопреки заявленному автором количеству, в книге предлагается не 17, а 14 пронумерованных орудий, а число составляющих цикл миниатюр — 18, причем все они пронумерованы. Из этого следует, что и в этом случае «цыфра» — показатель демонстративно случайный: трудно поверить, что автору было трудно или некогда досчитать до семнадцати.

Все тексты цикла представляют собой рассуждения о природе творчества, в основном демонстративно сниженные, банальные по тону и стилю («ходя по улицам / носить карандаш с бумажкой»; «писать неделю подряд и не перечи-

тивать», «пить вино после 11 ч. вечера в одиночестве»). Однако есть и принципиально важные, вполне в духе обозначенных во введении принципов творчества «предписания», даваемые поэтом автору (в первую очередь самому себе): «куски сна пригодятся для заплат», «чтение плохой литературы». Еще в одной миниатюре делается попытка объяснить, как, с точки зрения ревнивых тифлисских критиков, «появился Маяковский».

Именно в этой, условно говоря, стихотворной части книги визуальные приемы используются наиболее насыщенно и массивно. Кроме перечисленных выше приемов применения разных шрифтов и способов их расположения, здесь (например, в тексте о Маяковском) появляются также пиктограммы; используется также «лесенка», введенная в русскую поэзию незадолго до этого Андреем Белым; в нашем случае лесенка осложнена игрой шрифтов и анаграммическими перестановками букв:

бонЗА
 НАбза
 ЗанБа
 зноБ
 тереНтьев
 бес лба
 лба беЗ
 балбЕс
 КобиеВ

Чрезвычайно важно и то, что форма представления текста трактатов, как уже говорилось, самым непосредственным образом связана с его основными идеями, условно говоря, теоретическими.

Так, основной пафос книг 1919–1920-х гг. — размежевание с традиционной литературой, в том числе — с футуризмом, рассматриваемым как ее необходимая и последняя часть («Впереди стоят окостенелые: Маяковский, Хлебников и Каменский!.. Где-то совсем у чертовой матери Брюсов Валерий в блоке с Блоком или без Блока...»); ср. с аналогичным «достраиванием» в манифестах русских футуристов ряда русских классиков путем присоединения к нему имен русских символистов (например, в «Пощечине общественному вкусу»):

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода Современности... Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? <...> Кто же, трусливый, устрасится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? <...> Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми. Всем этим Максимум Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Аверченко, Чёрным, Кузминым, Буниным и проч. и проч. — нужна лишь дача на реке².

² Пощечина общественному вкусу. М., 1912. С. 3.

Один из главных упреков в адрес предшественников — искусственный язык их произведений; в качестве способа преодоления этой искусственности (свойственной, по мнению Терентьева, и футуристам) — обращение, с одной стороны, к зауми («Останется превосходный вздор, который НЕСЕМ мы как ЗНАМЕНА!!!»), с другой — к чужому слову («Надо сказать чужое слово. Узаконить плагиат»).

Означенное размежевание отражено в самой фактуре текстов, в их нарочито неупорядоченном внешнем виде, возникающем благодаря форсированному и принципиально несистемному (в отличие от всякого рода «агитационной» словесности, в том числе военных и революционных плакатов) использованию перечисленных выше приемов; как уже говорилось, в этом смысле трактаты намного ближе не к прагматическим, а к художественным текстам.

Второе важнейшее положение книг Терентьева — утверждение и дальнейшее развитие идей Хлебникова и Крученых о зауми как специфическом поэтическом языке («всякий поэт есть поэт заумный») и о сдвигологии как важнейшем и чрезвычайно эффективном принципе организации художественного текста («Знаменитый сдвиг — это и есть сокрушительный удар в зубы и почти без боли»). Терентьев противопоставляет прагматическим «законам практического языка» сформулированный им «закон поэтической речи»: «Слова похожие по звуку имеют в поэзии похожий смысл» и приводит далее иллюстрации: «город — гордый» и т. д., не стесняясь обильно цитировать «Евгения Онегина» (в отличие от бросивших его автора с парохода старших футуристов). В этом смысле он тоже следует за Крученых, который, как известно, посвятил ряд своих работ поэтическому языку Пушкина.

Тут стоит припомнить, что в 1930-е гг. именно Терентьев активно работает над кинолибретто по мотивам пушкинского романа в стихах, демонстрируя прекрасное понимание не только сценического потенциала этого произведения, но и особенностей его поэтической структуры³.

Терентьев пишет: «Если вслушаться в слова: гений, снег, нега, странность, постоянство, приволье, лень, вдохновение..., (так в трактате. — Ю. О.) слова, которыми восклицаются, желая характеризовать настроение “Евгенина”, станет несомненно, что они вызваны звуковым гипнозом: Евгений Онегин, Татьяна, Ольга, Ленский!». Тут уместно вспомнить одно из положений написанной двумя годами позже «Декларации заумного слова» Алексея Крученых, считавшего, что «к заумному языку прибегают: <...> б) когда не хотят назвать предмет, а только

³ См. об этом в частности: Орлицкий Ю. Русская классика в интерпретации радикального футуризма (Пушкин и Гоголь в творчестве А. Крученых и И. Терентьева) // Постсимволизм как явление культуры. Вып. 4. Материалы междунар. науч. конф. Москва, РГГУ, 5–7 марта 2003 г. М., 2003. С. 90–95. и особенно: Орлицкий Ю. Позднефутуристическая рецепция творчества Пушкина: Кинолибретто Игоря Терентьева «Евгений Онегин» // Два века с Пушкиным: Материалы Всерос. науч.-практич. конф., 17–18 февр. 1999 г. Оренбург, 1999. Ч. 1. С. 144–155

намекнуть»⁴ — тут перед нами именно такой полусознанный «намеки», который Терентьев обнаруживает в речах говорящих о произведении и его героях.

Он приводит также выразительные примеры пушкинских аллитераций, подтверждающие, по его мнению, положение, что «слово означает то, что оно звучит», и даже делает вывод: «Чем проза отличается от стихов! Созвучия».

При этом и в собственной речи Терентьев постоянно опирается на призванное живописать и убеждать читателя звучание: «предчувствуя значение звука в поэзии...», «Слово футуризм — означает по-иному своему свое некоторое, а для нас футюр=фитюлька! Правильнее говорить: фу-ты, ну-ты, ножки гнуты, футурнуть, турманом, футурок...», «А что же такое оно, восхваляемое наравне с халвою и халдейскими мудрецами: творение, тварь, творог, твор или просто, может быть, — Таганрог, Туган-Барановский, Рабиндра Нат Тагор, купорос или притворство?» (о творчестве; ср. с приводимыми в «17 оРУдиях» в качестве примеров загадок, в которых ответ (например, кочерга) анаграмматически зашифрован в тексте: «Черный конь прыгает в огонь»).

По чисто «звуковой», аллитерационной (читай — поэтической) логике строится и «Стих 2» в самом начале «Трактата»:

Вот некоторые слова: упразднить, испразднить, исправить, правило, порожний, прах, на всех парах..... (так у Терентьева. — Ю. О.) отсюда вывод:

Мы правду МатКУ рубим потные от счастья шТОПОРЫ ФУТУРИЗМА (с тех пор, с той поры, топор).

Кстати, о «стихах»: в строфическом построении начало «Трактата» безусловно пародирует конструкцию сакрального («Расцвет европейской библейщины весь 19-й век, семероколящий за дубовым буфетом в приемную Серафима Саровского... ни черта не поймешь!») и очень популярного на рубеже веков квази-сакрального текста («Декаденты, интуиты, Владимир Соловьев, Андреи Белые и Блюменталь-Тамарин — первые безумцы: их дело фортельять на костылях и костылять на фортепьяно. Это акробаты (по крышам прыгали) с Фрейдом и первыми футуристами (тоже безумцами). Все они спрятались в клозет и стали они молиться своему Богу»), в традиционном европейском сознании — прозаическое; но при этом разбитого на соразмерные строфы — «стихи» (так называемое «версе»⁵).

Вступительная часть «Трактата» тоже разбита на приблизительно соразмерные строфы, причем каждая из них озаглавлена: «Стих 1», «Стих 2», «Утих 3», «Псих 4», «Пстих 5», «Пих 6». Как видим, сквозная нумерация фрагментов здесь

⁴ Крученых А. Декларация заумного слова // Крученых А. Кукиш прошлякам: Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. М.; Таллинн, 1992. С. 126

⁵ См. подробнее: Орлицкий Ю. Версе и верлибр как формы выражения мессианских идей в русской литературе начала XX века // *Quadrivium. Festschrift Professor W. Moskovich.* Jerusalem, 2006. С. 161–178.

соблюдена, а вот названия строф варьируют: от «правильных» в двух первых случаях, до изменяющихся по заявленному в качестве основного для поэтического текста аллитерационному принципу. Характерно, что в остальной части текста заявленный во введении принцип квантования текста сохранен, а нумерация строф и тем более их названия — убраны.

В связи с этим есть смысл упомянуть еще одно принципиальное высказывание Терентьева: рассуждения о стихотворном ритме он прерывает парадоксальной на первый взгляд апелляцией к искусству прозы (одной из форм которого является ритмическая упорядоченность версейных строф⁶): «Только в прозе было возможно такое головокружительное разнообразие ритма, которое дает хотя бы... Илья Зданевич!». Кстати о ритме: свое отношении к академической филологии и ее новейшим «поновлениям» Терентьев выразил достаточно точно:

Равное или симметрическое распределение слогов по строчкам — психология пешехода. Пушкинский ямб вприпрыжку, конечно, лучше еле волочащего ноги «свободного» стиха наших цымбалистов, но знаменитые «ускорения» и «замедления» ямба (Андрей Белый) теперь такое же мальчишество, как раньше был еще более знаменитый «рубленный» ямб.

Размышления С. Боброва, почерпнутые из превосходной книжки Божидара, вносят паразитный дух в новую поэзию, которая совсем не ищет «метрического свидетельства»... Все эти «трехдольные паузники», сосущие мраморную муху Брюсова, к делу не относятся.

Взамен Терентьев предлагает собственную теорию стихотворного ритма, опирающуюся, как ему кажется, на «музыкальный счет» временной протяженности строк. В качестве примера он рассматривает фрагмент из «Облака в штанах», написанного рифмованным акцентным стихом. Терентьев произвольно (и к тому же ничем не мотивируя) определяет протяженность звучания слов, а также межстрочных и внутрискочных пауз, в секундах (от 1 до 4) (правда, признавая, что «это же стихотворение можно прочесть иначе», то есть анализируя собственное прочтение). Из проведенных на материале двух строк Маяковского «подсчетов» делается непропорционально глобальный вывод:

Так слова соединяются в строчки, которые в стихе — на положении музыкального такта.

Строчки могут и не быть уравниены по числу ударов (у Маяковского они почти везде одинаковы): тогда соотношение цифр делается более сложным, но всё же закон секундного уравнения остается в силе.

Разбор более сложных примеров потом!

Разработанная теория музыкального счета приложима к стихам во многих подробностях.

⁶ См. об этом: *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 177–218.

И далее: «Все сказанное здесь об ошибке, мастерстве, звуке, ритме и проч. ляжет в основу будущей школы поэзии, уже пришедшей под 41° (Тифлис) на смену футуризма».

Понятно, что главное в этих рассуждения — не теория как таковая (она здесь и не ночевала), а именно манифестальное утверждение новой поэтической школы и ее исторического места (на смену футуризма) в истории русской поэзии, как оно виделось поэтом.

Отличительной особенностью прозы Терентьева можно считать также присутствие в ней активного авторского голоса. Так, в «Трактате» обнаруживаем многочисленные прямые обращения к читателю (вплоть до «Довольно! Пошел к чорту!» и «БЛАГОСЛАВЛЯЮ ВСЕЛЕНСКИМ КУКИШОМ»), в том числе и замечания по поводу чтения: «Слушай дальше!», «Начало». Нередко встречается в текстах Терентьева также упоминание имени автора (своего рода тахаллус, хорошо известный по классической восточной поэзии); например, в середине текста в приведенном выше примере «лесенки»; в первом «орудии», где в правом поле текста последовательно упомянуты Зданевич, Маяковский, Большаков и Крученых, а завершающая этот список фамилия автора воспринимается как его подпись; наконец, в первом же стихе «Трактата» говорится: «Мы в кафе сидим, как три митрополита, три папы, три бабы, три зуба: *Крученых, Зданевич и Терентьев!!!*»

...Сочиняя почти сто лет назад в далеком от столиц Тифлисе (вспомним: «Мы не видим разницы жить в плане Закавказья или в плане Зауми, мир Астральный ничем не выше обыкновенной Австралии и Австро-Венгрии...») свои трактаты и стихи, Терентьев вряд ли мог представить себе, что его насыщенные антиакадемическими выпадами эпатажные высказывания когда-то станут объектом академической рефлексии — причем практически в одном ряду и с Пушкиным, и с Бальмонтом, и с «каким-нибудь» Каменским, и с Маяковским. И рассчитанное на читательский шок «сплошное неприличие» высказываемых идей будет рассматриваться как конструктивный принцип художественной формы, имеющий такое же право на существование в рамках «исторического авангарда», как другие «за-я-канные» и «за-все-канные» футуристы.

ВЕРБАЛЬНОЕ И ВИЗУАЛЬНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ИЛЬЯЗДА

В историю русского стиха Илья Зданевич вошел прежде всего как его решительный реформатор, в своей «заумной» пенталогии 1916–1923 гг. «питЁрка дЕстф аслааблИчья» поставив под сомнение не только традиционные принципы ритмической организации текста, но и саму его природу, границы, а также возможность корректной интерпретации созданных им текстов традиционными стиховедческими методами. Попробуем, однако, разобраться в этих непростых вопросах, принимая при этом во внимание, что практически все вербальные произведения поэта неотделимы от создаваемых им сложных визуально-вербальных единств. При этом следует отметить, что сложность и многослойность текстовой конструкции нарастает от действия к действию.

Прямым предшественником Ильязда в деле сращивания вербального и визуального следует, очевидно, назвать Каменского и Крученых, о чем неоднократно писалось¹; однако именно Зданевич делает решающий шаг от каллиграфии художников, изображающих вербальный текст по прямому указанию поэта, к собственно типографике, подразумевающей включение новых ритмических механизмов и создание, как это происходит в случае раннего Ильязда, и вербального, и визуального компонентов текста.

Рассмотрим, как происходит это усложнение и вызываемые им ритмические трансформации текста. «Янка крУль албАнской» (Тифлис: Синдикат, 1918), закладывает основы новаторского художественного языка пенталогии и вообще Зданевича футуристического периода. Результатом его использования становится создание текста, не предполагающего читательского понимания, по крайней мере, в традиционном смысле.

Этому способствуют несколько факторов. Прежде всего, последовательно осуществляемое фонетическое письмо (начинающееся, как видим, уже в названии

¹ См., например: *Janecek J. The Look of Russian Literature. Princeton, 1984. P. 69–147.*

книги), у Зданевича (в отличие, например, от его прямого предшественника — Крученых) не предполагающего в ряде случаев однозначной расшифровки, а, напротив, уводящее от однозначной смысловой трактовки.

Причем такое письмо нередко используется в сочетании с заумью, которая, по свидетельству большинства специалистов, занимает в его творчестве исключительное место²; как писал В. Гречко, «если вводить такой показатель, как плотность или «коэффициент заумности», то, вероятно, Зданевич займет по нему первое место»³. Напомним тут же характеристику этого явления, данную самим поэтом: «Среда заумной поэзии — среда страшного давления звука, и существа, живущие в этой обстановке, не могут отличаться формами, целесообразными для слоев заурядных»⁴.

При этом можно говорить о двух основных типах зауми, используемых Ильяздом в его поэзии: это, во-первых, заумные (лишенные смысла в традиционном понимании и не предполагающие расшифровки) слова, внедряемые в текст, имеющий вполне традиционный смысл, что позволяет читателю приписывать им («расшифровывать») возможные смыслы, опираясь в первую очередь на средства грамматики (образцовый пример — пресловутая «глокая куздра» Л. Щербы и многие заумные опыты Г. Сапгира); этот тип зауми в основном и использовали в своих первых опытах Хлебников и Крученых; и собственно заумные тексты, принципиально не использующие грамматики и тем более не предполагающие «разумной» расшифровки⁵; в них вербальные единицы играют в первую очередь исключительно визуальную функцию, «изображая» текст как таковой.

Как частный случай второго типа зауми, внедряемый Ильяздом, следует рассматривать слова, состоящие из одних согласных звуков, которые, в отличие от других заумных лексем, не предполагают произнесения и существуют исключительно как визуальные единицы⁶.

Наконец, в связи с заумью можно говорить и о принципиально измененных автором традиционных словах — см. пресловутый «ывонный язык» Зданевича («Ы буква слов не начинает, говорится в неприличной азбуке. Я же создал целый ывонный язык и написал на нем Янку»⁷).

Созданию умышленного когнитивного диссонанса способствует в «Янке» и принципиальный отказ от использования знаков препинания, в т. ч. прописных

² *Janecek J. Zaum. The Transtrational Poetry of Russian Futurism. San Diego, 1996. P. 273–289.*

³ *Гречко В. К лингвистико-психологической характеристике зауми Ильи Зданевича // Дада по-русски. Белград, 2013. С. 189.*

⁴ *Зданевич (Ильязд) И. М. Философия футуриста: Романы и заумные драмы. М.: Гилея, 2008. С. 698.*

⁵ Ср. с типологией Янечека: *Janecek J. Zaum. The Transtrational Poetry of Russian Futurism. San Diego, 1996. P. 1–48.*

⁶ *Орлицкий Ю. «Гласные» стихи в истории русской поэзии // Методология и прагматика русского формализма: Бриковский сб. Вып. 2. М.: Азбуковник, 2014. С. 200–208.*

⁷ *Зданевич И. Илиазда // Зданевич И. Философия футуриста... 2008. С. 697.*

букв, в их традиционной функции ритмико-синтаксической разметки текста. При этом в отличие от аналогичной практики предшественников, знаки используются Зданевичем так же принципиально асемантически, как и другие средства.

Наконец, драматургическая форма организации материала, которая в «действе» тоже в немалой степени служит маскировке смысла вербального сообщения (или его отсутствия). Эта форма предполагает непосредственную вовлеченность в текст служебных компонентов, оформленных по тем же правилам, что и основной текст: ремарок, имен действующих лиц и т. д., что также усложняет и затемняет структуру целого. Кстати сказать, в последующих книгах Зданевич еще более уравнивает в правах художественные и служебные компоненты книги — в том числе и благодаря форме их подачи на странице; постепенно в эту категорию попадают выходные данные и даже список опечаток.

Кроме того, Зданевич активно применяет в своей первой книге ставшие уже традиционными для футуристов средства нарушения линейности повествования для создания затруднений при его восприятии с одновременной активизацией визуального компонента, прежде всего — шрифтового: использует буквицы разного типа и размера, причем чаще всего аномальный шрифт располагается в сильных позициях начала и конца.

Среди других эффектов, возникающих при использовании шрифта разного размера, особое место занимает возможность чтения одних и тех же букв в составе разных слов, что делает текст принципиально вариативным; затем этот прием активно применяется, например, в рекламных текстах.

Использует Ильязд в «Янке» также новые типографские знаки, которые не вполне ясно, как следует читать и читать ли вообще (например, сочетание дефиса и запятой, цифры, вертикальные черты). Они особенно видны на фоне отсутствия или несистемного применения привычных знаков препинания.

Таким образом, можно говорить о целой системе средств, используемых в первой книге Зданевича для нарушения размеренного течения речи, нарушения ее вербального и визуального ритма, а также ставящих под сомнение однозначное отнесение этого произведения к разряду собственных стихотворных, так же как к числу чисто прозаических: скорее, речь здесь может идти о сложно организованной прозиметрии⁸ или об особом типе организации речи, в котором активная визуальная составляющая деактуализирует традиционную дихотомию стиха и прозы⁹.

В следующих трех книгах происходит постепенное наращивание разнообразия визуальных и ритмических приемов. Так, вторая книга пенталогии («асЁл напра-кАт» // Софии Георгиевне Мельниковой *Фантастический Кабачок*. Тифлис: 41°, 1918) характеризуется в первую очередь использованием в одной книге разных систем записи текста. Здесь мы вновь встречаем уже знакомое нам по «Янке»

⁸ Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 411–430.

⁹ Там же. С. 633–635.

объединение обычного и заумного текста в драматургической форме без знаков препинания и прописных литер, с выделением размером кегля ударных слогов.

Кроме этого, в «Осле» активно используется кегель разных гарнитур и размеров; при этом большие фрагменты текста целиком построены по принципу разнокегельности внутри слов, что обеспечивает также уже знакомую уже нам вариативность чтения, только в этой книге таких композитов значительно больше.

Во второй книге появляется и еще один способ создания вариативности чтения: двухстолбцовая запись, также повышающая значение визуальности. Единство вербального и визуального компонентов книги обеспечивается и введением в текст пиктограмм (4 рисунка Гончаровой), а также особых вербально-визуальных композиций, построенных по типу «Железобетонных поэм» Каменского.

Третья книга, «Остраф пАсхи» (Тифлис: <41°>, 1919), продолжает развитие уже перечисленных средств. Так, в ней к основному набору шрифтов активно добавляются их полужирные и курсивные варианты, начинают использоваться различные типы отступов от левого края страницы. Происходит также усложнение разнокегельности в словах-композитах: теперь их высота доходит до 5 ярусов. В четвертой книге — «згА Якабы» (Тифлис: 41°, 1920) — добавлений немного: это использование разрядки и раздел «Апичятки» в конце текста.

А вот появившаяся спустя три года своего рода итоговая поэтическая книга автора «лидантЮ фАрам» (Париж: Сорок первый градус, 1923) — самая сложная и изощренная, в ней Ильязд использует максимальное разнообразие выразительных и изобразительных средств.

Открывают книгу «услОвия чтЕния», в которых содержатся указания по правилам произнесения вербальной части книги, ее нотация, включающая обозначения звуков, не фиксированных русским алфавитом (h — «звОнкай х», s — «слОжной дз» и т. д., в том числе — «л», означающая «щчЁлк языком»); тут же утверждается, что «аснОва письмА слухавАя»¹⁰. Введется разграничения типов совместного чтения текста персонажами: «согласно» — то есть вместе, хором — и «собором» — то есть при одновременном чтении разного текста разными персонажами. Надо отметить, что на протяжении книги все названные знаки употребляются регулярно.

Дальнейшее распространение в книге получают также визуально-буквенные композиты, занимающие теперь отдельные страницы, несколько раз пиктограммы используются в функции букв, вспомогательного драматургического элемента на полях книги. В ряде случаев используются также акростих, месостих и телестих — заложенные в текст возможности чтения одновременно линейно и по вертикали, по началам, серединам и концам строк.

Самостоятельным художественным компонентом становится в пятом «действе» и нумерация страниц, которые здесь выполнены разными шрифтами, размещаются в разных позициях, иногда заменяются другими знаками и т. д.; в книге нет ни одного повторяющегося по форме номера.

¹⁰ Цит. по: *Зданевич И.* Философия футуриста... С. 625.

Активно используются в книге также визуально-вербальные страницы и блоки. Встречаются также табличное нумерованное представление текста, до четырех столбцов, а также лесенки и другие нестандартные способы организации столбцов.

Таким образом, в последней книге пенталогии Ильязд одновременно использует все выработанные в предыдущих частях идеи и способы организации ритмического единства своих книг, пополнив их еще рядом новых приемов; в результате поэту удалось достичь подлинного синтеза вербального и визуального элементов.

В связи с этим особенно интересно взглянуть на другие стихи Ильязда, написанные до и после пенталогии, а также на его прозу. Первые стихи Зданевич создает в 1908–1909 гг.; это вполне традиционная рифмованная силлаботоника, ничем, казалось бы, не предвещающая радикальный заумный футуризм автора рубежа 1910–1920-х гг. Совсем другое дело — стихи, не вошедшие в «Янку», но относящиеся к тому же времени: стихотворение 1917 г. «Ущерб любви», несколько небольших заумных стихотворений, написанных в 1922 г. в Париже (последнее заумное стихотворение «муст пуст хлуст» Ильязд пишет в 1970 г.); по сравнению с пенталогией они выглядят очень сдержанно.

В «Ущербе любви» обращает на себя внимание использование внутрисловных переносов, разделяющих слова на квазизумные фрагменты (до этого такие переносы крайне редко использовались в русской традиции), а также отказ от прописных букв; интересно при этом, что в стихотворении использована рифма и урегулированные по форме строфоиды:

автомобили роют грубой толпы рожи в качели
луну нудя руду левой левой ватаги солдат

кружит жужжелица ковчеги убогих ложат на мостовую
деревяшки тьмы тем тьмы тем кофеен столы

мосты с перепугу прыгают нынче молотит женщину
сутолка лакеи как тангенс как тангенс столбы торчат

улицу оплели провода телефонов рыжие волосы
созвездия по ним говорят говорят с землей злы

гудки поднимают окраины травят просонки городов
варьете фокстерьеры лижут лижут людей гной

рушат рабочие столбы изъедены червоточной
провода в рыжие клочья горе горе господам им

падают подстрелены гарью на троттуары кап-
каны светила в концах волос с дохлой дох-
лой давно луной

но углится земля заплата лохмотьями под
ущербом любви сожжена сожжена
смерть дым¹¹.

В тридцатые годы Ильязд создает свои прозаические романы, которые по сравнению с пенталогией тоже выглядят вполне традиционно — по крайней мере, с точки зрения их ритмической организации. Подробно исследовавшая один из них, «Парижачьи», Н. Арлаускайте утверждает, что главная особенность этой книги лежит не в формальной, а в смысловой области, в особенностях построения сюжета: его романы не могут закончиться: развязка невозможна из-за неразрешимости задачи — кому с кем стреляться. Образовавшийся повествовательный затор разрешается переводом *сюжетных* обстоятельств повествования на *метаязык*, причем перевод этот совершается *изнутри* повествования, то есть персонажи сами обсуждают несоответствие развития ситуации требованиям романного жанра, а «нарушение композиционных, грамматических, жанровых и прочих конвенций в различных формах избыточности» «смыслово нагружено»,

...обладает в структуре повествования (романе «Парижачьи») значением большим, нежели нарушение автоматизма чтения или иллюстрация коммуникативной неудачи. Под неконвенциональной избыточностью понимаются повторы, тяготеющие к десемантизации и тем самым повышающие энтропийные свойства отдельных фрагментов текста... Массовые нарушения орфографических и пунктуационных правил не рассматриваются отдельно как ставшие ко времени написания романа своеобразным общим местом модернистского (авангардистского) произведения, то есть вполне конвенциональными для этого типа текстов, хотя и вносящими свою долю энтропийности¹².

Кроме того, в предисловии к этому же роману Р. Гейро пишет об особом, «предложенном Ильяздом правописании, при котором фразы не начинаются с прописных букв»¹³, однако на самом деле так начинаются лишь некоторые из глав книги. В целом же, с точки зрения ритмической организации романов, можно говорить об особой дробности их текста, разбиении целого на несоизмеримые фрагменты, что находит параллели, прежде всего, в прозе Белого, Ремизова, Пильняка и Шаршуна. Так что проза в чистом виде (в отличие от прозаических фрагментов

¹¹ URL: <http://zdanevich.ouc.ru/yshcherb-lybvi.html>

¹² Арлаускайте Н. Неконвенциональные элементы текста в структуре повествования: Ильязд, «Парижачьи» (1923–1926) // *Literatūra*. 2002. № 44 (2). С. 34–42.

¹³ Гейро Р. Предисловие // Ильязд (Зданевич И.). Собр. соч.: в 5 т. Т. 1: Парижачьи. Опись. М.: Гилея; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1994. С. 22.

прозиметрической композиции отдельных фрагментов пенталогии) с точки зрения ее ритмического строения особой оригинальностью не отличается и находится вполне в русле исканий своего времени¹⁴.

При этом особенно интересно, что в практике своего типографического искусства Ильязд, наоборот, очень активно работает с прозаическими текстами (в том числе и нехудожественными), аранжируя их по модели собственных футуристических произведений. Так, в книге «Нищий монах» оригинальный нехудожественный прозаический текст девятнадцатого века выровнен по середине страницы и печатается частью по всей ширине полосы, частью только в ее середине, благодаря чему «попадающие» в отдельные короткие строки, особенно повторяющиеся, выглядят как рифмы¹⁵. А вот как Б. Фридман описывает визуальный облик средневековой прозаической книги А. де Монлюка в версии 1974 г.: «Ильязд чередует вертикальное расположение букв в строке с горизонтальным, отказавшись при этом от использования знаков препинания и прописных букв»¹⁶.

Наконец, в знаменитой книге «65 Максимилиана» (1964) прозаические заметки астронома Темпеля преобразованы в полном соответствии с представлениями о визуальной поэзии XX в.¹⁷

Аналогичным образом располагает Ильязд в своих книгах также стихотворный текст; имея в виду, что в большинстве случаев это верлибр, то есть тип текста, стихотворная природа которого выявляется с помощью графики, а как раз ее типографика и нарушает, можно сказать, что и в книгах Элюара, дю Бюше, Е. Эттинген Зданевич кардинально меняет ритмическую природу «чужих» стихов. Еще интереснее обстоит дело с визуальной поэзией Рауля Хаусмана и авторов «Поэзии неведомых слов», для которых авторская графика важнее, чем вербальное наполнение; в этом случае типограф оказывается равноправным, если не главным автором произведения.

В то же время Ильязд продолжает писать стихи и в 1930-е гг., и позднее, правда не так активно; теперь он снова возвращается к более традиционным формам, все чаще — к сонету. Так, 1930 г. датируется его «Сонет» («Невежливо за переменной мена...»); 1951-м — «а Serge Ferat» («На дно сердечный опускает лот...»), в 1930–1940-е гг. он пишет несколько сонетов, посвященных П. Пикассо, в 1960-е гг. — М. Шагалу. При этом это вполне традиционные и по форме, и по смыслу сонеты, чаще всего — французские.

Параллельно Ильязд ведет поиски собственной строфики, одним из форм которой становятся пятистишия, которыми написано стихотворение 1947 г.:

¹⁴ Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. С. 281–293.

¹⁵ Ильязд. XX век Ильи Зданевича. М.: РОСТ Медиа, 2015. С. 200–207.

¹⁶ Там же. С. 126.

¹⁷ Там же. С. 240–260.

Я бывший человек меня к чему
вернула к жизни ты неосторожно
когда добру не верю ничьему
мои слова влекут удел острожный
прикосновенье мое чуму

Мне душу смолоду судьба растлила
разъел желанья издавна порок
в моих глубинах наслоенья ила
определил необычайный рок
в борьбе за горе быть героем тыла...¹⁸

Поэтому появление во второй половине XX в. новых книг Ильязда, построенных на традиционных принципах стихосложения, выглядит не так неожиданно. Конечно, выпущенный в 2014 г. Р. Гейро и С. Кудрявцевым сборник «Поэтические книги. 1940–1971» представляет нам поэта, совершенно непохожего на одного из самых радикальных авторов русского футуризма, однако и его ранние стихотворные опыты, и сонеты 1930–1970-х гг., и, наконец, романы показывают, что Зданевич никогда не порывал с традицией.

Как отмечает Р. Гейро в своем концептуально точном предисловии, все пять последних стихотворных книг Зданевича на русском языке написаны «ультраклассическим пятистопным ямбом»¹⁹. При этом книга 1940 г. «Афет» включает 76 сонетов, выполненных всеми основными классическими вариантами рифмовки этой формы (французским, итальянским и английским), что адекватно отражается в графике стиха, хотя и с рядом исключений. Прежде всего, это касается деления 14 строк сонетов «Афета» на строфы: кроме обязательных двух катренов и двух терцетов или трех катренов и двустишия (в английском варианте), строки в книге могут группироваться и по другим схемам: так, в сонете «В который раз мерещится седьмое...» после двух катренов с перекрестной рифмовкой на две рифмы следует двустишие с парной, а за ним — четверостишие с парной рифмовкой; сонет «Находите в нетопленной квартире...» начинается двустишием, за которым идет шестистишие, оба — на две пары смежных рифм, потом идет четверостишие, две первых строки которого зарифмованы смежно, а две вторые — перекрестно с двумя строками последнего двустишия; сонет «Уходят бессердечные года...» состоит из строф в три, пять, четыре и две строки; наконец, стихотворения «Когда порой полуночной и поминальной...» и «За ставнями гостиницы коваль...» разделены автором на два катрена и шестистишие.

При этом строфы не отделены пробелами, как в канонической форме, что позволяет предположить, что для Зданевича «правильная» рифмовка и канонический метр оказываются важнее узаконенной строфической композиции. К тому же все

¹⁸ URL: <http://zdanevich.ouc.ru/ya-bivshii-chelovek.html>

¹⁹ Гейро Р. Предисловие // Ильязд (Зданевич И.). Поэтические книги. 1940–1971. М.: Гилея, 2014. С. 25.

сонеты точно датированы начиная с 24 августа 1938 г. до 8 января 1940 г., что позволяет рассматривать их не как отдельные произведения, а как структурированный самим автором цикл, что также нетипично для традиционной сонетной формы Новейшего времени, но отчасти отсылает к раннему европейскому сонету — к сонетным книгам Петрарки и «Новой жизни» Данте.

Очень важны для целостной композиции этой книги также «античные» иллюстрации Пикассо и его же куфические арабески, которые вкупе с арабским названием позволяют говорить об ориентальном векторе книги, в которой, по мнению современного исследователя, «чередование сонетов напоминает ритмику восточной сказки»²⁰.

Книга «Рахель», как известно, включает еще два классических сонета 1940 г. и представляет собой дополнение к «Афету»; стихотворения для нее каллиграфированы вручную М. Мэ, а гравюры к ним выполнены Л. Сюрважем. Она еще более визуальна, но в другом роде: это стилизация рукописного текста девятнадцатого века, в результате чего в книге нет привычного для типографики Ильязда синтеза вербального и визуального: это своего рода традиционная «книга с иллюстрациями».

Книга «Бригадный» (1940-е – 1954) представляет собой попытку найти оригинальную твердую цепную строфическую форму, идеально пригодную для циклизации, взяв за пример тот же сонетный образец. Это гигантский веноч десятистиший *abbabbaca cddc...*, нечто среднее между венком сонетов и терциной (от терцины здесь берется механизм перехода от строфы к строфе, когда предпоследняя холостая строка одной строфы рифмуется с первой строкой следующей строфы и т. д.; от венка сонетов — буквальный повтор первой строки первого десятистишия и последней последнего).

«Письмо» (1946) написано катренами *abab*, но без знаков препинания и только прописными буквами, то есть и здесь визуальный образ текста как минимум конкурирует с вербальным. Еще можно обнаружить средства внешней выразительности здесь — выделение вторых строк всех четверостиший абзацным отступом:

КОНЕЦ ПОЛОЖЕН СУЕТЕ ЧИНОВНОЙ
ВСТУПАЕТ НОЧЬ СТРАНИЦУ ТЕРЕБЯ
ПРИГОВОРЕННЫЙ К СМЕРТИ НЕВИНОВНЫЙ
ЖАЛЕЮ В КОМНАТЕ И ЖДУ ТЕБЯ

МИНУТЫ УЧАСТИЛИСЬ ПОРЕДЕЛИ
ОТНЯВ У НАС ПОСЛЕДНЮЮ ИЗ ЛЬГОТ
НЕ ТО НЕ ДВИГАЮТСЯ В САМОМ ДЕЛЕ
НЕ ТО ПРОНОСЯТСЯ КОТОРЫЙ ГОД...²¹

²⁰ Ильязд. XX век Ильи Зданевича. С. 158.

²¹ Ильязд (Зданевич И.). Поэтические книги. 1940–1971. С. 165.

Наконец, «Приговор безмолвный» (1946–1961) — снова возвращение к сонету: это своего рода венки, но так же, как «Письмо», имеющий не вполне традиционное визуальное оформление. Весь текст набран прописными буквами и без знаков препинания; кроме того, строки могут бессистемно выравниваться то по левому, то по правому краю. Как и положено в традиционном венке, последняя строка каждого стихотворения буквально повторяется в начале следующего, а последний, пятнадцатый, сонет — магистрал — складывается из последних строк четырнадцати предыдущих, в результате чего одна строка повторяется в венке трижды — это первая и последняя строки первого и последнего сонетов и последняя же — предпоследнего.

Таким образом, эволюция стиха Зданевича отнюдь не сводится к прямой, соединяющей радикальное начало и традиционный конец: во-первых, самые первые опыты поэта были вполне конвенциональны по стиховой природе; во-вторых, стих пяти последних книг может быть признан вполне традиционным только с определенными допущениями, это, по сути дела, тоже эксперимент, только нацеленный не на разрушение, а не реформирование и переосмысление традиционной стиховой формы; наконец, Ильязд практически всегда продолжал пробовать свои силы как в традиционном стихе (вспомним его сонеты разного времени), так и в радикальной зауми, к которой он обращался тоже в течение всей жизни. В качестве примера приведем один заумный поздний опыт поэта:

муст пуст хлуст
 ярый варый вурый густ
 наварежинкай
 направарежинкай
 сапаруставеркай
 ни коверкай
 ни размеркай
 экой векой расправеркай
 слюни дуни дыни луни
 лапанурые луруни
 никавелые
 латрагавелые
 тели тели тели телые
 поп.

парапоп
 парापарапарапоп поп,
 наскай попожный милежный миланый
 алый полезный и варной и валай
 ужной ненужной
 дрянью жемчужной
 шаней

света рассвета дайте на нета
парную межную гарную эта
васпеньем балонам узмарную межь
эжным и язным и каым и разным
блюшным и мешным и в скасках опасным
плечным балечным и спиричам вечным
мечным заплечным узочеми кочим
рабочим
ракара кара
ракавурый размежрый
эчь гречь печь вечь
паривечь
иприльчь

сарым кадужам
жиранам жизветым
шмакурам жизмотым
превосходительством уколопым
ачам
калатушкам
ядужных верховей суматым астенам
и пелным и песням
и напавешку зеленобурым
застопым табакам
нафсегда рас нафсегда

путный камак
ужий камень
сетый конь
чурый бол
маскамотый мунак
ечь
ечур
сжагов бва
якару
ас
пикарт

чураю узнак
естею есту
юборый малок
деть
а катара мана та
паранара варата
канаюра

пакатура
 папаюя палачара
 он гоп поп клоп
 ом гом пом бом
 чур гур бур дур
 ам рам дам вам
 каламбур

2.2.1970

Несводимость эволюции стиховой формы произведений Ильязда к той или иной элементарной траектории подтверждается и его поздними опытами поэзии на французском языке: поэмой 1968 г. «Четыре угла комнаты», ставшей вербальной основой издания «Памяти Роже Лакурьера», и книгой сдвоенных палиндромических моностихов «Бустрофедон в зеркале» (1971).

По справедливому замечанию Фридмана, «поэтический текст сверстан в свойственной Ильязду манере свободного расположения слов в пространстве страницы»²², то есть точно так же, как его собственные ранние вербально-визуальные опыты, а затем и исходящие из их результатов книги стихов и прозы других авторов, оказывающиеся чаще всего за гранью стиха и прозы.

Природа «Бустрофедона» лучше всего охарактеризована Р. Гейро:

Каждый текст — портрет одного человека. Зеркальная основа текста находится в самой структуре стихотворной формы. Под каждой нечетной строкой каждого стихотворения имеется строка, являющаяся повторением первой (если читать ее справа налево) и как бы ее отражением. Производимые таким образом палиндромные «слова» во французском языке не существуют. При этом дробление речи в зеркальных строках выстроено так, что, кажется, появляются внутренние рифмы, регулярные окончания и даже повторения «слов» — это создает впечатление, что мы находимся перед каким-то неизвестным, но всё же существующим языком²³.

Таким образом, поле поиска поэта и художника Ильи Зданевича на рубеже стиха и прозы оказывается чрезвычайно широко и простирается от самых строгих форм — сонета и палиндрома — до самых раскованных — свободного стиха и зауми — и позволяет, несмотря на то, что создал он за свою долгую жизнь не так много литературных текстов, говорить о его весомом и значительном вкладе в развитие новых форм русской вербально-визуальной культуры.

²² Ильязд. XX век Ильи Зданевича. С. 283.

²³ Ильязд (Зданевич И.). Поэтические книги. 1940–1971. С. 244.

**В ФАРВАТЕРЕ БУДЕТЛЯНИНА:
ПОЭТ АЛЕКСАНДР ЛОСКУТОВ —
БАКИНСКИЙ СОРАТНИК ХЛЕБНИКОВА**

В письме В. В. Маяковскому из Баку, написанном 18 февраля 1921 г., Хлебников пишет: «Здесь, кроме Крученных, — он собирается к вам, — есть Самородов, Лоскутов, Солнышкин, которых всех вы в свое время увидите»¹. К сожалению, в комментариях к тому последнего собрания сочинений великого поэта упомянуто лишь одно из перечисленных лиц — К. Солнышкин. Н. И. Харджиев в статье «Хлебников — сотрудник Бакроста» пишет о дружбе Хлебникова с молодыми сотрудниками Бакроста М. Доброковским и Б. Самородовым², однако и он не упоминает о Лоскутове. Наконец, С. Старкина в своей превосходной биографии Велимира называет это имя опять-таки вскользь: «Моряки, знакомые Хлебникова, А. Лоскутов, Н. Солнышкин публиковали там (имеется в виду бакинский журнал «Военмор». — Ю. О.) свои стихи»; здесь наш герой в указателе имен упомянут: «Лоскутов Александр Яковлевич (1898–?), сотрудник политотдела Волжско-Каспийской флотилии»³; правда, год рождения указан неверно, а отчество «заимствовано» у псевдонима писателя: как раз в Баку в начале 1920-х гг. Александр Николаевич Лоскутов превратился в Александра Яковлевича Кремлева.

Представляется, однако, что Александр Николаевич Лоскутов-Кремлев (1892–1937) заслуживает большего внимания. Прежде всего, конечно, как человек, сыгравший важную роль в жизни Хлебникова. Вот что пишет об этом в биографии Лоскутова самарский поэт и краевед Г. Квантришвили:

¹ Хлебников В. В. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6 (2). М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 204.

² Харджиев Н. И. Хлебников — сотрудник Бакроста // Харджиев Н. И. Статьи об авангарде: в 2 т. Т. 2. М.: РА, 1997. С. 288.

³ Старкина С. Велимир Хлебников. Король времени. СПб.: Вита Нова, 2005. С. 358, 469.

Кремлев помог бездомному и полуголодному бюджетлянину, устроив его на ставку матроса Каспийского флота и выделив ему комнату в общежитии, в котором, этажом ниже, жил и сам. Его помощь простиралась и дальше: от предоставления в пользование личной библиотеки, которую Хлебников перерывал почти каждый день, бросая тайком восхищенно-робкие взгляды на жену товарища, до совместных походов в баню, о существовании коей вечно поглощенный собственными вселенского масштаба идеями Велимир частенько напрочь забывал.

Хлебников доверял Кремлеву настолько, что именно ему хотел оставить свои бумаги, собираясь в очередное странствие, — в Москву, к Маяковскому⁴.

В свою очередь, Лоскутов-Кремлев был страстным поклонником Хлебникова, даже своих детей назвал в честь своего кумира Виктором и Викторией.

Однако интересен он и сам по себе, как фигура, во многом характерная для литературной жизни своего времени. В 1915 г. он, ученик астраханской гимназии, сбежал на фронт Первой мировой, был ранен в бою, и в том же году опубликовал, по свидетельству Квантришвили, свое первое стихотворение:

В 1915 году в Полтаве, ставшей местом дислокации госпиталей для солдат Первой мировой войны, вышел альманах в пользу раненых со стихами гимназистов.

Одно из стихотворений, величиной в 25 строчек, выделялось среди других как по форме, напоминая опусы бюджетлян-футуристов, так и по содержанию: в стихотворении осуждалась война, что выглядело, как минимум, свежо на фоне казенных либо наивных ура-патриотических излияний⁵.

С 1917-го по 1922-й г. Лоскутов — матрос Каспийской военной флотилии; с 1920-го — секретарь политотдела флотилии. Здесь, в Баку, Лоскутов печатается в журналах «Искусство» и «Военмор», знакомится с Вяч. Ивановым, С. Городецким, О. Мандельштамом, А. Крученых, Ю. Дегеном; здесь же судьба сводит его и с Хлебниковым.

В 1920 г. у себя на родине, в сборнике астраханского кружка рабочих-писателей «Зовы», Лоскутов публикует три стихотворения. Приводим два из них целиком, чтобы можно было составить представление о его поэтическом творчестве того периода:

МОМЕНТУ

И вам, разрушавшие, слава:
 Со стен имений
 Ценностей
 Нам не нужно!
 ...Не любо, что Невский народом затоптан?!

⁴ *Квантришвили Г.* Поэт Александр Кремлев (1892–1938) // URL: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=7065>

⁵ Там же.

Оптом и в розницу
 В тюрьмы заплывшие рожи,
 А поганые
 Души ноганом:
 Пусть... Наплевать!
 Крикну: рабочий — солдат,
 К станку, за лопату
 За топор теперь!..
 Верю: вижу вон и вот —
 Не годы, часы моему Гигантству
 Налаживать фабрики, заводы, транспорт...
 И лоб в кровавом поте
 В работе согнулся.
 На губах, на заборах и в сердце
 Одна только песня:
 «В зубах с винтовкой за общий труд!»
 Пруд созидательной силы
 Через край хлынул —
 Повынули, на площади кинули
 Самое заветное душ,
 В место разрушенных...
 А банкиры заголосили:
 «Вот, оно, золоту золото» —
 Мужичий кулак
 Молотом в долото
 И сплечь «Уах!».
 Разом по банку—
 Всем банкам крах!..⁶

Тут невольно вспоминается запись Хлебникова, датированная 1919 г., в которой высказаны похожие мысли об итогах и задачах революции:

Задачей первых двух лет <переворота> был захват власти мировым трудом, ее оборона и постройка.

Величайшими усилиями труда первая задача до известной степени осуществлена. На смену первой задачи величаво выступают очертания второй задачи — перестройки труда и третьей, еще более величественной — перестройки науки.

Мы должны на деле показать, что жизнь в новом строе лучше, чем в царско-купеческом.

<Мы> должны приобретать своих сторонников самим несходством нашей жизни, где трудовой меч заменил военный⁷.

⁶ Зовы. Астрахань, 1920. С. 10.

⁷ Хлебников В. В. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6 (2). С. 87.

А вот второе, лирическое, стихотворение Лоскутова из «Зовов»:

ВЕСНА НА ФРОНТЕ

Дай языком позвоню попусту,
 Как колокола на пятый день пасхи.
 Занял Царицын, был за Петровском,
 А сегодня с вами, гордый и ласковый, славная девушка
 Роняя улыбки из глаз миндалинами,
 Немного щурится от солнышка...
 Милая, может сегодня нам только и дадено
 Чирикать о любви, как воробушкам.
 А завтра ты у станка, с винтовкой я,
 Может, совсем не увидимся.
 Угонят — как в плену по Волге я
 Истоскуюсь по любимице.
 И в боях, и в будни на субботнике,
 Как шальной, я буду торопиться
 Для того, чтоб так вот, как сегодня,
 Побывать героем и счастливецем⁸.

Как видим, оба стихотворения написаны с безусловной оглядкой на поэтику футуризма — прежде всего, это сказывается в применении акцентного стиха и неточных рифм.

В следующем году Лоскутов публикует три стихотворения в бакинском журнале «Искусство». Сохранилось два номера этого журнала (один из них — 2–3 — сдвоенный) за 1921 г. В начале каждого из них помещались стихи. Так, во втором номере они были распределены на четыре раздела: «Поэзия труда», «Символизм», «Акмеизм» и «Футуризм». Такая «толерантность» к авторам непролетарского лагеря во многом объяснялась тем, что в Баку тогда жили представители всех перечисленных направлений, а Сергей Городецкий был редактором журнала, определившим его как «художественно-беспартийный по своему назначению». Кстати, свои собственные стихи он поместил в раздел «Поэзия труда», в котором были опубликованы стихотворения Лоскутова, а также еще двух бакинских авторов. В качестве символистов «Искусство» представляло Вяч. Иванова и Рафаловича, в качестве акмеистов — Мандельштама, Кузмина, Юрия Дегена и Александра Моргулева; футуризм ограничивался четырьмя стихотворениями Хлебникова («Очана-Мочана», «Дуб Персии», «Круг века» и «Зима»). Затем в журнале были напечатаны статьи Городецкого о Блоке и Гумилеве и лишь потом появлялись материалы, связанные с культурной жизнью Баку того времени.

Первый номер «Искусства» открывался передовой Городецкого «Наши задачи», а затем шли стихи К. Томашевского, Ильи Кремлева, М. Данилова, В. Иванова,

⁸ Зовы. С. 11.

Городецкого, а также «Декларация заумного языка» Крученых. Как видим, журнал представлял современную ему поэзию достаточно широко и непредвзято.

Первое из стихотворений Лоскутова в этом журнале апеллирует к любимому герою многих русских революционно настроенных поэтов (в первую очередь В. Каменского и А. Ширяевца) Степану Разину и названо словом, произведенным от нововведения футуриста-авиатора:

САРЫННИК

Распорет ли ветер рубаху,
Обомшелая грудь видна.
Как на живую плаху,
Голова вознесена.

Борозду звездами мечу
В небо соленых пен,
Шквалами взорвутся навстречу,
Беру оробелыми в плен.

Молотом воли дробится
На наковальнях меха
Унылых столетий столица,
Земля — моя мачеха.

Бичом ледяющего страха
Векам иссеку бока.
Нечего зверству ахать:
Батрацкая месть широка.

За Стеньки Разина горечь —
За хрипнувших стонов полынь
Миллионами глоток вторю,
Вздымая на кичку сарынь.

В распоротой ветром рубахе
Язва мести сильна:
Зовет с неостывшей плахи
Голова Стеньки Разина⁹.

Второе стихотворение посвящено Михаилу Христофоровичу Данилову (1894–1962) — известному в то время бакинскому поэту, критику, журналисту, автору четырех поэтических сборников («Алый карнавал» (Батуми, 1920), «Полымя» (Баку, 1921), «Серый слоник» (Баку, 1921), «Каменный фонарь» (Баку, 1922)). В. Я. Андреев в своих воспоминаниях об отце Якове Сергеевиче Андрееве,

⁹ Искусство. 1921. № 2–3. С. 7–8.

редакторе республиканской профсоюзной газеты «Труд», а затем декане первого в Азербайджане рабфака, тепло отзываясь о Данилове и называет его «одним из популярных бакинских поэтов»¹⁰.

Посвященное Данилову стихотворение Лоскутова тоже написано одновременно в традициях футуризма и пролетарской поэзии:

ЛИТЕЙНИКУ СЛОВА

М. Данилову

Не молний гул, а жгучие опилки в тучах копоты,
Не солнце, — горны, узломасый труд тобой воспеты,
Товарищ-песенник на кладбище поэтов,
Гудок неистовый среди вулканных рокотов.

Влюбленный в упоительность усилий
Мясистых глыбищ, сам звонче стали —
Стихи свои, протуберанцев стан,
Плеснув с руки, вагранки будто вылил.

Твой слова, во мне, вонзаясь, горят
Шипеньем стали в груди мяса...
Ты взбороздил непаханую массу,
Как дно морское лапа якоря¹¹.

Данилов известен также как один из журналистов, освещавших приезд в Азербайджан Сергея Есенина. Так, 3 октября 1924 г. он напечатал сообщение о предстоящем поэтическом вечере С. Есенина, а после вечера в «Бакинском рабочем» (1924, 6 октября) опубликовал статью «Вечер Сергея Есенина», в которой писал:

Есенин — дикий ветер русского духа, одинаково способный ломать, ласкать и дробить, но даже и в бессмысленном разгуле своем таящий некий первобытный разум, которого нельзя не почувствовать, в котором есть много цельного и здорового. Того, что сейчас нам нужно. Вот почему нам всем странно близок этот «скандальный пиит» в серой блузе с вечно расстегнутым воротом, с поблекшими синими глазами на удалом лице и встрепанной соломой волос¹².

¹⁰ Андреев Л. Воспоминания моего отца — Владимира Яковлевича Андреева. Ч. III // URL: http://www.bakupages.com/blg-list.php?blg_id=4&cmm_id=0&id=84455&s=1&usp_id=266790

¹¹ Искусство. 1921. № 2–3. С. 8.

¹² Все цит. по: Данилов Михаил Христофорович — поэт, критик, журналист // URL: http://ourbaku.com/index.php5/%D0%94%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D0%B2_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB_%D0%A5%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_-_%D0%B6%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82

В свою очередь, С. Есенин помогал Данилову: он послал его рукопись в «Красную новь», а затем в Госиздат, а также обещал написать предисловие к книге его стихов. Узнав о трагической гибели Есенина, в газете «Бакинский рабочий» (31 декабря 1925 г.) Данилов опубликовал статью «Певец Голубени», которая была перепечатана в тифлисской газете «Заря Востока» (1 января 1926 г.).

4 января 1926 г. в Бакинском рабочем театре на траурном вечере памяти С. Есенина основным докладчиком был М. Данилов, который подчеркнул: «Покойный поэт ушел от канона — в своем творческом буйстве он переливался за берега стихотворной законности... Язык Есенина — жемчужина, вложенная в сокровищницу русского языка...».

1 марта 1926 г. в бакинском Доме политпросвещения состоялся диспут о творчестве Есенина. М. Данилов подчеркивал в своем выступлении, что

Есенин похож на птицу, которая обладает особым даром певучести. Его песня льется свободно, из самой души, и эта песня задевает одинаково и большие и малые вопросы, и крохотную любовь и великую революцию. Стихи синеглазого Есенина изумительно звучны, красочны и четки. Ни один поэт современности не дошел до такой степени художественного совершенства и мастерства... Грубая критика и обстановка затравили поэта...

Последними публикациями М. Данилова о С. Есенине были статьи «Два поэта» в газете «Красный Крым» (Симферополь. 23 мая 1926 г.) и «Поэты» в газете «Заря Востока» (Тифлис, 6 марта 1926 г.).

Нетрудно заметить, что многие оценки, которые Данилов дает Есенину, во многом приложимы и к тому, что делали в эти же годы и Лоскутов, и Хлебников, — именно поэтому мы позволили себе такие пространные цитаты.

Третье стихотворение Лоскутова, опубликованное на страницах «Искусства», позднее в несколько измененном виде вошло в состав его самого известного произведения — поэму «Голод — Любовь — Революция»:

В час, когда
 Балки стружками корчатся в пасти огня
 Стоны толпы станут стройны и страшны.
 На обугленных башнях
 Полощется кровь на господской рубашке.
 Ночи истрепяются звонами пуль и упорством
 У школьника ранец боевых патронов,
 А трон гильотины подножием станет.
 Сталью свиней и пламя вытравят знаки из библий.
 В час, когда единственная улыбка океанами слез поплывет в колыбели.
 Младенцам игрушкой станут глазные шары истязанных врагов, —
 Это значит пришла Революции
 И ее огнерукий апостол — Террор¹³.

¹³ Искусство. 1921. № 2–3. С. 7.

Поэма, завершенная теперь уже Кремлевым в Самаре, где поэт оказался после отъезда из Баку и недолгой работы в Саратове, имеет посвящение «матросу Касп-флота Велимиру Хлебникову». И в ее строке отчетливо ощутимо влияние футуристической поэтики и одновременно — идей и приемов пролетарской поэзии, что вообще отличает стих Лоскутова-Кремлева:

На коромысле млечном
Небесного пути
Повесив шарик вечный
И колыбель детей

И если перевиснет
Оскалясь, труп вчера
Клыками горло стиснет
Хрипящим вечерам.

Мы кинем головешки
Дымящих кровью тел,
И сами вскочим кошкой
На чашки колыбель.

И если перетянут
Нас черепа вчера
.....
.....

Повесим тех, что весят
На заклеенных чашках,
А землю кинем детям
Играть лукавым завтра.

И стряпчий черепки растяпал,
И в трещины пастей стекли
Похлебки вотчинных обычаев
Цепями стынущей сопли.

И хоронили в складках равности
Старин холопящие навыки
И надо было по горам нести
Клады задавленного данника.

И внук Батыйский орд отарами
Прошел запенить волны времени
.....
.....

* * *

На плахе плачущих полей
 Казнить умерших сто столиц,
 И на поминки стол стелить
 Посмертным стоном их цариц.
 Свинец в венец. Вино кровей
 Не в ковшики, а в квашни лей.
 И только будни будних дней
 Взрывая рудни королей! —
 трудней
 Нам трудням не жалеть.

В час, когда
 Балки стружками корчатся в пасти огня
 Стоны толпы станут стройны и страшны.
 На обугленных башнях
 Полощется кровь на господской рубашке.
 Ночи иструпляются лязгами пуль и упорством
 Школьника ранец для боевых патронов.
 И трон гильотины подножием станет.
 Сталью кострами и ядом вытравят знаки из библий.
 На алтаре задымит котелок с отвратительным хлебомом.
 Улыбка плывет океанами слез в колыбели.
 И детям игрушкой
 Глазные шары истязанных врагов
 На изготовь...
 Это значит идет Революции
 Огнерукий апостол
 ТЕРРОР

1922–1924 гг.

Баку — Саратов — Самара¹⁴

Влияние Хлебникова на эту поэму — впрочем, как и на все немногие известные нам стихи Лоскутова, — прежде всего, сказывается в их ритмическом строе. Поэма написана так называемым гетероморфным, то есть постоянно меняющим свою природу, стихом¹⁵. При этом она отчетливо распадается, подобно многим большим формам поэзии В. Хлебникова, на ряд фрагментов, каждый из которых написан определенным типом стиха: от трехстопного ямба до трех- и четырехударного акцентного стиха и верлибра. Обращает также внимание явное предпочтение неточных, неравносложных и составных рифм (радость — старости; страшны —

¹⁴ Цит. по: *Квантшивили Г.* Поэт Александр Кремлев (1892–1938).

¹⁵ Подробнее см.: *Орлицкий Ю. Б.* Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // *НЛО.* 2005. № 73. С. 187–202.

рубашки; перепутан — мудрого; гор — гордого; глаз — угасшего; иди и ты — динамитом и т. д.), а также стремление к сквозной паронимической организации строк и их групп. При этом для выделения особенно паронимизированных фрагментов используется запись стиха в столбик, каждая «ступенька» — полустрока которого состоит из одного-двух слов:

Раздавлены
Дали
Долин.
На ладони
Долин
Ковыляй
В ковылях
<...>
И канут
Кануны
И станут
В аулы
Станы
Восстаний
И слав¹⁶.

Подобные же аналогии с поэзией Хлебникова и других футуристов прослеживаются в технике образования кремлевских неологизмов (неволь, слухачи, творяне, лукатели, взволченный)¹⁷, в общем образном строе его поэмы.

После ее написания Кремлев работает в самарских газетах, пишет фельетоны на злободневные темы и одновременно работает над рассказами, которые он собирался издать в сборнике с «хлебниковским» названием «Гибель князей», предположив ему в качестве эпиграфа искаженную строфу из стихов Велимира.

Один из этих рассказов — «сказ» «Темирхан — последний князь» — Кремлев напечатал в коллективном сборнике самарских писателей «Сарынь» в 1926 г. Вот его начало:

Княжич знал, что Бетак — собачий сын.
Волкодав Мухтар принес его еще в материнской крови и зарычал. Отняли, вырос.
Такой злой и смелый, что старый князь сказал:
— Темирхан, вот твой аби, твой кровный брат. Будь, как он.
И выгнал с табуном на выпас.
Семилетки — страшный пастух, когда один княжий, а другой — собачий сын:
пистоля, волчий глаз и ухватка. Люди знали: хорош княжий выпас, знали, где табун

¹⁶ Цит. по: *Орицкий Ю. Б.* Поэтика В. Хлебникова в зеркале творчества А. Кремлева // Тез. докл. V Хлебниковских чтений. Астрахань: изд-во Астраханс. пед. ин-та, 1995. С. 27.

¹⁷ См.: *Перцова Н. Н.* Словотворчество Велимира Хлебникова. 2-е изд. М.: Изд-во МГУ, 2012.

Темирхана, но боялись бога и князя, а звери боялись огня и шума. Скот жирел: весной в долине, летом в горах...

Но легко пасти десяток овец, не табун, и совсем нельзя — Имку, ангорскую козу, любимицу князя.

Можно выбрать плоскогорье с отвесами скал, сесть одному у входа, а другому у выхода и сидеть: ни зверю, ни человеку дороги.

А беркуту — там на отвесной скале — нет пастуха...

Нет пастуха горю детей, когда белый комок метнулся и заревел в когтях проשמевшей птицы. Стало опять покойна, кинуться некуда...¹⁸

Как видим, рассказ написан с использованием короткой версейной строфы — «прозой короткой строки»¹⁹, отсылающей к стиховой культуре, напоминающей стихотворную речь. Так в 1920-е гг. писали многие советские писатели, стремясь создать «новую прозу».

Г. Квантришвили пишет, что его «беллетристика представляет собой “динамическую рубленую прозу” (в традициях раннего Б. Пильняка и А. Веселого)»²⁰. Нам же представляется более актуальным для прозы А. Кремлева влияние футуристической, и в первую очередь опять-таки хлебниковской прозы. Сказывается это и в опубликованных писателем рассказах и очерках, появившихся в 1920–1930-е гг. в самарской периодике, и в произведениях, составивших подготовленный к печати сборник «Гибель князей».

Прежде всего, это касается частого появления в прозе метрических фрагментов, особенно в начале фраз и абзацев. Например, в рассказе «Смерть князя Игоря»: «Когда вестовой перед самой атакой...» (четырёхстопный амфибрахий); «А было и сыро, и страшно...» (трехстопный амфибрахий); «Отстраняя улыбкой жестокую мысль о расправе» (пятистопный анапест); в «Новелле о скрипке»: «Может ли быть беспартийным закат...» (четырёхстопный дактиль); «Даже ветер полей, приносящий прохладу / в вашу душную комнату, даже...» (четырёх / трехстопный анапест) и т. д.

Не менее интересно появление кажущихся неуместными, особенно в публицистических текстах, паронимически организованных отрывков, которые мы находим у А. Кремлева даже в чисто газетных жанрах. Особенно же отчетливо выявляется паронимизация при помощи метра, в сочетании с ним («Жали руки и жались к можарам» — «Смерть князя Игоря»; «Я видел, как в зал налетали отряды...» — «Новелла о скрипке» и т. д.).

¹⁸ *Кремлев А.* Темирхан — последний князь // Сарынь. Лит.-худож. сборник. Самара: Самгубиздат, 1926. С. 69.

¹⁹ См.: *Нильссон Н.* Русский импрессионизм: стиль «короткой строки» // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 220–234; *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 177–228

²⁰ *Квантришвили Г.* Александр Кремлев // Историко-культурная энциклопедия Самарского края. Персоналии. Е–Л. Самара, 1994. С. 302–303.

Все эти приемы, разумеется, характерны вообще для русской прозы первой трети русского двадцатого века — например, они массировано используются таким далеким от футуристов художником, как В. Набоков²¹. Тем не менее у А. Кремлева они, сочетаясь с языковыми и образными экспериментами в духе В. Хлебникова, помогают лучше понять и осмыслить эти приемы применительно именно к практике русского футуризма и его безусловного лидера.

«Гибель князей» так и не была опубликована: в 1937 г., почувствовав надвигающуюся опасность, Кремлев бежит из Куйбышева в Среднюю Азию, надеясь перебраться затем в Иран. Однако уйти от карающих органов ему не удается: в 1938 г. поэт был схвачен и расстрелян²².

В заключение мне хотелось бы особо поблагодарить Александра Ефимовича Парниса, благодаря которому я в свое время обратился к личности и творчеству Лоскутова, и Г. Квантришвили, по моей просьбе связавшегося с самарскими родственниками поэта и познакомившего меня с материалами его творческого архива.

²¹ Орлицкий Ю. Б. Набоков // Орлицкий Ю. Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: РГГУ, 2008. С. 529–557.

²² Обстоятельства расстрела и реабилитации А. Кремлева описаны в: Квантришвили Г. Поэт Александр Кремлев (1892–1938).

**«РАЙСКИЙ СТИХ»:
МЕТРИЧЕСКАЯ ПРОЗА СЕМЕНА КИРСАНОВА**

Само понятие южнорусской (или одесской) школы принадлежит скорее сфере литературной критики, чем собственно науки. Однако, как справедливо писал Николай Богомолов, «когда смотришь на историю русской литературы XX в., надо быть слепым, чтобы не заметить в ней Чуковского и Жаботинского, Бабеля и Багрицкого, Олешу и Ильфа с Петровым, Катаева и Кирсанова»¹ — то есть группы писателей первой трети XX в., связанных не только географически, но и творчески.

При этом одной из характерных особенностей практически всех авторов, объединяемых исследователями в эту школу, можно назвать преобладание игрового в широком смысле начала в большинстве произведений: от трагических (Бабель) до комических и трагикомических (Ильф и Петров, Козачинский). Ощутимо проявляется это и в языке, а в стихе выражено в первую очередь в разнообразии форм, ранее редко употребляемых и при этом так или иначе соотносимых с тем же игровым началом.

В этом смысле творчество одного из самых молодых представителей школы и одного из немногих поэтов в этой группе — Семена Кирсанова — представляет безусловный интерес. Характерно, что о нем филологи писали немного, но при этом делали именно стиховеды: В. Догалакова, Ю. Минералов, М. Гаспаров².

Последний в предисловии к изданию избранных сочинений поэта в томе «Новой библиотеки поэта» утверждает, что Кирсанов «открыл новую систему

¹ Богомолов Н. Одесса как культурное урочище // Октябрь. 2012. № 5. С. 151.

² Догалакова В. Стих С. Кирсанова: Теоретические предпосылки и поэтическая практика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1989; Минералов Ю. И. Поэзия. Поэтика. Поэт. М., 1984; Гаспаров М. Семен Кирсанов, знаменосец советского формализма // Кирсанов С. Стихотворения и поэмы. СПб., 2006. С. 5–18.

стихосложения» — «рифмованную прозу», «высокий раёк»³; неслучайно уже первая книга Кирсанова «Прицел» (1926) имела подзаголовок «рассказы в рифму», хотя и была написана вполне обыкновенным, тоническим в основном, стихом.

Действительно, рифмованная проза встречается в истории русской книжной литературы достаточно редко, в основном в переводах, где этого требует верность оригиналу, например для передачи саджа⁴ — рифмованной прозы, сплошь и рядом имеющейся в восточных литературах; тут одним из первых текстов оказывается выполненный в 1820-х гг. Дмитрием Ознобишиным перевод макамы Аль-Харири «Золотая монета»⁵. Можно отметить также нерегулярное использование рифмидных созвучий, основанных на гомеотелевте, в русских переводах римской прозы и книги Ф. Рабле. Однако в русских фольклорных текстах рифмованная проза не редкость, особенно когда речь заходит о городском фольклоре, и в первую очередь о текстах народного театра в лубке и ярмарочном фольклоре⁶. При этом очевидно, что для Кирсанова именно фольклорные произведения (а не переводы с арабского или персидского и даже французского языков) представлялись образцами для подражания.

Важно заметить, что народная культура раёшных текстов имеет два полноценных варианта, стихотворный и прозаический: многие тексты, например, лубочного театра существуют в записях начала XX в. и в прозе, и в стихах. Очевидно, ведя речь о «раёшном стихе» как о самостоятельном явлении русской культуры, необходимо учитывать его амбивалентность и говорить о возможной обратимости этих текстов: при сплошной записи их следует трактовать как рифмованную прозу, при построчной — как особый тип стиха, раёшный, единственным признаком стихотворности в котором выступает регулярная рифма.

Необходимо заметить, что фольклористы именуют народную версию этого типа ритмической организации речи раёшным стихом, а историки стиха (Холшевников, Гаспаров, Федотов) предпочитают термин «досиллабический стих» («досиллабические вирши»), обозначающий не природу, а историческое место

³ Гаспаров М. Семен Кирсанов, знаменосец советского формализма. С. 15–16.

⁴ Согласно авторитетному мнению А. Куделина, садж «представляет собой скандированную рифмованную прозу, тесно связанную с магией, которая была в распоряжении арабов с незапамятных времен. Средневековые авторитеты объясняют термин “садж” как “воркование” голубки, то есть повторение однообразного размеренного звука». См.: Куделин А. Б. Арабская литература: Поэтика, стилистика, типология, взаимосвязи. М., 2003. С. 22.

⁵ Сын отечества. 1830. Ч. 134. С. 420–427. В примечаниях к своему переводу Д. Ознобишин писал: «Предлагаемая нами Макама Золотая Монета переложена с возможною близостью к подлиннику. Она написана рифмованною прозою, и если стихотворная часть ее не вполне сохранила в себе форму стихов Арабских, то Переводчик вменил себе в обязанность заместить трудность Арабизма не менее стеснительною формою одноокончательной рифмы для каждого встречающегося в ней стихотворения» (цит. по рукописи: РО ИРЛИ. Ф. 213. Ед. хр. 46).

⁶ Некоторые из этих текстов были вполне доступны уже во времена молодости Кирсанова. См., напр.: Ровинский Д. А. Русские народные картинки. М., 1881.

явления. При этом Гаспаров писал: «Размеры с еще более неопределенным ритмом, чем в акцентном стихе, принято называть “раёшным стихом” или “рифмованной прозой”»⁷. Характерно, что специалист по древней словесности А. Панченко непременно помещал словосочетание «досиллабический стих» в скобки и писал, что «раёшник пользуется высокоразвитой, можно сказать — изощренной рифменной техникой»⁸. При этом в основном те и другие сходятся на том, что единственным конструктивным (стихообразующим) признаком этого явления выступает рифма, обычно смежная, попарно связывающая концы строк более или менее точным созвучием. Для сторонников «досиллабической» терминологии описываемое явление представляется эпизодом в истории русского стиха, своего рода питательной средой на пути к силлабике, раз и навсегда изжитой в XVII в.

Однако существует и другой, предельно расширительный подход, представленный в «Поэтическом словаре» Квятковского и оттуда без изменений перекочевавший во многие словари и энциклопедии и именно в силу этого заслуживающий особого внимания: «раёшный стих, раёк — древнейшая форма русского народного дисметрического стиха (верлибр) со смежными рифмами, определяемого интонационно фразовым и паузным членением. Короче говоря, это рифмованный фразовик»⁹.

Как известно, расширительная концепция верлибра, предложенная Квятковским, современными исследователями не поддерживается, и данное им определение раёшного стиха в целом не выдерживает критики; однако для нас его точка зрения интересна прежде всего потому, что справедливо намечает линию преемственности народного стиха в поэзии последующих десятилетий: сказки Пушкина — некоторые стихи Демьяна Бедного, Виктора Бокова, ритмическая природа которых безусловно восходит к раёшному (во избежание терминологической путаницы назовем его рифменным) стиху.

Необходимо отметить также традиции военного лубка, как фольклорного, так и литературного, появлявшегося во время кампаний 1812–1814 гг., Крымской и Первой мировой войн, а также «Окон РОСТА»; очевидно, что для Кирсанова именно военный лубок был наиболее актуален, так как его собственные раёшники приобрели популярность в годы другой войны — Великой Отечественной.

Но первый опыт рифмованной прозы Кирсанов создает еще в 1932 г.; это прозиметрический (то есть состоящий из стиха и из прозы)¹⁰ текст «Новая скорость», который представляется важным привести здесь целиком (здесь и далее рифмы выделены мной. — Ю. О.):

Медленная, едва поворачивающаяся, *гипнопотамья* жизнь, стопудовую ногу с трудом из болота *вытаскивая*, знала свое на обсиженном месте тупое *топанье*,

⁷ Гаспаров М. Л. Современный русский стих. М., 1974. С. 31.

⁸ Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 9.

⁹ Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 2013. С. 333–337.

¹⁰ Орлицкий Ю. Б. Стих и проза русской литературе. М., 2002. С. 411 и далее.

двигалась, как подвигалась столетняя стена *китайская*. Ее придерживал кучер — медальный царь-император, грузный комод в упряжке гремел дорожною *утварью*, столетний сип самовара, единственного *аппарата* из вида машин паровых, царил *от утра до утра*.

Как медленно, невыносимо, замедленной долгой *съемкой* на час повисая в воздухе, прохожий делает шаг! И воздух густ как варенье, тяжелый, липкий и *емкий*, и медленно раздувается суконный его *пиджак*. Жизнь! Млекопитающее, еще допотопной *медленности*! Ужас — с тобой равняться, секундами дольше *лет*. Ногу тянуть за ногой, из патоки вязкой *след донести*, медленно ногу вытаскивая, всасывается *след*...

Ракеты!
 Сюда —
 дрожа и рыча,
 молнией вытянутого следа —
 скорость света,
 скорость луча,
 скорее, скорее,
 скорей сюда!
 Я опоздаю
 (секунда одна),
 мне только эфирная
 скорость годна,
 я должен за эту секунду поспеть
 с тобою увидеться,
 песню спеть,
 побыть на Ямайке,
 захватить на Рейн,
 за девять десятых секунды —
 скорей!
 Скорость луча,
 сюда, сюда,
 в тайфуны, в сирокко,
 в муссоны, в пассаты!
 Я должен увидеть
 сады и суда,
 Южные Штаты,
 Кавказа стада
 за восемь,
 за семь
 секундных десятых!
 Влетаю искринкой
 в радугу брызг.

Земля,
кружись не стопорясь!
Да здравствует риск,
диск искр!
Да здравствует Новая Скорость!

Держите в руках быстроту — дороги железные *нудны*, автомобиль — улитка, тоннель — досадная *щель*. Сегодня даже в одну десятую долю *секунды* можно успеть миллион замечательнейших *вещей*¹¹.

Как видим, текст состоит из трех неравных частей: двух абзацев-строф рифмованной прозы, стихотворной середины и вновь прозаического краткого завершения. При этом рифмы при чтении глазами распознать не очень легко: они достаточно экзотические, отстоят друг от друга довольно далеко, и их расположение в тексте можно обнаружить, только правильно его проскандировав. При этом рифмы в тексте располагаются по самой привычной для литературной традиции схеме: это перекрестная рифмовка, а не смежная, характерная для фольклора, и традиционного раёшника в том числе.

Интересно, что уже в ранних стихотворных опытах поэта обнаруживается интерес к стиху, единственным (причем не регулярным!) ритмообразующим элементом которого выступает рифма. Например, датированное 19 октября 1920 г. и насыщенное заумными неологизмами стихотворение «Сень»:

Вил на вилы сень небес,
Лез
Облокачиваясь
Джонглый затлен
На канате с неба до земли
Громогомные заизали камни
Ваами же ваами
Все! —
Прошли на восход миров!
Черные рты домов
Ты увидал: глотли!
Бейте кровавые рты
Сень нанесем, что клад!
Грохотом падает вихрь
Стлен голосопный раб
Брать надо в якорь рук
Курок револьверных псал!¹²

¹¹ Кирсанов С. И. Стихотворения и поэмы. СПб., 2006. С. 113–114.

¹² Кирсанов до Кирсанова. Одесса, 2007. С. 45.

Но именно «Новая скорость» была для Кирсанова первой, еще экспериментальной пробой стихотворной техники, к которой он вернется спустя десять лет, в годы войны. В 1943 г. он создает цикл «Заветное слово Фомы Смыслова», состоящий из восемнадцати текстов. Вот один из них — «За власть Советов!»:

Свыкся я с вами, товарищи, *сжился*. Прямо скажу — *сдружился*. Народ вы хороший и правильный *очень*. С вами светлеет и хмурая *осень*. С вами — окоп что семейный *дом*, вместе не зябко и под дождем и под *огнем*. С вами не *зябнешь*, не *слабнешь*. Видно, и вам, без хвастливых *слов*, полюбился Фома *Смыслов*!

Живем со штыком в обнимку, вместе тремя шинель о *шинель*. Общая наша братская *цель*: биться за волю советских *земель*. Вместе кашу *едим*, вместе Гитлера *губим*, Родину крепко *любим*, вместе и *победим*! Встанем мы на *рассвете*, праздник Октябрьский *встретим*, боем его *отметим*!

Все вы мне одинаково *любы*, и пожилые и *молодежь*. Воду, огонь и медные *трубы* с вами *пройдешь*. Души у вас *простые*, кованные в *России*, сердцем вы не *хитры*, братья мои *родимые* — *неукротимые* чудо-*богатыри*! Бывает, дума теснит *солдата*, а посмотришь на вас, *ребята*, и гора *с плеч*! О чем *речь* — каждый готов за другого *полечь*, заслонить командира *грудью*. Вот какие вы *люди*!

Тут мы стали плечом *к плечу* за свое государство *новое*, что Владимиром *Ильичем* в Октябре *основано*. А в шестнадцатом было *году*, что попала Россия в *беду*. Пялил враг жадные *бельма*, шли на Питер войска *Вильгельма*. Каски со *шпицами*, с хищными *птицами*. Перли германцы сплошными *рядами*, были снаряды у них — «*чемоданы*», *разные* газы *заразные*. Но Ленин с партией *большевиков* смотрел далеко да *широко*¹³.

Отличия этого текста от «Новой скорости» очевидно: во-первых, здесь преобладают не опоясывающие, а смежные рифмы, причем расположенные иногда очень близко, в соседних словах; во-вторых, наряду с парными встречаются тройные созвучия; наконец, сами рифмы значительно проще.

Все эти особенности нового произведения, в основном прозаического, можно объяснить в первую очередь тем, что оно было адресовано широкому неподготовленному читателю. Очевидно также, что Кирсанов сознательно ориентируется здесь на раёшник лубочной картинки и народного театра и прямо отсылает читателя к периоду Первой мировой войны — времени очередного расцвета русского лубка¹⁴.

Следом за «Заветным словом Фомы Смыслова» Кирсанов публикует написанную рифмованной прозой «Песнь о Днепре и Одере» (1943–1945), а в конце войны создает еще одно произведение в той же технике — поэму «Александр Матросов» (1944–1949), в которой рифмованная проза вновь чередуется со стихом:

¹³ Кирсанов С. И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М., 1976. С. 196–197.

¹⁴ См., напр.: Лубочная картинка и плакат периода Первой мировой войны 1914–1918 гг. Иллюстрированный каталог. Ч. 1–2. М., 2004–2005.

Чей это тут сбор?
Гул батарей.
Выбеленный собор
в шлемах богатырей...

Наш! Не чужой флаг!
Наша земля!
Значит, разбит враг?
Наша взяла?

Как хорошо! Близ
те, с кем дружил...
Значит, не зря жизнь
я положил.

Какое глубокое, широкое *небо*! Чистая, ясная *голубизна*. Высоких-высоких домов *белизна*. Я здесь никогда еще *не был*... Вот чудак, Москвы не *узнал*! Это — Колонный, по-моему, *зал*. Всё непривычно и как-то *знакомо*. Рядом, конечно, Дом *Совнаркома*. Прямо, ясно, *Манеж*. Направо, само собой разумеется, улица *Горького*. И воздух *свеж*, и знамя виднеется *шелковое*. И тоже знакомый, виденный *шелк*. Колонна вышла из-за *поворота*... Какой это *полк*? Какая *рота*? Песня летит к Кремлевским *воротам*. Слышу, мои боевые *дружки* хором ее *подхватили*! На гимнастерках у всех золотые *кружки* с надписью: «Мы *победили*». И пушки за ними всяких *систем*. Может, вправду в *Москве я*? Нет... не *совсем*... Крайний в шеренге — точно, *Матвеев*. Рядом — наш *старшина*!.. Значит, уже на войне *тишина*? Значит, Россия всюду *свободна*? Значит, победа *сегодня*? Если такая *Москва*, может, в Германии наши *войска*... Видимо, так, в Россию *обратно* с войны возвращаются наши *ребята*. Цветы, и «ура!», и слезы, и *смех*. Ордена и медали у *всех*. Милиция белой перчаткой дает им *дорогу*. Меня они видеть не *могут*. Смеются, на русые косы *дивясь*... Но нет меня среди *нас*. В колонне я не *иду*. Я не слышу, как бьют салютные *пушки*. Я убит в сорок третьем *году* у деревни *Чернушки*.

Как больно, что не вместе, что не с вами
я праздную... Но вот издалека
мое лицо плывет над головами,
и две девчонки держат два древка¹⁵.

Как видим, здесь Кирсанов несколько усложняет структуру текста, возвращаясь к прозиметрии и усложняя рифмовку, а также отодвигая рифмы друг от друга, но при этом сохраняет в основном «народную» смежную рифмовку.

Наконец, в 1960-е гг. поэт еще раз обращается к рифмованной прозе в своей «Поэме поэтов», под которой он поставил дату 1939–1966; в ней Кирсанов выступает под условными псевдонимами, причем наиболее созвучный своему

¹⁵ Кирсанов С. И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 271–272.

собственному имени — Хрисанф Семенов — он отдает «автору» раздела «Высокий раёк», включающему двенадцать произведений, написанных рифмованной прозой.

Интересно, что два из них посвящены проблеме ритмической природы рифмованной прозы, ее отношению со стихом:

ВСТРЕЧА С ПРОЗОЙ

Проза становится в *позу* и говорит: — Я *стихи!* — *Хи-хи*, — ухмыляются рифмы. — *Хи-хи!* А мы совсем не *стихи!* — Проза откидывает прядь, заворачивается в плащ, изображает плач, морщит бровь для *серьеза*, а рифмы хихикают: — Ты не стихи, ты *проза!* Ты пошлая, нудная *проза*, у тебя линованая бумага *внутри*, прочерниленная *целлюлоза*. А ну, *посмотри*: в распахнутой *куртке* стоит слово и курит. Пепел растет на *окурке*. Слово видит коралловый *риф*, огоньком прорастающий в пепел.

Вулкан и вокруг *океан*. *Вулкан* — Попокатепетль. Нет, опять коралловый *риф!* Полипы *рифм* поднимают обрубки рук, как в Помпее в день *извержения*. Это поэзия ищет и ждет *выражения* и не чувствует, что пальцы окурков *жжет*. Слово смотрит и *ждет*, просто, как пассажир *паровоза*. Ни плаща, ни пряди, ни строф. Эх ты, *проза!*..¹⁶

РАЙСКИЙ СТИХ

Обидное слово «*раёшник*». Вроде как «трешница» или «*старьевщик*». Термин — гармошечный, *тальянистый*. «Сонет» — благороднее, *итальянистей*. Стансы — это придворные танцы. А раёк — это пляшет простой паренек. Но мне в райке — как попугаю у шарманщика в вещице *руке*. Я так полагаю. Мне — в *райке* — как в старинке зазывале в зверинец на рынке. Мне в райке *запестрели* колпаки скоморохов и *менестрелей*.

Раёк — это райский *стих* разных птиц и цветных *шутих*. Ничего, что он шире и *тише*, что нету в нем слоговых часовых, дисциплинированных *четверостиший*.

Стих *райка* — как в праздник *река* с фонариками и *флажками*, как в кольцах старинных *рука*, как топоток казачка сафьяновыми *сапожками*.

Пойдем с тобой по райку на *прогулку*, как по московскому старому переулку. *Хорошо?* Так давай *посошок!*¹⁷

Еще в одной миниатюре этого же цикла — «Перемена» — Кирсанов признается:

С тех пор я очень люблю всяческую метаморфозу.
И поэзией ставшую прозу¹⁸.

Характерно, что здесь два последних абзаца равны строчкам раёшного стиха, в конце которых, соответственно, расположены рифмы.

¹⁶ Кирсанов С. И. Стихотворения и поэмы. С. 631–632.

¹⁷ Там же. С. 633

¹⁸ Там же. С. 635.

В тех же 1960-х гг. Кирсанов создает еще один образец рифмованной прозы — «Сказание про царя Макса-Емельяна, бесплодных цариц, жену его Настю, двести тысяч царей — его сыновей, графа Агриппа, пустынного Власа, воина Анику, царевну Алену, Мастера-На-Все-Руки и прочих лиц из былых небылиц» (1962–1964) — и тоже подписывает его именем, созвучным со своим собственным, — «Сочинил Симеон, сын Хрисанфов».

Для структуры этого объемного произведения характерно прежде всего наличие в нем наряду с частой рифмой больших нерифмованных отрезков — аналогов холостых строк в стихе, а также совмещение разных типов рифмовки: смежной и перекрестной. Используется также тройная рифма и приблизительные созвучия, что принципиально отличает это произведение Кирсанова от его упрощенного лубка военного времени:

Начинаю сей сказ, грешный аз.

В некотором царстве, нектаром текущем государстве, на самом краю света, в лето не то в это, не то в то, в некогда сущем Онтоне-граде, при свите, при полном параде жил царь.

Было сие встарь, во время оно.

Ликом царь до груди бородат, на сивых кудрях корона, золотом шит камзол, на державе алмазы да перлы. Ну, вроде король бубён.

Не зол, не бурбон, не турок, не перс.

А только один как перст царь Макс-Емельян Первый.

Царю уже под сто лет. И колышется их величество, как пылинка на былинке. А сыночка наследного нет.

Вот и числят царя как последнего, хоть Первым и числится.

Роду Максому лет поди, тысяча, а выбыли все из царской фамилии. Вымерли, точно их под метелочку вымели¹⁹.

При этом рифмованная проза в «Сказании...» регулярно чередуется со стихотворными фрагментами разной ритмической природы: тоническими и силлаботоническими, что создает выразительный эффект контраста.

Интересно, что А. Финкель в вошедшей в «Парнас дыбом» пародии 1964 г., воспроизводя структуру именно «Сказания...», делает акцент в первую очередь на частоте и разнообразии рифмовки, а не на принципиальной неупорядоченности длины условных строк; сознательно упрощена и стихотворная часть текста, лишившаяся в пародии своего разнообразия:

ПРО ПОПА И СОБАКУ СКАЗАНИЕ ЧИТАТЕЛЮ В НАЗИДАНИЕ
(невысокий раёк)

Сие сказанное мое гишпанское, игристое, как шампанское не сиротское и не панское, и донкихотское, и санчо-панское. Начати же ся песне той не по замышлению

¹⁹ Кирсанов С. И. Стихотворения и поэмы. С. 546.

Боянову, а по измышлению Кирсанова, того самого Семы, с кем все мы знакомы. Раз-два, взяли!

У Мадридских у ворот
 Правят девки хоровод.
 Кровь у девушек горит,
 И орут на весь Мадрид
 «Во саду ли, в огороде»
 В Лопе-Вежьем переводе.
 Входят в круг молодчики,
 Хороводоводчики,
 Толедские, гранадские,
 Лихачи Кордовичи.
 Гряньте им казацкую,
 Скрипачи хаймовичи!

Вот на почин и есть *зачин* и для женщин, и для *мужчин*, и все *чин чином*, а теперь за *зачином* начинаю свой *сказ* грешный *аз*.

Во граде Мадриде *груда народу* всякого *роду*, всякой *твари* по *паре*, разные *люди* и в разном *ладе*, вредные *дяди* и бледные *леди*. И состоял там в поповском *кадре* попогололоб, по-ихнему *падре*, по имени *Педро*, умом *немудрый*, душою *нещедрый*, *выдра выдрой*, *лахудра лахудрой*. И был у него *пес-такса*, нос — *вакса*, по-гишпански *Эль-Кано*. Вставал он *рано*, пил из *фонтана*, а есть не *ел*, не потому что *говел*, а потому, что тот *падре Педро*, *занудре-паскудре*, был *жадная гадина*, *неладная жадина*, сам-то *ел*, а для *Эль-Кано жалел*.

Сидел *падре* в *Мадриде*. Глядел на *корриду*, ржал *песню* о *Сиде*, жрал *олла-подриде*, пил вино из *бокала*, сосал сладкое — *сало*, и все ему *мало*, проел *сыр* до *дыр*, испачкал поповский *мундир*.

Вот сыр так сыр,
 Вот пир так пир.
 У меня всё есть,
 А у таксы нема,
 Я могу всё есть
 Выше максимума.

Ох и стало такое *обидно*, ох и стало *Эль-Кано завидно*, и, не помня себя от *злости*, цапанул он *полкосты* и бежать. Произнес тут нечто *падре* про собачью *мадре*, что по-ихнему *мать*, схватил тут *дубинку* и убил псих *псинку*, и в яму *закопал*, и надпись *надписал*, что во граде *Мадриде* *падре* в *тесноте* и *обиде* от *такс. Так-с!* Ну и *дела* — как *сажа бела!*

А нас счастье не *минь*, а *Педро аминь*, а *критика сгинь!* *Дзинь!*²⁰

²⁰ Цит. по: URL: <http://www.lib.ru/ANEKDOTY/parnas.txt>

Метрическая проза — наряду с нейтральной — появляется и в поэме Кирсанова «Однажды завтра» (1964); текст начинается написанным нейтральной прозой вступлением, затем следуют «найденные» поэтом стихотворения, а завершающий фрагмент снова выполнен прозой, переходящей из нейтральной в рифмованную:

Вот и всё.

А теперь, когда книга закончена и автор ее *восстановлен*, я могу заняться чем-нибудь *новым*, другим.

Может быть, под заглавиями раньше стояли другие слова и кое-что из нюансов неясно. Но я ничего не солгал. Это главное. Главное — создано нечто потерянное. А теперь оно *есть*. И можно *прочитать*, и как будто все так и было. И так он и выглядит — *этот*. Вот что я предлагаю как *метод* возобновления людей, которых давно уже *нет*. Так может сделать каждый *поэт* — вернуть ушедших любимых, *забытых*, *зарытых* в зеленых *просторах*. Теперь это проще *простого*. Нужно только помнить, что мы не *одни*, что были *они*. Что в одних мы *кончаемся*, а в других *начинаемся* снова. И последнее слово: нельзя, чтобы кто-нибудь умер *совсем*.

Теперь я покончил *со всем*, и не требуется *добавления*. Осталось одно: написать *оглавление*²¹.

Тот же эффект, что и в предыдущих поэмах, Кирсанов использует в одном из своих последних произведений — большой поэме 1969 г. «Зеркала», в которой рифмованная проза к тому же чередуется с ритмически нейтральной, нерифмованной:

Кто ушел — тот ушел.
Время в раму втекло.
Прячет ключ хорошо
это злое стекло.

Даже взгляд, и кивок,
и бровей два крыла —
ничего! Никого
не вернут зеркала! —

Сколько раз я тебя убеждал: не смотри в зеркала так часто! Ведь оно, это злое зеркало, отнимает часть твоих глаз и снимает с тебя тонкий слой драгоценных молекул розовой *кожи*. И опять все *то же*. Ты все *тоньше*. Пять ничтожных секунд *протекло*, и бескровно какая-то доля микрона перешла с тебя на *стекло* и легла в его радужной *толще*. А стекло — незаметно, но *толще*. День за днем оно отнимает что-то у *личика*, и зато *увеличиваются* его семицветные *границы*. Но, может, в стекле ты *сохранишь*? И оно как хрустальный *альбом* с миллионом незримо напластанных снимков, где то в *голубом*, то в *зеленом*: *приближаешься или отдаляешься ты?* Там

²¹ Кирсанов С. И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М., 1974. С. 467.

хранятся все твои *рты, улыбающиеся* или *удивляющиеся*. Все твои пальцы и *плечи* — разные утром и *вечером*, когда свет от *лампы* кладет на тебя свои желтые *лапы*... И все же начала ты *убывать*. Зачем же себя *убивать*? Но сразу, не *быстро*, но верь: отражения — это *убийства*, похищения *нас*. Как в кино, каждый *час* ты все больше в зеркальном своем *медальоне* и все меньше во мне, *отдаленней*... Но —

в зеркалах не исчезают
ничьи глаза, ничьи черты.
Они не могут знать, не знают
неотраженной пустоты²².

Наконец, в поэме «На былинных холмах» (1966–1970), одни главы которой написаны силлаботоникой, а другие — верлибром, встречается и раёшный стих в стихотворной записи: это зарифмованные с четырехстопным хореем «безразмерные» и нарочито не упорядоченные («прозаические») строки в главке «Одно из наблюдений»:

Отцом среди своих планет
и за землей следя особо —
распространяло солнце свет
(но чувствовалось, что оно поеживается от озноба).

В миллионы градусов озноб
пятнал сияющее тело
(иногда оно выбрасывало с васильками и кашкою сноп
и беспристрастно вновь блестело).

Отцовски спокойное, оно заходило за Монблан,
но багровело над Камбоджей,
и было ясно, что Земля
озноб испытывает тот же.

И я не мог ни лечь, ни сесть
(по статистическим данным это происходило со всеми).
Знобило. Тридцать семь и шесть.
Что делать? — Всё в одной системе!²³

Таким образом, Кирсанов довольно поздно обращается к рифмованной прозе, однако в позднем творчестве использует ее в больших произведениях достаточно регулярно. При этом можно выделить как минимум три этапа ее освоения поэтом: ранний экспериментальный, когда Кирсанов вполне в традициях южнорусской школы пробует разные стиховые формы, в том числе и раёк, стихотворный и прозаический с опорой на футуристические поиски; военный, когда поэт, же с опорой в основном на городской фольклор создает с помощью рифмованной прозы две

²² Кирсанов С. И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. М., 1976. С. 267–268.

²³ Там же. С. 241.

большие поэмы, адресованные массовому читателю; и поздний (1960-е гг.), в котором литературная и фольклорная традиции синтезируются и позволяют автору создать подлинное разнообразие ритмических форм в рамках одного прозиметрического текста.

Обращение Кирсанова к рифмованной прозе вполне вписывается в круг его стиховых новаций: с тоникой, вольной силлаботоникой и верлибром, которыми поэт писал всю жизнь, его рифмованную прозу роднит отказ от сквозной упорядоченности на разных структурных уровнях, а интерес к прозиметрии соответствует общей для раннесоветской литературы установке на факт, на подлинность описываемых явлений.

Всё это, на наш взгляд, позволяет говорить о том, что поэзия Семена Кирсанова вполне закономерно включается в круг явлений, соотносимый с понятием южнорусской школы, с актуальным для этой школы пафосом решительного обновления языка литературы.

**«КАК ИЗОБРАЗИТЬ В СТИХАХ
БОЛЬШОЕ И МАЛОЕ КОЛИЧЕСТВО ГОЛОСОВ?»:
ОСОБЕННОСТИ СТИХОСЛОЖЕНИЯ ДАНИИЛА ХАРМСА**

Стиховая техника Хармса, насколько нам известно, до сих пор не становилась предметом специального исследования. Это нетрудно объяснить: во-первых, до самого недавнего времени в распоряжении исследователей не было более или менее полного собрания сочинений писателя; во-вторых, необычность художественного мира Хармса в целом отвлекала внимание от таких, на первый взгляд частных, вопросов, как стихосложение поэта.

При этом априорно считалось, что стих Хармса либо достаточно традиционен, а всё новое в его творчестве достигается за счет новых стратегий обращения со словом (то есть стих представляет собой не более чем нейтральный фон для интенсивных поисков на других уровнях художественной структуры), либо, наоборот — что он настолько необычен, что его невозможно объяснить с точки зрения существующих стиховедческих подходов (то есть что стих Хармса столь же уникален, как и все остальные элементы его индивидуальной поэтики). Предпринятое нами предварительное исследование показало, что в действительности ни та, ни другая из существующих точек зрения не является справедливой.

В качестве материала исследования мы использовали наиболее полный на сегодня корпус стихотворных произведений Хармса, опубликованный в первом томе его Полного собрания сочинений, подготовленного В. Сажиним (СПб., 1997)¹,

¹ При этом мы отчетливо понимаем, что названное издание далеко не свободно от недостатков, в том числе и приводящих к определенным искажениям ритмического облика отдельных текстов — см., напр., рец. М. Мейлаха в журн. «Критическая масса». 2004. № 1. Тем не менее на сегодняшний день это наиболее полное собрание художественных текстов поэта.

включающий 282 завершенных оригинальных стихотворения 1925–1938 гг.² Не обследованы, таким образом, во-первых, незавершенные стихотворные произведения поэта, во-вторых, опубликованные Сажиным в 4-м томе дополнения к основному корпусу, большинство из которых также представляет собой фрагменты из неоконченных или утраченных произведений, немногочисленные поэмы, так называемые детские стихи Хармса (при всей условности этого наименования), переводы, стихотворные драматические произведения и отрывки, наконец, написанные стихами части прозаических миниатюр. Изучение и осмысление этого материала — задача дальнейшего исследования, которое представляется нам возможным лишь на базе предварительной фиксации хармсовского стихотворного «канона», которую мы и намерены провести ниже.

Однако прежде чем приступить собственно к изложению результатов нашей основной работы, необходимо сделать еще одно важное предварительное замечание. Дело в том, что Хармс (в отличие от многих авторов его поколения и вопреки некоторым устойчивым исследовательским предрассудкам) демонстрирует устойчивый теоретический и практический интерес к теории стиха. Так, дважды в его «Записных книжках» приводятся списки современной поэту литературы по стиховедению, включающие названия специальных монографических работ Тынянова, Томашевского, Жирмунского, Эйхенбаума; очевидно, что поэт изучал или, по крайней мере, просматривал эти издания. Далее, в нескольких местах тех же книжек поэт рисует метрические схемы стихотворений, как рядом с соответствующими им цитатами, так и автономно. Можно вспомнить также знаменитые хармсовские «Упражнения в классических размерах», стихотворения в которых названы в соответствии с теми силлабо-тоническими размерами, которыми они написаны. Наконец, сохранился собственный трактат Хармса о стихосложении (в первую очередь о метрике), также опубликованный в Собрании сочинений. Таким образом, можно говорить о Хармсе как о поэте, обладавшем определенной стиховедческой подготовкой, сознательно использовавшем свои специальные знания в разных сферах собственного творчества.

Далее, если говорить об используемых поэтом типах современного ему русского стиха, следует отметить прежде всего широчайший диапазон форм, включающий как все основные силлабо-тонические и тонические размеры, так и раёшный, свободный, а также гетероморфный стих³. Интерес к последнему (так же, как

² Мы исключили из рассмотрения стихотворение «В июле как-то в лето наше...», которым открывается первый том Собрания, поскольку, как убедительно доказал в своем докладе на Хармсовской конференции в Санкт-Петербурге в июне 2005 г. А. Дмитренко, оно представляет собой незначительно переработанный фольклорный текст, опубликованный еще в 1907 г.

³ Об этом типе стиха подробнее см. наши работы: Орлицкий Ю. Б. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛЮ. 2005. № 73. С. 187–202; Гетероморфный стих в современной русской поэзии (совм. с А. Н. Андреевой) // Славянский стих VIII. М., 2008. С. 365–389 и др.

к раёшнику и верлибру) несомненно сближает стихосложение Хармса с традициями футуризма, в первую очередь В. Хлебникова.

Большинство стихотворений Хармса (78 %) написано традиционной для русской поэзии силлаботоникой; кроме того, 14,8 % репертуара поэта занимают полиметрические композиции, в подавляющем большинстве которых использованы силлабо-тонические размеры, еще 6,4 % — ГМС, как правило, включающий в себя значительную долю силлабо-тонических строк; таким образом, можно говорить о господствующем положении именно этой, вполне традиционной для начала XX в., системы стихосложения в репертуаре Хармса.

В связи с этим интересно сопоставить метрический репертуар поэзии Хармса с соответствующими показателями русской поэзии его времени в целом. По сравнению с суммарным репертуаром русской поэзии 1890–1935 гг., полученным М. Гаспаровым⁴, двусложников (то есть, ямба и хорея вместе) у Хармса даже больше, чем в среднем по русской поэзии этого периода (70 % вместо 66). При этом доля ямба по отношению к хорю в русской поэзии в целом значительно больше: он встречается почти в три раза чаще, в то время как у Хармса его количественное преобладание над хореем значительно меньше. При этом из ямбических размеров и у Хармса, и в русской поэзии в целом лидирует четырехстопник, причем у Хармса его преобладание заметнее (56,4 % вместо 43,5).

Еще более заметно тяготение нашего поэта к четырехстопному хорю: если общая доля хореев в репертуаре Хармса составляет 24,5 % (в русской поэзии этого времени — 21,4), то четырехстопник у Хармса является абсолютным лидером (23 % против 8, по данным Гаспарова).

Таким образом, в стихах Хармса, написанных двусложными размерами, четырехстопники явно преобладают. Показательно, что и в стиховедческом трактате Хармса подавляющее большинство примеров выполнено именно Х4 и Я4⁵. Кроме того, среди силлабо-тонических размеров (особенно — среди ямба) встречается немало разностопных и вольных форм. Всего же хореем и ямбом написано более половины (153) стихотворений основного корпуса, в то время как трехсложными размерами — всего шесть стихотворений; соответственно, их доля в метрическом репертуаре Хармса чуть более 2 %, в то время как в русской поэзии его времени — почти 15. Причем самый распространенный из русских трехсложников — анапест — у Хармса в «чистом» виде вообще не встречается.

Зато среди его экспериментов с традиционными метрами, которыми Хармс особенно увлекался в последние годы жизни, встречается очень редкий образец трехсложника с переменной анакрусой:

⁴ Гаспаров М. Современный русский стих. М., 1974. С. 51 и далее.

⁵ О том, что Хармс прекрасно понимал значение сильной позиции, свидетельствует, в частности, такое его наблюдение, зафиксированное в «Записной книжке, № 26»: «Задумано было писать это стихотворение вместе с Н. М. О., но писал я один, кроме первой строчки. Поэтому стихи похожи на стихи Н. М. О.» (Хармс Д. Полн. собр. соч.: в 2 кн. Записные книжки. Дневник. Кн. 1 / Вступит. ст., сост., коммент. В. Сажина. СПб., 2002. С. 472).

Елизавета играла с огнем, Елизавета играла с огнем, пускала огонь по спине, пускала огонь по спине.	Дак4х2 Амф3х2
Петр Палыч смотрел в восхищенье кругом, Петр Палыч смотрел в восхищенье кругом и дышал тяжело, и дышал тяжело, и за сердце держался рукой.	Ан4х2+2х2+3

3 августа 1933

Однако при всей внешней традиционности многие стихотворения Хармса, написанные классическими двусложными и трехсложными размерами, нередко, особенно в ранних стихах поэта, включают в свой состав нарочитые отклонения от силлабо-тонической нормы. Чаще всего их создает единичная «бунтующая» строка другого метра, как правило, расположенная в сильной позиции начала или конца текста. Наиболее известный и выразительный пример такого «бунта» — детское стихотворение «Иван Иваныч Самовар», первая строка (и заглавие) которого написаны Я4, а весь остальной текст — Х4.

Стиховедческий трактат 1930-х гг. и особенно таблицы к нему, названные «Строфика», демонстрируют сознательный характер хармсовского метрического эксперимента: так, в приведенной в нем схеме «Образец строфики № 2» даны формулы строгих строф с чередованием Я и Х, причем разной стопности.

Как уже говорилось, в последние годы жизни Хармс нередко обращался к экспериментам с классическими метрами. Так, в стихотворении «Страшная смерть» (1935) Хармс использует уникальный размер — своего рода вариацию на тему русского гексаметра. В отличие от своего прообраза, стихотворение Хармса, во-первых, построено на непредсказуемом чередовании не Х и Дак, а ямбических и анапестических стоп, к тому же количество их не постоянно, как в гексаметре (6 или 6/5 в пентаметре), а колеблется вокруг этой средней нормы. В то же время от обычного дольника это стихотворение отличает строгое ограничение используемых в нем стоп: это только Я и Ан; все клаузулы — женские, как и должно быть в гексаметре.

Разумеется, размер этого стихотворения можно было бы определить и как вольный дольник на амфибрахической основе, если бы в двух предпоследних строках стихотворение не было преобразовано именно в традиционный, дактилохореический гексаметр:

Однажды один человек, чувствуя голод,
сидел за столом и ел котлеты,
А рядом сидела его супруга и все говорила
о том, что в котлетах мало свинины.
Однако он ел, и ел, и ел, и ел, и ел,
покуда не почувствовал где-то в желудке смертельную тяжесть.

Тогда, отодвинув коварную пищу, он задрожал и заплакал.
 В кармане его золотые часы перестали тикать.
Волосы вдруг у него посветлели, взор прояснился,
Уши его упали на пол, как осенью падают с тополя желтые листья,
 И он скоропостижно умер.

апрель 1935

Об общем смысле подобных экспериментов мы скажем ниже; пока же ограничимся констатацией интереса позднего Хармса к классической метрике, которую он вместе с тем пытается преобразовать самым решительным способом.

Кроме того, как уже говорилось выше, 14,8% стихотворений поэта представляют собой полиметрические композиции, большинство из которых состоят из фрагментов тех же Х4 и Я4. В связи с этим можно напомнить высказывание поэта, внесенное им в «Записную книжку № 3»: «Новая ритмика — невозможна скандовка»⁶.

Интересно отметить, что собственно тонических стихотворений в творчестве Хармса также немного. Особенно заметно малое количество столь популярных в первой трети XX в. дольников: у Хармса чистым дольником написано всего шесть стихотворений. Еще 12 можно определить как акцентный стих, что тоже немного. С другой стороны, тонические строки регулярно использовались поэтом в ПК и ГМС.

Говоря о неклассических метрах в поэзии Хармса, необходимо отметить активное обращение его к так называемому литературному раёшнику — неупорядоченному стиху, опирающемуся на единственное средство вторичной ритмизации — рифму. Всего в нашем материале 12 стихотворений, написанных раёшником, что составляет 4,3% от всего репертуара Хармса. Типичный пример хармсовского раёшного стиха, следующее стихотворение:

Начало спора
 Произошло вблизи Исаакиевского Собора
 Пойдёмте на Неву пешком
 сказал Грачёв помахивая гребешком.
 Там ветер слишком режет глаз
 ответил Фомов ласково и повелительно зараз.
 <1933–1935>

Классический русский верлибр появляется в творчестве Хармса достаточно поздно, с начала 1930-х гг. Всего в нашем корпусе встречается 31 стихотворение, написанное свободным стихом. Это «Нётеперь», «Вечерняя песня к имением моим

⁶ О том, что Хармс уделял каталектике особое внимание, свидетельствует, в частности, то факт, что он считает строчки одного силлабо-тонического метра (Х4 и Я4) с разными окончаниями (мужскими и женскими) принадлежащими к различным размерам: четырех- и трехсполовинойстопным (или четырехтактным — кстати, этот термин свидетельствует также о знакомстве поэта с стиховедческими штудиями конструктивистов) (Хармс Д. Полн. собр. соч. Незданный Хармс. СПб., 2001. С. 44 и далее).

существующей», «Видишь основание дома, для вас доля вас», «Третья цисфинитная логика», «Здравствуй стол, дни клонились в вечеру» и т. д. Кроме того, верлибром написаны многочисленные неоконченные произведения и стихотворные вставки в прозаические и драматические миниатюры, фрагменты в ПК и ГМС. Даже среди детских стихов Хармса встречаем один классический свободный стих — «Что мы заготавливаем на зиму».

Важная особенность метрики Хармса — активное использование им смешанных форм, полиметрических композиций и ГМС. Выше уже говорилось об отдельных отступлениях от метра в стихотворениях, написанных классическими метрами. Интересный пример метрического эксперимента находим также в стихотворении «Прогулочка»: строфа тактовика сменяется здесь строфой Амф, включающей одну ямбическую строку; особенно интересно, что в обеих строфах, несмотря на разную ритмическую природу строк, соблюдается разностопность (443443).

Вообще, гетероморфность можно считать одной из важнейших черт стихотворной поэтики Хармса. Она проявляется на самых разных уровнях стиховой структуры: в метрике — в использовании «бунтующих» строк и разных видов объединения разномерных (как силлабо-тонических, так и тонических) фрагментов в рамках одного текста; в регулярном изменении стопности и обращении к разностопным и вольным формам стиха; в употреблении в рамках одного текста разных типов каталектики⁷, в том числе и разноударных рифм; в частом обращении наряду с рифмованными к холостым строкам; в постоянной смене типов рифмовки и, соответственно, строфической группировки строк.

В связи с этим интересно замечание самого Хармса о текучести как неотъемлемом качестве творчества футуристов и обэриутов, сделанное им в «Записной книжке»⁸, а также его рассуждение о холостых строках и их роли в тексте, о «новой ритмике», наконец, приведенное им описание одного из стихотворений К. Олимпова: в 1933 г. в 24-й записной книжке поэт пишет: «Монолог, первые 5 строчек не рифмуются, потом 6 парных рифмов. строк, потом перекрестная квартена, потом 4 парных рифм. строк. Последняя пара рифм повторяется в обратном порядке, дальше все идет обратно в перевернутом виде. Строки и смысл другой, но рифмы те же»⁹ (так! — Ю. Б.).

Возвращаясь к стиховедческому трактату Хармса, следует обратить внимание на то, что приводимые в нем образцы строфики, данные в виде метрических схем, изображают не только классические размеры, но и дольники (образцы 4–8), в том числе — вольный (8), а образец № 9 представляет собой повторенную дважды схему ямбического восьмистишия со смежной рифмовкой с единственным регулярным отступлением — наращением ямба до анапеста во второй стопе 7-й строки каждой строфы (своего рода логаяд); характерно последующее указание «не менее

⁷ Хармс Д. Полн. собр. соч. Записные книжки. Дневник. Кн. 1. С. 65.

⁸ Там же. С. 444.

⁹ Хармс Д. Полн. собр. соч. Неизданный Хармс. С. 121.

четырёх-пяти строф»¹⁰, что указывает на необходимость повторения «ошибки» для того, чтобы она воспринималась именно как закономерность строения структуры.

Если принцип гетероморфности действует одновременно на нескольких уровнях структуры стихотворного текста — перед нами собственно гетероморфный стих, унаследованный Хармсом непосредственно от Хлебникова и параллельно разрабатывавшийся также его другом и соратником А. Введенским

Приведем пример такого стиха, имеющего отчетливую ямбическую основу:

ПАДЕНИЕ С МОСТА

Окно выходило на пустырь	010010001	Акц3А
квадратный как пирог	010001	Я3Б
где на сучке сидел нетопырь	000101001	Акц3А
Возьми свое перо.	010101	Я3Б
Тогда Степанов на лугу	01010001	Я4В
посмотрит в небо сквозь трубу	01010101	Я4В
а Малаков на берегу	00010001	Я4В
посмотрит в небо на бегу.	01010001	Я4В
Нам из комнаты не видать	10100001	Акц3Г
Какая рыба спит в воде	01010101	Я4Д
Где нетопырь — полночный тать	00010101	Я4Г
порой живет. И рыба где	01010101	Я4Д
а с улицы видней	010001	Я3Е
особенно с моста	010001	Я3Ж
как зыбь играет камушком у рыбьего хвоста.	01010100010001	Я6цЖ
Беги Степанов дорогой!	01010001	Я4З
Скачи коварный Малаков	01010001	Я4И
рыб лови рукой	10101	Х3З
Тут лошадь без подков	010001	Я3И
в корыто мечет седока.	01010001	Я4К
Степанов и Малаков	0100001	Акц2(3)И
грохочет за бока.	010001	Я3К
А рыба в море	01010	Я2л
жрет водяные огурцы.	00010001	Я4М
Ну да, Степанов и Малаков	010100001	Акц3(4)И
большие молодцы!	010001	Я3М
Я в комнате лежу с тобой	01000101	Я4Н
с астрономической трубой	00010001	Я4Н
в окно гляжу на берег дощатый	0101010010	ВЛх
где Малаков и герр Степанов	000101010	Я4х
открыли материк.	010001	Я3Х

¹⁰ См.: Орлицкий Ю. Б. О стихосложении новокрестьянских поэтов: (К постановке проблемы) // Николай Клюев: Исследования и материалы. М.: Наследие, 1997. С. 150–162.

Там я построю домик	0101010	Я4х
Чтоб не сидеть под ливнем без покрова,	00010100010	Я5о
а возле домика стоит	00010001	Я4Х
уже готовая корова.	010100010	Я4о
Пойду. Прощайте. Утоплюсь.	01010001	Я4Х
Я Фердинанд. Я Герр Степанов.	000101010	Я4п
Я Маклаков! Пойду гулять в кафтане	00010101010	Я5р
И рыб ловить в фонтане.	0101010	Я3р
Вот мост. Внизу вода.	010101	Я3Х
БУХ!	1	Х1Х
Это я в воду полетел.	10110001	Акц4С
Вода фигурами сложилась.	010100010	Я4х
Таков был мой удел.	010101	Я3С

в с ё

5 августа 1928

В этом стихотворении решительно преобладает Я, однако самой различной стопности (3, 4, 5); кроме того, встречаются также строки Х, Акц, ВЛ. 9 строк во второй половине текста холостые, однако они следуют не подряд, что не позволяет говорить о ПК. Здесь же появляются, наряду с мужскими, женские окончания, используются разные типы рифмовки, в том числе тройная смежная, рифмовка «с обходом» холостых строк, объединяющая силлабо-тонические и тонические строки.

На основе ритмики хоря и свободного стиха, неупорядоченно сменяющих друг друга, построено стихотворение 1935 г.:

Гости радостно пируют	10100010	Х4а
За столом сидят гурьбой	0010101	Х4Х
Гости радостно пируют	10100010	Х4а
И гурьбой за столом сидят	00100101	Дол3Б
И говядину едят	0010001	Х4Б
И наливки жадно пьют	0010101	Х4В
И чего то там под столом делают	00101001100	Акц4в`
И дамочкам предлагают раздеться.	01000010010	ВЛ
А дамочки, тру ля ля, танцуют	0100001010	ВЛ
И под музыку приседают.	001000010	ВЛ
Один из гостей на стол полез,	010010101	ВЛ
Но его отвели в ванную комнату.	001001100100	ВЛ
Хозяйка лифчик расстегнула	010100010	Я4х
И пошла плясать вовсю.	0010101	Х4Х
Композитор Ваня Конов	00101010	Х4х
Хотел хозяйку схватить за подол.	0101001001	ВЛ
Но потерял равновесие	000100100	ВЛ
И лег на пол.	0110	ВЛ

А Нина Петухова	0100010	ЯЗх
Сняла свои панталоны	01010010	ВЛ
И дала их Семену Палкину обнюхивать.	00100101000100	ВЛ

Здесь, как видим, семь строк имеют хореическое строение, но расположены в разных местах текста (пять — в начале текста, еще две в середине); две из них зарифмованы тавтологически и перекрестно (1 и 3), еще две (4 и 5, 6 и 7) входят в смежные рифмопары со строками тонической природы, причем одна рифма неравносложная (6 и 7); три строки холостые; 4 имеют мужские окончания, а три — женские.

Кроме того, две строки можно квалифицировать как ямбические (причем разные — двух- и трехстопную), еще две — как тонический стих, остальные — верлибр.

Если представить, что 18 строка несет ненормативное ударение в последнем слове, что вовлекает ее в рифменное отношение с 16-й (что вполне допустимо), мы «теряем» еще две строки свободного стиха и получаем взамен них Дол4 и Я2, что делает ритмическую природу стихотворения еще более разнородной.

Попытавшись в общих чертах определить направление динамики метрического репертуара поэта, можно заметить, что он вполне последовательно движется от полиметрических композиций и силлаботоники с отдельными (строчными) отклонениями к более строгой дисциплине стиха (в том числе и свободного), от хорей и гетероморфного стиха — к ямбу и верлибру. Интересно, что подобную эволюцию — от хорей через спектр экспериментальных форм к ямбу — чуть раньше прошли поэты так называемого «новокрестьянского» направления (Н. Клюев и др.)¹¹.

В области каталектики в основном преобладают сплошные мужские окончания, реже используется альтернанс мужских и женских. Дактилические окончания встречаются крайне редко и, как правило, несистемно, в основном в холостых строках или неравносложных рифмах.

В свою очередь рифма в стихотворениях Хармса чаще всего традиционная, нередко банальная, в ряде случаев тавтологическая. Как уже отмечалось, во многих стихотворениях (в том числе и вполне традиционной структуры) встречаются холостые строки. Наоборот, в достаточно распространенных нерифмованных стихах могут встречаться окказиональные рифмы (например, в стихотворении «Постоянство веселья и грязи»). Использует Хармс также такую экзотическую форму рифмовки, как монорим («Пришла весна...» (1930), «Однажды утром воробей» (1934–1935), «Дни летят как ласточки...» (1935).

Безусловно преобладает, однако, перекрестная и смежная рифмовки, что приводит, соответственно, к образованию самой традиционной строфической единицы — четверостишия, которой написано подавляющее число стихотворений Хармса. При этом строфы, как правило, редко выделяются пробелами. Иногда Хармс

¹¹ См., напр.: *Кобринский А.* Поэтика «Обэриу» в контексте русского литературного авангарда. Ч. 1. М., 1999. С. 10–95.

использует экспериментальные формы строфики: например, в упоминавшемся уже стихотворении «Прогулочка», в стихотворении 1935 г. «Я гений пламенных речей», имеющем схему рифмовки обеих строф АВССАВ, причем шестая строка повторяет вторую и, соответственно, зарифмована с ней тавтологически. «Романс» (1934) написан катренами белого акцентного стиха с одинаковой четвертой строкой во всех четырех строфах.

В интонационном смысле подавляющее большинство строк носит завершённый характер, переносы встречаются достаточно редко. На этом фоне явно выделяется перенасыщенное ими стихотворение «Стоит среди волн морских пустынный остров...». Следует отметить также встречающееся пару раз явление «ложного» смыслового переноса, которое, разумеется, могло быть вызвано простой опiskeй автора; в результате возникает нарушение ритмической границы строки и изменение размера следующей:

В этом ящике железном —
и в укусах кумачевых
все разъедены в клопах
всё семейство ювачевых *бы*
осталось на бобах

Надо сказать, что в контексте богатой переакцентуациями метрики Хармса это явление воспринимается вполне органично.

Многие стихотворные строки Хармса включены в прозиметрические композиции разной степени сложности. В большинстве своем это рассказы или драматические произведения небольшого объема, в которых проза и стих, как правило, соразмерны и равноправны. В связи с этим явлением, требующим отдельного рассмотрения, упомянем лишь об особом интересе — практическом и теоретическом — Хармса к стихоподобной прозе Белого (о чем уже писали и Сажин, и Кобринский¹²) и констатируем факт принципиальной разомкнутости границ стиха и прозы в творческом сознании поэта. При этом, однако, в не раз упоминавшемся уже трактате и в записных книжках он неоднократно пишет о структурных и смысловых различиях двух основных словесных искусств.

Актуальным было для Хармса также использование стихотворной речи в произведениях, организованных с помощью драматургических средств¹³, а также применение этих средств в собственно стихотворных произведениях. Как правило, в некоторых его стихах используются такие средства, как обозначение субъектов речи и ремарки; в этом же ряду следует назвать характерную для многих ранних стихов Хармса финальную формулу «всё», синонимичную традиционному драматургическому «занавес».

¹² См. об этом: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 636–639.

¹³ Хармс Д. Полн. собр. соч. Записные книжки. Дневник. Кн. 2. СПб., 2002. С. 59.

Как известно, сам поэт задавался вопросом: «Как изобразить в стихах большое и малое количество голосов?»¹⁴ Одним из способов такого изображения и — главное — противопоставления у Хармса оказывается полиметрия (причем в ряде случаев даже без обозначения субъектов речи). В то же время поэт отчетливо понимал, что введение в стихотворный текст примет драматического произведения не превращает его в драму: в этом смысле характерно его замечание по поводу пьесы Пантелеева «Невский проспект»: «Ремарки смешнее текста. Это показывает, что это не драматическое, а литературное произведение»¹⁵.

Подводя итоги этому по необходимости конспективному обзору, хотелось бы охарактеризовать стихосложение Хармса в самом общем виде как традиционное по большинству внешних показателей, однако использующее максимальное количество стихотворных форм, тяготеющее в отдельным экспериментам и, что особенно важно, к смешению и взаимодействию традиционных форм в пределах одного текста, в той или иной степени опирающееся на принципы полиметрии и гетероморфности в большинстве текстов.

¹⁴ Хармс Д. Полн. собр. соч. Записные книжки. Дневник. Кн. 1. С. 377.

¹⁵ Там же.

СТИХ А. ВВЕДЕНСКОГО В КОНТЕКСТЕ ОБЭРИУТСКОЙ СТИХОТВОРНОЙ ПОЭТИКИ

Стихосложение обэриутов до сих пор принадлежит к числу наименее изученных сторон их художественного арсенала (некоторым исключением тут можно считать только стих Н. Заболоцкого). Не исключение в этом ряду и А. Введенский, несмотря на обозримость его сохранившегося стихотворного наследия.

По установившейся традиции, канонический корпус текстов поэта состоит из 32 его «зрелых» произведений 1926–1940 гг.; кроме того, в приложениях к двухтомному московскому изданию опубликованы также 23 ранних (написанных до 1926 г.) стихотворения Введенского и 4 его произведения, считающиеся незаконченными¹. В нашем обзоре стихотворной техники поэта мы будем опираться именно на этот материал.

С точки зрения стихопроезаической структуры 32 произведения, относимых к основному корпусу, можно разделить на четыре основные группы: собственно стихотворные (их 13); стихотворения, в которых, кроме собственно стихотворного материала, для подчеркивания их диалогичности (отмеченной, в частности, Я. Друскиным как одна из отличительных особенностей поэтики Введенского и Хармса) используются также обозначения субъектов речи (таких 9; назовем их условно стиходраматическими) или обозначения персонажей и драматургические ремарки одновременно (таких два); произведения, состоящие из стихотворных и прозаических фрагментов (прозиметрические² — их тоже два; наконец, полиструктурные тексты, включающие прозаические и стихотворные фрагменты и элементы

¹ См. обоснование в: *Мейлах М.* Предисловие // *Введенский А. И.* Полн. собр. произведений: в 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 9.

² Подробнее о прозиметруме см., напр.: *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 411–561.

драматургической организации (обозначения субъектов речи и ремарок), — их мы предлагаем называть синтетическими (общим числом шесть).

Разумеется, предложенное разграничение носит в определенной степени условный характер. Так, большинство стихотворных текстов Введенского, отнесенных к первой рубрике, включает в свой состав прямую речь персонажей, выделяемую с помощью специальных глагольных маркеров типа «сказал», «закричал» и т. д. (например, в стихотворении «Две птички, горе, лев и ночь» это строчки: «о горе птичка говорит одна»; «тут говорит вторая птичка»; «тут птичка первая сказала»; «сказало горе»; «но птичка говорит позволь» и т. д.). Аналогичным образом в прозиметрическом повествовании «Потец» перед стихотворными монологами героев тоже прямо — хотя и в прозаическом тексте — названы персонажи: «Отец, сверкая очами, отвечал им»; «Сыновья, позвенев в колокольчики, загремели в свои языки» и т. д. С другой стороны, в «Седьмом стихотворении» драматургический элемент — имя говорящего персонажа («Умерший») — использовано лишь однажды в конце текста. Тем не менее с точки зрения теории стиха и прозы тексты всех названных групп различаются по своей ритмической природе: собственно стихотворные включают только стих, прозиметрические — стих и прозу, стиходраматические — стих и удетеронные³ по своей природе названия персонажей, синтетические — стих, прозу, а также удетеронные (наименования персонажей), прозаические (ремарки) и стихотворные (ремарки в ряде произведений) компоненты драматургической составляющей текста.

В тех случаях, когда эти составляющие не выполнены стихом и не вписаны, соответственно, в стихотворную ткань целого, они неизбежно (разумеется, при чтении, а не при сценическом исполнении «по ролям») вступают со стихотворным целым в отношения контраста. Так, даже единственное обозначение говорящего персонажа «умерший» в упомянутом уже «Седьмом стихотворении» образует контраст с двумя окружающими его ямбическими строчками:

в тоске и измерении
У м е р ш и й
уж я на статуе сижусь⁴;

тем более очевиден этот контраст в случае, когда наименования субъектов речи и ремарки встречаются в тексте достаточно регулярно. Еще более сложную и многослойную структуру образуют, соответственно, синтетические тексты, в которых в отношении контраста вступают стих и проза реплик, стих реплик и проза ремарок и т. д.

Обратимся сначала к собственно стихотворным произведениям канонической группы. Их, как уже говорилось выше, всего тринадцать. Из них только поздняя

³ Этот специфический тип текста, слишком короткий для однозначного отношения его к стиху или прозе, подробно описан там же, с. 563–608.

⁴ Все цитаты из произведений Введенского приводятся ниже по изданию, упомянутому в сн. 1, без указания страниц.

«Элегия» (1940) написана традиционным метром с применением регулярной строфики: она состоит из девяти восьмистрочных строф с однотипной рифмовкой, написанных регулярным ямбом: четырехстопным в смежно зарифмованных 1–3 и 5–7 строчках, и трехстопным в рифмующихся друг с другом перекрестно 4-й и 8-й. При этом все строчки в стихотворении — женские.

Еще три стихотворения — «человек веселый Франц...», «Снег лежит..» и «Значенье моря» — написаны самым распространенным у Введенского размером — четырехстопным хореем с небольшими отступлениями; еще одно — «Мне жалко, что я не зверь...» — раёшным стихом с рядом холостых (нерифмованных) строк. Остальные семь написаны гетероморфным стихом, в котором силлабо-тонические строки «основного» размера свободно соседствуют со строками других размеров, метров, а также с разными видами тоники, раёшником, свободным стихом.

При этом подобная микрополиметрия далеко не всегда компенсируется за счет изотонии и изосиллабизма; причем разностопность и разноударность достаточно часто встречаются и на метрически однородных участках текста.

В рамках одного стихотворения возможна также смена рифменного принципа: наряду с рифмованными разными способами (чаще смежно) фрагментами встречаются также полурифмованный стих, отдельные несистемные холостые строки, достаточно протяженные фрагменты белого стиха.

Соответственно, строфическая урегулированность возникает в гетероморфном стихе Введенского тогда, когда тот или иной фрагмент текста организуется с помощью рифмы и упорядочивания клаузул. Однако строгую строфическую форму невозможно обнаружить ни в одном из стихотворений поэта, кроме «Элегии».

Рассмотрим теперь, как названные принципы реализуются в конкретных стихотворениях поэта. Пять из них построены на базе вполне определенных размеров, однако количество отступлений от нормы и вкраплений других типов стиха не позволяет говорить об их гомогенности. Так, стихотворение «Всё» написано ямбом, который, скорее всего, следует определить как вольный: 73 % строк — четырехстопные, 15,7 % — трехстопные, 7,5 % — пятистопные, одна строка — шестистопная. При этом чередование стопности не подчинено никаким закономерностям: несколько рифмопар построено на традиционном чередовании трех- и четырехстопных строк с перекрестной рифмовкой, однако большая часть строк измененной стопности выступает как немотивированные наращенные и усеченные четырехстопной модели. При этом четыре строки (в том числе кода из двух строк) нерифмованны.

В стихотворении преобладает мужская каталектика (73,6 %), 79 строк зарифмовано попарно (в том числе одна «тройка»), 80 — при помощи перекрестной рифмовки. Таким образом, хотя стихотворение и написано одним метром, структура его носит крайне неупорядоченный, постоянно изменяющийся по мере развертывания текста характер.

На ямбической основе построено и стихотворение «Больной который стал волной»: 64,4 % строк в нем написано четырехстопным ямбом; общее количество

ямбических строк составляет 87,4%. При этом отступления в стопности носят не системный характер, это также немотивированные наращивания или усечения. В середине текста четырнадцать строк подряд (9,8%) написаны трехстопным амфибрахией, что можно рассматривать как проявление полиметрии.

Кроме того, трехсложниковую структуру имеют еще две строки текста, а еще одна носит явно тонический характер. В то же время в ряде строчек наблюдается буквальный повтор одних и тех же слов — прием, позволяющий в рамках классической силлаботоники выравнивать стопность; Введенский, однако, для этой цели его не использует (это касается и других его стихотворений). То же можно сказать и о явлении полногласия.

Преобладают мужские и женские окончания, однако в пяти случаях наблюдается дактилическая клаузула; 66 строк (46,1%) зарифмованы попарно, еще 21 (14,7%) — тройками; таким образом, 87 строк (60,8%) охвачено смежной рифмовкой; 52 строк (36,4%) — перекрестной, четыре строки (2,9%) — холостые. Наряду с точной, встречается неточная рифмовка (чеченец — младенец — испанец); еще в одном случае использована неравносложная рифма.

Четырехстопный ямб лежит также в основе метрики стихотворения «Две птички, горе, лев и ночь» — им написано 103 строчки, что составляет 72,1% от их общего числа. Всего же ямбом выполнено 127 строк (88,8% текста). С учетом хорея (четырёх- и пятистопного) в стихотворении 141 строка (98,6%) написана двусложниками, то есть его можно квалифицировать как вольный двусложник с переменной анакрусой. Однако две строки выпадают из общей строки: одна дактилическая и одна дольниковая. Кроме того, значительное количество 38 строк (26,6%) не зарифмовано; холостые строки сосредоточены в 5 блоках. В рифмованной части стихотворения преобладает смежная рифмовка, но есть и перекрестная, и опоясывающая, и более сложные комбинации рифмы.

Еще два стихотворных произведения построены на хореической основе. Так, 95 строк (71,4%) стихотворения «Суд ушел» — хореи, чаще всего — четырехстопные (хотя встречаются также трех- и пяти-); в середине текста обнаруживается небольшая вставка амфибрахических строк, а также дактилей и дольников. Кроме того, стихотворение содержит четырнадцать строк ямба различной стопности (Я4 — 7, Я5 — 3, Я6 — 1, Я3 — 3⁵). Принципиально неупорядочены также каталектика (примерно пополам, есть тройки и сложные формы) и, соответственно, рифмовка. Четыре строки — холостые.

Четырехстопный рифмованный хорей составляет основу также в стихотворении «Гость на коне», хотя в нем обнаруживается и трехстопный вариант этого метра. Здесь тоже встречаются разные типы рифмовки и каталектики; несколько строк разделены на достаточно самостоятельные полустрочия, включающиеся

⁵ См.: Поливанов Е. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // Вопросы языкознания. 1963. № 1. С. 99–112; Жовтис А. О критериях типологической характеристики свободного стиха // Вопросы языкознания. 1970. № 2. С. 63–77 и др. работы этого автора.

в рифменные отношения. Три строки в середине текста холостые; три написаны четырехстопным ямбом, еще одна — одностопным.

Наконец, три стихотворения построены еще более сложно. Так, в самом раннем из включаемых в каноническое собрание произведении «Начало поэмы» две первые строки имеют различную внутреннюю структуру и представляют собой фрагмент, выполненный раёшным (рифменным) типом стиха; затем, с 3-й по 23-ю строку следует четырехстопный хорей, сначала рифмованный (хотя рифмовка носит нерегулярный характер: из двадцати строк скреплены созвучием лишь четыре), потом — белый четырехстопный; вслед за этим идет строка пятистопного хорей, который нерегулярным способом чередуется с четырехстопным до 36-й строки; затем следует десять строк четырехстопного хорей. Кроме того, в первой части стихотворения три строки разбиты автором на полустишия, одно из которых (6-я строка «голос шашек») затем рифмуется с целой строкой (10-й: «гром гляди каспийский пашет»). Наконец, в рамках стихотворения нерегулярно чередуются нерифмованные строки с мужскими, женскими и дактилическими (три строки подряд, 27–29) клаузулами. Благодаря перечисленному разнообразию текст в целом воспринимается как нечто относительно упорядоченное, однако меняющее законы этой упорядоченности при переходе от одного фрагмента текста к другому.

Стихотворение «На смерть теософки» начинается четырьмя строчками четырехстопного ямба с женскими окончаниями, зарифмованными попарно. Однако пятая строка — тоже ямбическая — оказывается на стопу короче и смежно рифмуется с шестой, уже анапестической; при этом окончания обеих строк — дактилические; следующую группу рифмующихся строк образуют четырех-, пяти- и двухстопные ямбы с мужскими окончаниями, за которыми следует пара нерифмованных строк четырехстопного ямба, затем — четыре строки того же размера, но уже зарифмованные, причем опоясывающим способом и т. д.

В целом в стихотворении преобладает четырехстопный ямб, которым написано 56 строк (59,6%), как с мужскими, так и с женскими и дактилическими окончаниями; кроме этого, встречаются другие ямбические размеры — от двух- до шести-стопного; всего ямбом написано 66 строк (70,2%). В конце стихотворения, однако, чаще встречается уже другой метр — четырехстопный хорей (16,17% от общего числа строк). Кроме этого, в тексте есть строки иной природы (анапест, тоника и раёшный стих).

Каталектика стихотворения тоже носит переменный характер, наряду с мужскими и женскими окончаниями здесь встречается шесть дактилических, причем два образуют рифмопару, три — тройное созвучие, а одна — неравносложное с женским окончанием (Франции — померанцы).

Большинство строк рифмованные, но семь холостых. Рифмовка в основном смежная, но есть и перекрестная; трижды встречаются также тройные созвучия, следующие как подряд, так и перемежаясь с другими рифмами; один раз наблюдается неравносложная рифма, несколько раз созвучия носят приблизительный, неточный характер.

Не менее сложную метрическую композицию имеет и стихотворение «Приглашение меня подумать» в котором используются различные варианты разных силлабо-тонических метров, тоника и раёшный стих.

Таким образом, собственно стихотворные произведения Введенского в большинстве своем строятся на постоянной смене закономерностей разных уровней организации стиховой структуры: типа стиха, размера, стопности, каталектики, рифмовки. При этом в большинстве случаев переход от одного типа упорядоченности к другому носит содержательно не мотивированный характер. Так, в упоминавшемся выше стихотворении «Суд ушел» можно, на первый взгляд, связать смену типа стиха с переходом от одного персонажа к другому — например, после нескольких разностопных (X4/3) четверостиший после слов «Дело было так» следует несколько строк ямба, однако затем, на этот раз ничем не мотивированно, вновь «возвращается» хорей. Со сменой субъекта связан и переход к амфибрахию («помилуйте судьи ответил злодей»); однако и в этом случае очень скоро автор вновь возвращается к «основному» для данного текста хорю.

Стих подобного нерегулярного строения на основе силлаботоники с фрагментарным использованием и тоника, и райка, и верлибра появляется в русской поэзии в середине 1900-х гг. в творчестве В. Хлебникова; позднее его начинает использовать и А. Крученых. Такого рода стихосложение может быть охарактеризовано как гетероморфный стих.

Свободный же стих в современном понимании встречается у зрелого Введенского крайне редко и только в виде отдельных фрагментов полиметрического целого, как правило, небольших по размеру (в отличие от Хармса, нередко использовавшего именно классический вариант верлибра). В этом смысле верлибр, урегулированный не менее строго, чем классический стих (правда, «отрицательным» способом), и в не меньшей степени предсказуемый можно считать такой же частью классического репертуара; вслед за М. Гаспаровым, предложившим условно считать тонику применительно к истории советской поэзии «шестым классическим метром»⁶, мы предлагаем называть верлибр седьмым таким метром — в этом его принципиальное отличие от гетерогенного стиха Хлебникова-обэриутов, развертывающегося абсолютно непредсказуемо.

В этом смысле, кстати, вполне показательным, что путь к зрелой поэзии Введенский прошел через увлечение как тоническим стихом акцентного типа, введенным в стихотворную практику Блоком и Маяковским (в самом начале 1920-х гг.), так и собственно верлибром, которым написаны, в частности, «10 стихов александравведенского» и другие стихи 1924 г. (в которых очень активно используются также характерные для футуристов визуальные приемы аранжировки текста); однако уже опыты 1925–1926 гг. можно отнести к образцам гетерогенного стиха на силлабо-тонической основе.

⁶ Гаспаров М. Русский стих как зеркало постсоветской культуры // Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 308.

Обратимся теперь к стиходраматическим произведениям Введенского. Их, как мы помним, девять; все они, как правило, оказываются еще менее упорядоченными в стиховом смысле, чем чисто стихотворные. Так, — «Седьмое стихотворение» — включает только одно наименование субъекта речи во второй части текста; в «Ответе богов» речь делится на реплики, начиная примерно с середины. Остальные стихотворения разбиты на реплики полностью. Кроме того, в двух стихотворениях — «Ответ богов» и «Святой и его подчиненные» — при именах персонажей имеются минимальные по объему ремарки, характеризующие их речь («громко», «говорим») или сопровождающие их действия («исчезая», дважды употребленное в конце стихотворения).

С точки зрения метрической организации стиходраматические произведения Введенского характеризует использование широкого спектра типов стиха; наряду с излюбленными поэтом ямбом и хореем (по преимуществу, как и в обычных стихах, разноstopными, но на базе четырехstopников), это достаточно часто встречающийся раёк и свободный стих; их доля по сравнению с «монологическими» стихами здесь возрастает. Достаточно часто используется переменная каталектика, холостые строки и различные типы рифмовки.

Лишь одно стиходраматическое произведение — «Мир» — написано целиком одним размером — рифмованным четырехstopным хореем; однако и в нем используются разные типы рифмовки, переменная каталектика, тройные и более группы стихов на одну рифму. Другие же произведения этой группы — принципиально гетероморфны.

В позднем стихотворении «Сутки» персонажам переданы не только их собственная речь, но и замечания по поводу действия — своего рода ремарки в форме персонажной речи. Наименования героев «Четырех описаний» рифмуются друг с другом, что определенным образом вовлекает их в стихотворную речь целого текста.

Еще два стихотворных произведения Введенского, кроме имен персонажей, снабжены развернутыми ремарками и представляют собой драматические тексты; это «Зеркало и музыкант» и «Куприянов и Наташа». «Зеркало и музыкант» открывается прозаической ремаркой, описывающей экспозицию; с точки зрения метрической природы это полиметрическая композиция, включающая достаточно большие фрагменты, написанные излюбленными размерами Введенского: четырехstopным и разноstopным ямбом, четырехstopным хореем, дольником, раёшным стихом. В одном случае имя персонажа снабжено ремаркой-характеристикой («осваиваясь»), в другом действие персонажа включено в его наименование — «входящая бабушка».

Основу «Куприянова и Наташи» составляет — и в этом смысле это произведение исключительное — раёшник, который, довольно часто «теряя» рифму, переходит в свободный стих; своего рода компенсацией этой свободы выглядит введение метрических (в основном ямбических, рифмованных и холостых) ремарок. Встречаются также строки, выполненные традиционными ямбом и хореем, тонически урегулированные фрагменты.

Два прозиметрических текста Введенского — «Потец» и «Где. Когда» — по сути дела, тоже отчетливо тяготеют к драматургической форме: «Потец», как уже говорилось выше, состоит из стихотворных монологов Отца, трех его Сыновей и песни Няни, написанных в основном четырехстопным хореем, разностопным ямбом и раёшным стихом; встречается также пятистопный ямб, амфибрахий и верлибр. Как правило, каждая реплика, занимающая от двух до двадцати строк, написана одним размером — таким образом, в этом произведении мы имеем дело с вполне традиционной драматической прозиметрией. Правда, внутри каждого из фрагментов находим перемененную каталектику и систему рифмовки, переход от рифмованных строк к холостым, а иногда и смену стопности. Раёшный стих, утрачивая в отдельных строках рифму, превращается в свободный.

Соответственно прозаическая часть текста — это описание происходящего действия, своего рода развернутые ремарки, связывающие отдельные монологи в целостное повествование.

Примерно так же обстоит дело и в первой части — «Где» — последнего по времени написания сохранившегося текста поэта. Правда, здесь прозаические связи, во-первых, прерывают монолог одного персонажа; во-вторых, они включают описание не только физических действий, происходящих перед зрителем, но и переживаний героя и его мыслей и побуждений. Стихотворная часть текста написана в основном четырехстопным ямбом с разными типами рифмовки, однако встречается также ямб, акцентный стих и раёк.

Наконец, собственно драматические произведения, которые мы предложили назвать синтетическими прежде всего в силу их ритмического разнообразия.

Наиболее упорядоченными среди этих произведений оказываются самые простые по структуре, то есть в основном стихотворные. Это стихотворные «мини-драмы» «Пять или шесть», по преимуществу двусложниковая, но включающая также трехсложные строки, и «Очевидец и крыса», в которой Введенский пользуется в основном четырехстопными ямбом и хореем, а также раёшным стихом.

«Минин и Пожарский» представляет собой сложную полиструктурную композицию, включающую различные типы стиха (в основном разностопный ямб и раёк). Характерная черта этого драматического текста — использование в нем развернутых нарративных ремарок, написанных в том числе от множественного числа первого лица и иногда обращенных непосредственно к читателю — это тоже своего рода монологи, однако формально представленные как ремарки (например, «Рабиндранат уходит исполнившись каши». «Мы посидели на песке и видим свисли у печей глаза. Видим покойник лежит такой бородатый, что видно всё время борода растёт и нега вокруг. Брат как стихи медведь и порох. До свиданья, до свиданья мы уехали. Там в раю увидимся»).

В основе метрической композиции пьесы «Кругом возможно Бог» — силлаботонические метры (в основном разностопный ямб), тоника и раёк. Формально наиболее «каноническая» пьеса «Елка у Ивановых» (даже со списком действующих лиц в начале) тоже включает, наряду с прозой, разные типы стиха: ямб, хорей,

раёшный стих. В речи наиболее «классического» с точки зрения речи персонажа — Городового — есть даже восемь вполне выдержанных строк гексаметра, звучащего в тексте как пародия:

Некогда помню стоял я на посту на морозе.
Люди ходили кругом, бегали звери лихие.
Всадников греческих туча как тень пронеслась по проспекту
Свистнул я в громкий свисток, дворников вызвал к себе.
Долго стояли мы все, в подзорные трубы глядели,
Уши к земле приложив, топот ловили копыт.
Горе нам, тщетно и праздно искали мы конное войско.
Тихо заплакав потом, мы по домам разошлись.

Характерно здесь упоминание всадников «греческих туча» — явная отсылка к генезису вырванной формы; в отличие от многих фактов русского гексаметра, как правило, тяготеющих к дактилическому полногласию и соответствующей ему плавности речи, герой Введенского использует именно «греческий» вариант этого типа стиха, в котором постоянное использование цезуры в середине строки приводит к столкновению ударных слогов, что подчеркивает экзотический характер выбранной для стилизации формы на фоне силлабо-тонического стиха.

Наконец, в «Некотором количестве разговоров», по преимуществу прозаическом, чаще всего в стихотворных отрывках используется четырехстопный ямб или его разностопный вариант (4/3), как рифмованный, так и белый. В других произведениях местах используются четырехстопный хорей и раёшный стих. Интересно, что при первом появлении стиха переход к нему от прозы подчеркивается специальной ремаркой: «Первый (говорит русскими стихами)».

Подводя итоги, можно сказать, что и в прозиметрических драматических произведениях Введенский пользуется широким спектром стиховых форм, регулярно чередуя их. При этом в сложных композициях монологи — как правило, меньшие по объему, чем в драматических стихотворениях — обычно выдержаны в одном размере, хотя и изменяются по каталектике и рифмовке. В целом однако эту группу произведений можно отнести к более или менее традиционной прозиметрии.

Таким образом, среди своих соратников Введенский оказывается автором наиболее неупорядоченных текстов; в отличие от него и Хармс, и Бахтерев, и Олейников значительно чаще используют традиционные формы метрики и строфики, а в условиях полиметрии оперируют принципиально более протяженными фрагментами единой природы. В определенной мере с Введенским сближается только Заболоцкий, самым активным образом использовавший в стихотворениях обэриутского периода холостые строки и верлибрические вставки в силлабо-тонический стих⁷.

⁷ См., напр.: Красильникова Е. Строки без рифм в рифмованных стихах Заболоцкого (Н. А. Заболоцкий. «Столбцы». 1929) // Поэтика. Стихovedение. Лингвистика. М., 2003; Орлицкий Ю. Свободный стих Н. Заболоцкого в контексте стихотворной поэтики обэриутов //

Неупорядоченный (гетероморфный) стих Введенского до недавнего времени проходил в русском стиховедении по ведомству исключений. Однако в русской поэзии последних двух десятилетий нарастает его противостояние как классической стихотворной культуре (силлабо-тонической и тонической в равной степени), так и свободному стиху. Таким образом, именно основанный на постоянной смене способов упорядочивания отдельных отрезков текста стих Введенского становится в наше время образцом для подражания.

«РИФМОВАННЫЕ СТИХИ ПОЯВИЛИСЬ И ИСЧЕЗНУТ»: ОСОБЕННЫЙ ВЕРЛИБР Н. ЗАБОЛОЦКОГО

В специальном исследовании, посвященном метрическому репертуару Н. Заболоцкого, Т. С. Царькова обнаруживает в творчестве поэта только два стихотворения, полностью написанных свободным стихом: датируемое 1930 г. «Искусство» и стихотворное послание конца 1920-х гг. «Полезно ли человеку писать?», подаренное им Т. Липавской¹. Кроме того, по наблюдениям Царьковой, неклассические размеры использовались поэтом также в его полиметрических произведениях (в основном больших форм), написанных в первой половине 1930-х гг.

Следует еще раз напомнить понимание русского свободного стиха (верлибра), на котором мы (так же, как Царькова) основываемся, выделяя произведения, написанные этим типом стиха. Под верлибром мы понимаем тип русского стиха, характеризующийся принципиальным отказом от вторичных стихообразующих признаков (слогового метра, изотонии, изосиллабизма, рифмы и регулярной строфики) и опирающийся только на первичный ритм — ритм строк, то есть на деление текста на стихи (строки)².

Предложенное определение, прекрасно работающее в применении к свободному стиху классического типа, требует, однако, определенных оговорок, когда речь заходит о таком специфическом стиховом явлении, как стихосложение обэриутов, в контексте которого возникают верлибры Заболоцкого. Сразу же необходимо очертить этот контекст: Олейников никогда не обращался к свободному

¹ Царькова Т. Метрический репертуар Н. А. Заболоцкого // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 131.

² Подробнее наша точка зрения на природу русского свободного стиха изложена в монографии «Стих и проза в русской поэзии» (М., 2002. С. 321–408).

стиху в названном выше понимании³; Вагинов делал это только в ранних «Петербургских ночах» (то есть до 1922 г.; в стихотворениях «Бегает по полю ночь...» и «Снова утро. Снова кусок зари...»), Введенский — в дебютных же стихах, представленных им для поступления в Цех поэтов (1924) — то есть в то время, пока в России свободный стих еще не попал под негласный запрет как форма проявления реакционной западной идеологии⁴. Позднее эти поэты (как и русская официальная поэзия) к свободному стиху более не обращаются.

Принципиально по-другому складываются отношения с русским верлибром у трех других обэриутов: Заболоцкого, Хармса и Бахтерева. Заболоцкий, как мы уже говорили, обращается к нему несколько позднее и работает в этой технике очень недолго (особенно если принять во внимание его беспрецедентное для обэриута долголетие в русской поэзии). Все опыты, так или иначе соотносимые со свободным стихом, он создает в очень короткий период — в самом начале 1930-х гг. Бахтерев начинает несколько позднее, в конце 1930-х — начале 1940-х гг. — самое тяжелое время для русского свободного стиха, по сути дела, объявленного в эту пору вне закона как в советской России, так и в консервативном русском зарубежье. Интересно, что примерно в это же время — в конце 1930-х г. — начале 1940-х гг. — к свободному стиху обращается А. Тарковский, сложные и плодотворные отношения которого с Заболоцким прекрасно проанализированы в монографии С. Руссовой⁵.

Наконец, Хармс оказывается наиболее плодовитым верлибристом среди обэриутов: его перу принадлежит более 40 верлибров, написанных в разные годы начиная с конца 1920 г. до начала 1940 г. — то есть, по сути дела, на всем протяжении творческого пути. Поэтому именно его верлибр мы считаем возможным рассматривать как своего рода эталон обэриутского извода русского свободного стиха. Таков в общих чертах ближайший контекст свободных стихов Заболоцкого.

Перейдем теперь к конкретной характеристике его верлибров.

Кроме «Искусства», свободный стих можно обнаружить в «Битве слонов», «Школе жуков», «Деревьях» и «Безумном волке» (все — 1931). Везде это более

³ В этом смысле характерным выглядит ритмический традиционализм Н. Олейникова, зафиксированный в «Разговорах» Л. Липавского:

Л. Л.: <...> для этого, наверное, нужна и другая поэтическая форма, чем принятая теперь. Гекзаметр, например, непрерывен и он естественен, как дыхание; рифма же рассекает стихи, как мир для нас рассечен на предметы, на причины и следствия; гекзаметр отличается от рифмованных стихов, как орган от рояли. Я думаю, рифмованные стихи появились и исчезнут, это недолговечная вещь. Или вы думаете и через двести лет будут так же писать стихи с рифмами?

Н. М.: Да, я в этом уверен.

(Липавский Л. Разговоры // Логос. 1993. № 4. С. 63.)

⁴ См., напр.: Маца И. Литература и пролетариат на Западе. М., 1927. С. 140–148.

⁵ Руссова С. Заболоцкий и Тарковский. Киев, 2001.

или менее объемные вставки в сложные полиметрические композиции, вообще характерные для стихосложения обэриутов.

Характерно в этом смысле описание стихотворения, сделанное Хармсом в 1933 г. в 24-й записной книжке: «Монолог, первые 5 строчек не рифмуются, потом 6 парных рифмов. строк, потом перекрестная квартена, потом 4 парных рифм. строк. Последняя пара рифм повторяется в обратном порядке, дальше все идет обратно в перевернутом виде. Строки и смысл другой, но рифмы те же (так! — Ю. Б.). Чистота достигнута в стихах из “Гвидона”»⁶. «Рационалист» Заболоцкий напротив, по свидетельству А. Сергеева, не замечал холостых строк даже в собственных стихах и «уверял, что, написав это стихотворение (“Движение”. — Ю. О.), долго считал, что оба четверостишия — рифмованные»⁷.

У Заболоцкого в одном стихотворении может осуществляться переход:

А. От рифмованного стиха к белому; в его ранних стихотворениях много немотивированных холостых, что позволяет вспомнить утверждение И. Синельникова, что Вагинов, писавший строгими белыми стихами, «четырёхстопным и пятистопным ямбом», которые «иногда перемежаются или завершаются рифмованными строками», «несомненно влиял» на молодого Заболоцкого «именно этой формой построения стихов»⁸.

Б. От одной стопности к другой; по тому же свидетельству, «Н. А. заметил, что очень эффектны были бы длинные стихи на фоне коротких. Это подчеркивало бы “вес выдвинутых строк” (по терминологии Тынянова). Он кое-что делал в том направлении»⁹.

В. От силлаботоники — к тонике и литературному райку.

Г. От силлаботоники — к нерифмованным разноударным строкам — то есть к верлибру.

Первые три типа перехода встречаются у всех обэриутов, последний (к свободному стиху) — только у Хармса, позднего Бахтерева, Заболоцкого.

Например, в «Безумном волке» (1931) 1–2 строки — нерифмованный дву- — трехсложник с переменной анакрусой (Я5+Дак3; редчайший случай в русской классической поэзии); 3–8 — Х4 со смежной рифмовкой; 9 — «одинокая» холостая строка Х6 (создающая резкий контраст с соседними строчками); 10–11 — Х4 со смежной рифмовкой; 12 — белый Дол3; 13 — Я3, 14–15 — метрически неупорядоченные строки (верлибр), 16–17 — Я4 с мужским и женским окончаниями; 18–19 — Я5 со смежной рифмой; 20–21 — так же смежно зарифмованные разно- — стопные строки (Я4 и Я5). При этом более упорядоченные 1–9 строки входят в состав монолога Медведя, а более раскованные 10–20 — монолога другого героя — Волка. Всего в этом стихотворении 36 строк свободного стиха, белого метрического — 172, остальное — рифмованный стих (метрический и неметрический).

⁶ Хармс Д. Полн. собр. соч. Записные книжки. Дневники. Кн. 1. СПб., 2002. С. 444.

⁷ Сергеев А. О Заболоцком // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 406.

⁸ Синельников И. Молодой Заболоцкий // Там же. С. 108.

⁹ Там же. С. 111.

Интересно, что в состав проанализированного отрывка, наряду с разноприродными стихотворными строчками, входят также выделенные в отдельные строки наименования субъектов речи, которые при чтении текста еще более осложняют его ритмическую природу (см. характерную реплику Хармса в уже цитировавшейся записной книжке по поводу имен персонажей в драматургически упорядоченном стихотворном тексте: «Монах и настоятель — загрязняют (так! — Ю. О.)»¹⁰).

Характерно, что и в «правильном» верлибре «Искусство» есть более или менее организованные группы идущих подряд строк. Так, 10–11 строки можно рассматривать как Ябж; 19, 21 и 22 — как АмфЗм, хотя 20 при этом — ДолЗж.; 24–26 — как АнЗж; 31–33 и 32–34 образуют квазикатрен, в котором первая пара — АмфЗж, а вторая — ДакЗм. В результате всего 12 из 40 (30 %) строк этого стихотворения являются верлибром в полном смысле слова, остальные же — более или менее правильные дву- и трехсложники, хотя только в трех случаях строки одного типа следуют в тексте одна вслед другой (два раза по два, один раз — три строки) и еще три образуют достаточно специфический последний «катрен» стихотворения. Количество слогов в строке при этом колеблется от 8 до 15.

Конечно, такой стих не воспринимается читателем как силлаботоника, но в то же время в нем безусловно ощущается определенная упорядоченность. Еще более это относится к стихотворениям, в которых белый стих перемежается рифмованным.

Соответственно, в «Школе жуков» (1931) — 39 неметрических на 133 строки (29 %), только здесь большие по объему куски одного метра следуют подряд, поэтому возникает ощущение большей метричности; количество слогов в строке колеблется от 2 до 13.

Строки свободной структуры сосредоточены в основном в первом монологе Женщин. Вот как они реально располагаются в тексте стихотворения:

1. Мы, женщины, повелительницы котлов,
3. Толкачихи мира вперед, —
5. Полные любовного трудолюбия,
6. Рождаем миру толстых красных младенцев.
8. Младенцы имеют полную оснастку органов;
9. Это теперь пригодится, это — потом.
10. Горы живого сложного Мяс
11. Мы кладем на руки человечества.
12. Вы, плотники, ученые леса,
13. Вы, каменщики, строители хижин,
15. Загадочными фигурками нашей истории,
16. Откройте младенцам глаза,
17. Развяжите уши
19. На первые подвиги.

¹⁰ Хармс Д. Полн. собр. соч. Записные книжки. Дневники. Кн. 1. С. 444.

20. Мы, плотники, ученые леса,
22. Построим младенцам огромные колыбели
32. Ясень,
33. На котором продолговатые облака
56. Мы нарисуем пляску верблюдов
76. Вот что нарисуем мы
83. У которых отпилены черепные крышки,
84. Мозг исчез
87. И в ней купаются голуби, —
90. Держа в руках окончания своих черепов.
91. Каменные шляпы
93. Согласились отдать свой мозг
94. И переложить его
105. Маленькие граждане мира
116. Катают хлебные шарики
120. Сколько кому осталось
124. Из одного тела в другое,
126. Время кузнечика и пространство жука
128. Ваши слова достойны уважения,
129. Плотники, живописцы и каменщики!

В стихотворении «Битва слонов» (1931) так же, как в «Школе жуков», нерегулярно чередуются строки разных силлабо-тонических размеров, к тому же 42 строки из 73 (57,5 %) зарифмованы (1–2, 10–13, 19–20, 25–26, 29–36, 39–40, 43–57, 60–63, 70–73). Только 14 строк из 42 неметрично (19 %); в основном они сосредоточены в сильных позициях: в начале стихотворения (3, 4, 6, 8) и в его конце (66–69), но встречаются и в других позициях (15, 22, 24, 27, 37, 38). Вот эти строки:

3. На бессильные фигурки существительных
4. Кидаются лошади прилагательных,
6. Преследуют конницу глаголов,
8. Рвутся над головами,
15. Стреляющие разбитыми буквами,
22. Счастливо поднимаются на задние ноги.

24. Боевые животные преисподней!
27. Маленькие глазки слонов
37. Волк вместо разбитой морды
38. Приделал себе человечесьё лицо,
66. Поэзия начинает приглядываться,
67. Изучать движение новых фигур,
68. Она начинает понимать красоту неуклюжести,
69. Красоту слона, выброшенного преисподней.

Наконец, в стихотворении «Деревья» 151 рифмованных строк, 47 белых метрических, 53 свободных (21,1 %). Верлибр здесь образует два протяженных фрагмента: в главе 1 «Приглашение на пир» это речь Бомбеева, а в главе 3 «Ночь в лесу» — фрагмент, помещенный в окружение белого стиха.

Очевидно, использование Заболоцким строк разного типа в рамках одного произведения соответствует сделанному им в одном из ранних стихотворений заявлению: «Здесь не гекзаметр, не хорей, / Здесь не Онегин, не октавы, — / Но просто сброд из разных строк, / Не знаю, будет ли в том прок»¹¹; характерно, что само это стихотворение написано самым обыкновенным четырехстопным ямбом. Позднее в диалоге с Липавским Заболоцкий, оправдывая в частности и полиметрию, говорил, что «сейчас... пришел новый поэтический век» «и от этого так трудно найти законы строения больших вещей»¹² — то есть как раз тех, где полиметрия используется и им, и другими обэриутами.

Наконец, по поводу текста «Полезно ли человеку писать?», публикация которого в сборнике «Воспоминания о Заболоцком», скорее всего, строфически упорядоченная проза (так называемое версе¹³, где длинные неметрические строки чередуются с очень короткими, естественно совпадающими с отрезками метра). Благодаря именно этому образуется выразительный контраст — в определенном смысле стиха и прозы (как в юмористических пьесах тех же обэриутов), коротких и длинных строк.

Кстати, приводимый в мемуарах Никиты Заболоцкого «чистый лист с начатым планом», оставшийся на письменном столе писателя после его смерти — тоже правильнее всего было бы интерпретировать как версе:

1. Пастухи, животные, ангелы.
- 2.¹⁴

¹¹ Цит. по: Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 41.

¹² Липавский Л. Разговоры. С. 53–54.

¹³ Подробнее об этом типе текстов см.: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской поэзии. С. 177–218.

¹⁴ Воспоминания о Заболоцком. С. 272.

Характерно при этом, что поздний, строго «силлабо-тонический», Заболоцкий последовательно выступал против скрещивания стиха и прозы («Поэзия...ничего общего не имеет с прозой. Это разные искусства, скрещивание которых приносит отвратительные плоды»¹⁵), а также от использования разного рода переходных форм (см., напр., его отказ от перевода «Гимнов к ночи» Новалиса, о котором писала М. Юдина¹⁶). Несомненно, не привлекал его в те годы и свободный стих.

Таким образом, можно сказать, что верлибр занимал в творчестве Заболоцкого крайне скромное место; он появляется в его стихах во вполне определенный период, свидетельствуя о готовности поэта к переменам. Можно сказать, что в стихотворном репертуаре нашего автора он почти не пригодился, хотя и оставил в ней безусловный след.

¹⁵ Воспоминания о Заболоцком. С. 147 (воспоминания Л. Гинзбург).

¹⁶ Там же. С. 325.

– V –

И ДРУГИЕ ПОЭТЫ...

**«СТИХИ. ПЕРЕВОДЫ — ПЛАГИАТЫ — СВОЕ»:
СВОЕОБРАЗИЕ СТИХА РУССКИХ СТИХОТВОРНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. ЖАБОТИНСКОГО**

Стихотворное наследие Владимира Жаботинского невелико, однако оно несомненно представляет значительный интерес как для понимания его многогранного литературного творчества в целом, так и для уточнения общей картины развития русской поэзии начала XX в. и места в ней творчества этого автора.

Основные собственно стихотворные произведения Жаботинского, написанные им на русском языке, были собраны в парижской книге 1931 г. «Стихи. Переводы — плагиаты — свое»; они были переизданы в подготовленном М. Соколянским одесском сборнике «Я — сын своей поры (Стихотворения. Переводы)» (2001), включающем дополнительно еще несколько стихотворений и переводов.

Включая в состав подзаголовка своей единственной стихотворной книги слово «плагиаты», Жаботинский указывает на определенную вторичность большинства собранных в ней стихов, на собственное иронически-пародийное отношение к некоторым своим стихотворным сочинениям. Эта вторичность особенно видна рядом с помещенными здесь же переводами стихов представителей европейского декаданса: По, Лоренцо Стекетти (настоящее имя Гверини Олиндо, 1845–1916), Ростана, Сулари (Жозеф-Мари, известный под именем Жозефэн Soulayr, 1815–1891 — французский поэт), д'Аннунцио, а также классиков европейской поэзии предшествующих эпох — Данте, Вийона, Петефи. Есть в сборнике и стихотворения трех еврейских поэтов: Якова Кагана, Залмана Шнеура и Хаима Бялика.

При этом самая представительная подборка принадлежит знаменитому американскому романтику, из которого Жаботинский перевел самые известные стихотворения: «Ворон» (который под псевдонимом печатался даже в годы запрета имени поэта в Советском Союзе), «Звоны», «Улялюм», «Аннабель Ли», «Эльдорадо»; в основном же Жаботинский представляет авторов одним, реже двумя

стихотворениями, что свидетельствует в первую очередь о том, что перед нами — не столько сборник переводов, сколько подборка своего рода собственных «стихов на тему» того или иного иноязычного поэта, особенно близкого автору по той или иной причине (как писал сам автор, «всё это, по большей части, переводы вольные, иногда с большими отступлениями от подлинника»¹).

При этом, тоже по свидетельству автора, «за исключением последних семи стихотворений, переводы эти были сделаны между 1899 и 1901 г., но здесь печатаются в значительно переработанном виде»² — по крайней мере, знаменитый перевод «Ворона» переделан самым кардинальным образом (кстати, это стихотворение переведено Жаботинским и на иврит).

В сборник 1931 г. вошло всего восемь оригинальных стихотворений, составивших раздел «Плагаты и свое»: «Шафлор», «Песня контрабандиста», «Нозла», «Piazza di Spagna», «Серенада на кладбище», «Бедная Шарлотта», «Мадригал» и «Песня Горбуна»; все они ранее были опубликованы в периодике или авторских сборниках (как «Шафлор») или даже отдельной книгой (как поэма «Бедная Шарлотта») и, по признанию автора, написаны «не позже 1903 года». Правда, позднее было опубликовано еще несколько написанных на русском языке стихотворений Жаботинского; так, в одесской книге их десять (в оглавлении части больших стихотворений учтены как отдельные тексты, поэтому записей здесь шестнадцать); кроме составивших парижскую книгу, это раннее стихотворение «Город мира» (1898) и «Памяти Герцля» (1904).

Ритмическая природа оригинальных стихотворений Жаботинского достаточно типична для поэзии русского символизма (напомним, что большинство стихотворений, по утверждению автора, написаны именно в период его расцвета, в самом начале 1900-х), предпочитавшего в основном классическую силлаботонику в сочетании с традиционной же, но при этом достаточно изощренной строфикой.

Семь из десяти стихотворений написаны четверостишиями, еще в трех используются более сложные строфы, в том числе в сочетании с неравносложностью; в одном стихотворении использована длинная строка. Все эти особенности сближают стих Жаботинского с одной стороны, как уже говорилось, со стихом русских символистов, с другой — с метрикой и строфикой переводимых Жаботинским поэтов, причем как европейских, так и Бялика, с точки зрения стиха вполне сопоставимого с теми же русскими символистами и к тому же активно ими переводимого.

Раннее «древнее сказание» «Город мира» написано унифицированным четырехстопным хореем, четверостишиями с перекрестной рифмовкой; поиски разнообразия начинаются позднее.

Открывающая раздел оригинальных стихотворений в книге 1931 г. поэма «Шафлор» (1900) навеяна «Горной идиллией» Г. Гейне и воспоминаниями о прогулке

¹ Жаботинский В. Стихи. Переводы — плагаты — свое. Париж, 1935. С. 14.

² Там же.

в окрестностях Берна, куда герой отправился с девушкой, пожелавшей посмотреть Шафлах — овечий грот. Здесь Жаботинский тоже обращается к четырехстопному хорю, только теперь к его балладному полурифмованному варианту — одному из любимых размеров Гейне и его русских переводчиков, строки которого тоже объединены в катрены.

Я над «Berg-Idylle» Гейне
просидел сегодня час:
вспомнил Зину. «Berg-Idylle»...
Это было и у нас

Ей хотелось видеть Шафлах
(«Гротъ Овечий» перевод:
сталактиты, сталагмиты,
чудеса и франк за вход).

Ночь настала, погасили
свет у сторожа в окне;
и одни мы с фрейлейн Зиной
на орлиной вышине.

Хорошо! Пред нами ели,
вниз и кверху по горе,
то сверкали, то чернели
в зыбком лунном серебре

расстилались по долинам
и сползали с диких круч
тундры белого тумана
и лавины белых туч;

Тоже ночь, и так же ели
шелестели в лунной мгле;
только с Зиной мы сидели
не под кровлею шале³.

За ней следует еще одно стилизованное («плагиатное», по определению самого Жаботинского) произведение — «Песня контрабандиста», — написанное на этот раз в ключе испанского романса с непременно рефренной формой, выполненной другим метром: основная часть — пятистопным хореем, рефрен — трехстопным; при этом длинные строки зарифмованы опоясывающей рифмой, а короткие объединены в сдвоенные строфы по схеме abcDabcD:

³ Жаботинский В. Стихи. Переводы — плагиаты — свое. С. 83.

Мне вчера сказала Карменсита:
«Подари мне гребень в три дуката,
подари мне серьги из граната
и браслет, и брошь из малахита!

На моих подругах — ожерелья,
и смотри, как любит их Севилья:
видя их, я плачу от бессилья
даже в миг разгула и веселья...»

— Жди меня, гитана!

Ловкие колена
об утесы склона
я израню в кровь:

не больна мне рана,
не боюсь я плена —
я умру без стона
за твою любовь⁴.

Еще один тип балладно-романсного стиха Жаботинский демонстрирует в небольшой поэме «Ноэла» (1901); здесь перед нами цезурированный восьмистопный хорей с внутренней рифмой, скрепляющей полустипхию нечетных строк, но отсутствующей в четных (что тоже нередко встречается в русских переводах и перепевах европейской баллады, а также в пародиях на нее):

Над горами Чернолеса пала хмурая завеса
непроглядного тумана. Солнце нынче не взойдет:
Витмальд Филин, князь геллонов, от родимых

скал и склонов

нынче в полдень отлетает в замогильный перелет⁵.

Стилизованную — на этот раз в итальянском духе — лирическую пьесу «Piazza di Spagna» Жаботинский тоже пишет четверостишиями, но здесь это частично упорядоченный вольный ямб (в первых трех строках — пяти- или шестистопный) с обязательной укороченной (трехстопной) последней строкой каждой строфы:

Я знаю всё: что свежесть их денницы
обычай света скомкал и ожег;
что, может быть, горит мечта блудницы
в их теле недотрог;

⁴ Жаботинский В. Стихи. Переводы — плагиаты — свое. С. 91.

⁵ Там же. С. 93.

что их улыбка — ложь, их дружба — злое зелье;
у тысяч отнято все то, что им дано, —
слезой рабов блестит их ожерелье:
я знаю. Все равно.

Я — сын своей поры. Мне в ней понятно
добро и зло, я вижу блеск и тлю:
я — сын ее, и в ней люблю все пятна,
весь яд ее люблю⁶.

«Серенада на кладбище» (1901) написана еще более экзотической строфой разностопного ямба: первая строка здесь двустопная, вторая — четырех, третья — трех, затем эта конфигурация повторяется в трех следующих строках; рифма соединяет первую строку со второй, четвертую с пятой, а третью с шестой:

Цветок лилеи,
Твоя душа незлобная белее
Грудь твоей была.
Цветок отрады
Вокруг тебя сам Бог возвёл преграды
От бурь земного зла.

Цветок гвоздики,
Мой бедный сад, где травы были дики,
Ты негой залила.
Цветок отрады,
Как молния, был миг моей награды,
И сжѐг тебя дотла.

Цветок сирени,
Ты свой убор покинула весенний,
Когда весна прошла.
Цветок отрады,
Созреет день — и утру нет пощады:
Ты с утром расцвела.

Посвященная Шарлотте Корде трагическая поэма «Бедная Шарлотта» (1902; в том же году издана отдельной книгой) написана на этот раз в духе героической поэзии — строгим пятистопным ямбом и катренами с чередованием мужских и женских окончаний, но не регулярным:

Пишу письмо тайком и в полутьме,
и вы его получите в конверте
без штемпеля темницы. — Я в тюрьме,
Шарль, я в тюрьме, и жду на утро смерти:

⁶ Жаботинский В. Стихи. Переводы — плагиаты — свое. С. 100.

жду! Если вы мне верили, поверьте
вновь: жадно «жду». Дрожит перо в руках;
жить хочется... но это темный страх
животного, и я им овладею⁷.

«Мадригал», который С. Маркиш назвал поэтическим шедевром Жаботинского, датирован 1932 г. и представляет собой изысканную строфическую стилизацию; стихотворение написано пятистопным рифмованным ямбом за исключением последней укороченной (четырёхстопной) строки; большинство строф — катрены, но есть также два шести- и одно — девятистишие:

«Стихи — другим», вы мне сказали раз,
«а для меня и вдохновенье немо?»
Но, может быть, вся жизнь моя — поэма,
И каждый лист в ней говорит о вас.

Когда-нибудь — за миг до той зари,
Когда Господь пришлет за мной коляску,
И я на лбу почую божью ласку
И зов в ушах — «Я жду тебя, умри», —
Я допишу, за час до переправы,
Поэмы той последние октавы.

В ней много будет глав. Иной главы
Вам мрачными покажутся страницы:
Глухая ночь, без звезд, — одни зарницы...
Но каждая зарница — это вы.

И будет там страница — вся в сирени,
вся в трепете предутренней травы,
в игре лучей с росой: но свет, и тени,
и каждая росинка — это вы.

И будет там вся боль моих страданий,
все родины, все десять языков,
шуршание знамен и женских тканей,
блеск эполет и грязь тюремной рвани,
народный плеск и гомон кабаков:
мой псевдоним и жизнь моя — качели...
Но не забудь: куда б ни залетели,
Качелям путь — вокруг одной черты;
И ось моих метаний — вечно ты.

⁷ Жаботинский В. Стихи. Переводы — плагиаты — свое. С. 102.

Да, много струн моя сменила скрипка.
 Играл на ней то звонко я то хрипко, —
 и гимн, и джаз; играл у алтарей,
 и по дворам, и просто так без толку...
 Но струны все мне свил Господь из шелку
 Твоих русалочьих кудрей⁸.

«Песня Горбуна» написана рифмованными катренами четырехстопного ямба с перекрестной рифмовкой; последняя строка и здесь укорочена. Наконец, для стихотворения «Памяти Герцля» Жаботинский изобретает специальную строфу — девятистишие пятистопного ямба с рифмовкой *AbbAcDccD* — своего рода вариацию на тему традиционной одической строфы, использовавшейся в русской поэзии для стихов торжественного звучания; эту ассоциацию поддерживает также архаизированная лексика стихотворения:

Он не угас, как древле Моисей,
 на берегу земли обетованной:
 он не довел до родины желанной
 ее вдали тоскующих детей:
 он сжег себя и отдал жизнь святыне
 и «не забыл тебя, Иерусалим». —
 Но не дошел и пал еще в пустыне,
 и в лучший день родимой Палестине
 мы только прах трибуна предадим.

И понял я загадку странных слов,
 поведанных в Агаде Бен-Барханой, —
 что погребен пустынею песчаной
 не только род трусливых беглецов,
 ничтожный род, рабы, в чей дух и спины
 вожгла клеймо египетская плеть, —
 но, кроме них, среди немой равнины
 в сухом песке зарыты исполины,
 их сердце — сталь, и тело их — как медь⁹.

Наконец, в поздних «пропагандистских» стихах Жаботинский естественно возвращается к более простым стиховым формам. Так, стихотворение «Когда в глазах темно от горя» написано традиционным четырехстопным рифмованным ямбом, «Песнь знамени» — бодрым четырехстопным хореем:

⁸ Жаботинский В. Стихи. Переводы — плагиаты — свое. Париж, 1935. С. 113–114.

⁹ URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Памяти_Герцля_\(Жаботинский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Памяти_Герцля_(Жаботинский)) (дата обращения: 08.09.2018).

Золотой луч солнца в споре
 Победит сырую ночь;
 Вечно свет и тьма в раздоре.
 И Израиль гонит прочь.
 В каждом веке рабства тучи,
 Тучи лжи и тучи бед.
 И в награду он получит
 Свет свободы — правды свет¹⁰.

Для «Песни Бейтара» поэт выбирает вольный ямб с нерегулярной рифмовкой:

Из праха и пепла,
 Из пота и крови,
 Поднимется племя,
 Великое, гордое племя;
 Поднимутся в силе и славе,
 Йодефет, Массада,
 Бейтар.
 Величие —
 Помни, еврей,
 Ты царь, ты потомок царей.
 Корона Давида
 С рожденья дана.
 И вспомни короны сиянье,
 В беде, в нищете
 И в изгнание.
 Восстань
 Против жалкой
 Среды прозябанья!
 Зажги негасимое
 Пламя восстанья,
 Молчание —
 Трусость и грязь.
 Восстань!
 Душою и кровью
 Ты — князь!
 И выбери:
 Смерть иль победный удар —
 Йодефет, Массада, Бейтар¹¹.

Кроме стихотворений и поэм, в стихотворной форме написаны также русские пьесы Жаботинского: «Кровь» и «Ладно» (1901), «Барышня» (1902) и вершина дра-

¹⁰ URL: <http://www.rjews.net/gazeta/Lib/Jab/beitar.shtml#1>

¹¹ Там же.

матургического искусства поэта — «Чужбинное» (1909), а также перевод драматической поэмы С. Бенелли «Любовь трех королей». Все они написаны в основном традиционным для русской стихотворной драмы ямбом, однако поэт постоянно стремится разнообразить свой стих, сделать свои произведения более разнообразными в ритмическом смысле.

Так, стихотворная одноактная пьеса «Ладно: картина из быта молодежи» (опубликована В. Б. Левитиной в 1991 г. по рукописи из фонда А. С. Суворина в РГАЛИ), написана традиционным ямбом, однако не пятистопным, а вольным, в котором пятистопные строки неупорядоченно чередуются с шестистопными, к тому же используется в основном смежная рифмовка.

Вот как это происходит в монологе студента Сергея:

И в этике привился этот взгляд,
Особенно у нас. И вот, последний ряд
Десятилетий ввел его в такую моду,
что права на себя не стало. Долг народу
лег в основание морали. Существо
считалось попросту рожденным для того,
чтоб уплатить свой долг; и, по словам поэта,
пока не станет мир блаженным царством света,
о личном счастье постыдны все мечты.

Я признаю одно единственное право
на самого себя, — одно лишь, но зато
неограниченно-широкое. Никто
не должен. Долга нет. Дитя недобровольно
приходит в мир, а жизнь бьет жестоко и больно, —
так разве тот неправ, кто всю прожжет ее
в борьбе за счастье, за личное, свое?¹²

В приведенном «лирическом» отрывке преобладает пятистопник; там же, где речь заходит о более отвлеченных материях, Жаботинский предпочитает более «философский» шестистопный ямб:

С тех пор как признано постыдным наслажденье,
упали сумерки, настало вырожденье,
больших богатырей сменили малыши,
все стали чувствовать с оглядкой, в полдуши,
родились нытики — где было им до бою
с чужим страданием, когда они собою
умножили ряды страдающих? О, нет,
у нас, у завтрашних, другой святой завет:
всем право на себя даровано рождением.

¹² Левитина В. «И евреи — моя кровь»: русская сцена — еврейская драма. М., 1991. С. 252.

Нет долга ни пред кем. Гонись за наслаждением,
 Будь счастлив, жадно верь желанью твоему —
 И бойся жертвовать собою, потому
 что никогда еще из жертвы не всходило
 посева счастья. Зажги свое кадило
 перед желанием, вождем его зови,
 куда б оно тебя не бросило: к любви,
 к искусству, знанию, к безделью, с камнем в воду
 или на старый путь служения народу —
 но и на старую дорогу ты внеси
 твой дух, твой новый дух, и вновь провозгласи:
 «Я чту в борьбе моей не долг, не приказанье —
 Я праздную мое державное желанье!»¹³

Датированная тем же 1901 г. одноактная пьеса «Министр Гамм» написана рифмованным пятистопным ямбом, причем в основном с более сложными типами рифмовки, предполагающими чередование мужских и женских окончаний; однако часть текста выполнена с применением смежной рифмовки, что создает ритмическое разнообразие произведения. Этому же способствует и включение в пьесу «колыбельной» Мише, написанной еще одним размером — неполнорифмованным «балладным» четырехстопным хореем, которым и завершается пьеса.

Интересно, что в преамбуле к ее изданию автор пишет: «Это драматическое стихотворение представляет самостоятельную работу на значительно измененный сюжет итальянской драмы “Sangué”, соч. Роберто Ломбардо», которая, по утверждению Жаботинского, в оригинале «написана в прозе». А в одном из фельетонов он вспоминает: «В первую зиму 1900 года в Риме как-то вечером постучались в мою дверь. Я отозвался: *avanti* — и вошел Р. Ломбардо, автор драмы *Кровь*, русскую переделку которой благосклонный читатель, может быть, заметил в фельетонах *Одесских Новостей* под заглавием *Министр Гамм*. Вошел Ломбардо...»¹⁴, — чуть ниже называя его «по-сицилийски талантливым»¹⁵. Позднее, в 1902 г., Жаботинский подробно рассказывает об этом авторе и о его сокращенном переводе пьесы Горького «На дне»¹⁶.

Вот пример пятистопного ямба «Крови»:

Секретарь.
 Просите. *Про себя*. — Он?
Входит профессор Долин.
 Прошу вас. Господина
 министра нет. Он будет здесь сейчас,

¹³ Жаботинский Вл. Ладно. С. 260–261.

¹⁴ V. Z. Jabotinsky. *Altalena. Neapol' II. Odesskie Novosti* — 8 agosto 1901; перепечатано в: Жаботинский В. Полн. собр. соч. Т. 2, кн.1. Минск, 2008. С. 595.

¹⁵ Там же. С. 506.

¹⁶ Там же. Т. 3. Минск, 2010. С. 530–536.

но вряд ли он, профессор, сможет вас
принять сегодня.

Долин.

Вряд ли?

Секретарь.

Вся машина

у нас в ходу, как видите: война!
Известья чередуются так быстро,
тьма телеграмм — и, знаете, одна
печальнее другой.

Долин.

Но у министра

найдется пять минут на разговор
об очень важном деле?

Секретарь.

Дело спешно?

Не знаю... подождите до тех пор,
пока придет. Я передам, конечно,
сейчас же, но заранее говорю,
что не ручаюсь.

Долин.

Да, благодарю¹⁷.

А вот фрагмент хорейческой части пьесы, стих которой безусловно и даже демонстративно ориентирован на балладную традицию, в том числе — и переводную (того же Э. По):

Спи же, вот твоя былина:
в королевстве есть долина,
в той долине—лес дремучий,
сутки вдоль и сутки вширь.
Не белеет там береза,
не видна в траве малина,
не щебечет там ни зяблик,
ни чернушка, ни снигирь,—
совы, филины, вороны,
ель да ель, да с ней осина—
лишь один, на перекрестке,
дуб, корявый богатырь.

¹⁷ Altalena. Министр Гамм (Кровь). Одесса, 1901. С. 7.

Он как леший. Божьим громом
 спалена его вершина;
 у корней его — могила,
 и в могиле жил упырь.
 По ночам он из могилы
 подымался... — Спи, мой милый,
 спи, не бойся, — пусть придет он
 я за горло укушу!¹⁸

Затем в трех одноактных «бытовых» пьесах, объединенных под общим названием «Барышня», преобладает разговорная лексика и интонация, Жаботинский пользуется наиболее нейтральным и «разговорным» четырехстопным ямбом:

Барышня. Вонjouг. Здороваться не надо?
 Ленька. Мое почтение. Прошу.
 (Указывает на стул).
 Рад видеть вас.
 Барышня, садясь. Я тоже рада.
 Я вам поклоны приношу:
 Вся дача кланяется. Мама
 Вчера спросила у меня:
 «Твой кавалер четыре дня
 не появлялся. Что за драма?
 Не заболел ли часом, а?
 или сердит? Ты съезди, Лена,
 проведай — может быть, измена?
 уж я соскучилась...».

Ленька, сухо Весьма
 польщен такой ее заботой.
 Мое здоровье — ничего.
 Прошу вас кланяться.

Лена. С охотой.

Ленька. А не бываю оттого,
 что не имею аппетита
 никак, ни тайно, ни открыто
 делить с другими пополам
 мой... мой кредит.

Лена. Не передам.
 Найдите что-нибудь умнее.

Ленька. Я берегу свой скромный ум
 для лучших целей¹⁹.

¹⁸ Altalena. Министр Гамм (Кровь). С. 60.

¹⁹ Цит. по: Элиасберг Г. Ранняя драматургия Владимира Жаботинского: четыре одноактные пьесы 1902 г. («Ладно: картина из быта молодежи» и трилогия «Барышня») //

Наконец, ритмическую композицию комедии Владимира Жаботинского «Чужбина» (1908) можно в полном смысле слова назвать уникальной, даже на фоне богатой традиции русской стихотворной драмы, ей непосредственно предшествующей. В значительной мере это, разумеется, объясняется тем, что Жаботинский был синтетической творческой личностью, то есть в совершенстве владел и стихотворной, и прозаической, и художественной, и публицистической речью, своеобразным сплавом которых и стала «Чужбина».

Первая особенность комедии — прозиметричность, то есть включение в текст стихотворной и прозаической речи на равных основаниях²⁰. Это вполне в традициях русской драмы XIX в. (Пушкин и послепушкинская историческая драматургия, Островский), однако в начале XX в. к прозиметрии драматурги обращаются достаточно редко, предпочитая тот или иной единый ритмический язык (как правило, прозаический — см. наиболее авторитетные в то время произведения для сцены Чехова, Андреева, Горького). Поэтому сам факт выбора Жаботинским соответствующего типа речи указывает читателю на определенную традицию, которую очень условно можно назвать позднеромантической.

При этом важно и то, что представленный в «Чужбине» подход к драматургической прозиметрии можно с полным правом назвать (в противоположность функциональному классицистическому) органическим, то есть предполагающим использование чередования стихотворных и прозаических фрагментов не строго функциональным, характеризующим героев или ситуации, а направленным на создание ритмического разнообразия, многоголосия. Еще заметнее это многоголосие, как мы покажем ниже, проявляется в собственно стиховой стихии «Чужбины».

В пьесе перед нами не только национальные и социальные характеристики, но и индивидуальные, характеризующие в первую очередь речь отдельных героев, и уже после этого — ту национальную и социальную группу, которую они представляли. Особенно интересен в этом смысле один персонаж — мужеподобная девица товарищ Мотя (даже имя ее двуполое), изъясняющаяся всегда прозой. У ее речи в комедии четко фиксированная функция: снижать, прозаизировать возвышенные речи остальных персонажей, контрастируя с ними.

Можно сказать, что этот персонаж, в отличие от остальных, словно бы заимствован из драмы иного типа. Вообще, есть, очевидно, смысл говорить о мозаичном строении текста в жанровом отношении; причем персонажи в ней представляют разные жанры: революционно-романтическую драму (Макар), лирическую комедию (линия Наташи), комедию «из еврейской жизни» (Мендель, его жена и круг), водевиль (Нинка и ее папа), бытовую драму и т. д. В большинстве случаев этому соответствует и ритмическая характеристика речи, однако, как мы уже заметили,

Материалы XX ежегодной Междунар. конф. по иудаике. Т. I: Научные труды по иудаике. М., 2014. С. 255–256.

²⁰ См.: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 411–454.

возможны и исключения, обусловленные в первую очередь собственно художественными соображениями — например, обеспечением ритмической целостности текста, особенно в условиях отмеченной мозаичности.

Этой идее служит прежде всего основной стихотворный размер «Чужбины» — нейтральный в русской традиции пятистопный ямб, к которому прибегает большинство персонажей (в том числе и те, которые говорят ярко характерными типами стиха) и проза (которая появляется, разумеется, не только в речи Моти, но по мере надобности возникающая и у других персонажей).

В целом ритмическая картина комедии «Чужбина», рисующей, казалось бы, вполне конкретную социальную среду в определенное историческое время, оказывается предельно разнообразной и во многом благодаря этому — чрезвычайно выразительной, и позволяет автору вывести свое произведение далеко за границы бытописательства, к постановке и решению общечеловеческих проблем и художественных задач.

Последний известный нам опыт драматического стиха Жаботинского — опубликованный в 1910 г. перевод «трагической поэмы» близкого к итальянским футуристам соратника Д'Аннунцио Сэма Беннели (1877–1949) «Любовь трех королей», более всего известную благодаря тому, что автор написал на ее основе либретто для одноименной оперы Итало Монтемецци. Известно еще два перевода этой пьесы, сделанные в 1910-е гг.: Ефрема Пархомовского (1911) и В. С. Алексеева (1914).

Перевод, в полном соответствии с оригиналом, выполнен белым пятистопным ямбом: им же, как известно, написано и большинство других исторических драм в стихах С. Бенелли, несмотря на мнение, что итальянский поэт использовал в них свободный стих — очевидно причиной этого было замечание одного из пропагандистов и переводчиков стихотворной драматургии Бенелли А. Луначарского: «Бенелли отказался от традиционного для итальянской драмы “декламаторского” стиха, создав свободный стих, близкий к разговорной речи»²¹. Однако сам будущий советский нарком в конкретном отзыве на пьесу «Лорензаччо» уточняет природу стиха итальянского драматурга:

Сем Бенелли написал свою пьесу особенным стихом, по сущности своей, но не по музыке, конечно, напоминающим наш русский, так называемый *лаический* стих, в который влита большая часть народного поэтического творчества и которым в своих народных произведениях мастерски пользовались Пушкин и Лермонтов. На первый взгляд, стих этот кажется неопределенным, нельзя уловить его схемы, а между тем достоинства его сразу сказываются. Он прост, как хорошая проза; читая его, нам не приходится ничуть насиловать себя, монотонная и, в сущности, неестественная чередовка ударений отсутствует, но между тем эти натуральные, гибкие, живые фразы складываются в ясную, чистую мелодию, звучат в высокой степени музыкально.

²¹ Луначарский А. Театр Сема Бенелли // URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-6/teatr-sema-benelli>

Французский александрийский стих, итальянский эндекасиллаб, наш пятистопный ямб — кажутся настоящими колодками для чувства и мысли рядом с этой поразительной полупрозой. Притом Бенелли уже в первой драме умел приводить в тонкое согласие изменчивый ритм с изменчивым настроением²².

Очевидно, Жаботинского, в числе прочих достоинств стихотворной драматургии Бенелли, не могли не привлекать и особенности его работы со стихом, создания его многообразия, так важного для самого переводчика.

Наконец, стихотворные переводы Жаботинского, занимающие в его творчестве особо важное место. Прежде всего, это целая книга Х. Бялика «Песни и поэмы», увидевшая свет в 1914 г., выдержавшая несколько изданий и ставшая для русскоязычного читателя абсолютным эталоном восприятия творчества этого поэта. В ней, по словам самого Жаботинского, он «стремился соединить верность смыслу подлинника с легкостью и удобопонятностью русского стиха»²³.

В каноническом варианте сборника содержится 36 «песен» (в т. ч. два цикла) и пять поэм; как писал в предисловии к книге сам Жаботинский, «пять из шести крупных поэм и около трети меньших стихотворений»²⁴.

Посмотрим на стих этого перевода. Первое, что бросается в глаза, — разнообразие и сложность метрики Бялика в переводе Жаботинского, в целом (но не в деталях) вполне в духе исканий современного им русского Серебряного века. При этом большинство стихотворений книги написано традиционными силлаботоническими метрами: лишь две песни и две поэмы оказываются исключением из этого общего правила.

Однако силлаботоника Бялика-Жаботинского заметно отличается («не похоже на обычные тона») от современной им русской. Прежде всего, это сказывается в явном преимуществе трехсложных метров (анapestов, амфибрахий, дактилей) перед двусложными: их доля в книге составляет 60 %, в то время как в русской поэзии этой поры, по данным М. Гаспарова, — 14,5 %²⁵. Примерно такая же картина наблюдается и в поэмах: только одна из них переведена двусложником (ямбом), две — трехсложниками, одна — гексаметром, еще одна — силлабическим стихом.

Таким образом, Владимир Жаботинский в своих переводах поэзии Х. Бялика вполне сознательно идет на уникальный ритмический перевод: опираясь в основном на традиционную русскую силлаботонику, которую, по мнению ряда исследователей, еврейский поэт внес в национальную поэзию, он предельно разнообразит стих, как в области метрики, так и в области строфики. Кроме того, для передачи «библейского стиха» он обращается к дольникам, использует различные варианты

²² Луначарский А. Театр Сема Бенелли.

²³ Жаботинский В. Введение // Бялик Х. Н. Песни и поэмы. 6-е изд. Берлин, 1922. С. 53.

²⁴ Там же. С. 52.

²⁵ Гаспаров М. Современный русский стих. М., 1974. С. 51.

архаического по представлениям того времени гексаметра и уникальную для русской поэзии форму — силлабический стих, с помощью которого переводит прозаический в оригинале «Свиток о пламени».

Определенный интерес представляет также выполненный Жаботинским в 1904 г. и не включенный им в парижскую книгу перевод стихотворения Байрона «Разорение Иерусалима Титом», выполненный вполне традиционным шестистопным цезурированным ямбом:

С холма, где путники прощаются с Сионом,
Я видел край родной в его последний час:
Пылал он, отданный свирепым легионам,
И зарево его охватывало нас.

И я искал наш Храм, искал свой бедный дом,
Но видел лишь огня клокочущее море...
Я на руки свои в отчаянье немом,
Взглянул: они в цепях, — и мщенья нет! О, горе!

Ах! С этого холма, бывало, я глядел
На город в этот час: уж мрак над ним клубился,
И только Храм еще в лучах зари горел,
И розовый туман на высях гор светился.

И вот я там же был и в тот последний час;
Но не манил меня заката блеск пурпурный.
Я ждал, чтоб Господь во гневе ополчась
Ударил молнией и вихрь послал свой бурный...

Но нет... в твой Храм святой, где Ты, Господь, царил,
Не сядут, не войдут языческие боги!
Твой зримый Храм упал, но в сердце сохранил
Навеки твой народ, Господь, Тебе чертоги!²⁶

Известно также три перевода Жаботинского стихов Ф. Вийона на русский язык: это «Баллада о дамах былых времен», «Молитва, написанная по просьбе матери» и «Баллада поэтического состязания в Блуа» (из которых в книги вошло только последнее) — то есть наиболее известные поэтические произведения французского классика.

Наконец, несколько замечаний о прозе Жаботинского, которая создавалась в эпоху господства стиха (Р. Якобсон), и у большинства его русских современников испытывала сильное влияние стиховой культуры, в том числе и собственно структурное.

Многие исследователи действительно говорят об особой поэтичности прозы Жаботинского, находя ее даже в его публицистике. Однако в большинстве

²⁶ URL: <http://gazeta.rjews.net/Lib/Jab/perev.shtml>

произведений такое влияние минимально, это, скорее, намек на поэтическое творчество автора и на общее увлечение эпохи поэзией.

Проявляется оно в первую очередь в частом цитировании стихотворных фрагментов, а иногда и целых стихотворений в прозаических произведениях писателя.

Так, в романе «Пятеро» много стихотворных цитат, большая часть из них — стихи студента Сергея (в основном эпиграммы-двустушия); в его же переводе дан фрагмент из стихотворения Ленау о трех цыганах. Одна фольклорная одесская песня приводится целиком. Цитируются в романе и собственные стихи Жаботинского; так, в самом конце вступления к повести приводится достаточно большая цитата из стихотворения «Piazza di Spagna» в прозаической записи: «Эту сторону дела, я уверен, расскажу правдиво, без придиричности, тем более, что всё это уже далеко и всё давно стало грустно-любимым. “Я сын моей поры, мне в ней понятно добро и зло, я знаю блеск и тлю: я сын ее, и в ней люблю все пятна, весь яд ее люблю”»²⁷.

Этот же фрагмент — в еще более сокращенном виде — приводится и в самом конце романа, в его последней главе, названной, как завершение сонета, — «L'ENVOI»; здесь ему предшествует фрагмент еще из одного стихотворения Жаботинского, «Серенада на кладбище»:

Маруся говорила, что сны самые чудесные — предутренние сны. Чьи эти стихи? «Еще невнятное пророчество рассвета, смарагд и сердолик, сирень и синева: так мне пригрезились не спетые слова еще, быть может, не зачатого поэта; певца не созданной Создателем страны, где музыкой молчат незримые виденья, и чей покров на миг, за миг до пробужденья, приподымают нам предутренние сны». Боюсь, что стихи мои; старея, всё чаще цитирую себя. Прочитирую (во второй раз) еще и это: «Я сын моей поры — я в ней люблю все пятна, весь яд ее люблю»²⁸.

Обратим внимание на то, что цитаты достаточно большие по объему, приводятся в авторской речи и записаны, в отличие от стихов персонажей (в первую очередь Сережи), в прозаической форме.

«Лучшим из всех моих поэтических плагиатов»²⁹ называет Жаботинский несколько раз цитирующуюся и наконец приведенную в 14-й главе целиком одесскую песню «Коло Вальтуха больница».

Несколько раз стихотворные цитаты находим в рассказах писателя. Так, в «Траттории студентов» полностью приведен сонет «лауреата» Ромуальдо «Гашиш» (мы помним, что именно сонеты Жаботинский переводил особенно активно), в новелле «Via Montebello, 48» — два небольших фрагмента из сицилийской песни и серенады, а в самом конце — полный текст серенады «Цветок лилеи», переведенной на русский язык самим рассказчиком; в «Описании Швейцарии» приведен фрагмент «музыкального номера черноморского производства» — одесской

²⁷ Жаботинский В. Полн. собр. соч. Т. 1. Минск, 2007. С. 295.

²⁸ Там же. С. 448.

²⁹ Там же. С. 361–362.

блатной песни «Папу я зарезал, маму я убил»³⁰; наконец, в рассказе «Гунн» приводится — сначала по-французски, а затем в переводе Жаботинского — три отрывка из стихотворения Ф. Мистралья «Магали» (интересно, что в книге 1931 г. оно опубликовано в другом варианте, там нет строфы «Пока с силком за птичкой чуткой...», приведенной в рассказе).

Таким образом, если попытаться охарактеризовать своеобразие стиха русской поэзии Жаботинского, ключевым понятием станет «разнообразие»: и избираемых типов стиха, и конкретных размеров, и вариантов строфики, и тех влияний и традиций, к которым поэт демонстративно возводит свои переводы, стилизации («плагиаты») и оригинальные стихи.

³⁰ Жаботинский В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 508.

**«В ГЕРОИЧЕСКОМ ОДИНОЧЕСТВЕ»:
СЕРГЕЙ НЕЛЬДИХЕН — ПЕРВЫЙ ТЕОРЕТИК
РУССКОГО СВОБОДНОГО СТИХА**

Сергей Евгеньевич Нельдихен (1891–1942) — одна из наиболее фантастических фигур в русской словесности начала XX в. — времени, в котором, казалось бы, никого и ничем удивить было невозможно. Активный участник «Цеха поэтов» и Петроградского союза поэтов, близкий знакомый крупнейших литераторов своей эпохи, автор нескольких книг и множества публикаций (в каталоге РНБ на его имя заведено 16 карточек), наконец, Ольхен в «Сумасшедшем корабле» Ольги Форш; он тем не менее не удостоился статьи ни в «Литературной энциклопедии» 1929–1935 гг., ни в тогдашнем же справочнике «Писатели современной эпохи»¹.

Возможно, свою роль сыграла в этом специфическая репутация Нельдихена, которую сформировали Гумилев и Ходасевич, не слишком ценившие его человеческие качества (ум, прежде всего); особенно первый, провозгласивший во всеуслышание, что в лице Нельдихена наконец-то обрели свой голос дураки, что, по мнению старшего поэта, было восстановлением справедливости². Характерно, что современные исследователи, отстаивая Нельдихена, нередко прибегают к другой крайности, характеризуя его поэзию как исключительно персонажную, произнесенную от лица вымышленного «идиота»³. Думается, истина, как это часто

¹ Писатели современной эпохи. Био-библиографический словарь русских писателей XX века. Т. 1. М., 1928.

² Ходасевич В. Из петербургских воспоминаний // Возрождение. 1933. № 3012 (31 августа). — Цит. по: Нельдихен С. Органное многоголосье. М., 2013. С. 413–417.

³ Напр.: Бек Т. Да здравствует умная глупость! // Ex libris НГ. 2003. 24 июля. Подробный обзор см. в предисловии Д. Давыдова «Сергей Нельдихен: поэзия и репутация» // Нельдихен С. Органное многоголосье. М., 2013. С. 7–26.

выходит, лежит где-то посередине — что, разумеется, не делает оригинальнейшее поэтическое наследие поэта менее ярким и интересным.

В то же время в книгах по теории стиха Б. Томашевского и В. Пяста он не просто упоминается, а выступает как автор примера новой в поэзии тех лет формы — свободного стиха, которым написано примерно половина его стихотворений; можно сказать, что он был в национальной традиции первым автором-«либристом»⁴, то есть поэтом, решительно отдававшим предпочтение свободной стиховой форме, верлибру.

При этом надо заметить, что в эти годы свои силы в свободном стихе попробовали практически все русские стихотворцы: от Гиппиус, Брюсова, Сологуба и Добролюбова до Гумилева, Цветаевой, Есенина и поэтов-пролеткультовцев. Однако их опыты носили, как правило, разовый характер — кроме, разве что, М. Кузмина и Н. Рериха. Во всех же шести прижизненных поэтических книгах Нельдихена свободный стих (сам поэт называл его «синтетической формой») занимает главное место. К тому же начиная с определенного времени автор регулярно включает в свои книги, наряду со стихотворениями, теоретические рассуждения о стихе.

Самое известное стихотворение Нельдихена — небольшой фрагмент из его «поэморомана» «Праздник» (1920), приводимый Томашевским и Пястом как пример верлибра:

Женщины — двухполовиноаршинные куклы,
 Хохочущие, бугристотелье,
 Мягкогубые, прозрачноглазые, завитоволосые,
 Носящие веселожелтые распашонки и матовые висюльки-серьги,
 Любящие мои альтоголосые проповеди и плохие хозяйки —
 О, как волнуют меня такие женщины!..⁵

Характерно, что Татьяна Бек в своем очерке о поэте 2003 г., где она определяет его стих как «уникальный сплав юродивого гимна с обстоятельной прозой, бытийной метафизики — с хроникой буден, изысканного верлибра — с “простодушной” интонацией», цитирует этот отрывок с другой, более дробной, разбивкой на строки:

...Женщины,
 двухполовинойаршинные куклы,
 Хохочущие, бугристотелье,
 Мягкогубые,
 прозрачноглазые,
 каштанововолосые,
 Носящие всевозможные
 распашонки и матовые
 висюльки-серьги,

⁴ Термин русского поэта и теоретика стиха Владимира Петровича Бурича (1932–1994).

⁵ *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. 2-е доп. изд. М., 1927. С. 72.; то же в: *Пяст В.* Современное стиховедение. Ритмика. Л., 1933. С. 313.

Любящие мои альтоголосые
проповеди и плохие
хозяйки —
О, как волнуют меня такие
женщины!⁶

Такая разбивка более соответствует современному представлению о верлибре (тем более «изысканном») как о стихе, соотносимом с традиционными системами стихосложения, длина строки в которых обычно не превышает определенных пределов. Однако сам Нельдихен настаивал именно на «синтетичности» своего творчества, вбирающего, как он полагал, черты и стиха, и прозы — недаром современники иногда называли его «русским Уитменом», имея в виду в том числе и использование поэтом сверхдлинной строки.

Напомним теперь, как выглядит третья глава «Праздника» целиком: это важно для понимания специфики свободного стиха Нельдихена:

За летние месяцы в печке набралось много бумаги —
Скомканные черновики, папиросные коробки и окурки;
Одной спички довольно, чтоб печку разжечь.
Вспыхнула серая бумага, рыжесиняя кайма поползла по ней, затрещали щепки,
Тепло, светло, пахнет смолой и яблоками,
Медленно дышится...
Было б сейчас совсем хорошо,
Если бы со мной сидела на коврике женщина, —
Когда так тепло и покойно,
Невольно хочется любовных удовольствий,
Когда в такие минуты женщины нет,
Разве может не думать о ней всякий мужчина?..
Женщины — двухполовиноаршинные куклы,
Хохочущие, бугристотелые,
Мягкогубые, прозрачноглазые, завитоволосые,
Носящие веселожелтые распашонки и матовые висюльки-серьги,
Любящие мои альтоголосые проповеди и плохие хозяйки —
О, как волнуют меня такие женщины!..
По улицам всюду ходят пары,
У всех есть жены и любовницы,
А у меня нет подходящих; —
Я совсем не какой-нибудь урод,
— Когда я полнею, я даже бываю лицом похож на Байрона.
Тех, которым я нравлюсь, но которые мне не нравятся,
Я тех не целую, —
От них пахнет самым неприятным мне запахом,
Запахом красной икры...

⁶ Бек Т. Да здравствует умная глупость!

Рая, — где она теперь? —
 — Глупая, она меня променяла на толстого учителя из Смоленска.
 Когда узнал я это, я вошел в ее комнату,
 Хотел только сказать Райке, что она глупая;
 Ее не было дома, — я не стал ожидать, —
 Увидал на ночном столе электрический карманный фонарь,
 Подаренный мной прошлой осенью,
 Сунул его себе в карман и вышел...
 Где теперь Рая? — если б я ее встретил,
 Я бы женился на ней!..
 Фу, — подставляю затылок под кран,
 Надо успокоиться...
 — Странные женщины, — попробуй сказать им:
 Поцелуй это то же, что у собак обнюхиванье.
 Целуя женское тело, слышишь иногда,
 Как в нем переливаются соки;
 Я знаю, из чего состоят люди,
 Но мне ведь это нисколько не мешает целовать⁷.

Приведем теперь такой же большой отрывок из «Основ литературного синтетизма», неоднократно переделывавшихся поэтом и включавшихся им в стихотворные сборники:

Синтетическая форма характеризует:

- 1) Уничтожение, вообще, «рифм» в стихе, как дальнейшее и крайнее развитие стремления к приблизительным созвучиям.
- 2) Усложненность композиции, как следствие организации мелких, сжатых отрывков.
- 3) Неподсчитанность ритма и, вообще, протест против подчеркнутой ритмизации; или подсчет по фактическим ударениям как в отдельном слове, так и в сочетании со вспомогательными.
- 4) Свободная искусственная расстановка слов, независимых от метра, строф.
- 5) Протест против сравнений и метафор, против доведенных до крайностей имажинистических требований, что дает право в поэтическую речь вводить и разговоры, и всякие вставные отрывки, подлинную речь, пользоваться разнотипной речью.
- 6) Скрытость технических приемов.
- 7) Успокоенность восприятия (т<ак> н<азываемая> «классическая», вернее — «синтетическая») мира, чувств, ритмов, как протест против отрывочности, ударности, динамизма, пафоса, истеричности, характерных в динамичное время.
- 8) Употребление слов и понятий в их обобщающих формах, ввиду недолговечности и условности многих слов.
- 9) Соединение в одно слово нескольких посредством естественного для языка соединения через «о» и «е» полных слов.

⁷ Нельдихен С. Органное многоголосие. С. 55–56.

10) Стремление к обобщениям, лирико-эпичности как протест против лирического начала, утверждаемого в предшествующий период развития стихотворчества.

11) Ориентация на запись непосредственно текущей мысли, а не на условия организации того, или иного жанра.

Стихотворная форма приобретает вид «заданий на стихи», — разбитой на строчки (строчку определяет более или менее самостоятельная часть предложения, часть фразы), искусственной, сжатой, выразительной прозы, позволяющей вмещение любого «содержания», любых отрывков, монологов, диалогов и пр. Ориентация на стихотворную форму помогает лучше следить за всеми элементами речи. Со стороны произнесения так разбитая фраза указывает на необходимость искусственного произнесения.

Эта синтетическая форма заставляет находить ее некоторое родство с литературными формами первоисточников человеческой мысли (библейская проза, формы древне-классической литературы) и делает закономерным возвращение к «обычному» стихосложению, в котором постепенно конструировались все элементы речи.

Эта же синтетическая форма в ее окончательном-осознанном и утвержденном виде и есть та форма записанной, или произносимой человеческой речи, какая мнится, как конечная цель литературы⁸.

Свои положения Нельдихен доказывает ссылками на русскую словесность 1920-х гг., для которой почти все перечисленные им особенности оказались характерными; причем поэт приводит примеры как из «стихов, похожих на прозу» (то есть верлибра), так и из «прозы, похожей на стихи» (метризованной, строфически и графически организованной и т. п.), справедливо считая, что сближение двух этих типов организации речи — одна из важнейших особенностей движения литературы переломного периода (который он, в отличие от Тынянова, склонен рассматривать не как «промежуток», а как пору безусловного подъема отечественной «синтетической» литературы).

В другой своей статье, названной «Пути русской поэзии», Нельдихен дает более подробную характеристику новых типов стиха, появившихся в современную ему эпоху: верлибра и акцентного:

Построение стиха в ритмическом отношении может исходить из следующих соображений: в употреблявшемся т. наз. свободном стихе ритмические (фактические) ударения (основанные на том, что каждое слово имеет по одному ударению; предлоги, союзы, местоимения, иногда прилагательные (короткие слова) и др. мелкие части речи входят в состав ударения того слова, к которому они принадлежат, или никак не подсчитывались (к этому типу относится и уйтменовская поэзия), или подсчитывались только ударения, — неударяемые же промежутки между фактическими ударениями были совершенно произвольными. При одновременном переходе от одного ритмического ударения к другому, эти промежуточные слоги, произносятся скорее или медленнее, в зависимости от их количества. При известной их систематизации,

⁸ Нельдихен С. Органное многоголосие. С. 343–344.

они могут дать новые ритмические фигуры. Здесь возможны различные комбинации: напр., построение всех строчек по одному избранному типу; различное чередование частей ритма на протяжении всего стиха⁹.

Надо сказать, что своего рода подступом к теории современной поэзии стали для Нельдихена «Литературные фразы» (1920–1921), опубликованные в книгах «Он пришел и сказал» и «Он пошел дальше». Фразы имеют форму стихотворных миниатюр, чаще всего — двух-, реже — трех- и четырехстрочных, частью белых, частью рифмованных, как силлабо-тонических, так и свободных от метра. Приведем некоторые из них, в которых можно увидеть будущие положения теории поэта:

Из получивших дар слагать слова и мысли
Кто быстро думает, тот пишет прозой длинной;
Медленнодум — всегда поэт;

Нередко поэт переходит на прозу;
Прозаик — почти никогда на стихи;

Обычный читатель ждет от искусства
Легко подошедшее слово, — чувство;

Умей читать стихи подряд, —
Талант всегда единокнижен;

Есть две различных простоты:
Одна — от неспособностей;
Другая: от искусственности в игре со словом;

Оригинальность часто обвиняют
В надуманности, выверте и трюке.
Банальность же приемлется нередко
Как появленье подлинного чувства.

Чем шаблоннее, — тем понятнее;
Чем понятнее, — тем популярнее;

Талантливый бесспорно понимает:
— Лишь для того авторитеты служат,
Чтоб уклоняться в творчестве от них;
Бездарный их как правило приемлет;

«Если я тебя не знаю,
Значит ты бездарен», —
Так меряет писателя читатель,
Себя в невежествах не обвинив;

⁹ Нельдихен С. Органное многоголосие. С. 322.

Талантливый всегда оттуда начинает,
Где оставляет путь предшественник его¹⁰.

Из приведенных текстов понятно, что Нельдихен размышлял не только о природе стиха, но и о сложных механизмах развития литературы и о своем уникальном месте в ней. И наверное, неслучайно его последним, опубликованным уже после того, как поэт оказался в ГУЛАГе, стал очерк о Козьме Пруткове...¹¹

Сравнение приведенных цитат позволяет сделать вывод, что теоретические положения Нельдихена, изложенные в «Основах» и других стихотворных и прозаических текстах достаточно несистемно, если не сказать сумбурно, «срабатывают» в первую очередь в его собственном стихе.

Действительно, во-первых, его стихотворения, написанные «синтетической формой», как правило, велики по объему и представляют собой по своей родовой природе лироэпические, как принято говорить в нашей науке, произведения, в которых тип повествования и соответствующий ему характер художественного обобщения тяготеет к эпосу, а тип повествователя может быть определен как собственно лирический.

Использование «длинной» строки позволяет насытить текст многочисленными подробностями и практически не ограничивает автора в выборе лексики и синтаксических конструкций (напомним, что Маяковский и его последователи использовали для этой цели альтернативное стиховое решение — раскованный акцентный стих), что позволяет поэту максимально приблизиться к бытовой, обыденной речи с ее естественными интонациями, «запись непосредственно текущей мысли».

Кроме того, использование сверхдлинной строки позволило поэту создавать многочисленные неологизмы, плохо «укладывающиеся» в силлабо-тонические метры: как двукорневые, вроде приведенных выше иронических характеристик женщин или «спиралебегого» мира, так и образованные другими продуктивными способами: «переподхалимствовавшийся», «последлиственная», «предлиственный», «побесплатией», «поблондинестей» и т. п.

Далее, отсутствие ограничений длины строки позволяют автору «синтетической формы» разнообразить ритмический рисунок текста — в частности, за счет использования строк принципиально разной протяженности, что создает выразительные «естественные» контрасты, особенно выразительные при переходе от монологического повествования к диалогическому, созданию эффекта драматургичности стиховой речи:

Фонарь, сад, тот столб раньше были слева,
А теперь справа? —
Ах, нет, — всё как было!..
Автомобиль, два человека, велосипед, барышня...

¹⁰ Нельдихен С. Органное многоголосие. С. 97–102.

¹¹ Нельдихен С. Козьма Прутков (90 лет опубликования первого произведения) // Литературное обозрение. 1941. № 1.

Велосипедист блеснул поднятым колесом, влез в автомобиль, размахивая руками,
 Шоффер обруч сердито крутнул, —
 Уехали;
 Барышня выругалась и прошла...
 — Не идет, не идет, а выступает!..
 Простите, барышня, — что я подхожу к вам,
 Но такова уж моя мужская участь... —
 Осмотрела...
 — Вы видели? — шла по улице,
 Сзади ехал какой-то на велосипеде и всё хотел пристать ко мне, —
 На улице — никого.
 Проезжал автомобиль, — шоффер знакомый. —
 Остановила и разговариваю, — думаю, велосипедист отстанет,
 А он проехал туда и обратно и вдруг подъезжает,
 Приказывает шофферу ехать с ним к Порядконадзирателю, —
 Шоффер не имеет права останавливаться, когда по служебным делам едет; —
 Не знал, как отомстить, и вот к чему придрался...
 Негодный!.. —
 — Почему негодяй?
 Зачем требовать от людей ненужной святости.
 — Да, но я никогда бы так не поступила;
 Нет, положим, вы правы.
 Прощайте, — мне надо за угол.
 — Послушайте, — вы мне очень нравитесь.
 Как вас зовут? —
 Взглянула почему-то на среднюю пуговицу пиджака —
 — Мое имя Софья Андреевна.
 — Софья Андреевна,
 Хотите веселья, хотите радости, хотите любви,
 Хотите много яблок, груш, ярких платьев, цветочного воздуха?!
 — У вас всё это есть?
 — Всё есть, всё может быть, всё будет!
 Я познакомлю вас с моими друзьями, —
 Из всех людей я выбрал пока восемь в друзья себе.
 У нас недостает одной женщины, —
 И хочу, хочу, чтоб вы были с нами!..¹²

Всего в шести книгах Нельдихена опубликовано около двух десятков верлибров — чуть менее половины общего количества стихов, причем в том числе пара поэм. Не случайно, что в 1926 г. появляется пародия на них Евгения Геркена — по сути дела, первая в русской традиции пародия верлибром на верлибр:

¹² *Нельдихен С.* Органное многоголосие. С. 58–59.

ТОРГОВЛЯ ПРОДУКТАМИ ПИТАНИЯ

Испеку калач — продам — куплю дом трехэтажный,
Пусть посмотрят из чего сделано тесто.
Конечно, там нет ни мух, ни тараканов, ни прочей гадости,
Но может быть найдут что-нибудь новое:
Отчего такой пышный, величественный и сдобный.
Сегодня день моего рождения;
Мои родители, люди весьма неудачливые,
Чему я — живое доказательство.
С детства приглашали мне учительницу,
Но она ничему хорошему меня не научила.
Кто меня научил этому занятию? — Не помню,
Кажется, Георгий Иванов¹³.

Необходимо заметить также, что во второй «половине» своих стихотворений Нельдихен умело пользуется традиционными силлабо-тоническими размерами, прежде всего, ямбом и хореем, сонетной формой («От старости скрипит земная ось...» с посвящением Н. Гумилеву); особенно это заметно в его стихах, условно говоря, акмеистической ориентации, позволившим ему чувствовать себя вполне уютно в кругу петроградского Цеха поэтов. В больших формах Нельдихен охотно использует полиметрию: так, после двух первых верлибрических глав второй части романа «Праздник» следует третья, написанная белым пятистопным ямбом, ямбом же, только шестистопным с оригинальными тавтологическими рифмами, написано и завершающее книгу «Посвящение»; в пятой главе отдельные строки-строфы можно характеризовать не как стихотворные, а как прозаические (версейные), а в шестой встречаются многочисленные ремарки и наименования действующих лиц, позволяющие характеризовать эту часть текста как драматическую прозиметрию.

В последние несколько лет творчество Сергея Нельдихена вызывает необычайный интерес как у исследователей, так и у поэтов. Первую энциклопедическую статью о нем публикует в 1967 г. Леонид Чертков¹⁴, он же вместе с Т. Никольской делает публикацию нескольких стихотворений поэта¹⁵. Потом появляются посвященные Нельдихену статьи Т. Бек, В. Шубинского¹⁶ (противопоставляющего его А. Тинякову), Ю. Бобрецова, подготовившего небольшую публикацию стихотворений в «Русской литературе»¹⁷. К авторитету и опыту поэта обращается в своем

¹³ Геркен Е. Башня. Стихи / предисл. М. Кузмина. Л., 1926.

¹⁴ Чертков Л. Нельдихен // КЛЭ. Т. 5. М., 1968. Стб. 187–188.

¹⁵ Нельдихен С. Стихи; Чертков Л., Никольская Т. Стихи Сергея Нельдихена // Neue Russische Literatur Almanach. Salzburg, 1978. № 1. С. 51, 99–100.

¹⁶ Шубинский В. Дурацкая машкера (фрагментарные заметки на важную тему) // URL: http://newkamera.de/nkr/zametki_08.html

¹⁷ Бобрецов В. Ю. Сергей Нельдихен // Русская литература. 1991. № 3. С. 209.

манифесте «нового эпоса» Федор Сваровский, завершающий свою статью «Без участия умных» (явный намек на репутацию нашего автора) словами: «Если залезть поглубже в историю русской литературы, то там, в героическом одиночестве, обнаруживается еще один совершенно замечательный автор, во многом обогнавший свое время и вкусы читателей, — Сергей Нельдихен. Фактически, он, скорее всего, и есть первый новоэпический автор в русской литературе»¹⁸.

Наконец, в 2012 г. (на книге обозначено 2013) появляется солидный том сочинений поэта, подготовленный поэтами-филологами Максимом Амелиным и Даниилом Давыдовым и вобравший в себя практически все обнаруженные на сегодня художественные произведения Нельдихена, за исключением его явно проходных и заказных стихов, рассказов и статей. Среди них несколько впервые печатаемых по архивным источникам текстов, в том числе вполне абсурдистская пьеса 1926 г. «Фокион» (недаром же среди тех, кто положительно отзывался на произведения Нельдихена, был Лев Лунц; в свою очередь, поэт посвятил ему теплый некролог, тоже вошедший в книгу).

Похоже, незаслуженно забытый поэт и теоретик стиха возвратился к читателю — теперь уже навсегда.

¹⁸ Сваровский Ф. Несколько слов о «новом эпосе». Без помощи умных // URL: <http://polutona.ru/rets/rets44.pdf>

ВЕРЛИБР И ПЕРЕХОДНЫЕ ФОРМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ БОРИСА ПОПЛАВСКОГО

Принято считать, что Борис Поплавский — едва ли не единственный поэт первых поколений русской эмиграции, который активно использовал в своем творчестве свободный стих. Однако по большому счету представление о «верлибричности» стиха Поплавского серьезно преувеличено: собственно свободного стиха в современном понимании, то есть такого, в котором принципиально отсутствуют слоговой метр, рифма, выравнивание или регулярное сопоставление строк по количеству слогов или ударений и строфическая урегулированность, у поэта достаточно мало, причем появляются они сравнительно поздно. Совсем другое дело — разного рода гибридные и переходные формы, на которых мне бы и хотелось остановиться сейчас подробнее: ведь именно они представляют собой главную отличительную особенность стихотворной поэтики автора.

Однако прежде всего необходимо рассмотреть метрический репертуар поэта в его эволюционном развитии. В качестве материала мы будем использовать в первую очередь трехтомное собрание сочинений Поплавского, составленное Е. Менагальдо и включающее 603 стихотворных произведения (М., 2009), привлекая к анализу также стихотворения из недавних изданий неизвестных ранее стихотворений поэта, подготовленных тем же составителем (Неизданные стихи. М., 2003) и С. Кудрявцевым «Орфей в аду» (М., 2009), «Куски» (Париж, 12012) и «Неизвестные стихотворения 1922–1935» (М., 2013), включающие общей сложностью около ста стихотворений.

Посмотрим, как изменялся стих Поплавского во времени. В самый ранний период (до книги «В венке из воска») Поплавский вполне традиционен в своем стихе: в основном это рифмованная силлаботоника с явным преобладанием самых распространенных размеров — четырех- и пятистопного ямба, в области строфики решительно преобладают катрены, встречаются также сонеты. Цикл сонетов

«Константинополь» при этом не претендует, несмотря на соотносимый объем, на статус венка, более того, в него автор включил также одно несонетное произведение, состоящее не из 14, а из 16 строк.

Противоположный полюс в его репертуаре этих лет составляет рифмованный акцентный стих, написанный под влиянием Маяковского и имажинистов, в котором заметна смелость рифмовки, в том числе неравносложной (например, *песни — плесени* в цикле «Кабаки»).

В «Венке из воска» (1922–1924) характер репертуара сохраняется, здесь также обнаруживается один сонет. Можно также отметить, что в эти годы складывается привычный для Поплавского на протяжении практически всего его творчества (кроме самого позднего) тип конструкции стихотворения: четыре-пять четверостиший.

Начиная с «Дирижабля неизвестного направления» в репертуаре Поплавского начинает регулярно появляться, наряду с силлаботоникой, тонический стих разных типов, в том числе и наиболее неупорядоченный его вариант — акцентный. Интересные индивидуальные особенности складываются в это время в силлаботонической строфике. Прежде всего, это включение в строфическую композицию «лишних» рифмованных строк, не входящих в катрены. Обычно это одиночные или парные строки, рифмующиеся со строками катренов, чаще всего предшествующих. Чаще всего эти дополнительные строки размещаются в конце стихотворения, но иногда они возникают и в его середине, между катренами. Как правило, в стихотворении такие вставки используются однократно. С «Дирижабля» же Поплавский начинает также обращаться к квазиалександрийским двестишиям парной рифмовки.

В следующем сборнике, «Дирижабль осатанел», продолжается наступление акцентного стиха, больше становится и дополнительных строк, в том числе холостых. Кроме того, появляются заумные стихи — белые хорей «Орегон кентаома ро мао» и «Пампликас усанатэо земба» и ямб «Соутно умигано халохао».

В книге «Флаги» (1928–1929) происходит очередное расширение репертуара: в области метрики это увеличение круга размеров, прежде всего, за счет активизации трехсложников, появление длинных размеров, вольного и разноstopного стиха. Некоторое разнообразие появляется и в строфике, прежде всего, за счет появления пятистишных строф; становится больше двестиший.

В этом смысле «Снежный час» (1930) выглядит как некоторое отступление от общей линии развития, здесь есть и вольный стих, и трехсложники. Однако в этом сборнике появляется стихотворение «Город тихо шумит...», написанное интересным типом стиха. Его можно определить как вольный анапест с преобладанием длинной строки, однако в тексте есть ряд важных отступлений:

Город тихо шумит. Осень смотрится в белое небо,
 Скоро в сумерках снег упадет, будет желто и тихо.
 Газ зажгется в пустых переулках, где много спокойного снега,
 Там останутся наши шаги под зеленым сиянием газа.

Будут мертвы каналы, бесконечно пустынно холодные доки,
Только солнце, огромное, зимнее солнце, совсем без лучей
Будет тихо смотреть и молчать, все закроют глаза,
Будут кроткие вздохи,
Все заснет в изумрудном молчании газа ночей,
Будет так хорошо опуститься на снег,
Или, вдруг обернувшись, вернуться, следы оставляя.
Высоко над заводом вороны во тьме полетят на ночлег,
Будет холодно, мокро в ногах. Будет не о чем думать, гуляя,
Боже мой, как всё было, какие огромные горы вдали,
Повернуться смотреть, бесконечно молчать и обдумать.
Тихо белые шапки наденут ночные цари фонари,
Всё будет царственно хрупко и так смертно, что страшно и думать.

Стопность, как видим, колеблется здесь от четырех до семи; в начале стихотворения рифма носит нерегулярный характер, однако последние восемь строк — рифмованные; две строки имеют цезуры и слоговые наращивания. Наконец, последняя строка — не анапест, а дактиль, причем она длиннее остальных (семь стоп) и разделена цезурой на два полустишия. Это стихотворение носит переходный характер, его можно рассматривать как робкий вариант гетероморфности, другими проявлениями которой можно считать вольность, появление холостых строк и астрофии в стихах этого времени.

Однако пик разнообразия и свободы наступает, как и следовало ожидать, в «Автоматических стихах». В строфике это проявляется в укорачивании стихов, и в половине стихотворений — в отказе от регулярной строфики, а подчас и вообще от членения текста по вертикали.

Но самое важное происходит в метрике: здесь мы обнаруживаем тот же гетероморфный стих, что и у многих его современников.

Из 208 стихотворений, включенных в раздел «Автоматические стихи» в трехтомнике, около ста — то есть почти половину — можно отнести именно к этому типу стиха, и всего три десятка — к свободному стиху в полном смысле слова, то есть стиху, не сохраняющему признаков иных стиховых систем.

При этом имеет смысл говорить о плавном переходе относительно традиционных по своей структуре стихотворений к собственно гетероморфному стиху.

В массиве сборника наблюдается широкое разнообразие форм силлаботоники (все метры, разная длина строки, много вольных стихов, масса рифмованных лишь частично или вообще нерифмованных). Простейший пример — немотивированное и неупорядоченное соединение в одном небольшом по объему нерифмованном стихотворении строк хореев и ямба, то есть традиционных двусложников, причем разной стопной длины: начинается текст «нормальным» белым пятистопным хореем с чередованием женских и мужских окончаний, однако уже четвертая строка укорачивается до четырех стоп; затем идут две строки пятистопного хореев с одинаковыми (мужскими) окончаниями, после чего следуют четыре строчки

двустопного ямба, причем три первых — с женскими, а последняя — с мужским окончанием. Таким образом, неурегулированность можно наблюдать сразу на нескольких уровнях стиховой структуры: в стопности, метрике и каталектике:

Умершим легко — они не знают
 Не читают писем и газет
 Смотрят на таинственную лодку
 Отвечают голосам
 Умершим сияющим часам
 Время яркий подымает флаг
 Над темным камнем —
 Река лазури
 Не надо счастья
 Я всё забыл.

Еще сложнее обстоит дело, когда параллельно упомянутым проявлениям гетероморфности в стихе наблюдается принципиальная неупорядоченность рифмовки (в данном случае рифма появляется во второй половине текста и при этом носит необязательный характер):

На белой поверхности неба
 Железные бились деревья
 Темнели заставы — в них газ загорался
 Больные вставали с постели
 Вечерняя смена на низких бульварах
 Ела мороженое
 Всё было жестоко и жарко
 Всё было в поту
 Туберкулезные руки липли как потные марки
 Хватались за жизнь
 Но она безмятежно смотрела в закат на мосту
 Сама она уже готова была уступить
 И потухнуть над парком.

В этом стихотворении наличествует основной метр — амфибрахий, которым написано 8 из 13 строк, однако в четырех случаях он трехстопный, в трех — четырехстопный и в двух — двустопный; две строки можно определить как дактилические (одна — двустопная с редким «прозаическим» гипердактилическим окончанием, другая — шестистопная с цезурой), еще две — как анапестические (пяти- и двустопная), еще одна строка может быть представлена как комбинация четырехстопного анапеста и двустопного амфибрахия. Не упорядочены также клаузулы (восемь женских, четыре мужских и одна гипердактилическая) и анакруссы (девять женских, одна мужская, две дактилические и одна гипердактилическая).

При этом, как и в предыдущем примере, начало стихотворения выглядит более упорядоченным (5 строк амфибрахия), затем начинается «распад» силлаботонической дисциплины. Однако в других подобных текстах Поплавского происходит обратное явление: стих постепенно обретает традиционную упорядоченность; особенно это касается рифмы, которая часто появляется в нерифмованных стихотворениях.

Конечно, приведенное стихотворение в терминах традиционного стиховедения можно трактовать и как вольный трехсложник с переменной анакрусой; однако само обилие подобных произведений и отсутствие строгой границы между ними и действительно гетероморфным стихом заставляет рассматривать их скорее как переходную форму между ним и изоощренной силлаботоникой.

Кроме того, в «Автоматических стихах» встречаются стихотворения, написанные дольником или акцентным стихом, рифмованных и белых, а иногда — неполнорифмованных, причем строки тонического типа могут чередоваться с силлаботоническими (в приводимом примере силлабо-тонические строки выделены курсивом, рифма — полужирным):

Сумерки речи
Нелепые встречи усталых звуков
Мука железного слова
И всё снова
 Солнечный **жар** бессмысленных духов, **цветов**
 Солнечный **пар** бесконечных судеб **рыбаков**
Солнце нисходит
Молчите, братья,
Птица лазури бросается к солнцу в объятья
И всё проходит
Лишь пароходы
*Уходят по синему **платью.***

Как видим, восемь строк из двенадцати укладываются здесь в силлаботонические метры (трехсложные и двусложные), еще одна (вторая) начинается одним метром (амфибрахией), а завершается другим (ямбом), остальные три не поддаются силлаботонической интерпретации. Обратим внимание также на внутренние рифмы, «прошивающие» текст, на несистемный характер рифмовки и значительный разброс строк по длине; всё это не позволяет читателю уловить традиционность структуры отдельных звеньев при чтении стихотворения, для этого требуется специальная процедура.

В следующем стихотворении рифмы снова нет, а половина строк не укладывается в силлаботонические схемы; длина строк колеблется в значительном диапазоне, клаузулы тоже. Тем не менее это стихотворение тоже правильнее всего интерпретировать как гетероморфный, а не свободный стих, потому что его можно рассматривать как сумму минимальных звеньев разной стиховой природы (две

первые строки — верлибр, третья — четырехстопный дактиль, четвертая-пятая — снова верлибр, шестая — двустопный амфибрахий, седьмая — верлибр, восьмая, девятая, десятая и первая половина одиннадцатой — анапест, вторая половина одиннадцатой — опять верлибр):

Сонливость
 Путешественник спускается к центру земли
Тихо уходят дороги на запад
 Солнце
 Мы научились разным вещам.
Мы были на полюсе
 Где лед похож на логические возвраты
А вода глубока
Как пространство
Всё оставлено
 Только вдали память говорит с Богом

Наконец, собственно свободный стих, которого, как уже говорилось, у Поплавского совсем немного. Вот один из образцов этого типа стиха (хотя и здесь три строки (в том числе самая первая!) имеют силлабо-тоническую природу):

В Африке шумели паровозы
 В черном небе
 Среди странных желтых песков
 У самого входа в гробницы
 Где столько зал и коридоров
 А окна выходят в небо
 А внизу не видно земли
 Паровоз уходил поднимаясь на небо
 Змеился воздух болот вдали
 Мы жили там
 Мы строили маленькую башню
 А ночью она росла
 До неба добра и зла
 Мы просыпались с своим удивленьем вчерашним
 И уже были звезды в нас
 И прошедшие годы в окнах
 И по белым камням шла в раскаленном молчании сна
 Мадонна в белом халате
 Неся на ладони
 Стекланный поющий шар

Еще четыре верлибра напечатал недавно С. Кудрявцев, в большинстве своем это незавершенные абсурдистские тексты, например, такие:

ЭТИКА

Голубое солнце танцевало но не восходило
 Оно щелкало своими рачьими клешнями
 Оно давало обратный ход
 Полный оскорбления недействием
 Полный увеселительных полетов
 Полный скрежетом хрустальных зубов
 Оно было в совершенной безопасности

КОСМОГОНИЯ

Вначале нерасположенное превратилось в противоположность
 Тогда произошла точка потенция сферы и возможность
 построения перпендикуляров.
 Бог проснулся с левой ноги и в полнейшей амнезии
 и злым со сна
 И [повернувшись] набок он вывел свою хрустальную кровать
 из равновесия и она перевернулась на своей оси бесконечно
 Он до сих пор раздумывает о том как прекратить это вращение

Кроме того, шесть стихотворений, созданных под непосредственным влиянием поисков французской поэзии начала XX в.; их отличает особая графическая форма, а именно выделение строфоидов с помощью абзацного выступа; хочется отметить здесь особую роль подчеркивающих границы строк переносов:

Встреча в палате больничного запаха с сном о смородине
 изумило лицо военных бутылок. Волос опять
 танцевал, звезды с собора снимали венцы
 газолиновых ламп. Волос опять танцевал,
 но смутился и пал на затылок. Каждая лампа мечтала,
 потом разошлись по делам. А в подвале
 собора машины считали погибшие души. Их рвали
 на части с мучительным треском холста — лучи
 газодвигателей падали в хаос стеклянных
 и каменных башен. Каштаны цвели, купаясь
 корнями в моче. Цветы осыпались, и к небу
 летели огни лепестков. В подвале шары
 возвращались к исходу веков. И близилось утро.

Приведенный пример состоит из одного условного строфоида; а вот образец полистрофоидного верлибра этого типа:

Небо арктических цилиндров было наклонено к неземному
 скольжению морей отражения. (Стихия Мореллы
 и в солнечном измерении неизмеримая.)

Всё разрешалось у подножия философии Гегеля, где
 субъективная и объективная логика согласно
 играли на солнце — но с различных сторон —
 нисходящие и восходящие гаммы.
 Но когда руки их встречались на одной и той же ноте,
 происходило томительное междуцарствие звуков
 и одну секунду казалось: плоскости отражения
 качались и смешивались, и если бы сомнения
 продолжали быть, вся постройка обратилась бы
 обратно в хаос.
 Уж и так из запасных звуков вырывались черные руки
 и ноги, высовывались языки и длинные мокрые
 волосы периодически, как дождь, закрывали
 горизонт.
 Количество рвалось наводнить метрополию сумерками.
 Качество, как огненный столб, всё выше и выше
 ввинчивалось к рождению воды.
 Но вот логики просыпались от оцепенения и сферы опять
 ускоряли свой бег, из бездны вставал розовый
 юноша исполинского роста в светло-зеленых
 брюках.
 Было скучно.

Наконец, тоже по образцу французских поэтов, Поплавский создает и помещает в стиховой контекст несколько незаглавленных (как стихи!) прозаических миниатюр малого объема («Морская вода образует...», «В фиолетовой пыльной синеве...»), «Время представляет собой...», «Песня барометра», «Как ветер буйный...») и метризует свою прозу по образцу силлабо-тонических стихотворений (по методике Андрея Белого) — «Дневник Аполлона Безобразова».

Таким образом, можно сказать, что стих Поплавского отличается большим разнообразием, а его автор — пристальным вниманием к разного рода переходным и гибридным формам. Однако главное место в его репертуаре занимает все-таки силлаботоника, правда, не всегда традиционная; небанальной следует признать и работу поэта со строфикой (двустушия, пятистушия, «лишние» астрофические строки).

Наибольшего разнообразия Поплавский достигает в «Автоматических стихах», где он в полной мере реализует используемый им и ранее принцип гетероморфности стиховой формы, вполне соответствующий его идее автоматизма. В это же время поэт создает несколько образцов собственно свободного стиха «международного» (а точнее, французского) типа.

Всё это позволяет говорить о новаторском характере работы Поплавского с материей стиха, а также о том, что он в равной мере опирается на традиции русского футуризма (прежде всего, Хлебникова) и французского авангарда разных изводов, от символизма до сюрреализма.

СТИХОВЫЕ РАРИТЕТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ТИХОНА ЧУРИЛИНА

Вышедший недавно трехтомник сочинений Тихона Чурилина¹ позволил, наконец, составить более или менее целостное впечатление о творчестве этого замечательного поэта. Его метрика и строфика устойчиво тяготеют к мейнстриму своего времени: в своих стихах Чурилин использует в основном тонику (как символистский и акмеистский дольник, так и футуристический тактовик, а иногда и акцентный стих), а также рифменный стих (раёшник); достаточно сдержан он и в отношении к строфической экзотике и твердым формам, характерным для символистов и их многочисленных последователей, обращаясь чаще всего к четверостишиям перекрестной рифмовки. Нерифмованных (белых) стихов у поэта очень мало. Тем интереснее немногочисленные отступления от этого общего правила, неизбежные для такого ищущего автора, как Чурилин.

Прежде всего, это особое пристрастие к разностопному стиху в силлаботонике и к строкам разной слоговой длины (а иногда и ударности) в тонике (особенно хорошо видно в ранней «Весне после смерти», а позднее — в «песнях», составляющих основу книги «Жар-жизнь»).

От этих опытов начала 1930-х гг. — один шаг до верлибра, к которому поэт обращается лишь несколько раз (по крайней мере, если судить по последнему изданию). Первые образцы верлибра Чурилина находим в его переводах из немецких поэтов, сделанных для антологии Г. Петникова «Молодая Германия» (Харьков, 1926), вполне очевидно сделанных не по собственному выбору, а по предложению составителя. Прежде всего, это переводы из Курта Гейнике («Человек», «Рассвет» и «Песня») и Августа Шрамма («Сон»):

¹ Чурилин Т. Сочинения: в 3 т. М.: Гилея, 2012–2014. (Сер. Real Nylaea.)

Сквозь кусты дрожат звезды —
 Глаза опустить, закрыть, ослабеть,
 Шептаться плещуще,
 Цвести страстью,
 Запахи брызнуть,
 Трепетать, содрогаться.
 Ветра влажные лошине жалобы,
 Сильные срывы
 Падают резко в глубокую ночь;
 Желтизна прыгает быстро
 Пятном брызг —
 Побледнело
 И
 Упругие облака гонятся в грязной воде
 на земле.

Кроме того, акцентным стихом с окказиональными неточными рифмами (то есть, по сути дела, свободным стихом с рядом отступлений; рифменные созвучия отмечены курсивом) выполнен и перевод стихотворения А. Эренштейна «Вечернее озеро»:

Вы причесывали облака, фавнов и фей
 Над звездами и озером в любовной игре.
 Вот наша плотина изрезана туманом *ветвистым*,
 Время от мук пожелтело лилейное, *чистое*.

Упрямое облако — как запертое сердце белого волка,
 В пенном сне вертится ваш, мне проигранный,
 Эльфовый танец далекий!
 Моя вечерняя песнь у озера — звучней.

Дикая ночь обступает мою *серну*,
 Звезды стеснились *вечерние*,
 Птица пустыни поет «поздно, поздно!», *тоскуя*.
 Боль чувствую я, как *в снегу я*
 Тону!

Свободным стихом переведены и два стихотворения крымско-татарского поэта Чабан-заде (правильнее — Чобан-Заде), опубликованные в 1922 г. в симферопольском альманахе «Помощь».

Единственный известный нам оригинальный верлибр Чурилина датирован 1937 г. и впервые напечатан Н. Яковлевой; очевидно, это незавершенное произведение, которое публикатор к тому же не смог расшифровать полностью.

Напомним его (это очень важно для нашей темы):

Вчера умер Сулейман Стальский;
Вероятно,
Скоро умрет Джамбул —
Самые поэтические фигуры
мировой поэзии со времен
<нрзб.>
Эти два старика охраняли
молодость поэзии.
Пока ашуги импровизируют
свои песни,
поэзия
остается молодой,
как во времена Гомера
<...>
Когда умрет последний ашуг,
поэзия
почувствует
свой
тысячелетний возраст.

Искусственность ее формы
станет явной всем
и возмутит искренних людей,
Она покажется нелепой,
как сказка.
Ее оставят, в конце концов.
Одряхлевшая,
она никому не будет нужна.
Как оранжерейную орхидею
ее будут лелеять
немногие чудаки,
любители экзотики,
манерности и безвкусыя,
но — не народ:
Будущее народов принадлежит прозе.
Я люблю язык <?>
простой
как шелест <?>
Но пишу, как истерик <?>
Довольно.
Больше не могу терпеть.
Даже при моем равнодушии
к себе.

Я могу высекать фразы,
похожие на барельефы,
и не хочу унижаться расплыв-
чатыми формулами.

Надеюсь,
еще пока надеюсь,
правда, слабо, но все-таки,
мое время
большое,
неисчерпаемое
придет и возьмет меня за
руку.
И я не буду <нрзб.>
презирать себя.

Не буду.
Она шумит мимо,
Я вечно опаздываю на нее,
потому что всегда думаю
о другом,
всегда о другом,

я,
мечтатель, что ли,
или человек раздавленный ее
тяжелой походкой,
такою же тяжелой,
как мое,
ставшее обычным,
равнодушие,
о, нет,
не к жизни,
шелестящей заботами надо
мною,
над землей,
в мировом, блестящем пространстве,
а к себе,
и только к себе.
Писать,
Рисовать, —
да, — даже рисовать! —
действовать.
О!
писать!

Как бы я мог писать!
днями,
месяцами,
годами,
столетиями
не отрываясь от бумаги и
карандаша.
без еды.
без людей.
без — воздуха.
Но
я не умею отдаваться не весь,
а весь
я не могу ничему отдаться.
и, — очевидно —
ни черта,
ни черта не выйдет — из моей жизни.
Оно идет мелкими дозами,
стало увертливым и бесследным.
Ничего,
Ничего не сделано,
и,
что хуже всего,
кажется, не будет сделано.
Почему?
Тысячи причин,
неуловимых
малозначительных как будто,
но таких нерушимых,
и, — неужели? —
окончательных,
их не рассказать,
ни <так!> устранить,
их нельзя не принять во внимание,
или
обойтись без них.
А между тем
я полон, до краев, сверх краев
полон, полон, полон, полон,
полон энергией.

В стихотворении обращает на себя особое внимание рассуждение поэта об искусственности и бесперспективности традиционной по форме поэзии, в котором, несомненно, сказался творческий кризис самого автора и той советской поэзии,

среди которой он вынужден был жить и складывающимся канонам которой пытался следовать; нельзя не заметить и того, что Чурилин сулит завидное будущее прозе, к которой как раз в те годы возвращается (роман «Тяпкатань»).

Надо сказать, что верлибрические опыты автора, несмотря на их малочисленность, отличаются в основном строгим следованием «негативного» (то есть лишеного всех вторичных признаков стихотворной речи) свободного стиха, что вполне объяснимо в ситуации его времени, то есть после двух десятилетий развития этой формы. Переходных форм (таких, как названный перевод) крайне мало. Зато, как уже говорилось, можно говорить о своего рода подступах к свободной стиховой форме: кроме уже названных разноstopных и разноударных стихотворений, следует отметить также обилие произведений с несистемными холостыми строками, что тоже можно рассматривать как шаг на пути к верлибру.

В области строфики, как уже говорилось, Чурилин опирается на традицию четверостиший, играющую явную компенсаторную роль в становящейся тонике начала XX в. В его репертуаре только один сонет — «Морское» 1920 г. из цикла «Обручения круг мучеников», — однако назвать его традиционным невозможно: во-первых, он написан заумным футуристическим языком, а во-вторых — акцентным стихом (в основном трехударным, но две строки четырехударные), что крайне редко встречается в сонетной форме. Зарифмован он по схеме английского сонета:

Полундра! А, рдяная глыбо!!!
И бог и губа бытия.
Смирилось — и в серья и русья хлыби
Текут иззвездных пития.

Быт я. И мужняя дево до вен
Никакого ни вздоха ни хода.
И тихий озев-овен
Исходит из морского находа.

Ручей, одопад, ад освежая
Жадно поит вслух,
И худо и счастья вещая.

А руки украду к веслу
Дымят — и дой земли
Пояй, дево — внемли.

Еще одна строфическая форма, к которой обращался в своем творчестве Чурилин — четверостишия с редифом, написанные в подражание традиционной персидской лирике. В начале века к этой форме обращались многие поэты, особенно часто — Михаил Кузмин. Первое стихотворение Чурилина с редифом — «Полночь на святках» из «Весны после смерти». Датированное 1913 г., оно написано цезурированным шестистопным хореем; послецезурная часть всех 12 строк каждого четверостишия завершается одним и тем же словом, образующим тавтологиче-

скую рифму — «полночь», а предшествующие ему фрагменты строк выстроены по принципу параллелизма, который, однако, соблюден только в трех строках из четырех. Так, в трех первых строках первой строфы это глаголы настоящего времени третьего лица единственного числа, а в четвертой — глагол второго лица, все это — четырехсложные слова с соответствующим хорейческой схеме ударением на третий слог. Вторая строка подхватывает последнюю первой, в третьей строке хорей становится полноударным за счет повтора двусложного глагола «лаешь», а в четвертой их место занимают два существительных в косвенных падежах с предлогами; наконец, в третьей строфе на этом месте уже три именные строки несут по два ударения (буквально повторяется вторая и четвертая), а в третьей снова использована четырехсложная глагольная форма:

Пламя лампы ласковой потухает: полночь.
В каске, в маске, с плясками подступает полночь.
Тихо-тихо-тихонько шла бы полночь, полночь.
Прямо пряно-пьяною приступаешь, полночь.

Вьюгой — ффью ты! — вьюгою попеваешь, полночь.
Среброструйной домрою донимаешь, полночь.
Балалайкой, лайкою, лаешь, лаешь полночь.
— И ушла на кладбище — с пляской, в каске, полночь.

Утро. Струны добрые домры — где ты полночь?
Солнце светит, вечное, — где ты, где ты, полночь?
Мёты взмёт, метельные, — засыпают полночь.
О, могила милая, — где ты? где ты, полночь.

Еще раз к тавтологической рифме Чурилин обращается в «Оде прошедшему человеку» в 1933 г.: в первом восьмистишии словом «человек» заканчивается пять строк в начале и конце, во второй строфе — десятистишии (хотя бы по количеству строк совпадающей с одической строфой) — три последние.

Наконец, в раннем стихотворении, названном евангельской цитатой, — «И находящимся во гробах дарована жизнь» — стихотворному тексту предшествует вполне соотносимый с ним по объему прозаический фрагмент: здесь перед нами классическая прозиметрическая композиция, к которой часто прибегали авторы этой поры.

Итак, в своих стихах Тихон Чурилин считанное число раз обращается к метрическим и строфическим раритетам, от верлибра до сонета, которые тоже оказываются вполне в духе стиховой культуры его времени, что лишний раз доказывает органическую вписанность творчества поэта в контекст Серебряного века.

СТИХОТВОРНАЯ ПАЛИТРА ВСЕВОЛОДА РОЖДЕСТВЕНСКОГО

Стихотворная техника одного из самых «культурных» поэтов советской эпохи Всеволода Александровича Рождественского на первый взгляд кажется достаточно простой; это можно объяснить двумя счастливо сошедшимися причинами: явными акмеистическими корнями его поэзии и требованиями времени, не поощряющего разнообразие и стиховые изыски любого рода.

Тем не менее в наследии поэта можно обнаружить немало интересного, в том числе и с точки зрения теории стиха; более того, весьма плодотворной представляется на материале творчества такого значительного поэта, как Рождественский, изучение стратегий выживания культурного поэта в условиях не терпевшего любые проявления культуры режима.

Безусловная классическая ориентация поэзии Рождественского в описанных внешних условиях привела к явному доминированию в его метрическом репертуаре¹ силлаботоники с минимальным количеством отклонений. Тем более эти отклонения заслуживают особого внимания.

Нам удалось обнаружить у Рождественского лишь несколько произведений, написанных очень популярным в начале XX в. дольником: это «Нет, не Генуя, не Флоренция...» (1919) и сильно логаздизированное стихотворение 1938 г. «Норд». Все четные строки в нем построены по одной схеме — Дактиль (Д) + Хорей (X) + Хорей (ДХХ) — и содержат три или два ударения (трехиктный дольник), в то время как нечетные более свободны: они могут содержать от двух до четырех ударений, причем, кроме регулярных мужских анакрус, могут варьироваться, хотя 16 строк из 20 и здесь укладываются в схему ДДХХ, то есть четырехиктного

¹ В качестве основного материала исследования был использован том сочинений Вс. Рождественского, изданный в Большой серии «Библиотеки поэта» (Л., 1985); по этому же изданию приводятся цитаты из стихотворений поэта.

дольника, отличающегося от метра четных строк прибавлением стопы дактиля в начале; остальные четыре нечетные строки имеют одинаковую схему ДХХХ, то есть во вторых стопах дактиль стянут до хоря (в приводимом отрывке так выглядит первая строка второй строфы):

Пыльное облако разодрав,
Лишь на одно мгновенье
Выглянут горы — и снова мгла,
Мутной жары круженье.

Гнутся акации в дугу.
Камешки вдоль станицы
С воем царапают на бегу
Ставни и черепицы.

Поднятый на дыбы прибой
Рушится в берег твердо.
Дуют в упор ему, в пыльный зной,
Сизые щеки норда.

Кроме пятой строки стихотворения, по «сжатой» формуле, как уже сказано, написаны еще три: «Стонет штурвал в стальной руке», «Плющатся капли на висках», «Щупает каждый камень он».

Лишь однажды, и то в стихотворении на случай, обратился наш поэт еще к одной, наиболее традиционной форме дольника — гексаметру:

НА «ОДИССЕЕ» ГОМЕРА

Море немолчно шумит, разбиваясь об острые скалы.
Не отрываясь гляжу в полный ветрами простор.
Или не хочется мне слушать, как стонут сирены,
В горькой тоске разомкнуть руки твои, Калипсо?

Однако в остальных своих стихах Рождественский использует в основном внутренние возможности силлаботоники — прежде всего, это касается длины строки. В первую очередь, поэт обращается к многостопным метрам — от шести и более стоп двусложников и от четырех- — трехсложников. Так, шестистопный ямб использован в элегии 1938 г. «Парк в городе Пушкина», в стихотворении 1956 г. «Не торопи стихов. Им строгий дан черед...»; четырехстопным анапестом написано стихотворение 1928 г. «Город у моря», пятистопным — стихотворение 1923 г. «Видишь звездную карту вот здесь у меня на ладони...» (1923), «На пустом берегу, где прибой неустанно грохочет...» (1930), «Рыбаки» из цикла «Балтика» (1955) и «Новый порт» (1961); шестистопным дактилем — «Сонной шлухой тишиной наливаются в августе ночи...» (1926), первая часть цикла 1941 г. «Абай Кунанбаев» и «В память горькой разлуки я в море бросаю монету...» (1961); четырехстопным амфибрахией — стихотворение 1928 г. «Некрасов». Кстати, именно использование

многостопных метров позволило критикам 1920-х гг. (С. Боброву и М. Зенкевичу) говорить о влиянии Мандельштама на молодого Рождественского².

При этом нередко строки многостопных стихотворений, как и положено, делятся на два полустишия цезурой, как в этом стихотворении 1919 г., написанном пятистопным анапестом с цезурой после двух первых стоп:

Друг, Вы слышите, друг, как тяжелое сердце мое,
Словно загнанный пес, мокрой шерстью порывисто дышит.
Мы молчим, а мороз всё крепчает, а руки как лед.
И в бездонном окне только звезды да синие крыши.

Цезурирует поэт и другие свои многостопные стихи — например, «Деятнадцатый век» (1932), написанный шестистопным ямбом. Использует Рождественский цезуру в середине строки с наращением слога и в четырехстопном ямбе, что встречается достаточно редко — например, в стихотворении 1961 г.:

Раздвинул Киев крутые склоны,
И запах свежий, немного пряный,
Течет бульваром в тени зеленой —
Цветут каштаны, цветут каштаны...

В час этой светлой весенней встречи,
Раскинув щедро свои жупаны,
На стройных ветках расставив свечи,
Цветут каштаны, цветут каштаны...

Где дым пожарищ, где след Батыев,
Недавних бедствий огонь и раны?
Всею грудью дышит воскресший Киев,
Цветут каштаны, цветут каштаны...

Обратим внимание также на то, что десять четных строк стихотворения рифмуются между собой — в отличие от нечетных строк, рифмующихся попарно, это тоже интересная отличительная особенность стихотворной поэтики этого стихотворения.

В ряде случаев — как в написанном шестистопным хорее стихотворении 1921 г. «В зимнем парке» — мы встречаемся с передвижной цезурой, которая в нескольких строках исчезает совсем:

Через Красные ворота я пройду
Чуть протоптанной тропинкою к пруду.

² Бобров С. [Рец. на кн.:] *Рождественский В.* Золотое веретено. Пг., 1921 // Печать и революция. 1922. № 2. С. 366; Зенкевич М. [Рец. на кн.:] *Рождественский В.* Большая Медведица. Л., 1926 // Печать и революция. 1927. № 3. С. 193.

Спят богини, охраняющие сад,
В мерзлых досках заключенные, спят.

Сумрак плавает в деревьях. Снег идет.
На пруду, за «Эрмитажем», поворот.

Чутко слушая поскрипыванье лыж,
Пахнет елкой и снегом эта тишь

И плывет над отраженной звездой
В темной проруби с качнувшейся водой.

Из других особенностей силлабо-тонической метрики и ритмики Рождественского необходимо отметить значительную долю трехсложников, а также разно-
стопных метров — как в стихотворении 1927 г. «Расставанье с юностью», напи-
санного трех- и четырехстопным ямбом:

Ну что ж! Простимся. Так и быть.
Минута на пути.
Я не умел тебя любить,
Веселая, — прости!

Пора быть суше и умней...
Я терпелив и скуп
И той, кто всех подруг нежней,
Не дам ни рук, ни губ.

За что ж мы чокнемся с тобой?
За прошлые года?
Раскрой рояль, вздохни и пой,
Как пела мне тогда.

Аналогичным образом в стихотворении «Осенние дали» (1959) чередуются строки пяти- и трехстопного ямба; в стихотворении 1960 г. «В этот миг ты сам поймешь...» (1960) — четырех- и трехстопного хорей и т. д. — примеров разно-
стопности у Рождественского достаточно много; в отличие от вольных метров, ко-
торых он не использует, если не считать переводов из Верхарна, предпочитавшего,
как известно, именно этот вариант силлабо-тонического стиха.

Как видим, большинство приведенных примеров относится к раннему периоду
творчества поэта, в 1940–1950-е гг. его метрика становится проще и однообразнее,
хотя в последние десятилетия он вновь возвращается к разнообразию.

Зато в строфике, где тоже в соответствии с советским канонам преобладают
четверостишия с перекрестной рифмовкой, отступления от этого канона встре-
чаются значительно чаще. Так, на протяжении всего творчества Рождественский
регулярно обращается к александрийским двустишиям, так любимым акмеи-
стами. Этой строфой написано уже приведенное «пушкинское» стихотворение

«В зимнем парке»; еще один пример этой строфы — пространная «Коктебельская элегия» 1928 г. (обратим внимание на присущую этому типу строфы особую элегичность, тем более в сочетании с цезурированным шестистопным ямбом):

Я камешком лежу в ладонях Коктебеля...
И вот она плывет, горячая неделя,

С полынным запахом в окошке на закат,
С ворчанием волны и трескотней цикад.

Здесь, в этом воздухе, пылающем и чистом,
Я сразу звонким стал и жарко-золотистым,

Горячим камешком, счастливым навсегда,
Соленым, как земля, и горьким, как вода.

Вот утро... Все в луче, лазурью пропыленном,
Оно к моим зрачкам подкралось полусонным,

И, распахнув окно, сквозь жаркий полумрак
Впускаю в сердце я огонь и Карадаг.

Из других часто используемых Рождественским строф выделим также пяти- и шестистишия, которые тоже восходят у него к любимому Серебряному веку. Такова, к примеру, упрощенная секстина по схеме *AbAbAb* (термин М. Гаспарова)³ 1930 г.:

Если не пил ты в детстве студеной воды
Из разбитого девой кувшина.
Если ты не искал золотистой звезды
Над орлами в дыму Наварина,
Ты не знаешь, как эти прекрасны сады
С полумесяцем в чаше жасмина.

Здесь смущенная Леда раскинутых крыл
Не отводит от жадного лона,
Здесь Катюшу Бакунину Пушкин любил
Повстречать на прогулке у клена
И над озером первые строфы сложил
Про шумящие славой знамена.

Этой же строфой написаны стихотворения «Севильский цирюльник» (1920) и «Отшумевшие годы» (1926). А стихотворения «Баллада памяти» (1923) и «Октябрьская погода» (1927) зарифмованы по другой схеме — *aBaccB*:

³ Гаспаров М. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 206.

Мне не спится. На Неве смятенье,
 Медь волны и рваная заря.
 Мне не спится — это наводнение,
 Это грохот пушек, вой завода
 И такая, как тогда, погода:
 Двадцать пятый вечер октября.

Знаю, завтра толпы и знамена,
 Ровный марш, взметающий сердца,
 В песне — за колонною колонна...
 Гордый день! Но, глядя в очи году,
 Я хочу октябрьскую погоду
 Провести сквозь песню до конца!

Из пятистиший выделим позднее стихотворение «Таллина» (1975), зарифмованное по распространенной в поэзии Серебряного века схеме аВааВ:

С алебардою сутулится
 Страж ночной в глухой тени.
 Крепко город караулится:
 Заперта цепями улица
 И погашены огни.

Башни серые, щербатые
 В шлемах красных черепиц
 Смотрят в улицы покатые
 На собор, где дремлют статуи
 Возле рыцарских гробниц...

В раннем творчестве Рождественский несколько раз обращался к твердой форме сонета — вот пример его работы с этой формой в ее каноническом французском варианте:

Сквозь падающий снег над будкой с инвалидом
 Согнул бессмертный лук чугунный Кифаред.
 О, Царское Село, великолепный бред,
 Который некогда был ведом аонидам!

Рожденный в сих садах, я древних тайн не выдам.
 (Умолкнул голос муз, и Анненского нет...)
 Я только и могу, как строгий тот поэт,
 На звезды посмотреть и «всё простить обидам».

Воспоминаньями и рифмами томим,
 Над круглым озером метется лунный дым,
 В лиловых сумерках уже сквозит аллея,

И вьюга шепчет мне сквозь легкий лыжный свист,
 О чем задумался, отбросив Апулея,
 На бронзовой скамье кудрявый лицеист.
 Декабрь 1921

В том же году Рождественский пишет сонет «Гатчина». Но особенно много этой формы среди переводов Рождественского: это написанные сонетом в оригинале стихи Ронсара и других представителей «Плеяды», Мюссе, Готье, Барбье, Де Лиля, Сюлли-Прюдома, Эредиа, Шарля Кро, Рембо.

Задачами перевода вызвано также обращение Рождественского к строфике газели (перевод из Навои 1941 г.), а также к астрофическому стиху в переложениях верлибров Ж. Превера и Й. Станишича.

подавляющее большинство стихотворений Рождественского — рифмованные; лишь в самых ранних стихах он пробует свои силы в белом стихе (знаменитое «На палубе разбойничьего брига...» и «Нет, не Генуя, не Флоренция...» (1919), «Был полон воздух вспышек искровых...» (1921)).

Таким образом, можно говорить о вполне определенной динамике развития стиха Рождественского: в первом периоде оригинального творчества, в 1910–1920 гг. и отчасти 1930-е гг. он использует не только классическую силлаботонику, но и дольник, александриец, пяти- и шестистишные строфы, сонет; обращается к белому стиху; в 1930–1950-е гг. в основном подчиняется общей унификации стиха (только рифмованная силлаботоника, катрены с перекрестной рифмовкой), а в последние 1960–1970-е гг. частично возвращается к стиховому разнообразию ранних лет.

В связи с этим необходимо особо отметить роль поэтических переводов в творчестве Рождественского; недаром же сам он называл занятие ими «отдохновительной радостью». В полной мере это относится и к стиховому репертуару этой группы стихотворений.

Прежде всего, это возвращение мастера к сонетной форме, о чем уже говорилось выше, а также разные формы многострочной строфики (В. Гюго, Ж.-П. Беранже, Ш. Кро, К. Койдула), гексаметру (Я. Райнис). С другой стороны, о чем тоже уже говорилось, в последние годы Рождественский обращается к переводу свободного стиха, правда, используя в них не присущие оригиналу элементы традиционной метрики и рифму.

Так, ставшая знаменитой в России именно в его переводе «Свобода» П. Элюара представляет собой в значительной степени урегулированный стих — акцентник, написанный белыми катренами. А в стихотворении Жака Превера «Сена встречает Париж» Рождественский активно опирается на вольные трехсложники и использует окказиональную рифмовку, однако некоторые строки в его переводы выполнены настоящим верлибром (в тексте они выделены курсивом):

Сена!
 Знаю ее, словно сам ее сделал! —
Скажет о ней кочегар речного буксира,

В зареве топки пропитан мазутом,
Солнцем и дымом. —
В голову блажь ей приходит порою
И называет она эту блажь — наводнением.
К утру — глядишь — она дрыхнет, словно сурок,
И в те минуты — ровнее паркета,
Скромная, томная, властно-безгласно-опасная,
Льнущая в смутных мечтах к ступенькам крутым
парапета.
Вот какая она —
Вечно-капризная, нежно-коварная,
Томно-ленивая, неблагодарная...
Вся ее жизнь — перед вами!

В точности так же, переводя свободные стихотворения Йоле Станишича, Рождественский часто использует рифму; и здесь настоящим верлибром написаны только отдельные строки, выделенные нами курсивом:

ВОРОН

Вороны в этих горах летают кругами.
Домики лепятся, словно орлиные гнезда.
С черными днями сроднился здесь камень...
Ворон из клюва роняет сюда партизанские звезды —
родине милой привет прощальный.
Вороны кружат то ниже, то выше,
крыльями осеняя окон пустые глазницы,
тенью своей покрывая холодные крыши.

Ждут и ждут дома сыновей,
вдаль устремляя очи.
Зори здесь смерти бледней,
вороны цветом чернее ночи,
а в карканье их слышится горе
камней Черногории.

Клонит голову ворон, тревогою мучим,
клювом сердито вгрызается в нож,
найденный около черепа в травах колючих,
упорно вгрызается в нож,
который поил его кровью...
Вот он насытился вдоволь,
поднятым клювом пронзает небес высоту,
карканьем смерть проклиная
и вечную перьев своих черноту.

*На пастбищах горных не бродят стада,
и ворон слезы роняет
на черные платки матерей и вдов,
на опустошенные очаги.*

1966

Таким образом, можно сказать, что, будучи большим современным поэтом, ориентировавшимся в своем творчестве в первую очередь на классическую стихотворную поэтику девятнадцатого века, Всеволод Рождественский тем не менее демонстрирует также владение стихотворными техниками XX века, позволяющими ему внести в свою поэзию необходимое разнообразие и сделать ее подлинно современной.

«САМОКЛАДКИ» И ДРУГИЕ СТИЛИЗАЦИИ: СВОБОДНЫЙ СТИХ В АРСЕНАЛЕ ПАВЛА ВАСИЛЬЕВА

Молодой Павел Васильев живо интересовался самыми разнообразными стиховыми формами, пробовал свои силы, как известно, и в раскованном акцентном стихе «маяковского» типа, и в гексаметре, и в сонете, и в акrostихе. Не мог он пройти и мимо свободного стиха, предоставляющего поэту огромные возможности, прежде всего, в освоении новых пластов лексики.

Васильев написал верлибром 27 стихотворений и несколько фрагментов в поэмах и драматических сочинениях; 25 стихотворений вошло в книгу «Песни киргиз-казаков»¹ (далее сокращенно — ПКК), еще одно примыкает к ним (как пишет С. Куняев в комментариях к тому Васильева 2002 г., оно «входило в цикл» ПКК, но не вошло в книгу)², и одно в качестве стихотворения выдуманного персонажа поэта Ренна вошло в поэму «Синицын и К.» (1934). Как видим, ни в одном случае Васильев не писал верлибры от собственного имени.

Другое дело — фольклорные стилизации, статус которых в раннее советское время был совершенно исключительным. Фольклор вообще как искусство народное считался официально высшей формой творчества, а сравнение с фольклором считалось лучшей похвалой для профессионального писателя. Соответственно, современным сказителям присваивался статус литераторов, их принимали в союз писателей, издавали их книги³.

Особенно интересно это происходило как раз в Средней Азии, поэзия и музыкальный фольклор народов которой привлекал интерес русских исследователей и писателей еще до революции. А в раннесоветские годы этот интерес получил

¹ Песни киргиз-казаков. М., 1933.

² Васильев П. Сочинения. Письма. М., 2002. С. 843.

³ Джамбул Джабаев. Приключения казахского акына в советской стране: Статьи и материалы. М., 2013; Миллер Ф. Сталинский фольклор. СПб., 2006.

поддержку властей, поощрявших как переводы среднеазиатской классики (прежде всего, поэзии) на русский язык, так и творчество народных певцов и сказителей. Поэтому образовалась своего рода «восточная» ниша, в которой на долгие годы укрылись, например, многие русские прозаики (В. Соловьев, например) и поэты (А. Тарковский, М. Тарловский, Г. Шенгели и т. д.).

Соответственно, в 1920–1930-е гг. начинается также волна литературных стилизаций на восточные темы. Одним из первых эту тему открыл поэт и драматург Андрей Глоба (1888–1964), выпустивший в 1922 г. книгу «Корабли издалека», включающую переводы и стилизации на темы фольклора и литературы народов Востока: от Армении до Японии. В эту книгу, кстати, вошел и цикл «Киргизские песни», состоящий из 17 стихотворений. Большинство из них написано свободным стихом; очевидно, поэт не стремился к передаче природы оригиналов (если они были). Вот характерные примеры:

III

Черна твоя коса —
Ты маслом гвоздичным не маслилась?
Красив твой полный стан —
Ты румяных не ела ли яблоков?

V

Солнце на небо выходит,
Когда волосы девицы чешут.
Светел душою и телом,
Лишь увижу тебя, светлолицую.

VI

Я выстрелил в белую гору,
Подумав, что заяц.
Ах, кто там идет по другой стороне?
Знакомая поступь⁴.

После этого Глоба выпустил еще несколько книг стихотворных стилизаций, в которые включал и настоящие переводы, в том числе и с европейских языков. Среди них, кстати, выдержавший три издания с 1933 г. по 1947 г. сборник «Песни народов СССР».

В 1932 г. появляется книга Бориса Лапина и Захара Хацревина «Сталинабадский архив. Рассказы и документы о советском Таджикистане», открывающаяся разделом «Горные песни», тоже состоящим из стилизаций и переводов, на этот раз таджикских. Следом за ней появляется «Новый Хафиз» — «перевод из классического, народного и “современного” Хафиза»⁵. В обеих книгах на первом плане

⁴ Джамбул Джабаев. Приключения казахского акына в советской стране...

⁵ Лапин Б., Хацревин З. Новый Хафиз. М., 1933; Затаевич А. 1000 песен казахского народа. М., 1961.

оказываются произведения на современные авторам советские темы, написанные при этом по большей части в традиции персидско-таджикского Возрождения: это рубаи и газели с характерной для этих строфических форм рифмовкой («национальные по форме», как принято было писать в те годы). То есть эти авторы стремились, в отличие от Глобы, стилизовать, насколько это возможно, и форму стиха.

Однако и в этих книгах мы встречаемся с верлибром. Так, в «Сталинабадском архиве» есть стихотворение «Предсказателю», в первой строфе которого после каждой из четырех традиционно зарифмованных строк в скобках идет фрагмент свободного стиха:

В год великой войны я шел по дороге
 (был знойный день)
 Среди разбитых гиссарских башен
 (земля дымилась).
 Едва несли меня усталые ноги
 (я скрывался от всадников)
 Сквозь воды зловонных рисовых пашен
 (повсюду валялись трупы)⁶.

Встречаются нерифмованные безразмерные строки и во второй части стихотворения.

В «Новый Хафиз» включено стихотворение «Загородный вечер», завершающееся строфой свободного стиха с одной окказиональной рифмой на пять строк:

Наступила ночь. Подстилайте халаты, господа мои.
 Тополь и луна, и тень палатки,
 И ручей, спускающийся вниз...
 Тень палатки и луна и тополь —
 Здесь хотел бы умереть Хафиз.
 Наступила ночь⁷.

Встречается свободный стих также в знаменитой книге 1937 г. «Творчество народов СССР»⁸, куда вошло несколько казахских и киргизских псевдофольклорных песен; здесь все они написаны рифмованным стихом.

Как пишут составители, в эту книгу «редакция включила несколько песен советских поэтов», которые «давно стали народными, народ давно считает эти песни своими, он их варьирует, дополняет, изменяет»⁹, поэтому их авторы нигде не названы; не указаны в книге и переводчики (а точнее, авторы стилизаций). Зато

⁶ Латин Б., Хауревин З. Сталинабадский архив. Рассказы и документы о советском Таджикистане. М., 1932. С. 37.

⁷ Латин Б., Хауревин З. Новый Хафиз. С. 28.

⁸ Творчество народов СССР. М., 1937.

⁹ Там же. С. X.

точно фиксируется место, где текст записан, а иногда и от кого; вот тут могут быть не только колхозники и партизаны, но и акыны (Сулейман Стальский, например.)

Интересно, что объявленное принципом издания «сочетание интернационального, социалистического содержания с национальной формой»¹⁰ дало возможность писать песни свободным стихом только саами, орочам и эвенкам — видимо, для пушского колорита; среднеазиатским наследникам древних поэтических традиций положено было держаться рифмованного стиха и традиционной строфики.

Сказанное выше показывает объективный контекст появления ПКК, в которых, кроме Васильева, приняло участие еще три поэта: Сергей Марков, Леонид Мартынов и Николай Феокистов; правда, их место в сборнике значительно скромнее, чем у «заглавного» Васильева: он публикует 26 стихотворений, Мартынов — 6, Феокистов — 3 и Марков — 2.

Интересно, что только Мартынов (так же, как Васильев), использует в своих стихах формы, близкие к верлибру. В его тонических стихотворениях нередко пропадает рифма, что можно рассматривать как частичный переход к свободному стиху. С другой стороны, Мартынов часто использует в этих стихах буквальные и вариативные повторы строк — своего рода аналог «среднеазиатского» редифа:

ПЕСНЯ О ХИМИКЕ, ПОЧТИ ВОЛШЕБНИКЕ

Сарычев-химик, почти волшебник,
В желтую дверь Отрау
Стучал загорелой рукой:
«Открой свои двери, пустыня,
Открой свои двери, Отрау!
Я — Сарычев-химик, почти волшебник,
Вот я кто такой!»

Открыла пески пустыня,
Солончаки затвердели,
И Сарычев шел не проваливаясь,
И верблюды его шел не проваливаясь.
«Благодарю, пустыня,
За то, что пропустила». —
«Зачем ты пришел, Сарычев?» —
«Затем, чтобы делать мыло».

Из 27 датированных 1929–1931 гг. васильевских стихотворений в книге 25, как уже говорилось, написано свободным стихом, в котором лишь иногда — как дань среднеазиатской поэтике — мелькает редиф. Открывает раздел стихотворение «Рыжая голова», на автографе которого, по свидетельству Куняева, стоит помета: «Записано в ауле Джайтак Павлодарского округа со слов певца Амре Кишкинали».

¹⁰ Творчество народов СССР. С. VIII.

Однако и образный строй стихотворения, и его революционный пафос заставляют усомниться в том, что перед нами фольклорный текст:

В луне, наверно, будет сто пудов
Самого чистого серебра,
А все-таки летит над степью луна
Легче пуха от губ возлюбленной.

Сколько нежности в моем сердце,
Сколько тяжести в моей песне,
А все-таки песня летит легко,
Легче пуха от губ возлюбленной.

Я хочу спеть о том, что было...
Русские казаки ели жирных гусей
И нюхали цветы в своих садочках,
А нам было тяжело,
А мне было тяжело,
Как верблюду, несущему соль в рогоже.

Чьи озера у Павлодара? — Осипова.
Чьи друзья в городах? — Осипова.
Кто торгует крупой и ситцем? — Осипов.
Рыжий Осипов овладел нами.
Чьи озера у Павлодара? — Осипова.
Чьи друзья в городах? — Осипова.
Кто торгует крупой и ситцем? — Осипов,
А нам осталась одна песня.
Но листья опадали, как наши надежды,
Чтоб снова зазеленеть, опадали листья.
И скакали джигиты до Каркаралов,
И скакали джигиты до Акмолов,
До самого города Семипалатинска.
Поднятыми вверх нагайками
Приветствовали мы красных.
Женщины выходили в лучших чувлуках
И протягивали им пищу.

Осипову отрубили голову
И бросили в Иртыш.
Пльиви, пльиви, рыжая голова,
Мимо Павлодара,
Мимо Чернолучья,
К самому Омску!
Так будет лучше...
Радуемся мы.

Как же не петь нам и не радоваться?
 Пастухи и бедняки едут с разных сторон,
 В колхозе все едят печеный хлеб
 И работают дружно!

Кстати, вполне вероятно, что авторство певца — такая же мистификация Васильева, как и «цикл “Стихотворения Мухана Башметова”, на самом деле созданный самим Васильевым от имени мифического казахского стихотворца» (по словам того же Куняева); цикл создан поэтом сразу после ПКК — в 1931–1934 гг. Косвенное доказательство этого — включение Васильевым стихотворения «Охота с беркутами» и в ПКК, и в цикл стихотворений Башметова.

Стихотворения Васильева из ПКК делятся на две части: одиннадцать из них — собственно «песни», протяженные тексты, включающие повторы слов и фраз, анафоры — то есть настоящие стилизации фольклорных произведений. Два из них — «Поднявшееся солнце» и «Находка на Бухтарме» — не верлибры, хотя в первом из них наблюдается беспрецедентный разброс длины рифмованных тонических строк, так что его можно квалифицировать как раёшный стих. При этом все эти стихотворения построены по модели «длинного» типа свободного стиха, опирающегося на перечислительную интонацию. Длина строк в этих стихотворениях колеблется неупорядоченно, как и положено в свободном стихе, что хорошо видно в стихотворении «Пыль», несмотря на то что в нем, в отличие от такого же «контрастнострочного» «Поднявшегося солнца», используются в основном короткие строки:

Я, Амре Айтаков, весел был,
 Шел с верблюдом я в Караганды.
 Шел с верблюдом я в Караганды,
 Повстречался ветер мне в степи.
 Я его не видел —
 Только пыль,
 Я его не слышал —
 Только пыль
 Прыгала безглазая в траве.
 И подумал я, что умирать
 С криком бесполезно.
 Всё равно
 После смерти будет
 Только пыль.
 Ничего, —
 Одна лишь только пыль
 Будет прыгать, белая, в траве.
 Спрятал ноздри рваные верблюд,
 Лег на землю.
 «Старый мой верблюд,

Слушай, слушай!
Это только пыль,
Ничего, —
Одна лишь только пыль
Прыгает по спутанной траве».
Стал я громко хохотать:
«Ну что ж?..»
Стал смеяться дерзко я:
«Постой,
Ты смешна,
Крутящаяся пыль,
Не страшна ты,
Бешеная пыль,
Прыгающая в траве».
Пусть засыпан буду я песком,
Пусть один погибну я в песках,
Не страшна ты и безвредна, пыль.
Ничего
Ты не изменишь, пыль,
Задохнешься
Ты сама в траве!
Человек бессмертен столько раз,
Сколько раз
Он смерть свою встречал.
Сквозь тебя
Пройду я мертвым, пыль,
Я пройду в Караганды сквозь пыль,
Весело ступая по траве.
И, свою подругу там обняв,
Я шепну ей на ухо смеясь:
«Дорогая,
Мне встречалась пыль,
Старая,
Невидящая пыль,
Прыгающая смешно».

Шестнадцать других стихотворений цикла построены на другом, непесенном принципе: это миниатюры, в которых нет повторов. Четырнадцать из этих коротких стихотворений сам поэт называет «Самокладками казахов» того или иного района. Куняев объясняет этот термин следующим образом: «Самокладки — частушки и короткие песенки. Это название, бытовавшее в среде прииртышского казачества, П. Васильев использовал для трех циклов стихотворений, написанных на казахские фольклорные темы». Кроме того, к этой же группе можно отнести

еще две миниатюры, опубликованные в начале цикла, под номерами 4 и 5, а также стихотворение 1931 года, не вошедшее в ПКК:

В том и заключается мудрость
мудрейшего —
Не смущаться ничем,
Целую зиму спокойно ожидать
Наступления лета.

В свою очередь среди миниатюр, написанных свободным стихом, можно выделить зарисовки из жизни «киргиз-казаков», написанные часто от первого лица, и философские миниатюры. Оба подтипа, как известно, оказываются, как и «длинный» тип верлибра, широко распространены и в русской, и в иноязычной традиции этого типа стиха.

Можно сказать, что «самокладки» (кстати сказать, ничем не похожие на традиционные фольклорные жанры — ни на частушку, ни на песенку¹¹) — это фиксация наивно-оптимистического взгляда на новый мир, окружающий жителей советского Прииртышья.

Вот несколько стихотворений из цикла «Самокладки казахов Семиге»:

ПАРОХОД

Вот идет пароход по Иртышу.
В первый раз вижу такого гуся,
Краснолапого гуся.
Вот идет пароход по Иртышу,
Толстый, как купец на ярмарке,
Вот какой толстый.
Эй, если б мог полететь он,
Если б дать ему
Белые широкие крылья!
Он пролетел бы над степью,
Ни разу не опустившись.
Посмотрели бы мы на него
Из-под ладони.
Но никогда не полетит плавучий,
Хоть он и белый,
Хоть он и гусь.
А всё ж его, когда надо,
Удерживают на канатах.

¹¹ *Затаевич А.* 1000 песен киргизского народа. Оренбург, 1925; *Затаевич А.* 1000 песен казахского народа.

ТЕЛЕГРАФ

К Семиге идут столбы,
Один за другим.
К Семиге шагают столбы,
Связанные железом.
Нет, не зазеленеют круглые бревна!
Мы едем в Павлодар,
А они шагают навстречу
В голой степи,
На ровном месте.
Почему они необходимы?
Может быть, затем,
Чтобы птицам было легче,
Чтобы птицы на них садились?
Но едва ли люди так жалостливы!
Может быть, затем
Они необходимы,
Чтобы не сбиться с дороги?
Но едва ли люди так вежливы!
Джок, джок,
Хитрая это штука
И придумана не напрасно.

ВЕДРА

На телеге везу я ведра,
Ведро железное и пустое.
Ой, какие они болтливые!
На телеге возил я
Мешки с мукой,
Толстые мешки и тяжелые —
Вот те были молчаливы.

МЕЛЬНИЦЫ

Деревянная мельница вертится —
Ничего в ней нет удивительного.
Крылья вертятся,
Чтобы камень вертелся
И пшеницу растирал,
Как ладонями.
А вот каменная мельница —
Дело другое:
В ней один шайтан разберется!

МИЛИЦИОНЕР

Если уж такой он нарядный,
 Значит — ответственный.
 Если оружие на ремне носит,
 Значит — советская власть,
 Если человека арестовать может,
 Значит, советская власть
 Ему доверяет.
 Если так возвысился,
 Значит — человек умный.
 Пусть идет свататься —
 Отдам дочку.

САБЛЯ

Я видел — она на стене висела
 Острее всякого языка.
 Ну, и выдумали ее напрасно:
 Головы рубить — не заслуга.
 Раз человека она губит,
 Значит, она ему не подруга.
 А он ее держит всегда в порядке,
 Да еще как за женой ухаживает.

С другой стороны, два миниатюрных верлибра, не включенных поэтом в состав «самокладок» можно (вместе с уже цитировавшимся стихотворением) отнести к числу философских свободных стихов, стилизованных под «восточную мудрость» — например, под рубаи:

Не говори, что верблюд некрасив, —
 Погляди ему в глаза.
 Не говори, что девушка нехороша, —
 Загляни ей в душу;

Лучше иметь полный колодец воды,
 Чем полный колодец рублей.
 Но лучше иметь совсем пустой колодец,
 Чем пустое сердце.

Наконец, последнее из стихотворений Павла Васильева, написанных верлибром, — «Мадригал в засуху» из поэмы 1934 г. «Синицын и К.», опубликованной в «Новом мире». По мнению Куняева, это пародия на стихи Крученых; и действительно, в стихотворении немало типично футуристической лексики и образности:

Среди пиров корявости,
 В дыму пивных шумношатающихся стоек
 Я не позабуду
 Твой глазастый праздник:
 Десятый день парное солнышко,
 Лукавствуют уральские топазы
 В теплой ресничной рожице.
 Май твой нежностью набухает
 В зелени, в пенных яблонях полощется,
 Высокая Ирина Горлицына.
 Крепкоплечая!
 Смотри,
 Весны переворот:
 Двадцатый день
 Колочее ведрышко
 Засухой рвется.

В задыхающихся полях
 Схвати над трехгорьем
 Бескровное облачко,
 Примани им
 хмурые тучи,
 Помоги нам пролиться
 Цистернами пильзенских строк
 Перед твоими
 Узконебоскребными ногами, —
 Глав обольстительница,
 Ирина Первостолицына!

Однако думается, что перед нами — не просто пародия (особенно если учесть теплые отношения, сложившиеся между двумя поэтами в 1930-е годы), а, скорее, попытка примерить на себя еще одну маску — как это прежде было с неизвестными киргиз-казаками и несуществующим Муханом Башметовым.

Интересно, что в других, написанных уже от своего имени, стихах Васильева, посвященных Ирине Горлицыной (Нине Голицыной) и вошедших, кстати сказать, в написанный совместно с тем же Крученых домашнем цикле, Васильев верлибр снова не использует.

Несколько слов надо сказать также о верлибрических фрагментах, регулярно возникающих в полиметрических поэмах Васильева. Здесь — и в «Соляном бунте», и в «Христоробовских ситцах» — встречаются отдельные реплики героев, которые можно квалифицировать или как прозаические, или как верлибрические вставки: небольшие их размеры не позволяют сделать на этот счет однозначного вывода. Однако в общем полиметрическом контексте этих поэм ничто не мешает

воспринять их рядом в силлаботоникой, тоникой, раёшником и метрической прозой именно как свободный стих.

Таким образом, можно сказать, что в творчестве большого русского поэта Павла Васильева среди многочисленных проб и опытов разных типов стиха нашлось место и верлибру, с помощью которого он создал несколько безусловно удачных стилизаций, вполне отвечающих атмосфере эпохи.

СПОНДЕИКА, ГИПЕРПЕОНЫ И МЕТРОСТРОФЫ: ДАНИИЛ АНДРЕЕВ — ПОЭТ И ТЕОРЕТИК СТИХА

О Данииле Андрееве написано достаточно много, однако его общепризнанное поэтическое наследие, а также опубликованные не так давно стиховедческие штудии привлекали внимание исследователей значительно реже, чем «Роза мира»; едва ли не исключением можно назвать серию работ и специальных разделов в книгах Б. Н. Романова. Хотелось бы попытаться рассмотреть деятельность известного поэта и теоретика во взаимоотнобъясняющем и взаимоотнобусловливающем единстве, как в свое время сделал это в работах о Брюсове и А. Белом М. Л. Гаспаров¹.

Надо сказать, что Андреев вполне вписывается в давнюю русскую традицию совмещения выдающимися поэтами родственных видов творческой деятельности, которой в разное время отдавали дань Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков, Державин, Востоков, позднее — Брюсов, Белый, Маяковский, Северянин и Шенгели, выступавшие, как известно, не только со стихами, но и с их более или менее удачным теоретическим осмыслением самой природы стиха, основанным в первую очередь на личном стихотворческом опыте. Более того: именно в трудах поэтов-теоретиков были сформулированы все основные идеи важнейших реформ русского стиха, определивших основные линии его развития: введение силлаботоники в трактатах Тредиаковского и Ломоносова, обоснование тоники в книге и устных выступлениях Маяковского, переосмысление взаимоотношений стиха и прозы в статьях Белого.

Другие реформы русских поэтов не оказались столь удачными: это относится к попытке Востокова ввести в активную русскую практику логоэды, осмыслению

¹ *Гаспаров М. Л.* Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М., 1988. С. 444–469; *Гаспаров М. Л.* Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец (1910–1920-е годы) // *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. III. М., 1997. С. 399–422.

свободного стиха в работах Нельдихена; наконец, «спондеической» реформе Андреева, о которой в основном и пойдет речь ниже.

Обратимся сначала к практике. Андреев-поэт оставил достаточно большое наследие, в двух последних собраниях сочинений издававшееся по четкой схеме: в первом томе помещается авторский «поэтический ансамбль» «Русские боги», части которого датируются 1949–1958 гг.; второй открывает многочастная стихотворная «Железная мистерия», созданная в 1950–1956 гг., и стихотворения и поэмы, датированные 1923–1951 гг. Таким образом, большая часть стихотворных произведений Андреева написана в 1950-е гг., после вынужденного перерыва, а все его поэтическое творчество естественно распадается на раннее (1920–1930-е гг.) и позднее (1950-е гг.).

Это деление — не чисто хронологическое, хотя и вполне с ним совпадает: в первый период поэт пробует силы в разных традиционных силлабо-тонических и тонических размерах (последние он совокупно называет дольниками), на 1950-е гг. приходится в основном крупные формы, собранные из стихотворений в основном написанных более сложными вариантами тех же размеров, нередко созданными под непосредственным влиянием собственных теоретических построений. Кроме того, на 1950 г. приходится три опыта свободного стиха, два из которых включены в ансамбль («Если вслушаешься в голоса ветра...» и «Серая травка») и получили там соответствующие номера в циклах, а еще один — «Так лучистая Звезда Скитаний...» — входит в цикл «Устье жизни», в «Русские боги» не вошедший.

Все опыты андреевского верлибра вполне состоятельны, безусловно обогащают практику русского свободного стиха середины XX в. и выглядят достаточно неожиданно на фоне практики и особенно теоретических построений мыслителя, ориентированных в основном на решительное преобразование традиционной силлабо-тонической метрики.

Вот образец верлибра Андреева, датированный 1950 г.:

СЕРАЯ ТРАВКА

Полынушка, полынушка,
тихая травка,
серая, как придорожная пыль!
К лицу подношу эту мягкую ветку,
дышу — не могу надышаться,
как невозможно наслушаться песней
о самом любимейшем на земле.
Кто ее выдумал?
Какому поэту, какому художнику
в голову мог бы прийти
этот ослепительный запах?
Сухая межа в васильковом уборе;
жаворонок,

трепещущий в синей, теплой струе,
полузакрывши глаза
и солнцу подставив серую грудку;
зноем приласканные дороги;
лодки медлительных перевозов,
затерянных в медоносных лугах;
и облака кучевые,
подобные душам снежных хребтов,
поднявшихся к небу —
все в этом запахе,
в горьком духе полыни.
Когда я умру,
положите со мною, вместо цветов,
несколько этих волшебных веток,
чтобы подольше, подольше чувствовал я
радость смиренномудрой земли
и солнечной жизни.
Не позабудьте!².

Еще одно произведение нетрадиционной ритмической структуры — поэма в прозе «Изнанка жизни» (1955–1958) — прозаический текст большого объема, разделенный на соразмерные пронумерованные строфы объемом по 6–12 типографских строк (интересно, что в своем проспекте ансамбля автор обещает нам «поэмы в прозе» — то есть как минимум не одну). Остальные стихотворения и части циклов, как уже говорилось, написаны силлаботоникой или тоникой.

Главная особенность книги «Русские боги», как писал сам Андреев в 1955 г., — ее разнообразие: «Главы эти весьма различны по своему жанру: здесь и поэмы, и поэтические симфонии, и циклы стихотворений, и поэмы в прозе». Однако речь здесь в первую очередь идет, как видим, о жанровом, а не о стиховом разнообразии: из необычных типов стиха в оглавлении ансамбля выделяется только наименование «дохмий», которым назван «Праздничный марш», открывающий триптих «Столица ликует». Соответственно, еще один термин из теории Андреева используется в обозначении ритмической природы стихотворения «Окончание школы (1923 г.). Вальс» из материалов к поэме «Дуггур» — однако здесь на практике мы имеем вполне традиционный разноstopный дактиль: нечетные строки — четырехstopные с дактилическими окончаниями, четные — трехstopные с мужскими. В наброске «Новые метрострофы» под «вальсом», как известно, Андреев подразумевает совершенно иные слоговые конструкции: комбинации хорей, спондеев и односложного окончания в первом полустиии и спондеев и безударного окончания от одного до трех слогов после него — после цезуры. Однако об этом чуть позже.

² Произведения Д. Андреева и комментарии к ним цитируются по изданию: *Андреев Д. Л.* Собр. соч.: в 4 т. М., 2006.

Говоря о стиховедческих изысканиях Андреева, мы будем рассматривать три его произведения, увидевшие свет в последние годы: «Некоторые заметки по стиховедению», «Новые метро-строфы (из книг “Бродяга” и “Русские боги”», впервые вводимые в русскую поэзию. Перечень, классификация, образцы» и «Стиховедение», собранные и откомментированные Б. Романовым в 4-м томе последнего «Собрания сочинений» мыслителя. По справедливому замечанию составителя, датирующего все три текста (безусловно, не завершенных автором и не подготовленных им к печати) «представляют собой осмысление собственной поэтики, неотрывной для Д. Л. Андреева от религиозного мирозерцания, которое он предпринимал не один раз, в частности, оно нашло воплощение в учении о “вестничестве”, изложенном в РМ» (IV, 508).

Свои теоретические построения, помогающие понять в первую очередь уникальные особенности его стиха, поэт начинает с критики классической силлаботоники и соответствующей ей «школьной» теории, которая за несколько десятилетий до этого становилась объектом обструкции и у создателя научного стиховедения Андрея Белого, и у Набокова в романе «Дар», где главным оппонентом героя оказывается Чернышевский, которому ставится в вину упрощенное, «семинарское», как пишет Годунов-Чердынцев, понимание стихового ритма.

Как известно, в своих исследованиях по русской ритмике Белый доказал, что в реальном русском ямбе (да и хорее тоже) строгого следования ударных и безударных не бывает, поскольку в образовании двусложных ритмов на равных с «правильными» стопами непременно участвуют пиррихии (стопы из двух безударных гласных) и — значительно реже — спондеи (стопы из двух ударных), а также встречающаяся значительно реже и только в определенных позициях переакцентуация. Эта закономерность, объективным основанием которой оказывается сама природа русского языка, в котором, прежде всего, средняя длина слова больше двух слогов, а кроме того, существует много односложных слов; использование первых приводит к появлению пиррихий, второе — спондеев. Это почувствовал уже Ломоносов, потерпев фиаско при попытке писать только «правильными» ямбами и очень скоро перейдя к использованию их попеременно с пиррихиями и спондеями.

Однако в некоторых учебниках, а главное, в школьной практике по-прежнему утверждалось, что ямбические стихотворения складываются исключительно из ямбических стоп, хореические — из хореических и т. д. Именно так думал, по утверждению Годунова-Чердынцева, Чернышевский и в результате писал плохие стихи (хотя в действительности его арифметические подсчеты средней длины слова как раз подводят к выводам о необходимости пиррихий; именно это в конечном счете доказал и Белый). Так что критика Андреевым обыденных представлений о силлабо-тонической метрике была совершенно справедливой и была поддержана другими его современниками.

В позитивной же части его теории можно выделить одну главную конструктивную идею и три основных фундирующих ее положения.

Главная идея Андреева заключается в требовании решительного расширения репертуара силлаботоники и отчасти дольников (более раскованные типы стиха — тот же верлибр, к которому он, как мы уже видели, все-таки прибегал, поэт не жаловал, по крайней мере в теории), причем за счет мобилизации внутренних ресурсов стиха. Актуальность этой идеи несомненна, и художественная практика Андреева-поэта вполне подтверждает реальность ее воплощения.

Первое положение — то, что Андреев не вполне обоснованно предлагал называть «спондеикой», то есть принципиальное расширение сферы применения стечения ударных слогов и образуемых ими спондеических стоп и соответствующее осмысление их места в стихе. Второе — наоборот, активизация сверхдлинных стоп, пеонов и гиперпеонов, создающих регулярные скопления безударных гласных в стихе. То есть Андреев призывал в конечном итоге перераспределить ударные и безударные гласные в силлабо-тоническом стихе не более или менее равномерно, как это происходит при использовании традиционных силлабо-тонических метров, а по более сложным, изощренным законам чередования ударных и безударных слогов; на практике это ему в ряде случаев вполне удалось, чего нельзя сказать о теоретических построениях.

Наконец, третье связано с идеей создания и описания «метростроф» — то есть повторяющихся метрострофических единств, которых тоже, как и метров, должно быть, по убеждению поэта, принципиально больше, что могло бы в конечном счете тоже способствовать увеличению стихового разнообразия.

Конечно, необходимо учитывать объективные условия, в которых мыслитель создавал свои заметки: как известно, у Андреева по объективным причинам не было возможности познакомиться с работами теоретиков-предшественников и тем более современных ему стиховедов, а также рефлектирующих по поводу стиха поэтов-практиков, к тому времени уже обсудивших в основном названный круг проблем и предложивших соответствующие решения. Всё это привело нашего поэта ко многим серьезным недочетам и даже ошибкам, в том числе в определении типа стиха в сложных случаях и т. д., а также к не вполне оправданному терминовтворчеству (особенно в условиях уже сложившейся системы понятий и терминов), затрудняющему понимание предлагаемой теории и в большинстве случаев дублирующему существующие в стиховедении понятия и точки зрения. Еще одним уязвимым местом стиховедческих построений Андреева оказывается плохое знание современной ему поэтической практики, что заставило поэта использовать в качестве иллюстраций многих положений примеры преимущественно из собственных сочинений или из стихов своего талантливого друга А. Коваленского. С этим же связано и то, что на практике Андреев часто заявляет о введении им «впервые» в практику русского стиха той или иной формы, уже давно в этой практике присутствующей.

Можно только предположить, что такая неосновательность связана с незаконченностью реформаторской работы поэта и с тем, что теоретические сочинения Андреева не предназначались в настоящем виде для печати; можно предположить,

что в дальнейшем количество и качество примеров должно было бы существенно возрасти, но мы вынуждены судить о стиховедческой теории поэта только по тому, что реально есть в его сохранившихся стиховедческих набросках.

Теперь остановимся на основных теоретических положениях стиховедческой доктрины Даниила Андреева. Как уже говорилось, поэт предлагает заметную активизацию «спондеики». По этому поводу Романов пишет:

Спондей в русском стихе представляет собой ритмический ход, обычно в ямбе, когда рядом ставятся два и более ударных слогов. В нашей поэзии применение спондеев — сверхсхемных ударений — встречается уже в XVIII в., но такого обилия сознательного и систематизированного употребления спондеев, как у Д. Л. Андреева, в ней никогда не было. Кроме того, у Андреева применение спондеев связано и с определенной системой строфических построений. Поэтому, несмотря на то, что некоторым метрическим особенностям и «ходам» Д. А. можно отыскать соответствия в богатейшей истории русского стиха, его спондеические «метро-строфы» действительно являются оригинальным вкладом в отечественную поэзию.

К сожалению, современный интерпретатор, идя точно по следам поэта, не вполне точен. Прежде всего, спондей — не ход, а вполне определенный тип стопы в античной метрике и соответствующая ей стопа в русской силлаботонике. Эта стопа по аналогии с античным стихом состоит из двух ударных слогов подряд и может, соответственно, попадать в ряды других двусложных стоп, то есть ямба или хоря.

Большинство специалистов признает спондеи как сильное выразительное средство в ямбическом и хорейском стихе, приводя, как правило, хрестоматийные примеры из Пушкина и Державина. Кроме этого, Квятковский отмечал активное использование «спондеических ходов» в поздних ямбах Брюсова³. Идею же о самостоятельной роли спондея — правда, для другой цели — высказал в 1919 г. Андрей Белый в статье «О художественной прозе»; он трактует его как особый двустопный размер — в общем ряду с хореем, ямбом и пиррихием — прежде всего, для того, чтобы производить метрическую разметку прозаических произведений русских классиков, которые, по его мнению, представляет собой особый, более сложный случай стиховой речи⁴. Кстати, для той же цели он вспоминает и все разнообразие греческих трех- и четырехсложников, так что предлагаемая им номенклатура силлабо-тонических размеров вырастает до 24 — эта информация нам еще пригодится.

Андреев тоже начинает с хрестоматийных примеров спондеев в классической поэзии и продолжает их ряд многочисленными иллюстрациями, взятыми из собственных стихотворений, многие из которых чрезвычайно выразительны.

Однако напомним: классический спондей — это двусложная стопа, ее нельзя путать и смешивать с односложной ударной стопой — так называемым брахиколо-

³ Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 2013. С. 397.

⁴ Белый А. О художественной прозе // Горн. 1919. № 2–3. С. 50.

ном, как это нередко делают, в том числе и сам Андреев, например, в приводимых им примерах «спондеических стоп» из стихов Маяковского, Асеева и Коваленского. Пытаясь выстроить генеалогию андреевских новаций, Романов пишет:

Еще в 1767 г. А. А. Ржевский, любивший всевозможные эксперименты, в журнале «Полезное увеселение» (№ 4. С. 113) опубликовал стихотворение, целиком состоящее из спондеев: «Ода 2, собранная из односложных слов», которое, видимо, и было первым опытом такого рода. Термин спондей (спондий) ввел еще Мелетий Смотрицкий в разделе своей «Грамматики» (1619) «О просодии стихотворной». Затем о спондее, трактуемом по аналогии с античной стопой, писали В. К. Третьяковский в труде «О древнем, среднем и новом стихотворении Российском» (1755), А. П. Сумароков в статье «О стопосложении» (1771–1777), который, в частности, в ней замечал, что «спондеи обезображивали и самые лучшие г. Ломоносова строфы» (Сумароков. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1935. С. 384).

Однако комментируя это содержательное отступление, следует отметить, что давние филологи и поэты писали именно о спондее, то есть об особым образом устроенной двусложной стопе, а Ржевский свою оду написал брахиколоном, то есть односложной стопой, в чем и заключается принципиальная разница: двусложные стопы выстраиваются в ряды других таких же по слоговой длине, то есть чаще всего ямбов, а в брахиколоне все слоги — ударные.

Далее Романов пишет: «Среди стихотворений, целиком написанных спондеями, можно еще назвать “Поэту” (1921) В. Я. Брюсова, “Возвращение вождя” (1921) М. И. Цветаевой, “Сонет” (1927) И. Л. Сельвинского, “Похороны” (1928) В. Ф. Ходасевича». К сожалению, это тоже неверно: все перечисленные стихи написаны брахиколонами, а не спондеями.

Напомним, в «Поэтическом словаре» А. Квятковского брахиколон определен как «элемент поэтической системы» и в качестве примера приведены отрывки из стихов Маяковского, Асеева и Безыменского⁵. В середине XX в. несколько крупных циклов написал брахиколонами Александр Кондратов⁶; в последние годы к этой форме активно обращаются самые разные авторы, например, такие как Мария Сулименко и Дмитрий Углев. То есть и спондеи в рамках традиционной силлаботоники, и брахиколонные стихи в русской поэзии встречались достаточно часто.

Посмотрим, что же предлагает в качестве примеров своих спондеев поэт. Открывается этот ряд фрагментом из третьей части тетраптиха «Красный реквием»:

Тот
Наглый, нагой, как бездушный металл,
Стык
Слов

⁵ Квятковский А. П. Поэтический словарь. С. 94–95.

⁶ Орлицкий Ю. Б., Павловец М. Г. Три творческих лика Александра Кондратова // Russian literature (Amsterdam). LXXVIII (2015). С. 1–13.

Мне
 Слышался там, где мертвец обретал
 Свой
 Кров;
 Где
 Должен смириться бесплодных времен
 Злой
 Штурм;
 Где
 Спит, замурован в холодный бетон,
 Ряд
 Урн.
 В тыл
 Голого зала, в простой — вместо свеч —
 Круг
 Ламп,
 Бил
 Голос оратора, ухала речь,
 Как
 Штамп.

Попробуем определить, как написано это стихотворение с точки зрения современной теории стиха. Безусловно, в основе его лежит традиционная силлаботоническая метрика, усложненная дополнительными строгими ограничениями. Стихотворение распадается на 24 точно совпадающих по метрическому строению группы слогов, которые могут трактоваться как 12 идентичных строф. Формула каждой из полустроф 1/1001001001/1/1; при этом вторая строка рифмуется с шестой, а четвертая — с восьмой. Спондеев в традиционном силлабо-тоническом смысле (то есть слоговых групп строения «11») в этих строфах вообще нет, но повышенная ударность — налицо: на семь ударных слогов приходится шесть безударных (то есть суммарная ударность текста не так высока — 0,53); при этом первая, третья и четвертая строки каждой полустрофы состоят только из одного слога каждая (то есть представляют собой брахиколоны в классическом смысле, а ни в коем случае не спондеи), а вторая строится по строгой формуле четырехстопного дактиля с мужским окончанием. Таким образом, в строфах закономерно чередуются строки двух типов: одностопные односложные и четырехстопные трехсложные, о спондеех как особых стопах, повторимся, тут нет и речи; соответственно, использование предложенного термина представляется к данному стихотворению абсолютно неправомерным.

Если же попытаться определить метрическую природу не отдельных строк (что мы уже сделали), а стихотворения в целом, нам придется прибегнуть к понятиям смежного раздела традиционной метрики — логаядического: третья часть «Красного реквиема» написана рифмованным стопным логаядом — типом стиха,

сложившимся под влиянием античной метрики и по ее модели, формула которого определена нами выше. Поскольку в отличие от традиционных логоэдических строф — сапфической, алкеевой или асклепиадовой — наша построена по оригинальной схеме, разработанной самим Андреевым, ее следует отнести к числу так называемых «авторских» логоэдических строф, которых немало встречается, например, в современной русской поэзии (например, у М. Амелина, И. Вишневецкого и т. д.).

Перейдем к следующему андреевскому примеру — 3-му стихотворению из цикла «Лесная кровь»:

...Сумрак засинел
в листьях;
Близится исход
дня,
К берегу болот
мглистых
Вытянулась тень
пня;
Запахи с лугов —
слаще,
Пламенной косой
луч...
Тихо заалел
в чаще
Домик у речных круч.

Здесь дело с точки зрения классической силлаботоники еще проще: перед нами вполне традиционный разноstopный хорей, нечетные строки которого состоят из трех стоп с мужским окончанием, четные из одной, попеременно с женским и мужским окончанием. На 6 ударных слогов приходится 9 безударных (то есть ударность 0,4). При этом строгость соблюдения метра на протяжении всего текста позволяет и тут говорить об определенной логоэдицизирующей тенденции в этом хореическом стихотворении.

Соответственно, третий пример — «... — Рати! Цитадель» — тоже разноstopный хорей (3331), три длинные строки состоят из хорей, пиррихия и хорей с мужским окончанием, четвертая короткая — из одной хореической стопы с мужским окончанием (или брахиколона), ударность текста 0,43; спондея и здесь нет, а стыки ударений хотя и встречаются на границах всех строк, но этими же границами разводятся в разные стопы, то есть спондеи здесь тоже не образуются.

Четвертое стихотворение («...И в самодержавных сердцах») вновь представляет собой логоэд, состоящий из амфибрахия и коротких хореев снова без участия спондеев (Амф3мX1мX1ж), пятое — снова логоэд, составленный на этот раз из хорей, ямба и еще двух коротких хореев.

Разумеется, всё это — достаточно экзотические сочетания силлабо-тонических стоп, составленные по строгим оригинальным схемам, что выдает в их авторе тонкого знатока метрики, однако со спондеями все эти построения не имеют ничего общего. То же можно сказать и о других авторских метрострофах Андреева, подчас поражающих изобретательностью и стремлением активизировать ударные формы силлабо-тонического стиха и использовать их незаурядный смысловой потенциал.

Это, однако, не означает, что среди новаций Андреева вообще нет спондеев. Рассмотрим «Праздничный марш», имеющий подзаголовок «дохмий», открывающий триптих «Столица ликует» (1931–1950). Прежде всего, о подзаголовке: в «Новых метро-строфах» Андреев под этим названием помещает следующую схему:

$$\begin{array}{c} [\text{U} \text{ — —}] \text{U} \text{ — U U} \text{ — — U} \text{ —} \\ [\text{U} \text{ — —}] \text{U} \text{ — U U} \text{ — — U} \text{ —}, \end{array}$$

и следом — короткий отрывок из своего «марша»

[Гудит	Сквозь мглу
Шаг гиганта	Транспаранты
В снегу,	В косом
Льду,] воде,	Прут дожде...

Судя по примеру, в понимании поэта дохмий — не единая стопа, а именно «метрострофа», складывающаяся из логаядической комбинации двусложных стоп. В этой повторяющейся комбинации первая строка представляет собой одностопный ямб или спондей, вторая — двустопный хорей с женским окончанием, третья — снова одностопный ямб или спондей, четвертая — двустопный хорей с мужским окончанием; вторая полустрофа повторяет первую. Кроме этого, в марше присутствуют три четырехстрочных рефрена: два первых, располагающиеся после второй и третьей строф, представляют собой полустрофия основной строфы с наращением окончаний на четных строках на один слог (до дактилического); третий рефрен следует после 11-й строфы и несколько изменен по сравнению с первыми: первая четная строка здесь не хореическая, а состоит из ямба и дактиля, что может быть объяснено простой опиской — тем более в условии такой строгой метрической дисциплины целого.

Таким образом, в «Марше» нечетные двусложные стопы могут быть ямбическими или спондеическими (спондеи выделены полужирным):

Всю ночь
плотным кровом
Плат туч
кутал мир...
И вот
луч багровый
Скользнул
в глубь квартир.

Бежит
сон бессильный
Дневных
четких схем...
Наш враг —
гном-будильник —
Трещит
в уши всем:

— **Бьет семь!**
Марш, товарищи!
Вам всем
Время к сборищу!

и т. д.; дальше количество спондеических стоп уменьшается, всего в стихотворении на первых четырех позициях в строфе они встречаются 13 раз, а ямбические — 61.

Если читать строки по две (а такое интонирование «марша» вполне естественно), можно признать и интерпретацию дохмия, предложенную В. Брюсовым, который считал его вариантом амфибрахия (точнее, этот стих вполне можно интерпретировать как сдвоенный двустопный амфибрахий с наращением безударного слога на границе строк «дохмий на практике переходит в амфибрахические стихи»⁷), с рядом сверхсхемных ударений на первых стопах; при таком понимании, однако, спондеям вновь не находится место.

Наконец, по утверждению Гаспарова, «в русском переводе дохмий передавался или “кольцовским стихом” (U U — U U) “Не своей руки пал ты жертвою...”, или дольником (U — U U — и U U — U — “Смотрите теперь | на отца вы все...” — первый перевод Ф. Ф. Зелинского, второй — С. В. Шервинского)»⁸. Как видим с таким упрощенно русифицированным пониманием греческого размера предложенное Андреевым тоже не совпадает: у него это не пятисложный метр, а еще одна оригинальная логаядическая строфа, в которой, правда, спондею нашлось скромное, но вполне реальное место.

В целом же заявленная в теоретических заметках философа «спондеика как принцип стихосложения» сводится на практике к созданию нескольких изобретательных, но вполне окказиональных строф; говоря словами Романова, «говорить о применении спондеев как о “принципе поэтики” можно лишь по отношению к творчеству самого Д. Л. Андреева», да и то в очень скромных размерах.

Теперь — о малоударных формах. Андреев вполне оправданно сетует на то, что и они, равно как спондеи, используются в русской поэзии крайне редко. Кстати, эту же претензию, как мы говорили, предъявлял своим предшественникам в упомянутой статье и Белый, предлагавший учитывать при интерпретации русского

⁷ Брюсов В. Я. Наука о стихе. Метрика и ритмика. М., 1919. С. 99.

⁸ Гаспаров М. Л. Дохмий // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 70.

текста все 12 греческих четырехсложных метров. В отличие от него, Андреев ограничивается четырьмя простыми пеонами, опять же черпая примеры их в основном из своих стихов. При этом в отличие от большинства предшественников (а их в русской поэзии было немало) он действительно строго выдерживает трехсложные безударные интервалы, то есть пишет регулярными пеонами, а не хорями и ямбами с пеонической тенденцией, как большинство других русских авторов.

Еще интереснее предложенные Андреевым пятисложные и шестисложные размеры — «гиперпеоны» и «гипергиперпеоны» в его терминологии (которую мы для удобства привели в соответствие с правилами русского стиховедения и языка). Это действительно уникальные силлабо-тонические метры, аналогов которым в предшествующей русской традиции практически не обнаруживается.

Определенное исключение, правда, составляют пятисложники, о которых в свое время, тоже полемизируя с традиционной наукой, интересно писал Квятковский. Но он апеллировал в первую очередь к народному стиху с его вариативной основой и ориентированному на него так называемому «кольцовскому» пятисложнику, который Андреев симптоматично не признает предшественником своей реформы и интерпретирует как народный вариант дольника.

Правда, и у Андреева они, как он сам пишет, «чрезвычайно редки», почти единичны: это, например, касается гиперпеона, выдержанного в пяти четверостишиях:

ТАНЦЫ ВВЕРХУ

А прожекторы — тускло-розовый и багровый —
 То выхватывают,
 то комкают
 облака,
 Будто плещутся пламенеющие покровы
 Сатурналии, —
 вакханалии, —
 гопака.
 Развиваются и свиваются покрывала,
 То отпрядывают,
 то вспыхивают
 шары —
 То ль невидимые знамения, то ль обвалы
 В ино-значные,
 ино-ритменные
 миры.

Будто ухающею поступью сверх-колоссов
 Над столицей
 сотрясается
 алый нимб,

Будто топотами
и громом
многоголосым
Содрогается
воздвигающийся
Олимп.

И приплясывающей
неистовствующей
грудой
Чуть просвечивают двоящиеся черты
Многоногой,
тысячерукой,
тысячегрудой,
Но такую же обезумевшей, как и ты:

Всероссийские завихряющиеся пурги
Поднимающей, улюлюкая, в трепаке —
Не Венеры,
не Афродиты,
не Кали-Дурги, —
Той, которой
ещё нет имени
в языке.

А вот приведенный Андреевым в трактате пример гипергиперпеона (отрывок из его «Железной мистерии») оказывается уже относительным: поэт нашел только две строки подряд, содержащие сверхдлинные безударные интервалы, но они оказались непостоянными: в первой строке монолога два интервала по пять слогов, во второй использованы пяти- и шестисложный, в третьей — шести- и семи-, в четвертой — шести- и шести-: то есть о конкретном размере речь идти не может: не случайно поэт приводит в трактате всего две строки:

ДАЙМОН

Напрасны яростные,
Задыхающиеся
хулы,
Напрасны самые испепеляющие
из покаяний,
Когда расплющивают
Ометалличивающиеся
Валы
Неповторимейшее
и драгоценнейшее
из достояний.

Второй приведенный поэтом пример гипергиперпеона — в «Новых метрострофах» — из части первой «Будничное утро» «Симфонии городского дня» («Русские боги») — тоже невелик: это восемь сверхдлинных строк, размер которых можно определить по седьмой, буквально повторяющей одно слово:

И возвращаются, и возвращаются, и возвращаются,
и возвращаются
000100 000100 000100 000100

По Андрееву, это семисложный гиперпеон с ударением на четвертом слоге от начала (то есть по аналогии с традиционными пеонами — семисложник 4-й). Однако несмотря на стройную схему, приведенную в трактате, правильная четырехударная строка в этом восьмистишии только одна: при всем виртуозном мастерстве, проявленном при подборе и конструировании семисложных слов, поэту это удастся очень редко; соответственно, две строки несут по пять ударений, четыре — по шесть, а одна — восемь. То есть в остальных случаях у нас снова (как это прежде было в пеонах) — не семисложники, а ямбы с разным количеством пиррихий и с единственной «модельной» строкой:

Во вдохновении
и в одержании,
не видя сумерек,
не зная вечера,
Кружатся ролики, винты завинчиваются и поворачиваются
ключи,
Спешат ударники, снуют стахановцы, бубнят бухгалтеры,
стучат диспетчеры,
Сигналировщики жестикулируют
и в поликлиниках
ворчат врачи.
Они неистовствуют и состязаются, они проносятся
и разлучаются,
В полете воль головокружительном живые плоскости накрены,
И возвращаются, и возвращаются, и возвращаются,
и возвращаются —
Как нумерующиеся подшипники, детали лязгающего дня.

Таким образом, применительно к гиперпеонам речь может идти только об определенной тенденции развития стиха, а не о конкретном, регулярно повторяющемся его типе.

Делает Андреев и героическую попытку свести воедино оба предлагаемых им вектора развития стиха: его «спондеизацию» и пеонизацию. Материально это выразилось в так называемой «Пеоно-спондеической октаве» — достаточно протяженном фрагменте из «Вечерней идиллии»:

Броситься колдобинами гор американских,	10001000100010
Ухая и вскидываясь — вниз,	100010001
вверх,	1
вбок,	1
Срывами и взлетами, в тележках и на санках,	10001000100010
Сцепливаясь судорожно в клубок:	100010001
— Мой	1
Бог... —	1

Все четыре длинные строки тут написаны пятисложником первым (по Андрееву, гиперпеоном), причем разноstopным: сначала идет четырехstopная строка с женским окончанием, за ней — трехstopная с мужским. Вслед за каждой парой длинных строк идет пара коротких, по мнению автора, образующих спондей. Но при предлагаемой им записи в восемь строк (призванных образовать «октаву») это отдельные стопы, то есть брахиколоны.

Если же отказаться от предложенной самим автором визуальной выделенности строк, то вторую и четвертую строки катрена можно представить как «комбинированные» размеры (говоря опять же словами автора), состоящие из трех стоп пятисложника (гиперпеона) и стопы спондея. А поскольку пятисложник первый в свою очередь не что иное, как урегулированный хорей, спондей вполне вписывается в его логику, и можно характеризовать стих отрывка в целом как разноstopный хорей: нечетные строки — семистопный с женскими окончаниями, четные — шестистопный с цезурой после пятой стопы и постоянным спондеем на последней.

Есть, однако, некоторые исключения: три «спондея» в отрывке оказываются не вполне полноударными: в зависимости от того, как предполагается произносить союз «как» в строках «как / дрель!», «как / бес» и «как пар!». Не случайно у автора, как видим, в двух случаях наблюдается написание в две строки, то есть сигнализирующее о риторическом произнесении союза под ударением, а в одном — в одну строку, то есть как ямба.

Серьезные допущения, а порой и ошибки допускает Андреев, когда говорит о так называемых «комбинированных размерах»; по его мнению, они «составляются путем чередования стоп каких-либо двух размеров из числа указанных выше, например хорей и ямба, ямба и амфибрахия, дактиля и хорей и т. д.», однако в качестве примера «ямбо-амфибрахия» Андреев приводит фрагмент из «Песни о Буревестнике», написанной, как известно, совсем другим размером — четырехstopным ямбом с регулярным наращением слога на цезуре, делящей каждую строчку горьковского текста пополам. Точно также в качестве хориямба поэт цитирует цезурированных четырехstopный дактиль с усечением двух слогов на цезуре. Наконец, гексаметр интерпретируется им как размер, «близкий шестистопному дактилю», который отличает от него «то, что из III стопы автор может выбрасывать (в пределах некоторых правил) 1 или 2 неударных слога», то есть цезурированный — в то

время, как мы знаем, в гексаметре такое произвольное «выбрасывание» разрешено на всех четырех первых стопах из шести.

Еще небрежнее написан раздел о дольниках и об «интонационном стихе», разработанным футуристами; это аналог того, что сейчас мы называем стихом акцентным: для определения их природы Андреев прибегает к расплывчатому и субъективному понятию времени произнесения стиха.

При этом в качестве одного из примеров приводится седьмое, последнее, четверостишие из брюсовских «Грядущих гуннов» (1904–1905), точно выдержанное — в отличие от предыдущих строф этого стихотворения — в строгом трехстопном амфибрахии:

Бесследно всё сгибнет, быть может,
Что ведомо было одним нам,
Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.

Однако все приведенные выше ошибки, натяжки и неточности вовсе не умаляют ценности наблюдений поэта, а главное — его попыток расширить диапазон ритмических поисков русского стиха, в отдельных случаях приводящих к выразительнейшим результатам: особенно это касается ряда авторских логоэдов Андреева, связанных с его стремлением усилить ударность силлабо-тонических композиций, и уникальных опытов строгих пеонических и гиперпеонических метров.

Наконец, несколько слов о предложенной Андреевым номенклатуре метрострофических форм, которые он тоже представляет как свое абсолютное изобретение. Однако, как уже говорилось выше, часть из них оказывается вариантами достаточно распространенных силлабо-тонических строф, отличающихся от обычных только закрепленностью за конкретным метром; но и тут автор не идет до конца, как это делает в описании многообразия строф, например, Олег Федотов, справедливо полагающий, что полная характеристика строфы включает, кроме количества строк и формулы рифмовки, характеристику не только метра, но и размера — у Андреева этого нет, хотя характеризуя строфы своих предшественников, он описывает одновременно со схемой рифмовки метр и размер.

Далее, в названиях авторских метростроф, предлагаемых поэтом, ключевым словом чаще всего (но не всегда) является наименование их по количеству строк: секстина, октава, децима и т. д.; однако за большинством из этих терминов уже закрепился определенный комплекс признаков (как известно, октава — не любое восьмистишие, а зарифмованное по определенной схеме; секстина — не любое шестистишие и т. д.), и произвольное добавление определения «русская» дела не спасает, а только запутывает читателя.

Далее, Андреев предлагает называть десятистишие декадой, а децимой по непонятным причинам — двенадцатистишие, хотя согласно всем словарям это «стихотворная строфа из десяти строк». Правда, в словаре Брокгауза и Ефрона есть

только объяснение соответствующего музыкального термина, но уже в знаменитой «Литературной энциклопедии» 1925 г. в статье, подписанной И. Р. (судя по всему, И. Розанов) дается точное определение:

...твердая строфа, имеющая 10 строк по следующей схеме рифмования: abbaab`b`a`a`b`. Децима — одна из немногих принятых европейской поэзией испанских форм. Поскольку формы, идущие из Италии и Франции, сбиваются на ямб, постольку децима сбивается на хорей. Говоря грубо, дециму по-русски следует писать четырехстопным хореем с мужскими и женскими окончаниями; интересных децим русская поэзия не знает. При своем обрусении и развитии децима может идти по неожиданным путям в смысле метрики, ритмики и каталектики, с соблюдением лишь главнейших основ схемы. Может практиковаться и как твердая строфа, и как твердая форма⁹.

Аналогично определяла дециму в неподписанной статье и «Литературная энциклопедия» 1930 г.: «10-строчная строфа испанской поэзии (отсюда название), чаще всего пишется 4-стопным хореем. Мужские и женские рифмы идут по порядку AbbAAccDDc. схема расположения рифм — abbaaccddc»¹⁰.

Не менее странно и главное: по-русски непроизносимо выглядит предложенное поэтом название для четырнадцатистишия — «кваттурдецима» (опять-таки на практике обозначающее особым образом записанный катрен, что отметил и Романов («кваттурдецима сводится метрически к четверостишию»)).

В связи с этим необходимо еще одно очень важное уточнение: у Андреева при подсчете строк, в том числе и дающих метрострофе название, на равных учитываются все ступеньки «лесенки», в том числе и не рифмующиеся. Этот прием, введенный в русскую поэзию Андреем Белым и позднее подхваченный сатириконцами и Маяковским, действительно, смущал некоторых ученых, однако в случае с приводимыми Андреевым примерами смысла учитывать записанное лесенкой (хотя бы и по твердой схеме, с тремя ступеньками одинаковой слоговой длины) четверостишие как двенадцатистишие (и при этом именовать его десятистишием!) вряд ли имеет смысл.

Вообще, предлагаемые в «Новых метрострофах» наименования «впервые вводимых в русскую поэзию» «образцов» и их «классификация» не выдерживают никакой критики: тут и несоблюдение единства квалификационных принципов, и чисто лингвистический разнобой, и, как мы только что выяснили, элементарные ошибки, связанные с недостаточным владением уже существующего в практике и науке материалом. Разумеется, это объясняется в первую очередь тем, что перед нами черновой набросок, не предназначавшийся для печати. Поэтому нас интересуют в первую очередь не его очевидные недочеты, а то новое, что Даниил Андреев внес в русскую поэзию и ее осмысление.

⁹ И. Р. Децима // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. Т. 1. М.; Л., 1925. Стб. 199.

¹⁰ Децима // Литературная энциклопедия. Т. 3. М., 1930. Стб. 231.

Подытожим: поэт явно ощущал недостаточность современной ему силлаботоники и при этом недооценивал потенциал только что возникшей и еще недостаточно осмысленной тоники и свободного стиха. Поэтому главный пафос его теоретических заметок, базирующихся в основном на собственной изоощренной практике, заключался в призыве к расширению возможностей стиха.

Для этой цели Андреев предлагает, с одной стороны, повесить его ударность путем создания стыков ударных слогов вопреки (но при этом — по логике!) традиционной силлабо-тонической метрике (очень неточно называя это «спондеикой»), а с другой — активно продвигает, наоборот, варианты традиционных размеров с ненормативно высоким количеством пропусков ударных стоп (пиррихийев), создающих на небольших участках текста пеоны и гиперпеоны (то есть, пяти-, шести- и более сложные стопы и соответствующие им безударные интервалы), которые, однако, по естественным языковым причинам оказываются скорее идеальными моделями, чем реальными фактами стихотворной речи, существуют в единичных экземплярах.

Свои наработки поэт-мыслитель предлагает реализовать в виде «новых метростроф», то есть метрострофических моделей, которыми он предлагает заменить (или хотя бы потеснить) традиционные русские строфы — например, катрены пятистопного ямба с перекрестной рифмовкой, которые с конца 1920-х гг. вновь занимают в советской «неоклассике» ведущее место.

Однако предложенная Андреевым номенклатура «новых метростроф» оказывается недостаточно теоретически выстроенной и, по сути дела, описывает только его личный опыт, причем с рядом допущений и терминологических неточностей.

Реально же предложенная поэтом оригинальнейшая практика вводимых в русскую поэзию форм представляет собой интересный и вполне плодотворный эксперимент, который правильнее всего будет описать как активное расширение возможностей силлаботоники и обращение к широкому и разнообразному кругу авторских логоэдических строф.

Однако теория, к сожалению, в нашем случае от практики все-таки отстает. Хотя, поддержанные огромным авторитетом мыслителя, многие его недостаточно проработанные положения уже получили широкое распространение как истинные — особенно в сети.

РУССКАЯ ПСАЛТЫРЬ ФЕЙГИ КОГАН

Фейга Израилевна Коган (1891–1974) принадлежит к числу литераторов, переживших все основные испытания XX в. в России. Начинала она как поэт символистского круга, ученица Вячеслава Иванова (первая оригинальная поэтическая книга Коган вышла в 1912 г., вторая — в 1923 г.), посещала занятия в университете Шанявского, участвовала в работе театра «Габима», в начинаниях раннесоветской эпохи — театральном отделе Пролеткульта и Институте живого слова, была одним из самых известных специалистов по теории и практике декламации (наряду с Артоболовским, Волконским и Озаровской); последние двадцать лет жизни переводила Псалтирь с древнееврейского на русский. Этот перевод делался Коган для серии «Литературные памятники» издательства «Наука», однако по объективным причинам издание не было осуществлено и перевод остался неопубликованным. Одна из особенностей переложения Коган заключается в выборе типа стиха: ее «Книга хвалений» (поэтесса остановилась именно на этом названии) выполнена свободным стихом.

Для Коган, выросшей в атмосфере Серебряного века, когда верлибр активно входил в русскую поэзию, это не было удивительно: в ее первой книге «Моя душа», которая вышла с сочувственным предисловием Юрия Айхенвальда, сравнивавшего ее с Тютчевым и Лермонтовым¹, много отклонений от традиционной силлаботоники. Хотя идет в стихах она идет скорее за Блоком (как писал критик Б. Сергеев, «в упрек г-же Коган можно поставить излишнее увлечение Блоком»²), используя вслед за ним дольник и более раскованные формы тоники, нерифмованный стих, вольные метры, свободный стих. Так, уже первое стихотворение первой

¹ Коган Ф. *Моя душа*. М., 1912. С. I–III.

² Сергеев Б. Фейга Коган. — *Моя душа // Жатва*. М., 1912. С. 274; кстати, критик завершает свою рецензию нелестной оценкой предисловия Айхенвальда, называя его «неуклюжим и написанным банально-патетическим языком» (там же).

книги, открывающее раздел «Наедине с душой» и датированное 1910 г., можно интерпретировать как опыт верлибра, хотя и достаточно робкий:

Дни, ясные, как осеннее раннее небо,
 Ночи, хмурые, как осенний дождь,
 Вечера, приникшие листья осенние,
 Озаряйте грустными песнями!

Люблю дали весны трепетной
 И бескрайние снежные доли полей,
 Но, скажи, есть ли что-либо в мире прекраснее
 Печальной и светлой осени?

Знаешь ветви обнаженные, темные?
 Их колеблющие ветры бьют.
 Знаешь далее океаны широкие?
 Есть ли что-либо прекраснее, друг?

Есть ли что-либо прекраснее в мире,
 Чем осенние верхушки сосен,
 Сучья, падающие с треском на землю, —
 Есть ли что-либо печальнее, друг?³

А открывают книгу два стихотворения вне разделов — своего рода сдвоенный эпиграф; второе из них, датированное 1911 г., — классический образец русского свободного стиха:

Как поет мое сердце! —
 Бедный друг, бедный брат, послушай!

Навстречу всем людям,
 Братьям и сестрам,
 И звездному миру
 Обнажаю я сердце свое!
 И в него принимаю
 Тоску твою, светлый,
 И тоску всего мира.

Все мы дети под небом единым, —
 Кто смеется, кто плачет, —
 Все равны мы пред смертью⁴.

Вторая книга поэтессы, «Пламенник», вышла через 11 лет, в разгар советской эпохи, когда Коган, по ее признанию, очень много и разнообразно работала, в том

³ Коган Ф. Моя душа. С. 9.

⁴ Там же. С. 6.

числе и со стихом. Здесь в метрике тоже много блоковского; есть и одно стихотворение, написанное свободным стихом:

ОСЕНЬ

Трава еще зеленая,
небо покойно-голубое,
но уже осень.
Я смотрю и слушаю,
как падают листья,
как больно ветвям.
Горькой волей
пахнет тонкий воздух,
и в далях
зябко и ясно
звенит ветер.

Всё, что приснилось
горько и сладостно —
тот синий шелест
и боль без имени —
всё еще дышит
и движет сердце,
но уже немилло
и странно-далеко⁵.

В самой знаменитой своей книге — «Технике исполнения стиха» (1935) Ф. Коган предлагает собственные наименования для свободного стиха. Так, рассматривая на примере «Александрейских песен» Кузмина «ритмически звучащие стихи без определенного двусложного или трехсложного размера», она характеризует их как «так сказать “безразмерный” стих»⁶. Рассуждения о правилах его чтения помещены в раздел «Долевое исполнение стиха», в котором Коган описывает правила чтения «вполне ритмически звучащих стихов без определенного двусложного или трехсложного размера»⁷ — то есть разных типов тонического стиха, если придерживаться современной терминологии; наряду со стихами Кузмина, сюда же попадают и стихи Маяковского, и стих «тактового исполнения» Сельвинского, который Коган определяет при этом как «еще один шаг на пути стихов свободного ритма»⁸. Кроме того, в книге подробно рассмотрены (разумеется, с избранной автором позиции теории декламации) также раёшник, стих Маяковского и «стихоподобная проза»

⁵ Коган Ф. Пламенник. М., 1923. С. 20.

⁶ Коган Ф. Техника исполнения стиха. М., 1935. С. 76.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 86.

Гоголя и Белого — то есть весь спектр речевых актуальных для ее времени явлений, возникающих на стыке стиха и прозы.

Таким образом, Коган — автор, достаточно искушенный как в практике, так и в теории свободного стиха. Для нас это особенно важно потому, что свою «Книгу хвалений» поэтесса пишет именно верлибром.

В двух словах напомним историю переложения псалмов на русском языке. Подробнейшим образом эта история изложена в двух капитальных книгах Людмилы Луцевич: «Псалтырь в русской поэзии» и «Память о псалме»⁹; однако по вполне понятным причинам упоминаний о переводе Коган там нет. Эта история, как известно, ведет свое начало с XVIII в., которому в основном и посвящен первый том; во втором исследовательница доводит рассмотрение переложений практически до наших дней. Среди авторов переложений — такие известные поэты, как М. Ломоносов, А. Сумароков, Г. Державин, Ф. Глинка, А. Майков, К. Р., Г. Сапгир, Б. Херсонский, Н. Байтов, В. Куллэ и т. д. В последние годы, в основном благодаря активной эмиграции русскоязычных авторов в Израиль, появилось множество новых переводов, в том числе и выполненных непрофессиональными поэтами. При этом большинство авторов переводит отдельные псалмы, хотя встречаются и переводы Псалтыри целиком, а также отдельных ее частей. Параллельно постоянно появляются переводы, связанные с потребностями церкви, причем как христианской, так и иудаистской.

В ряде случаев переводы оказываются одновременно поэтическими и богослужебными. Так, В. Третьяковский, завершивший свой перевод в 1753 г., всерьез хотел, чтобы он был введен в отечественную богослужебную практику. Однако он, как и остальные его современники-поэты, делает свой перевод, в отличие от существовавшей тогда церковной практики, стихотворным. В своем переводе Третьяковский использует различные силлабо-тонические метры, чаще всего ямбы и хорей, а также разные по количеству строк и типов рифмования строфы, а также обязательно снабжает каждый псалом прозаическим введением, в котором не просто выносит информацию о событиях псалма и их основном смысле за рамки стихотворного текста, но и предлагает собственное, более или менее развернутое, толкование («объяснение») последующего стихотворного текста. Так, первый псалом предваряет заглавие, взятое из славянского перевода — «Блажен муж, иже не иде», и его разъяснение: «Давид представляет в сем псалме блаженство праведных людей, а злополучие нечестивых»¹⁰; затем следует собственно перевод, в стихотворной русской форме повторяющий ту же мысль:

⁹ Луцевич Л. Псалтырь в русской поэзии. СПб., 2002; Луцевич Л. Память о псалме. Warszawa, 2009.

¹⁰ Третьяковский В. Псалтырь или книга псалмов Блаженного Пророка и Царя Давида преложенных лирическими стихами и умноженных пророческими песнями от Василья Третьяковского. СПб., 1753. С. 9.

Муж поистине блажен!
 Кто, с советом нечестивых,
 Не был мнением сопряжен;
 Ни ходил в него при льстивых...¹¹

Большинство поэтов XVIII–XIX вв., подобно Третьяковскому, переводят псалмы привычным для этого времени силлабо-тоническим стихом; правда, многие все-таки, оглядываясь на ритмическое многообразие оригинала, известного подавляющему большинству переводчиков по официальному синодальному переводу, который, по сути дела, и был для них «оригиналом», подбирают разные ритмические ухищрения, прежде всего — строфические. Так, Ф. Дмитриев-Мамонов, переведший семь первых кафизм Псалтыри в своей начатой в 1777 г. книге «Псалтырь, переложенная на оды», использует в каждой из них новую строфу, причем в каждой из кафизм их объем последовательно возрастает от текста к тексту от 4 до 10 строк в строфе в каждой из кафизм¹². Так что в целом можно говорить о поразительном разнообразии средств, используемых поэтами классической эпохи при переложении псалмов.

Новые переводчики в этом смысле работают менее изобретательно: очень просты в ритмическом отношении и переводы профессионалов Н. Гребнева и И. Ивановского; вот пример переложения первого псалма, выполненного Ивановским:

Блажен, кто в участи земной
 Бежит развратников и сводней,
 Кто светлым днем и в час ночной
 Хранит в душе Закон Господний.
 Он — древо при потоке вод,
 Чей лист до срока не увянет,
 И вовремя поспеет плод,
 И ствол с годами крепче станет.
 А нечестивый — словно прах,
 Взметенный яростным порывом.
 На всех неправедных путях
 Грозит гибель нечестивым¹³.

В основном традиционной силлаботоникой перелагают псалмы также известные поэты — В. Кривулин, Е. Шварц, С. Стратановский, О. Седакова, С. Кекова — и новые переводчики, в основном дилетанты: Вера Горт, Арье Ротман, Давид Гарбар, Давид Адесман, Ирина Евса, Наум Басовский, Максим Лаврентьев.

¹¹ Подробнее об этом см.: *Орлицкий Ю.* Ритмическая конструкция «Псалтыри» В. К. Третьяковского // В. К. Третьяковский — филолог, писатель, публицист. М., 2010. С. 70–80.

¹² *Дмитриев-Мамонов Ф.* Псалтырь, переложенная на оды. СПб., 2006.

¹³ *Ивановский И.* Псалтырь // URL: <http://club.berkovich-zametki.com/?p=2374>

Оригинальнее выглядит переложение того же первого псалма, сделанное Виктором Куллэ: прежде всего в нем обращает на себя внимание прихотливый размер — разноstopный (6–5–5–3) ямб и демонстративная перенасыщенность стихотворения переносами, благодаря которым автор указывает на прозаический генезис оригинального текста и одновременно преодолевает эту изначальную «прозаичность»:

Блажен, кто не держал с лукавыми совет,
кто уклонился нечестивых сборищ
и многогрешным не ступал на след —
но лишь в законе Божьем

он видит ликование и восторг;
Его слова он шепчет днем и ночью.
Да будет он как древо, что растет
у чистых вод проточных,

чьи ветви плодоносят в должный срок,
чей лист не вянет при жестоком зное.
И все дела его устроит Бог.
Но грешники — иное:

несомый ветром прах не устоит
перед Судом; им места нет меж правых.
Путь праведных для Господа открыт,
а путь лукавых — к праху¹⁴.

Оригинальные строфы — пяти- и шестистишия — использовал в своем нарочито архаизированном «Преложении трех Псалмов Дадыдовых» (1994–1996) Максим Амелин¹⁵. Нестандартный тип стиха — раёшный, ассоциируемый обычно с фольклором, — выбрал для своего переложения, ориентированного на еврейскую традицию, Арье Ротман:

Счастлив человек,
не ступавший злу вослед,
на путь греха не встававший,
не внимавший злословью пустых бесед,
утолявший жажду из Господней чаши,
о Торе Его размышлявший денно и ночью.
При потоках вод насадит его Господь,
уподобит древу, чьи корни мощны,
не оскудеет крона его,
к сроку вызреет плод,

¹⁴ URL: http://krotov.info/library/02_b/bible/22_ps001.html

¹⁵ Амелин М. Гнутая речь. М., 2011. С. 37–41.

Все деяния рук его будут успешны.
 Не то злодеи:
 вихрь их подхватит,
 как мякину погонит грешных.
 Нечестивцы — не устоять им,
 среди праведных не спастись,
 не уйти от суда Господня.
 Ибо Бог хранит праведных, ведает их пути,
 а путь зла ведет в преисподнюю¹⁶.

Наконец, переводы псалмов, выполненные свободным стихом: здесь пионером можно считать А. Сумарокова, который начал свою работу почти одновременно с Третьяковским в 1755 г., а опубликовал ее результат только в 1774-м г. В его переложениях, осторожно называемых «Из (такого-то) псалма» много разностопных стихотворений, разнообразных типов строф, а также несколько переложений, которые соотносятся со свободным стихом в современном понимании¹⁷; вот один из наиболее «свободных» из этих переводов (к сожалению, первый псалом Сумароков перевел традиционным стихом):

ИЗ 4 ПСАЛМА

Внегда призвати ми
 Когда взываю я к Тебе, оправдающий мя Боже,
 Творящий мне в тесноте пространство;
 Помилуй мя и услыши молитву мою!
 О вельможи! доколе честь моя ставится мне бесчестьем?
 Доколе любите суетныя вымыслы?
 Увидите, яко творит Господь чудеса над своим преподобным,
 И слышит его взывающа. Бойтесь и не согрешайте!
 Буди слово Его, во время ваших совещаний, в сердцах ваших:
 А вы успокойтесь! Жертвуйте, жертвою праведною,
 И уповайте на Господа!
 Многия глаголют тако: кто явит нам время лутче сего времени:
 Ты, о Господи, явиши, светом лица Твоего:
 Ты дашь веселие сердцу моему,
 Паче изобилия пшеницы и вина.
 Засну спокойно:
 Ибо Тобою жилище мое безопасно будет¹⁸.

Параллельно художественным переложениям Псалтыри и отдельных ее частей на протяжении всех трех веков продолжались опыты переводов этой книги,

¹⁶ Ротман А. Избранные псалмы в стихотворных переводах с иврита Арье Ротмана. 2008 // URL: http://krotov.info/library/17_r/ot/man.htm

¹⁷ См.: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 321–331.

¹⁸ Сумароков А. Полн. собр. всех соч. Ч. I. М., 1781. С. 5.

предпринимаемые с вполне прагматическими богослужебными целями; они в русской традиции последовательно выполнялись прозой, правда, не совсем обычной — разбитой на короткие соразмерные абзацы-строфы, называемые версе¹⁹. Показательно, что именно Псалтырь стала первой библейской книгой переведенной на современный русский язык: это была так называемая Псалтирь Авраамия Фирсова (1683), «первая в Московской Руси попытка перевода текста Священного Писания на язык, отличный от канонического церковнославянского»²⁰. Перевод Фирсова выполнен версейной прозой по аналогии с греческой и латинской Библией. Позднее так же были выполнены синодальный перевод Псалтыри, на который, как говорилось, ориентировались русские поэты всех поколений, и перевод Библейского общества.

Выполненное в начале XX в. комментированное переложение П. Юнгера, основанное на Септуагинте, выглядит несколько иначе: строфы здесь выделены не графически, а с помощью прописных букв в сплошном тексте:

Блажен муж, который не ходил на собрание нечестивых, и на пути грешных не стоял, и в обществе губителей не сидел, **Но** в законе Господнем — воля его и закону Его он будет поучаться день и ночь. **И** будет он, как дерево, посаженное при истоках вод, которое плод свой даст во время свое, и лист его не упадет. **И** все, что он ни делает, будет благоуспешно. **Не** так нечестивые, не так: но как прах, который сметает ветер с лица земли! **Посему** не восстанут нечестивые на суд и грешники в собрание праведных. **Ибо** знает Господь путь праведных, а путь нечестивых погибнет²¹.

Отказ от версейной графики характерен и для новейших переводов на русский язык еврейской версии Псалтыри — книги «Тегалим». Так, в издании 1999 г. (перевод р. Дов-Бер Хаскелевича) строфы выделены в сплошном тексте цифрами:

(1) Счастлив человек, который не следовал совету злодеев, и на пути грешников не стоял, и в обществе насмешников не сидел. (2) Только к Закону Бога влечение его, об учении своем думает он днем и ночью. (3) **И** будет он, словно дерево, посаженное у истоков вод, которое плод свой приносит во время свое и лист которого не вянет. **И** во всем, что он будет делать, — преуспеет. (4) **Не** так — злодеи, подобны они

¹⁹ Подробнее о версе см.: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. С. 177–220; Орлицкий Ю. Версе как структурный библеизм // Journal of comparative studies. № 3 (32). The Jewish text in European culture — III. Daugavpils, 2013. P. 40–59; Орлицкий Ю. Версе и верлибр как формы выражения мессианских идей в русской литературе начала XX века // Quadrivium. Festschrift Professor W. Moskovich. Jerusalem, 2006. С. 161–178.

²⁰ Псалтырь 1683 г. в переводе Авраамия Фирсова: Текст, словоуказатель, исследование / предисл., исслед., подгот. текста и сост. словоуказат. Е. А. Целуновой. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 7. (Рос. академия наук; Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова.)

²¹ Юнгеров П. Книги Ветхого Завета в переводе П. А. Юнгера. Учительные книги. М., 2012. С. 164.

мякине, уносимой ветром. (5) Потому не устоят злодеи на суде, грешники — в собрании праведников. (6) Ибо знает Бог пути праведников, а путь злодеев пропадет²².

Еще менее похож на стихотворный текст новейшего перевода книги «Тегалим», выполненный Меиром Левиновым в 2015 г.²³

От этой прагматической в своей основе традиции, стремящейся не отвлекать внимание верующих читателей от смысла текста его ритмической сложностью, отличается новый русский перевод Писания, выполненный в 1996–2010 гг. по заказу Нового библейского общества коллективом современных специалистов, в том числе таких известных библеистов как А. Десницкий, А. Рашковский, С. Тищенко, М. Эделькинд²⁴; в этом переводе часть произведений и их частей выполнена прозой, а часть — стихом (верлибром), что, по мнению авторов, соответствует ритмической природе оригинала. Вот как выглядит перевод 1-го псалма в их версии:

Блажен, кто советам нечестивых
не последовал,
и на путь грешников не вступил,
и среди хулителей не сидит,
кто Закону Господа верен,
кто твердит его день и ночь.
Он — как дерево,
посаженное у воды,
чьи плоды созревают в срок
и чьи листья не увядают.
За что ни взялся —
всё идет на лад!

Не таков удел нечестивых:
они — мякина, гонимая ветром,
нечестивым не устоять на суде,
грешным —
в собрании праведных!

За путем праведных
смотрит Господь,
а путь нечестивых — гибель²⁵.

В 1990-е гг. предложил свои переводы псалмов свободным стихом также Сергей Аверинцев:

²² URL: <http://toraonline.ru/tehilim/1.htm>

²³ Книга псалмов (Тегалим) / пер. М. Левинова. М.; Нью-Йорк, 2015. С. 14.

²⁴ Новый перевод Псалтыри цит. по изданию: Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические. Современный русский перевод. М., 2011.

²⁵ Там же. С. 594.

О, благо тому,
 кто совета с лукавыми не устраивал,
 на стезю грешных не вступал,
 меж кощунниками не сидел, —
 но в законе Господнем — радость его,
 слова закона в уме его в день и ночь.
 Он как дерево, что насаждено
 у самого течения вод,
 что в должное время принесет плоды
 и не увянут листья его.
 Устроится всякое дело его.
 Грешные не таковы,
 они — как развеваемый ветром прах.
 Грешные на суде не устоят,
 лукавым меж праведных места нет;
 путь праведных ведает Господь,
 но потерял лукавых путь²⁶.

Вот примерный контекст перевода Фейги Коган, выполненного в середине XX в. и, также как перевод Аверинцева, призванного объединить научную точность и высокий художественный уровень; интересно, что поэтесса также выбрала для этой цели свободный стих, опыт обращения с которым она приобрела в 1910–1930-е гг. Как видим, единственным ее предшественником в этом был Сумароков, но он, как мы помним, перевел с его помощью лишь несколько псалмов, к тому же его верлибр был достаточно робок, в нем присутствовали те же самые рецидивы тонической урегулированности, которые в свое время Коган отмечала в стихе Кузмина. Ее собственный свободный стих выглядит абсолютно раскованным:

1.

1. Блажен,
 Кто не ступал по совету беззаконных,
 не стоял на пути грешников,
 не сидел в сборище нечестивых.
2. К Завету Ягве его вожделение
 и помысел о Нем денно и ночью.
3. Он — как дерево, посаженное при истоке вод,
 что приносит плод свой во благовремение,
 и листва его не вянет —
 Ко всем преуспеет он.
4. Не так нечестивые —
 они подобны мякине, которую разносит ветер.

²⁶ Аверинцев С. Переводы: Евангелия. Книга Иова. Псалмы / пер. с древнегреч. и древнеевр. Киев, 2004. С. 379.

5. Не устоят нечестивые на судне,
и грешники в соборе праведных.

6. Ибо знает Ягве путь праведных,
путь же нечестивых теряется.

2.

1. Зачем возмущаются народы
и племена замышляют тщетное?

2. Восстают цари земли
и вельможи держат совет
против Ягве и помазанника Его?

3. «Разорвем их узы,
рассторгнем путы их!»

4. Владыка небес улыбается,
Господь смеется над ними.

5. Заговорит Он во гневе Своем,
устрашит их яростью Своею:

6. Я помазал царя Моего на Сионе,
горе святыни Моей.

7. Возвещу это законом —
так сказал мне Ягве — ты сын Мой,
ныне Я родил тебя.

8. Проси, и дам тебе народы в наследие
и пределы земли во владение твое.

9. Ты поразишь их железным жезлом,
разобьешь их как горшечный сосуд.

10. Образумьтесь же, цари,
Смиритесь, судьи земные!

11. Служите Ягве в страхе,
радуйтесь Ему в трепете!

12. Вооружитесь чистотой,
дабы не разгневался Он,
дабы не потерять Вам пути,
когда возгорится Его гнев.
Уповающим же на Него — благо.

3.

1. Псалом Давида, когда бежал он от сына
своего Авессалома.

2. Ягве! Сколь многие теснят меня!
Сколь многие восстают на меня!

3. Многие мыслят о жизни моей —
нет ему спасения в Боге.

4. Ты же, Ягве, щит мой и слава моя,
Ты, возносящий главу мою!

5. Воззову к Ягве, и ответит мне
со святой горы Своей.

6. Вот я ложился и спал,
пробуждался, ибо Ягве поддержал меня.

7. Не убоюсь я сонмов людских,
не устрашусь обставивших меня.

8. Восстань, Ягве!
Спаси меня, Бог мой!
Поразил бы Ты ланиты врагов моих,
сокрушил бы зубы беззаконным.

9. От Ягве спасение,
народу же Твоему благословение Твое²⁷.

²⁷ «Книга хвалений» в переводе Ф. Коган приводится по рукописи: РГАЛИ. Ф. 2272. Оп. 1. Ед. хр. 16. Книга хвалений (Псалтырь). Перевод с древнееврейского языка.

– VI –

**«И В ПРОЗЕ ГЛАС СЛЫШЕН СОЛОВЬИН...»:
ПРОЗАИКИ КАК ПОЭТЫ**

**В. В. РОЗАНОВ:
ПРОЕКТ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА**

В 1912 г. Василий Розанов, известный к тому времени критик, публицист и мыслитель, выпускает книгу философских миниатюр «Уединенное». За ней следуют «Опавшие листья» (первый короб — 1913, второй — 1915), «Смертное» (1913), «Сахарна» (1913), «Мимолетное» (1914, 1915), «Последние листья» (1916, 1917), «Апокалипсис нашего времени» (1917–1918) — то есть в год писатель создает по книге, а то и больше. Правда, не все они увидели свет сразу же после написания.

Главные особенности всех этих книг Розанова — миниатюрный объем включенных в них произведений; их циклизация (о чем свидетельствуют номера, даты, звездочки, разделы); принципиальный полиморфизм фрагментов (размер — от афоризма до нескольких страниц, родовая принадлежность — лирика, эпос, драма, жанровая природа — словесность, философия, история).

Напомним также, что В. Розанов настаивал на том, чтобы каждый из фрагментов печатался на отдельной странице; «отдельности» фрагментов служат также авторские комментарии под большинством записей, функционально соотносимые с указаниями на место и время сочинения стихотворений, общепринятыми в лирической традиции. Кроме того, в книгах В. Розанова часто встречаются цитаты, в том числе и стихотворные, и комментарии к ним; активно используются средства графической прозы: «ненормативные» пробелы и знаки препинания, шрифтовое выделение отдельных слов и фрагментов, расположение их в центре страницы, с отступом и т. д.

Вводит Розанов в свои книги также и собственные чисто лирические произведения, в том числе написанные версе:

Смерть не страшна тому, кто верит в бессмертие.
 Но как ему поверить?
 Христос указал верить.
 Но как я поверю Христу!
 Значит, главное в испуге моем — неверие в Христа.
 И мука моя оттого, что я далек от Христа.
 Кто меня приведет к Христу?
 Церковь вела, но я не шел.

(23 ноября в редакции ночью, хлопоты о статье)¹.

Причем в ряде случаев это тексты с минимально короткой строкой, так что только прозаический контекст не позволяет трактовать их как образцы свободного стиха с прозаическим комментарием в скобках:

Родила червяшка червяшку.
 Червяшка поползала. Потом и умерла.

Вот наша жизнь.
 (3-й час ночи)²;

В конце всех вещей — Бог.
 И в начале вещей — Бог.
 Он все.
 Корень всего³;

Что такое литературная душа?
 Это Гамлет.
 Это холод и пустота.
 (укладываясь спать)⁴.

Нельзя сказать, что новаторские во всех смыслах книги Розанова возникли, как это иногда представляется, на пустом месте. О традиционности розановского замысла говорят уже сами названия его книг-циклов, большинство которых отчетливо соотносятся с первоначальным тургеневским наименованием своего цикла — «Старческое» — а также с названиями сборников малой прозы Рцы (И. Ф. Романова) «Листопад» (1891) и А. Голенищева-Кутузова «На летучих листках» (1912).

При этом у В. Розанова миниатюры «тургеневского» типа — условно говоря, стихотворения в прозе в собственном смысле — смыкаются с другим жанровым образованием — афоризмом, для которого тоже всегда была характерна практика цикловой публикации. Причем если в авторских циклах и книгах композиция принадлежала сочинителям, то в куда более многочисленных составительских

¹ Розанов В. Уединенное. М., 1990. С. 339.

² Там же. С. 323.

³ Там же. С. 333.

⁴ Там же. С. 318.

сборниках она определялась публикаторами, что опять-таки находит параллель с реальной практикой образования многих циклов миниатюр.

Известно, что свои первые афоризмы В. Розанов опубликовал еще в 1894 г.; это были его пространные размышления о педагогике, ритмически никак не организованные. Затем последовали «Эмбрионы», тоже ритмически вполне аморфные. Поэтому можно считать, что толчком к созданию новой формы для Розанова стал не традиционный философский афоризм, а опыт других современников — например, А. Голенищева-Кутузова и М. Безобразовой, выпустивших в эти же годы книги своих лирических записок и афоризмов малого объема⁵.

Не мог Розанов пройти мимо и не раз упоминаемого им Ф. Ницше, который в своей книге (кстати, тоже составленной и напечатанной не им) «Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей» (1884–1888, русский перевод 1910) предлагает следующий проект:

Совершенная книга. Иметь в виду:

форма, стиль. — Идеальный монолог. Всё, имеющее «ученый» характер, скрыто в глубине. — Все акценты глубокой страсти, заботы, а также слабостей, смягчений; солнечные места, — короткое счастье, возвышенная веселость. Преодоление стремления доказывать; абсолютно лично. Никакого «я»... — Род мемуаров, наиболее абстрактные вещи — в самой живой и жизненной, полной крови, форме. — Вся история, как лично пережитая, результат личных страданий (— только так все будет правдой). — Как бы беседа духов; вызов, заклинание мертвых. — Возможно больше видимого, определенного, данного на примере; но остерегаться вопросов настоящего дня. — Избегать слов «аристократично», «благородно», и вообще всех слов, могущих вызвать предположение, что автор выводит на сцену самого себя. — Не «описание»; все проблемы переведены на язык чувства, вплоть до страсти⁶.

Среди других афоризмов, так или иначе соотнесенных с идеей «совершенной книги» и вполне актуальных для Розанова, выделим еще несколько ницшевских афоризмов:

66. «Будьте просты», вот требование, которое, обращенное к нам, сложным и непостижимым испытателям утроб, является просто глупостью... Будьте естественны! Хорошо, ну а если мы по существу «неестественны»?;

⁵ О природе розановских миниатюр интересно рассуждает А. Синявский в книге «“Опавшие листья” В. В. Розанова» (Париж, 1982). Он, например, утверждает, что «розановский афоризм, взятый в отдельности, можно сказать, это воплощение сосредоточенности», в то время как вся книга — напротив, «воплощение рассеянности, рассредоточенности». И далее: «Мы называем их, эти отдельные опавшие листья — афоризмами весьма приблизительно и условно» (С. 190).

⁶ Русский перевод: *Ницше Ф.* Полн. собр. соч. Т. 9: Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей (1884–1888). М.: Московское книгоиздательство, 1910.

332. Человек, как он должен быть, — это звучит для нас столь же нелепо, как «дерево, как оно должно быть»;

582. Бытие — мы не имеем никакого представления о нем, как «жить». — Как мы может «быть» что-нибудь мертвое?

Но особое значение для генезиса новой формы сыграли, очевидно, опыты Л. Шестова. 17 сентября 1905 г. в газете «Новое время» Розанов опубликовал рецензию на его книгу «Апофеоз беспочвенности» под заголовком «Новые вкусы в философии»⁷. В ней писатель-философ формулирует основные черты шестовского трактата, открывающие, по его мнению, новый век в русской и мировой словесности. Вот перечень этих черт:

1. Искренность («Получилась (по нашему мнению) книга действительно интересная, изумительно искренняя»).

2. Занимательность («А книгу Шестова почитайте: на редкость занимательна»).

3. Отрывочность («Авторы пишут или начинают писать “отрывками”»)

4. Бессистемность («Авторы пишут или начинают писать без системы и порядка»; «Потеряв “систему” — книга его выиграла в истине и точности»).

5. Плотность («ни страницы лишней»).

6. Всё это — результат ориентации на новый (зрелый, «читателей позднего возраста») тип чтения («мы, читатели, не имеем ли неодолимую потребность, начиная с известного возраста, читать тоже “отрывочно”, и напр. купив книгу, не читаем ее от доски до доски, а только “просматриваем”, т. е. “выуживаем” из нее что-нибудь, почти наугад, а остальное бросаем, переходя к другой книге. Читатель разбивает “сочинение” на афоризмы; он прямо разрывает “сшитую” единую мыслью или единою темою книгу на отдельные листы, выбрасывает целые главы, не читает ни конца, ни начала, просто берет что-нибудь из его наблюдений или из его мыслей, берет с удовольствием и пользою, чтобы никогда потом не забыть, но книги, как целого явления, не берет себе в душу»).

7. Стирание границ между типами широко понимаемой (литература, философия, религия, наука, дипломатия, история) словесности (что выражается, например, в постоянных перепрыгиваниях Розанова с литературы и философии на другие темы и виды письма — так, в одном ряду с Толстым, Достоевским и Диккенсом им упоминаются Ньютон, Дарвин, Милль, Шопенгауэр, Ницше, Карамзин, Соловьев, анонимные дипломаты и священники — процессы в их творчестве (в том числе и в поведенческом) — описываются как единый. Дарвин и Милль названы им «эпиками науки и философии». Ср. название статьи Розанова 1900 г. «На границах поэзии и философии» (о стихах Вл. Соловьева).

⁷ Цит. ниже по републикации А. Гаврилова (Вестник гуманитарной науки. 1994. № 5 (19). С. 32–36). Характерно, что Синяевский, судя по всему, не знавший об этой рецензии, тем не менее называет главу о поэтике розановской книги перефразированным заглавием книги Шестова — «Апофеоз бесформенности», начиная ее к тому же рассмотрением особенностей шестовских афоризмов.

8. Лиризация философии (то есть словесности вообще) («Философия становится лирической. Да не отражает ли она, в этой перемене темперамента своего, огромную совершившуюся перемену во всем течении мировых дел и отношений?»).

9. Вытеснение лирикой эпоса («больших романов, т. е. больших и спокойных эпических созданий, как у Диккенса и “старого” Толстого, не появляется, и даже никто не ждет, не начнется ли “с января” новая “Война и Мир”, новый “Домби и сын”, тома этак на три, на четыре... Никто этого не ждет, т. е. исчезло это в инстинктах человека»).

10. Переход к «поэтически выраженным» эмпиризму, материализму, натурализму («Шестов бросил работу не философскую, не точную, слабо научную и перешел... не к “беспочвенности” и даже не к “адогматизму”, а к очень определенной системе чистого эмпиризма, материализма, натурализма, но только художественно и даже поэтически выраженного, во всяком случае патетически»).

11. Опора на соответствующие традиции в их синтезе: оговорки (отступления) в художественной прозе Толстого и Достоевского, философскую афористику, в первую очередь — Ницше и Шопенгауэра (Достоевский и Толстой «не написали не только “систем”, но и никакого учебника или рассуждения с “началом, серединою и концом”. Они все — в замечаниях, в оговорках; в восклицаниях и афоризмах. Но и далее: разве Заратустра Нитше не изрекает только афоризмы, разрозненные страницы? И наконец, отходя назад, разве Шопенгауэр искал свою философию так, как от Декарта до Канта германские, французские и английские философы?»).

Все эти черты вполне проявилось в литературе уже с самого начала XX в., прежде всего — у самого Розанова в его «Опавших листьях» и следующих за ними циклах литературно-философских миниатюр, работа над которыми начинается вскоре после рецензии-манифеста. В них (следуя пунктам розановской статьи):

1. Искренность доходит до пресловутого розановского «раздевания», введения в текст самых невероятных для литературы подробностей как духовной, так и физической жизни автора.

2. Формируется занимательность розановской прозы — особого рода (не о ней писал сам Розанов, рассуждая о Шестове) — скорее, это легкость чтения из-за отсутствия системы, краткости фрагментов, простоты (эмпиризм, натурализм) изложения.

3. Господствует отрывочность. Именно фрагментарность воспринимается обычно как главный структурный признак этих книг, составляющий их жанровую уникальность.

4. Бессистемность. По сравнению с традиционными сборниками афоризмов (например, А. Блиндовского (Киев, 1906), Д. Тухаева (Тифлис, 1898)) у Розанова на первый план выходит отсутствие внешней упорядоченности с помощью нумерации; предельная произвольность длины фрагментов.

5. В книгах Розанова создается плотность, подобная стиховой: она не исключает повторов, но предполагает сжатость, перераспределение информации

по стиховому типу (сгущения мысли, пропуски лишних логических звеньев наряду с наличием «лишней» риторической и описательной информации).

6. Ориентация на новый (зрелый, «читателей позднего возраста», уже освоивших русскую и мировую классику) тип чтения тоже вполне очевидна в розановской прозе.

7. Стирание границ между типами словесности — одна из черт розановской прозы, являющей собой синтез философского рассуждения и бытового наблюдения. Кроме того, эпос, лирика и драма вместе обитают на страницах розановской «новой прозы».

8. Лиризация создается в книгах Розанова повествованием от первого лица, ориентацией на признаки стиховой культуры: строфичность, малый объем, циклизацию, визуализацию.

9. Вытеснение лирикой эпоса (в широком понимании) — это весь путь Розанова от капитального трактата «О понимании» через сборники статей к книгам миниатюр.

10. Переход к «поэтически выраженным» эмпиризму, материализму, натурализму — в том, что Розанов чаще всего идет от факта и наблюдения, подробно описывая также обстоятельства их появления в ремарках (за марками, в ватер-клозете). Кроме того, для него характерна цитатность, то есть опора на текстовую эмпирику.

11. Опора на традиции «оговорок» Толстого и Достоевского и на философскую афористику Ницше и Шопенгауэра характерна и для прозы Розанова. Однако его традиционность — не только в названных именах, но и в ближайшем окружении. Исследователи называют разные источники розановского стиля⁸, но ближе всех в русской традиции для него оказываются не афористы (очень часто банальные), не микроэпики (Имба) и даже не лирики (Льдов), а именно эмпирики (например, М. Безобразова, 1902). С другой стороны, источник жанра — вообще мало учитываемая, даже сейчас, православная литература — заметки и дневниковые записи (сочинения С. Нилуса, «Записи» Александра Ельчанинова, участника религиозно-философского общества, «Эккермана при Вяч. Иванове и Флоренском» как его звали современники; «Мысли о Боге» Льва Толстого, собранные и изданные Чертковым, его же сборники своих и чужих мыслей — «Круг чтения», «Пути жизни»), афоризмы русских историков (Погодина, Ключевского), записные книжки (Вяземского) и другие собрания сюжетно не связанных микротекстов, в том числе — посмертные неавторские публикации (например, Кулиша из Гоголя). Ср. также книгу И. Долгорукова «Капище моего сердца», статьи-портреты в которой организованы по принципу календаря, и пушкинский «Table-Talk»!

Правда, в полной мере программу Розанова русская литература XX в. осуществить так и не смогла. Даже Шестов оправдал надежды своего рецензента далеко

⁸ Гаврилов А., Орлицкий Ю. Циклизация «малой прозы»: некоторые вопросы истории и теории // Организация и самоорганизация текста. СПб.; Ставрополь, 1996. С. 142–149; Федякин С. Жанр, открытый Розановым // Розанов В. Когда начальство ушло. М., 1997. С. 597.

не в полной мере. И хотя уже в самом начале его ранней книги «Добро в учении гр. Толстого и Ницше» мы находим характерную для нелинейного мышления отсылку к цитате из середины текста: «В главе 7 этой книги читатель найдет следующий отрывок из одного частного письма Белинского», следующие за «Апофеозом беспочвенности» книги философа существенно не развивают принципы, которые Розанов усмотрел в этой переломной книге. Так, фрагментарность повествования и курсивные подзаголовки непосредственно в тексте главок находим в отдельных частях «Начал и концов» (1908) (кстати, статья Розанова о лермонтовском «Демоне» 1902 г. называлась ровно наоборот — «Концы и начала!») и «Великих канунов», во второй части раздела «Дерзновения и покорности» книги «На весах Иова». Характерны и сами названия этих книг, подразумевающие фрагментарность («На весах» имеет еще и подзаголовок «Странствие по душам»). Не менее характерно и рассуждение самого Шестова в начале книги «Афины и Иерусалим»: «Предисловие всегда, по существу, есть послесловие»⁹.

Среди откликов на книги Розанова хотелось бы особо выделить вышедшую в 1916 г. «Третью книгу от Федора Платова» — своего рода миниатюрную Библию, первая часть которой называется «Розанов и Федор Платов». Автор этого курьезного сочинения всерьез сопоставляет розановские и свои афоризмы как Ветхий и Новый Завет современному миру.

Пунктом третьим в ницшевском проекте «совершенной книги» значилось: «Построить всё произведение с расчетом на конечную катастрофу». Розановский «Апокалипсис» сыграл в национальной культуре именно эту роль. Пришедшая на смену литературе и философии Серебряного века советская (и антисоветская!) неотрадиционность означали безусловный откат к традиционной дихотомичности, нормированности литературных форм.

Зато начиная с середины XX в. розановские пророчества начинают сбываться, особенно в разных версиях минимализма. Проследим это по уже знакомым нам пунктам:

1. Искренность. Этот путь, кажется, не знает пределов. Например, расширение интимных описаний, экспансия физиологизма, семейные тайны.

2. Занимательность. С одной стороны, это расцвет разных жанров массовой литературы (в том числе и традиционно считавшихся вполне «серьезными» — исторического, биографического), с другой — имитации серьезной литературы под массовую (Эко) и мистификаций разного рода. Например, финалы-«перевертыши» в рассказах и «Романе» В. Сорокина.

3. Отрывочность проявляется прежде всего в интересе к малым и сверхмалым жанрам, а также в тенденции к фрагментарности повествования (в поэзии, например, у В. Некрасова, И. Ахметьева, Г. Лукомникова), в использовании его отдельных компонентов вместо целого («Книга начал» Вардвана Варжапетяна — собрание цитат-начал наиболее известных книг мировой литературы; «Идеальный

⁹ Шестов Л. Афины и Иерусалим // Шестов Л. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 317.

роман» Макса Фрая («Мы составили эту книгу из последних абзацев самых разных книг», правда, вымышленных — ср. книгу Ж. Ривэ «Барышня из А» (1979), целиком составленную из натуральных цитат) в фрагментации самой речи (Г. Сапгир, книги 1980-х гг.).

4. Бессистемность и новая системность. Альтернативные и вариативные способы чтения (Х. Кортасар, «Модель для сборки», М. Павич, «Хазарский словарь» с системой отсылок; вкладка-схема к «Бесконечному тупику» Д. Галковского. Расширение и изменение навигационных возможностей оглавления: перенос его в начало книги, обретение им функций самостоятельного текста, игры с пагинацией, («с. 45 читать не рекомендуется» в ставропольском альманахе «Сумма поэтики») и т. д. Популярность афористики в разных вариантах. В русской лирике — «параллельные» и зачеркнутые тексты Некрасова, Искренко.

5. Плотность. Прежде всего — тот же минимализм: В. Бурич, Вс. Некрасов, А. Макаров-Кротков, Г. Лукомников, М. Нилин, И. Ахметьев.

6. Ориентация на новый тип чтения и читателя определяется постмодернистской ситуацией в современной культуре (все всё читали, даже если ничего не читали). В соответствии с этим формируется установка на «ленивого» читателя (и писателя тоже!).

7. Стирание границ между типами дискурса. Эссеизация традиционных научных жанров — философского, исторического, искусство- и литературоведческого (набоковский комментарий к «Онегину», «эстрадная» филология А. Жолковского («Инвенции»), эпатажная — И. Смирнова. Обратное направление — создание псевдонаучных художественных произведений (Пригов, Тучков), расцвет документальных и квазидокументальных жанров («Документы» С. Дмитренко). Синтез элементов в визуальной, фонетической поэзии, перформансе. Разные виды монтажа. Введение автокомментария (Кальпиди), указателей (Павич, Галковский).

8. Лиризация словесности. Прежде всего, внедрение стихового начала в прозу и драматургию, драматического элемента в лирику, иные варианты «синтетизма».

9. Вытеснение лирикой эпоса. Действительно, «больших романов, то есть больших и спокойных эпических созданий, как у Диккенса и “старого” Толстого, не появляется, и даже никто не ждет, не начнется ли “с января” новая “Война и Мир”, новый “Домби и сын”, тома этак на три, на четыре... в конце XX века нет и, главное, не предвидится». «Красное колесо» в этом смысле — исключение, подтверждающее правило. Расцвет малых жанров в прозе, драматургии и лирике. Появление нулевых текстов.

10. Переход к «поэтически выраженным» эмпиризму, материализму, натурализму. Интерес к одномоментности (расцвет «японских» миниатюрных жанров и их дериватов на русской и европейской почве). Документализм.

11. Опора на традиции. Прежде всего — неорозановство Д. Галковского, утверждающего (вслед за Платовым!), что для него и для русской словесности в целом «есть некий сакральный текст — Розанов». «Опыт свободного ассоциативного мышления по отношению к творчеству Розанова вторичен и поэтому обладает

рядом особенностей: сжатостью во времени, большей пространственной плавностью и мягкостью, а главное, гораздо большей рациональностью». Подражания Розанову его исследователя В. Сукача, пародийный «Розановый сад» В. Тучкова.

Таким образом, можно сказать, что розановский проект русской и мировой словесности, сформулированный им на основании книги Шестова, вполне реализовался на рубеже XIX–XX вв. Соответственно, введенная им в широкий оборот форма свободного фрагментарного повествования в прозе, опирающаяся на русские и европейские традиции, оказалась шире чисто жанровых рамок, породила широкую и разнообразную литературную практику.

Если же попытаться определить непосредственные истоки розановской прозы в рамках русской классики, можно обнаружить еще один важный для философа прецедент. Как справедливо писал П. Фокин в статье 2000 г., «темы “Достоевский и Розанов”», «“Дневник писателя” Достоевского и Розанов» самоочевидны и лежат на поверхности»¹⁰. В дальнейшем в этой интереснейшей работе подробно рассматривается отношение Розанова к «Дневнику писателя» и значение последнего для становления формы «опавших листьев».

Нам, однако, представляется, что значительно более важным для автора «Опавших листьев» был не сам «Дневник» в его окончательной, опубликованной самим автором форме, а его неизвестные еще во времена Розанова черновики. Неслучайно сам Василий Васильевич писал о Достоевском: «Невероятно, чтобы человек, так напряженно работавший мыслью всю жизнь, не оставил если не множество, то много важных заметок на клочках бумаги»¹¹. П. Фокин, процитировав в своей статье этот фрагмент, трактует его следующим образом: «Розанов здесь, безусловно, спроецировал свой опыт “заметок на клочках бумаги”»¹².

Однако дело тут не столько в этой проекции, сколько в том, что Розанов интуитивно предполагал, что ему нужны именно черновые материалы «Дневника». Известно, что в 1896 г. он состоял в регулярной переписке с А. Г. Достоевской и настойчиво просил ее дать ему возможность ознакомиться с неопубликованными материалами писателя («Будьте добры, сообщите мне, когда я мог бы, не отнимая у Вас нужного времени, посетить Вас и посмотреть остатки *Дневника* и неизданную главу *Бесов* покойного мужа Вашего»¹³). Внешним поводом для этого, как свидетельствует та же переписка, было задуманное, но так и не осуществленное Василием Васильевичем издание «Избранных мыслей» «покойного Федора

¹⁰ Фокин П. Новая, своеобразная и прекрасная форма литературной деятельности... («Дневник писателя» 1876–1877 годов Достоевского и «Опавшие листья» В. В. Розанова) // Достоевский. Исследования и материалы. Т. 15. СПб., 2000. С. 191.

¹¹ Розанов В. В. Памяти Ф. М. Достоевского // Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 202.

¹² Фокин П. Новая, своеобразная и прекрасная форма литературной деятельности... С. 195.

¹³ Из архива Достоевского // Минувшее. Вып. 9. М., 1992. С. 265.

Михайловича»¹⁴. Однако вскоре публикации из «Записных книжек» Достоевского появляются в «Новом пути» № 1–2 за 1904 г. и в «Вопросах жизни» в 1905 г. — то есть практически одновременно с началом работы Розанова над своими серийными миниатюрами.

К сожалению, мы не знаем, добрался ли в конце концов сам Василий Васильевич до этого источника, однако близость его «листвы» именно к черновикам «Дневника писателя» представляется совершенно очевидной. Так же, впрочем, как актуальность для его книги ряда других упоминавшихся выше источников.

Надо сказать, что на рубеже веков в России начали одна за другой выходить публикации разного рода черновых материалов и писательского эпистолярия, как в журналах и сборниках, так и в претендующих на академический статус изданиях собраний сочинений Державина, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Грибоедова. Неслучайно в 1909 г. в статье Розанова «О письмах писателей» возникает категорическое противопоставление: «Сочинения автора — это то, чем он хотел казаться. Письма его — то, что он есть»¹⁵.

Там же Розанов пишет:

Сущность писательской души заключается в гораздо большем, чем у обыкновенных людей, даре вникать в вещи и любить вещи, видеть их и враздробь, и в обобщении, в связи, в панораме...

И далее:

Все эти жемчужины, окруженные мелочами и, попросту сказать, хламом в частной корреспонденции, следовало бы печатать (когда издается вся переписка умершего писателя), отмечая сбоку, по полю страницы, вертикальною тонкою чертой, как это иногда делывалось в старинных ученых изданиях XVIII века. И вот для него («читателя попросту». — Ю. О.) такие отчеркивания (сбоку) важны и могут через эту технику издания способствовать распространению страниц, мыслей, наблюдений над жизнью¹⁶.

Интересно, что подобные «жемчужины» (в понимании великого реформатора русской прозы Розанова) содержатся не только в писательских письмах, но и в еще

¹⁴ Из архива Достоевского // Минувшее. Вып. 9. М., 1992. С. 258.

¹⁵ Как писал Г. Рачинский в предисловии к этой книге, появившейся на русском языке в 1910 г., она «как известно, не была выполнена в данном виде самим Ницше, а представляет лишь сводку всех оставленных им материалов к этому сочинению» (*Ницше Ф. Воля к власти // Ницше Ф. Полн. собр. соч. Т. 9. С. VII*). Пример нескольких афоризмов из этой книги: «Кто знает, как возникает всякая слава, тот будет относиться подозрительно и к той славе, которой пользуется добродетель» (С. 117); «Для слабых сердец нет несчастья, — говорят русские» (С. 145); «Очеловечить мир, т. е. чувствовать себя в нем все более и более властелином —» (С. 294). Разумеется, речь может идти только о форме этих высказываний.

¹⁶ См.: *Розанов В. Новые вкусы в философии // Новое время. 1905. 17 сентября*. Републиковано А. Гавриловым (*Вестник гуманитарной науки. 1994. № 5 (19). С. 32–36*).

более «подходящей» для Розанова форме — в черновых редакциях произведений классиков, в том числе и Достоевского, не предназначенных для печати, но фиксирующих ход мысли автора: вот, например, подборка афористических заметок из черновых вариантов романа «Подросток»:

Ах, друг мой, дворянства у нас нет, а может быть, и никогда не бывало;
Одноидейность. Люди об одной идее;
Кабы не было несчастий, и жить бы не стоило;
А пуще всего не влюбляйся слишком в самого себя;
Адвокат — нанятая совесть¹⁷.

Конечно, это еще не черновики «Дневника писателя», но уже некоторое предвестие розановских книг.

Записи Достоевского 1872 г. открываются знаменательной формулировкой — «Текучие фразы». Это определение вполне можно отнести и к миниатюрам Розанова. Характерно, что сам он, противопоставляя свои заметки стилю «Столпа и утверждения истины» Флоренского в рецензии 1914 г. с показательным названием «Густая книга», писал: «Тут все трудно, все обдуманно; нет строки легкой, беглой. Каждая страница не писалась, а выковывалась». Однако с другой стороны, Розанов и в прозе автора «Столпа» находит близкие ему черты:

...конца нет этим «отводам в сторону», цитатам, ссылкам:
— Ну, так значит, — хаос? М. б., хуже — компиляция?!!
— Мед текущий (! — Ю. О.), добрый читатель, — мед текущий и непрерывный.
Везде — свое «Я», везде видишь этого странника, срывающего не всякие и везде цветы, но одни — добрые, с глубоким выбором¹⁸.

Интересно, что Розанов и законченную прозу Достоевского характеризует аналогичным образом:

Среди хаоса беспорядочных сцен, забавно-нелепых разговоров (б. м., умышленно нагроможденных автором) — чудные диалоги и монологи, содержащие высочайшее созерцание судеб человека на земле: здесь и бред, и ропот, и высокое умиление его страдающей души. Всё в общем образует картину, одновременно и удивительно верную действительности, и удаленную от нее в какую-то бесконечную абстракцию, где черты высокого искусства перемешиваются с чертами морали, политики, философии, наконец, религии, везде с жадной, скорее потребностью не столько передать, сколько сотворить, или по крайней мере переиначить;
Все подробности здесь — наше¹⁹.

¹⁷ *Безобразова М.* Мысли, афоризмы и негативы. СПб., 1902; *Безобразова М.* Из одного альбома. СПб., 1912; *Безобразова М.* Исследования, лекции, мелочи. СПб., 1914.

¹⁸ *Розанов В.* О письмах писателей // *Розанов В.* О писателях и писательстве. М., 1995. С. 430.

¹⁹ Там же. С. 431, 433.

Теперь попробуем показать те общие черты, которые, на наш взгляд, позволяют говорить о сходствах художественной манеры двух художников. Начнем с краткой подборки цитат из черновиков «Дневника писателя» (в дальнейшем сокращенно — ДПЧ), которые, как кажется, напрямую перекликаются с идеями и самим строем мысли Розанова:

Любовь к России. Как ее любить, когда она дала такие фамилии — Сосунов, Сосунков, надо переделывать в Сасунова и Сасункова, чтоб никак не напоминало о сосании, а, напротив, напоминало бы о честности (ср. со знаменитым рассуждением Василия Васильевича о его собственной фамилии);

NB В Симбирске на памятнике Карамзину один из барельефов изображает Карамзина, читающего Александру 1-му свою «Историю», оба в древних костюмах, то есть голые, по крайней мере на 9/10;

Коммунизм! нелепость! Ну можно ли, чтоб человек согласился ужиться в обществе, в котором у него отнята была бы не только вся личность, но даже и возможность инициативы доброго дела. Вместе с тем сняты были бы (и преследовались насмешкой) даже малейшие ощущения в сердце вашем чувства благодарности, без которого не может и не должен жить человек. Учение «скотское».

Трудно остановиться: подобных параллелей с ходом мысли и стилем Розанова в ДПЧ чрезвычайно много (кстати, многие из них не вошли затем в чистовой «Дневник», а если и попали туда, то в гораздо более традиционной и, соответственно, гораздо менее похожей на манеру «листвы» форме).

Далее, очень важным является у обоих писателей подчеркнутая личностность повествования, вполне естественная в дневнике, но применительно к художественному тексту достаточно проблематичная. Впрочем, и в ДП Достоевского эта черта — скорее изображенная, нежели непосредственная. А вот в черновых заметках к ДП, не предназначенных для печати, Достоевский постоянно рефлексировал, ведя повествование от первого лица; чаще всего в окончательный текст «Дневника писателя» эти рефлексии не попадают. Например: «Какой я экономист. Факты такие, что и экономистом-то быть нельзя»; «Какое мне дело, что этого никогда не будет. Я счастлив, верю, что это очень могло бы быть» и т. д. Совершенно очевидно, что Розанов в своей «листве» следует этой же повествовательной стратегии, только уже в тексте, обращенном непосредственно к читателю.

То же можно сказать и о склонности обоих авторов к парадоксальности высказываний, к их амбивалентности. На специфическом языке советской эпохи об этом точно написано И. Иваньо в предисловии к публикации отрывков из ДПЧ: «Черновые наброски еще в большей степени, чем речь, опубликованная в “Дневнике писателя”, отражают непримиримые противоречия мировоззрения Достоевского»²⁰.

²⁰ Иваньо И. Предисл. к публ.: «Черновые наброски к “Речи о Пушкине”» // Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1973. С. 238.

Конечно, можно называть это явление «непримиримыми противоречиями», однако именно они, как представляется, и определяют в конечном счете уникальность мысли и повествовательной манеры двух великих русских писателей!

Теперь об основных структурных принципах, реализованных ими в анализируемых текстах: черновиках «Дневника писателя» и прозаических миниатюрах Розанова. Ограничимся их сравнительным перечислением.

Прежде всего, это миниатюрность большинства входящих в анализируемые массивы фрагментов.

Сравним два варианта текста Достоевского: развернутый окончательный и краткий черновиковый, который, как представляется, и афористичнее, и глубже, и, главное, в большей степени соответствует нашему представлению о противоречивой творческой личности Достоевского.

В «Дневнике писателя» за сентябрь 1876 г. находим развернутое полемическое рассуждение по поводу взаимоотношений русского и мусульманского населения России. В ДП Достоевский начинает издали и повествует в традициях журналистики его времени:

Мне даже очень досадно, что я должен был так распространиться. Если б возможна была когда-нибудь война Франции с Турцией и при этом заволновались бы принадлежащие Франции мусульмане, алжирские арабы, то неужели вы думаете, что французы не усмирили бы их тотчас же самым энергическим образом? И стали бы они деликатничать и позорно прятать свои лучшие и благороднейшие «мотивы» из опасения, чтоб мусульмане их как-нибудь не обиделись и не оскорбились! Вы пишете самым величавым образом нравоучение для всей России: «Беспокойство, обнаружившееся в некоторых местностях Кавказа (NB кстати, сами, стало быть, заявляете, что беспокойство было), должно напомнить нам, что православный великорус живет в семье, что он не единственный, хотя и старший сын России». Положим, что это величаво сказано, но что ж, однако, великорусу-то делать в том случае, если б действительно кавказцы заволновались? Чем виноват этот старший сын в семье, что мусульманин-кавказец, этот младший сын в семье, так восприимчив насчет своей веры и с такими понятиями, что, идя против турок, старший сын идет уже и против него и всего мусульманства?.. Вы тревожитесь, чтобы «старший брат в семье» (великорус) не оскорбил как-нибудь сердца младшего брата (татарина или кавказца). Какая, в самом деле, гуманная и полная просвещенного взгляда тревога! Вы напираете на то, что православный великорус не «единственный, хотя и старший сын России». Позвольте, что ж это такое? Русская земля принадлежит русским, одним русским, и есть земля русская, и ни клочка в ней нет татарской земли. Татары, бывшие мучители земли русской, на этой земле пришлецы. Но, усмирив их, отвоевав у них назад свою землю и завоевав их самих, русские не отомстили татарину за двухвековое мучительство, не унизили его, подобно как мусульманин-турка измучил и унизил райю, ничем и прежде его не обидевшего, — а, напротив, дал ему с собой такое полное гражданское равноправие, которого вы, может быть, не встретите в самых цивилизованных землях столь просвещенного, по-вашему, Запада.

В ДПЧ этому месту соответствуют два кратких абзаца:

Россия принадлежит русским, а не татарам. Мы завоевали татар и покорили их мечем, но всегда равноправие, братские отношения. Но равное право на Россию с нами за ними никогда не признавали и ни за что не признаем. Россия принадлежит русским и одним русским...

и

Я столько же русский, сколько и татарин.

Не воюю ни против татар, ни против мусульманства, потому что, помогая турке, я не против мусульманства иду, и я не виноват, что кавказец не понимает. Не спрятать же мне из деликатности к его мусульманскому непониманию мою историю. Ведь этак можно дойти до того, что, щадя его деликатность и оскорбительность сердца, мне придется церкви срыть. Собакам крест.

Далее, соответствующая миниатюрности записей в целом особая форма их записи, условно говоря, особая форма деления текста на короткие абзацы (строфичность, или версейность). Причем если в ДП это тоже черта скорее неумышленная, связанная с самим характером «записей для себя», впрок (но при этом очевидная по сравнению с крупноабзацной в основном романной прозой Достоевского), то у Розанова, напротив, налицо нарочитое равнение на стиховую культуру.

ДПЧ:

Нет, я хочу идеала, то есть я всего хочу разом.

Вероятно не имел, ропну и угодливость капризам. Он безобразник, но это безобразие то же самое, даже не ужаснее битья зеркал и тарелок.

Жаль, но негодование, отвращение.

Надо было газет и публики.

О, зачем вы не видывали ничего умнее.

Про публику говорят, что бесцеремонна, как же согласилась прийти?

Нет, настоящего живого чувства тут не было, тут была книжка в голове (если она образованная барышня).

Своенравие и современная идея, что всё мне принадлежит, а я никому и ничего не должна.

Застрелиться под музыку.

Ср. у Розанова:

Родила червяшка червяшку.

Червяшка поползла.

Потом умерла.

Вот наша жизнь.

(3-й час ночи)²¹.

²¹ Розанов В. Опавшие листья. Короб второй // Розанов В. Листва. М., 2010. С. 316.

Далее, особая дробность, отрывистость предложений и фраз, связанная с их предельной краткостью, что в условиях черновиков обусловлено их естественной конспективностью (нередко об этом говорят и заголовки типа «Слова и поговорки»); у Розанова такая отрывистость становится сознательным приемом (см. пример выше).

ДПЧ:

Я пожертвовал. Пусть бранят. Любвеобильность.
Но пусть бранят. Дети.
И потом:
Это лето.
У нас слишком много новых идей.
Знаете, это лето...
Да я подписался.
Славяне нас ненавидят.

Ср. у Розанова в «Опавших листьях»:

Всё погибло, всё погибло, всё погибло.
Погибла жизнь. Погиб самый смысл ее.
Не усмотрел²².

Наконец, сочетающаяся с миниатюрностью и дробностью большинства фрагментов принципиальная, контрастная разноразмерность следующих одна за другой «записей» (от одной фразы до объемного абзаца или состоящего из нескольких крупных абзацев фрагмента).

Контрастность обеспечивается также разнохарактерностью записей, их разными жанровыми потенциями (лирический монолог, диалог (персонажный и воображаемый), афоризм).

ДПЧ:

— Какая разница между мною и вами? — Я за народ, а вы против народа.

Ср. у Розанова:

Какое безобразие ваши сочинения / — да. Но все пыхтит в работе²³.

Еще один выразительный контраст создает незавершенность, разомкнутость отдельных записей рядом с чеканностью, завершенностью, афористичностью других. Соответственно, основной способ их переработки в ДП предполагает завершение грамматически незавершенных фрагментов, при этом наиболее

²² Розанов В. Опавшие листья. Короб второй. С. 316.

²³ Там же. С. 307.

афористичные из них теряют это качество (см. выше текст о мусульманах). ДПЧ: «Ножи черкесов, болгарских детей»; «Развратить народ до себя».

См. также существительные с оригинальными эпитетами — своего рода заготовки для будущих произведений: «Откормленные поросята», «Полтинная трущоба», «Плюсовая литература», «Угрюмая экономия»; «Чернь образованности». Ср. у Розанова: «Лесбийская ослица»; «Грустящая проститутка» (правда, последнее дано с двумя комментариями: о себе и о том, «как это м. б.?» Не «может», а «вышло»).

Обращает на себя внимание также встречающаяся в обоих текстах озаглавленность отдельных фрагментов. В ДПЧ эта особенность оформления текста чаще всего носит чисто служебные функции, что выражено и в заглавиях: «Будущие идеи», «Для романа», «Сюжеты для романов», «Слова и словечки», «Слова и разговорки», «Важнейшее», «Постскриптум», «Текущее», «Рассказики», «Моя редакция», значительно реже перед нами — названия в полном смысле: «Шелапуты», «Дочь Герцена» или «Порядок». У Розанова практически всегда — это именно смысловые, «художественные» заглавия отрывков: «Музыка», «Вяленькая» и т. д.; в том числе — нарочито заимствованное у Достоевского, причем как раз из ДП, «Кроткая»:

Ты не прошла мимо мира, девушка... о, кротчайшая из кротких... Ты испуганным и искристым глазком смотрела на него.

Задумчиво смотрела... Любяще смотрела... И запевала песню... И заплетала в косу ленту...

И сердце стучало. И ты томилась и ждала.

И шли в мире богатые и знатные. И говорили речи. Учили и учились. И всё было так красиво. И ты смотрела на эту красоту. Ты не была завистлива. И тебе хотелось подойти и пристать к чему-нибудь.

Твое сердце ко всему приставало. И ты хотела бы петь в хоре.

Но никто тебя не заметил, и песен твоих не взяли. И вот ты стоишь у колонны.

Не пойду и я с миром. Не хочу. Я лучше останусь с тобой. Вот я возьму твои руки и буду стоять.

И когда мир кончится, я всё буду стоять с тобою и никогда не уйду.

Знаешь ли ты, девушка, что это — «мир проходит», а — не «мы проходим». И мир пройдет и прошел уже. А мы с тобой будем вечно стоять.

Потому что справедливость с нами. А мир воистину несправедлив. Более половины.

Бросается в глаза также обилие повторов на разных уровнях: тематических, мотивных, лексических. Так, в ДПЧ это фантастичность России; дочь Герцена, декабристы, славянофилы, жида, Тургенев; регулярные повторы экзотических слов (например, «вынашивание», «стушевался») или словосочетаний (например, «Человек, так сказать, с непрерывной соплей на носу»; «Рождающиеся, так сказать, с соплей на носу» и т. д.).

Важно и наличие непосредственно в тексте комментариев и автокомментариев. В ДПЧ это в основном служебные замечания автора, призванные помочь ему самому в дальнейшей разработке темы: разъяснение в скобках предмета высказывания («(о Каировой)», «(о жидях)», «(к славянофилам)»), отсылка к другим записям («(см. Билетники)»), обозначение авторской интенции («(попробовать)»). Кроме того, Достоевский иногда в скобках же указывает на источники (например, когда делает выписки из журналов с указанием их номеров или названия прочитанных книг). Кроме того, в ДПЧ появляются и конкретные даты.

Все эти элементы (обычно размещаемые в скобках после текста), как известно, Розанов активным образом использовал в своей «листве».

Нельзя не заметить и обилия бытовых, нелитературных (особенно в афористических фрагментах) интонаций, вводных слов, устной модальности.

ДПЧ:

Народы исторические жить, кажется, не могут без насилия;
Тут всё дело, что о православии-то;
Если хотите, Иванище.

Ср. у Розанова:

Уже, кажется, ухожу из возраста пола;
Ведь совершенно явно, что она должна еще до прекращения месячных «исполнить закон земли» (Бытие, кажется, 17-я глава).

Стоит отметить также энергичные концовки. В ДПЧ это: «Собаке крест»; «Курица болтуна снесла»; «Розы продаются».

Сближает произведения двух властителей дум и обильная цитатность, разнообразное обыгрывание цитат, в том числе и стихотворных; вообще литературность. Масса мыслей о литературе, о конкретных писателях.

ДПЧ:

Если б возможен был мир Молчалина, если б он не был фантастичнее всего фантастичного, то мир бы простоял хорошо;

Он забыл (Щедрин), что действительность определяют поэты. Иначе она бы прошла неразобранной, как и художественные произведения. Вы не поняты (Молчалины);

«Медный всадник». Все-таки неправда. / «Дон-Жуан». — *Отстаивает потерянную партию из гордости. Status;*

Действительность пересиливает фантазию. Щедрин: это и я знал. Молчалин. Но и в действительность вглядывается поэт, а другой ничего не увидит;

На его могиле прочитано стихотворение.
Огни зажигались вечерние.
Страсть —
Мог не говорить.

Кроме Некрасова, это многочисленные точные и неточные цитаты из «объекта» в черновиках «Пушкинской речи».

Ср. у Розанова в «Апокалипсисе нашего времени» постоянные отсылки к Некрасову, Тютчеву, Толстому, Достоевскому.

Наконец, необычный визуальный образ текста. В ДП это достигается вставленными рисунками, использованием столбцов, массивами цифр, подчеркиваниями, значками NB, датами, строчками пропусков.

То, что у Достоевского связано с простой необходимостью выделить, отметить особо, сопоставить, у Розанова — уже прием.

Таким образом, практически всё, что у Достоевского в черновиках ДП, в силу их непредназначенности для печати, возникает случайно и/или функционально, у Розанова — чрезвычайно выразительный и сильный художественный прием, опирающийся на структурный прецедент, всесторонне развивающий его.

ЭКСПАНСИЯ СТИХА В ПРОЗЕ И. БУНИНА: ПРОЗАИЧЕСКИЕ МИНИАТЮРЫ, СТИХОТВОРНЫЕ ЦИТАТЫ

Обращение того или иного писателя-прозаика к сверхмалой прозе объясняется обычно двумя основными причинами: достижением им определенных успехов в написании «большой» прозы и, соответственно, высокого уровня художественного мастерства, с одной стороны; наличием опыта в работе со стихотворной речью, с поэзией в различных ее проявлениях — с другой.

Материал бунинской сверхмалой прозы позволяет выделить четыре ее основные разновидности: минимальный рассказ, занимающий половину страницы или менее того (как правило, одноабзачный; таковы многие миниатюры 1930 г., напр. «Письмо», «Свидание», «Петухи», «Полдень», «Людоедка»¹; в другие периоды творчества Бунин к таким коротким рассказам не обращался); текст, занимающий полную страницу («Ущелье», «Журавли», «Часовня»); рассказ, занимающий книжный разворот, то есть две полные или неполные страницы («На Базарной», «Маска», «Молодость»²); наконец, текст, ненамного превосходящий по размерам

¹ Именно этим годом датирована и известная запись слов Бунина, сделанная Г. Кузнецовой в ее «Грасском дневнике»: «Надо писать совсем маленькие рассказы в несколько строк, <...> в сущности, у всех самых больших писателей есть только хорошие места, а между ними — вода» (Кузнецова Г. Грасский дневник. Вашингтон, 1967. С. 176; Ср. высказанную чуть позднее известным эмигрантским славистом и поэтом Владимиром Марковым в его знаменитом «Трактате об одностроке» мысль, что большинство стихов написано ради одной-двух удачных строк, называемых исследователем «стыдливими одностроками», к которым, по его мнению, «остальное присочинено, чтобы выглядело как стихотворение» (цит. по переизданию: Марков В. О свободе в поэзии. СПб., 1994. С. 348).

² Разумеется, количество страниц, занимаемых рассказом — величина в значительной степени условная и в определенной степени непостоянная. Тем не менее нам представляется, что для миниатюрной, во многих ориентированной на стих прозы оказывается актуальным визуальный критерий, предложенный американским психологом искусства Р. Арнхеймом в

основной «стандарт», то есть занимающий немногим более двух страниц («Постоялец», «Алупка», «Бернар»). Наши наблюдения показывают, что у писателя существует заметный разрыв между краткими и, условно говоря, большими рассказами: если в рамках кратких размеры колеблются в незначительном диапазоне, то затем по мере нарастания размеров идут сразу пяти-, шести- и более страничные тексты; трех- и четырехстраничных очень мало.

Надо сказать, что сам Бунин прекрасно понимал особый статус своих сверхмалых прозаических текстов: в первых публикациях многих из них встречаются объединения с характерными «форматными» заглавиями «Мелкие рассказы» и «Маленькие сказки»; позднее, в 1920-е гг., появляется авторское жанровое обозначение «Короткие рассказы»; наконец, в 1930 г., на который приходится пик увлечения писателя этой формой, писатель придает этому определению более индивидуальный характер — «Краткие рассказы». Характерно также, что при публикации рассказов в периодике Бунин в ряде случаев отказывается даже от заглавий отдельных миниатюр; правда, в дальнейшем они появились. Еще несколько миниатюр писатель объединяет в газетной публикации общим метафорическим заглавием «Далекое». Косвенным подтверждением особого статуса миниатюр 1930 г. можно считать также публикацию большинства из них в книге-цикле «Божье древо», о которой пойдет речь несколько позже.

Правда, Бунин отнес к «Кратким рассказам» не только свои полустраничные и одностраничные тексты, но и более протяженные рассказы, например, «Постоялец». С другой стороны, ряд миниатюр печатался писателем без прямого или косвенного («Далекое») указания на их особую «краткость», что не позволяет говорить о строгой, проведенной самим автором, границе между «краткими» и некроткими рассказами и о необязательности выделения миниатюр в особую жанровую категорию: так, в состав «Темных аллей», как известно, также вошло несколько сверхкоротких рассказов, однако для Бунина важнее их объединение с другими произведениями этого цикла, чем противопоставление им. Кстати, и несколько других поздних рассказов о любви и женских судьбах писатель рассматривал в первую очередь как произведения, не вошедшие по тем или иным причинам в «Темные аллеи».

С хронологической точки зрения можно выделить, таким образом, следующие группы малых рассказов Бунина:

1. Ранние «мелкие» рассказы (1890–1900 гг.): «О милых людях» (1895), «Ночная птица» (1902), «Десятое сентября» (1903).
2. «Короткие» рассказы 1920-х гг. (Зимний сон (1918), «Роза Иерихона» (до 1923), «Именины», «Книга», «Лапти», «Музыка», «Мухи», «Русак», «Святитель», «Скарабей», «Слава», «Слепой» (все — 1924); «Благовестье» (1925); тематически к ним

его работе «Язык, образ и конкретная поэзия»: лирическое стихотворение обязательно должно визуально обозримым, то есть располагаться на одной-двух книжных страницах (*Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. С. 105–118).

примыкают также рассказы «Плач о Сионе», «Господин Порогов» и «Пророк Осия», тоже, скорее всего, написанные в 1920-е гг.).

3. «Краткие» рассказы 1930 г.: «Блаженные», «Бродяга», «Грибок», «Дедушка», «До победного конца», «Журавли», «Идол», «Илюшка», «Канун», «Капитал», «Комета», «Коренной», «Красные фонари», «Ландо», «Летний день», «Людоедка», «Марья», «Маска», «Молодость», «Муравский шлях», «На Базарной», «Небо над стеной», «Обреченный дом», «Паломница», «Первая любовь», «Первый класс», «Петухи», «Письмо», «Пожар», «Полдень», «Поросята», «Постоялец», «Распятие», «Роман горбуна», «Русь града взыскующая», «Свидание», «Сестрица», «Слезы», «Слон», «Сон пресвятыя Богородицы», «Старуха», «Стропила», «Телячья головка», «Убийца», «Ужас», «Ущелье».

4. Малые рассказы из книги «Темные аллеи» (1940–1945 гг.): «Красавица», «Дурочка», «Смарагд», «Волки», «Гость» (1940), «В одной знакомой улице...», «Камарг», «Сто рупий», «Часовня» (1944), «Качели» (1945) и короткие рассказы 1940-х гг., по большей части продолжающие тематику «Темных аллей» и естественно примыкающие к ним: «Новая шубка» (до 1944), «Лита» (1943), «Далекий пожар», «Когда я впервые...», «Крем Леодор», «Модест», «Ривьера», «Аля» (1944), «Ахмет» (1946), «В Альпах», «В такую ночь...», «Легенда», «Un petit accident» (1949).

Кроме того, можно говорить о несомненной близости к художественным миниатюрам Бунина также его художественно-публицистических газетных очерков, публиковавшихся в русской и парижской периодике 1923–1927 гг. и вошедших затем в состав его книги «Окаянные дни».

С другой стороны, начиная с первых опытов писатель достаточно часто обращается также к нарочито фрагментированной, стилизованной под дневник или путевые заметки прозаической форме, отдельные части («записи») которой могут также рассматриваться как своего рода прозаические миниатюры, только существующие не в свободном, а в «связанном» виде. Таковы «В лесах» (1893–1895), «По Днепру» (1895), «Божье древо» (1925), «Воды многие» (1925–1926), «Странствия» (1930), «Окаянные дни».

Таким образом, можно говорить о том, что в творчестве Бунина прозаическая миниатюра встречается на всех этапах его творческой эволюции, буквально от первых опытов до сочинений последних лет, к тому же в тесном окружении других произведений, как художественных, так и публицистических, в той или иной степени проявляющих тенденцию к миниатюризации и дробности повествования.

При этом для понимания генезиса бунинских миниатюр важным оказывается не только собственно отечественная и зарубежная литературная традиция³, но

³ Интересно, что Ф. Степун, давший высокую оценку сборнику «Божье древо», отрицает какую бы то ни было зависимость миниатюр Бунина от тургеневских («не напоминая “стихотворения в прозе” Тургенева») и утверждает, что «эти “короткие рассказы” представляют собой для русской литературы совершенно новую форму»; правда, он тут же называет другие «источники», которые, по его мнению, миниатюры Бунина «вызывают в памяти»: прозу активно переводившегося в начале века на русский язык австрийского писателя П. Альтенберга

и упоминавшийся уже стихотворческий опыт авторов. Именно им можно объяснить активную экспансию в них так называемого стихотворного начала.

Проявляется оно на всех уровнях художественной структуры текста. Прежде всего, это явление сказывается на метризации бунинской прозы. Тут необходимо отметить, что использование силлабо-тонического метра неоднократно встречается в разных жанрах прозы писателя⁴. Достаточно высокими оказываются суммарные показатели метричности (доли слогов текста, укладываемых в стихоподобные отрезки прозаической речи) и у большинства коротких рассказов писателя. Вот соответствующие показатели по выборочно проанализированным с этой точки зрения рассказам разных периодов:

1920-е годы

КНИГА	0.19
ИМЕНИНЫ	0.38
ЗИМНИЙ СОН	0.38
СЛЕПОЙ	0.42
РОЗА ИЕРИХОНА	0.63

(1859–1919) и философские фрагменты С. Кьеркегора (*Степун Ф.* Иван Бунин. Божье дерево // *Бунин И.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М., 1999. С. 15–16). Вспомним в связи с этим также необыкновенно высокую оценку, данную бунинским миниатюрам очень строгим обычно В. Ходасевичем:

Отрывки, почти или вовсе лишенные сюжета, небольшие размерами, порой содержащие всего лишь несколько строк, собраны И. А. Буниным в недавно вышедшей его книге. Все они более или менее похожи на мимолетные записи, на заметки из записной книжки, сделанные «для себя» и лишь случайно опубликованные <...> Вполне возможно, что таково и было происхождение хотя бы некоторых отрывков, ныне образующих эту книгу. До нас, однако ж, они доходят только теперь, после того, как подверглись строгой и мастерской обработке. Если они и интонированы, как наброски или записи, сделанные мимоходом, полунебрежно,— то это, конечно, только хорошо рассчитанный прием, только сложная и слегка лукавая маскировка упорного и вдумчивого труда. <...> Здесь воистину форма становится содержанием — и по замыслу, и по блестящему выполнению. Показывая вещи и события в исключительно оформленных, непривычно созданных высказываниях о них, Бунин дает вещам и событиям истинно новые имена. Тем самым мы в каждом отдельном случае имеем дело с новым оттенком мысли или чувства, с неожиданной «точкой зрения», по-новому открывающей нам весь предмет. Явления мира много раз увидены в этих рассказах совершенно по-новому. Но это видение нам показано не иначе, как в новых языковых и стилистических формах. Только тщательно и кропотливо вскрывая их психологическую природу и значимость, могли бы мы добраться до их философского смысла... На сей раз путь к бунинской философии лежит через бунинскую филологию — и только через нее (*Ходасевич В.* Книги и люди. «Божье дерево» // *Возрождение.* Париж, 1931. № 2158. 30 апреля).

⁴ См. об этом, например, в нашей работе: «Стих и проза в творчестве И. Бунина. К постановке проблемы» // И. А. Бунин и русская культура XIX–XX веков. Воронеж, 1995. С. 59–64.

1930	
ГРИБОК	0.41
БЛАЖЕННЫЕ	0.48
ПОЖАР	0.53
БРОДЯГА	0.78
МУРАВСКИЙ ШЛЯХ	0.84
1948-е годы	
ЛЕГЕНДА	0.28
РИВЬЕРА	0.28
МОДЕСТ	0.29
В АЛЬПАХ	0.37
«UN PETIT ACCIDENT»	0.40

Как видим, в ранних рассказах разброс показателей метричности наиболее велик; по отношению к ним можно, очевидно, говорить о разнонаправленности тенденций метризации: «прозаические» малые рассказы метричны даже меньше, чем большие, в то время как подчеркнуто поэтическая «Роза Иерихона» обладает значительно большей степенью стихоподобия.

Для второго периода характерно общее повышение метричности при сохранении деления рассказов на более и менее приближенные к стиху; именно в этот период очевидной становится преимущественная метризация сверхкратких, лирических по характеру рассказов, таких как «Бродяга» и «Муравский шлях». Интересно, что С. И. Кормилов, справедливо замечая: «Трехсложниковой метризацией начинается ностальгический “краткий рассказ” И. А. Бунина “Муравский шлях”»⁵, предпочитает не замечать не менее активную в этом тексте двусложниковую метризацию.

Действительно, первый абзац можно рассмотреть как три следующих одна за другой цепочки трехсложников, дальше же следуют фрагменты, совпадающие поочередно с разными силлабо-тоническими метрами:

Летний вечер, ямицицкая тройка, бесконечный, пустынный большак... (Анб). Много пустынных дорог и полей на Руси, но такого безлюдья, такой тишины поискать (Дак10). И ямицик мне сказал (Ан2):

— Это, господин, Муравский шлях / называется (X5+2). Тут на нас в старину (Ан2) несметные татары или (Я4). Шли, как муравьи, день и ночь, день и ночь и все не могли пройти...

Я спросил:

— А давно? (Ан2)

— И не запомнит / никто — ответил он. — Большие тысячи (Я2=5) лет!

Как видим, только два фрагмента текста (причем один — односложный!) не «попадают» в метр; вопреки сложившейся практике, мы посчитали возможным

⁵ Кормилов С. Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995. С. 110.

трактовать в этом тексте как несомненно метрические три двусложных анапестических фрагмента: во-первых, потому, что они представляют собой точно повторяющиеся на ограниченном пространстве структуры; во-вторых, так как они подхватывают начальный метр рассказа; наконец, поскольку они представляют собой своего рода связный диалог:

*И ямщик мне сказал (Ан2):
Тут на нас в старину (Ан2)
Я спросил: — А давно? (Ан2).*

Не менее выразительно выглядит комбинация различных метров в другом рассказе 1930-го г. «Бродяга»:

*Поле и летнее утро, (Дак3) дружно несет тройка. А вдоль шоссе, навстречу, — странник: (Я4) без шапки, босой и такой легконогий, как будто на крыльях. (Амф6) Поравнялся, мелькнул и пропал. Худ и старчески сух, веет длинными (Ан3+3) выгоревшими на солнце волосами. Но как легок, как молод! (Ан2) Какой живой, быстрый взгляд! И сколько у него впереди этих белых шоссеиных дорог!
«Бог бродягу не старит». (Ан5+2).*

Как видим, и этот сверхкраткий рассказ может быть рассмотрен прежде всего как комбинация различных трехсложников, хотя и здесь условная ямбическая строчка заметна в нарочитой разноголосице метров не менее своих непосредственных соседей.

Не менее активно, чем к метризации прозаической речи, обращается Бунин и к использованию версе (прежде всего, в миниатюрах библейской тематики: «Плач о Сионе», «Благовестие» (оба — 1925), «Распятие» (1930). Надо сказать, что такие строфы появляются в рассказах писателя достаточно рано и используются им как в больших, так и в малых жанрах.

Однако в своей малой прозе Бунин использует не только версе, но и другие типы строфической композиции. Это и однострофные тексты (например, «Полдень», «Стропила», «До последнего конца», «Письмо», «Легенда»; возможен вариант — две или три «длинных» строфы («Ужас», «Идол»), и произведения, состоящие из нескольких контрастных по размерам строф («Первый класс», «Канун», «Коренной», «Пожар»; как правило, короткие строфы используются в маленьких рассказах в начале или/и конце повествования; иногда эти короткие фразы дополнительно метризируются («У смерти все свое, особое» («Ландо»); «С большими слезами, папаша! С большими слезами!» («Слезы»); «Беспощаден кто-то к человеку!» («Роман горбуна»), но чаще они, наоборот, подчеркнута прозаичны); наконец, писатель использует и композиции, состоящие из более или менее урегулированных по объему и при этом «средних» по длине абзацев («Блаженные», «Свидание», «Петухи»).

Важным сигналом ориентации бунинской малой прозы на стиховую традицию оказывается и тот факт, что некоторые из миниатюр в первых публикациях

были лишены заглавий. Так, не озаглавлены в составе подборки-цикла «Краткие рассказы» в газете «Парижские новости» № 3469 сразу двенадцать «будущих» рассказов: «Блаженные», «До победного конца», «Канун», «Комета», «Коренной», «Муравский шлях», «Паломница», «Первый класс», «Петухи», «Письмо», «Свидание», «Сестрица», а также вошедший впоследствии в состав большого рассказа «Божье дерево» в качестве одной из дневниковых записей фрагмент (от 26 июля). Интересно, что в газете неозаглавленные рассказы напечатаны вместе с пятью озаглавленными — «Бродягой», «Капиталом», «Людоедкой», «Полднем», «Слезами». Далее, в подборке № 3511 без названия оставлено только два рассказа: «Маска» и достаточно объемный «Постоялец», остальные имеют традиционный вид. Рассказ «Летний день» в первой газетной публикации (Возрождение. 1926. № 235) носит нейтральное наименование «Записная книжка».

По поводу последней публикации важно заметить, что в той же газете в те же самые годы (1925 и 1927) было опубликовано (также в виде самостоятельных миниатюр) около двадцати фрагментов из будущей книги Бунина «Окаянные дни», что еще раз свидетельствует о характерной для поэтики писателя проницаемости границ дневникового повествования и — шире — любого прозаического цикла. Опубликованный первоначально как неозаглавленный фрагмент прозаического цикла, рассказ вполне может затем приобрести заглавие и стать самостоятельным произведением либо превратиться в отдельную запись в большом дневниковом повествовании.

Три поздние миниатюры названы стихотворными строчками, что тоже отсылает к стихотворной традиции именования произведения по первой строке: «В одной знакомой улице...» (1944), «Когда я впервые...» (1944) и «В такую ночь...» (1949).

Еще одним важным моментом, сближающим бунинские миниатюры со стихотворной культурой, является сама тенденция к циклизации, проявляющаяся как в создании минициклов, предназначенных для конкретной публикации в периодике, и носящая, как правило, временный характер, так и в организации более сложных циклических ансамблей. Выше уже говорилось, что таким ансамблем, включающим в себя большинство миниатюр 1930 г., стала книга «Божье дерево», в композиции которой миниатюры обрамлены произведениями больших размеров, в том числе и дневниковыми. Напротив, в книгах «Весна в Иудее» и «Под серпом и молотом» миниатюры («Роза Иерихона» и «Под серпом и молотом») находятся в другой, еще более сильной позиции — абсолютного начала текста, впереди всех остальных произведений. Есть определенное место у миниатюр и в композиции «Темных аллей»: здесь они располагаются в каждом из трех разделов книги ближе к концу. Такая выделенность миниатюр по отношению к другим компонентам целого несомненно находит свое соответствие в композиции лирических циклов и книг с их тщательно выстроенной композицией.

Известно, что сам Бунин неоднократно высказывался по поводу факультативности границ стиха и прозы. Еще в 1912 г. в одном из интервью он говорил:

Я не признаю такого деления художественной литературы на стихи и прозу. Такой взгляд кажется мне неестественным и устарелым. Поэтический элемент присущ произведениям изящной словесности как в стихотворной, так и в прозаической форме <...> Многие чисто беллетристические вещи читаются, как стихи, хотя в них не соблюдается ни размера, ни рифмы⁶.

«И здесь, и там одна и та же ритмика, и дело только в той или иной силе напряжения ее», — полемически утверждал писатель ту же мысль в другом своем выступлении. Неслучайно Бунин нередко печатал стихи и рассказы под одной обложкой (см. сборники «Стихи и рассказы» (М., 1900), «Храм солнца» (М., 1912), Рассказы и стихотворения (М., 1912) и др.), а в поздних эмигрантских переизданиях (например, в парижском издании 1921 г.) обозначал «Деревню» и «Суходол» как «поэмы».

Наконец, бунинские миниатюры достаточно разнообразны и в жанровом отношении: это и повествовательные тексты, уменьшенные до предела традиционные сюжетные рассказы (например, «Людоедка», «Аля»), иногда сжатые до одного экстремального эпизода (Пожар», «Un petit accident»), более или менее традиционные лирические зарисовки («Полдень», «Летний день», «Бродяга»), зафиксированные словно бы «со стороны» диалоги или монологи («Коренной», «Стропила»). Наконец, большая часть миниатюр писателя представляет собой своего рода синтез двух или всех трех означенных начал.

Таким образом, можно констатировать, что прозаические миниатюры играют очень важную роль в творчестве Бунина, исторически отмечая основные этапы его творческой эволюции, а композиционно — занимая ключевые позиции во многих его книгах. Наконец, именно они являются своего рода связующим элементом между стихами и прозой писателя, концентрируя в своей структуре элементы стиховой и прозаической традиции.

Другой способ такой связи, тоже чрезвычайно актуальный для бунинской прозы, — насыщение прозаического текста цитатами из стихотворной классики.

В литературе начала XX в. — и в прозе И. Бунина в том числе — стихотворные цитаты достаточно часто встречаются как в эссеистике, мемуаристике и эпистолярной (условно говоря, «полухудожественной» прозе), так и в собственно художественных произведениях.

По форме стихотворная цитата может быть:

1. затекстовой (эпиграф, сноска, комментарий);
2. собственно стихотворной цитатой внутри текста — целым стихотворением или его фрагментом, набранным в середине полосы, как правило, другим шрифтом;

⁶ Цит по: *Бунин И.* Собр. соч.: в 9 т. Т. 9. М., 1967. С. 539.

3. строчной цитатой (или небольшой группой строк), помещенной непосредственно в прозаический текст (то есть фрагментом метрической прозы); такая цитата либо выделяется в отдельную строфу прозаического текста, либо обозначается с помощью курсива или специальных знаков для фиксации строчных границ — «/» или «//»;

4. минимальной цитатой — фрагментом строки, как правило, специально не выделяемым или берущимся в кавычки.

Из всего названного многообразия нас будут интересовать только объемные цитаты, позволяющие с полным основанием говорить о возникающей благодаря им прозиметризации текста.

Одним из отличительных признаков прозиметрии выступает структурная диффузия текста, проявляющаяся, прежде всего, в почти неизбежно возникающих в ближайшем окружении стихотворного компонента аналогах стихотворных строк, которые Набоков очень точно назвал (применительно к собственной прозе) «пробегающими строчками»⁷. В условиях текста, объединяющего стих и прозу, такие аналогии строк играют важную ритмическую роль, сшивая фрагменты разной природы и усиливающие художественную выразительность прозаического целого.

При этом не столь важно, осознанно или бессознательно тот или иной прозаик вводит в ткань своего произведения эти «подготовительные» или «инерционные» строчки — главное, что они исправно исполняют в тексте роль дополнительных структурных скреп, усиливающих выразительные возможности текста.

Мы уже видели, что Бунин достаточно часто использовал метрические фрагменты — причем порой очень выразительные — в своей художественной прозе разных жанров. Причем чаще всего метр в его прозе возникает именно там, где писатель до предела лиризует свое повествование, сближает его со стихотворной лирикой.

Условно определим значимые границы ритмического окружения цитаты, в котором может возникать метрическое поле, пределами одного предложения до и после стихотворного отрывка (разумеется, в отдельных случаях возможно и даже необходимо рассмотрение более протяженного контекста).

Это поле будут характеризовать:

1. Позиция метрических отрезков в прозе по отношению к стихотворной цитате: до; после; и до, и после цитаты.

До:

⁷ Механизм набоковской прозиметрии подробно описан нами в статье: Стихование и стих в романе В. Набокова «Дар» // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 5: «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь: ТГУ, 1999. С. 133–145.

Поэт должен быть отзывчив на всякое движение души, на всякое проявление нравственного и умственного мира, *он должен жить одной душой / с людьми и природой*:

*Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом —
На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родись ты вдруг.*

(«Недостатки современной поэзии»);

Тут появляющиеся до пушкинской цитаты «полторы» строчки четырехстопного ямба подготавливают его восприятие читателем эссе.

После:

Пушкин поразил меня своим колдовским прологом к «Руслану»:

*У лукоморья дуб зеленый,
Златая цепь на дубе том...*

Казалось бы, какой пустяк — несколько хороших, пусть даже прекрасных, / на редкость прекрасных стихов! («Жизнь Арсеньева»).

Здесь первая фраза прозаического повествования подхватывает размер пушкинской цитаты — четырехстопный ямб — и позволяет ей слиться с основным текстом; характерно, что завершает контактное предложение еще один аналог метра — две строки подряд трехстопного амфибрахия, характеризующего, кстати, пушкинские стихи.

До и после:

Сколько бродил я в этом лунном дыму, *по длинным теневым решеткам* от окон, лежавшим на полу, сколько юношеских дум передумал, сколько твердил *вельможно-гордые державинские строки*:

*На темно-голубом эфире
Златая плавала луна...
Сквозь окна дом мой озаряла
И палевым своим лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем...*

Прекрасны были и те новые чувства, с которыми я провел мою первую зиму в этом доме.

Здесь два разделенных метрически нейтральной прозой ямбических фрагмента предшествуют державинской цитате, два — ямбический и анапестический — следуют за ней. При этом державинский ямб оказывается окружен двойным кольцом прозаического метра — дистантным и контактным.

2. Расстояние метрических отрезков от цитаты: тут можно говорить о дистантном и контактном типе. Пример дистантного метра:

И вот настали для меня те волшебные дни —

*Когда в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться муза стала мне...*

Ни лицейских садов, ни царскосельских озер и лебедей, ничего этого мне, *потому «промотавшихся отцов»*, в удел уже не досталось...

Здесь строка пятистопного ямба значительно отстоит от пушкинского четырехстопника, однако безусловно подхватывает его интонацию, в том числе благодаря включенной в условную строку миницитаты.

Пример контактного метра:

...их стансов, посланий, элегий, баллад: //
Скачут. Пусто все вокруг.
Степь в очах Светланы.

В этом случае контакт разных метров (трехсложника — амфибрахия и двухсложника — хорей) «работает» в большей степени на контраст, нежели на объединение стихотворного и прозаического фрагментов. Именно поэтому очень важно учитывать следующую характеристику —

3. Совпадение-несовпадение метра стихотворной части и прозаического метра (полиметрия-монометрия). Использование разных метров чаще всего «работает» на создание контраста, нередко более выразительного, чем стык стиха и прозы. Например, в повести «Жизнь Арсеньева» в прозаической «преамбуле» используются разные метры (хорей, ямб, дактиль), не совпадающие с цитатным амфибрахией:

Остался и я — *и не только ради Анхен, страсть к которой все усиливалась во мне с каждым днем: мне зачем-то / хотелось длить те двойственные чувства, / которые владели мной и заставляли / не расставаться с «Фаустом», нечаянно попавшим тогда в мои руки среди писаревских книг и совершенно пленившим меня:*

Потоками жизни, в разгаре деяний,
Невидимый, видимо всюду присущий,
Я радость и горе,
Я смерть и рожденье,
Житейского моря

Живое волнение —
 На шумном станке мироздания
 От века сную без конца
 И в твари и в недрах создания
 Живую одежду творца...

В случае совпадения метра в пределах контактных зон он, как правило, способствует установлению структурных связей и переключек прозаического текста, ритмически уподобляемого стихотворной цитате; достаточно убедительные примеры этого приведены выше.

4. Совпадение-несовпадение размера (то есть метра и стопности). При совпадении можно говорить о повторе размера стихотворной строки в прозаическом тексте; примеры такого совпадения тоже приведены выше. Пример неравностопности:

...а потом — сон, наваждение, многообразие, путаница, что-то плывущее и меняющееся, *подобно ранним утренним туманам / и облакам какой-то заповедной северной страны, дремучих лесов у лукоморья, столь волшебного:*

Там лес и дол видений полны... («Жизнь Арсеньева»).

В этом примере в своеобразный диалог вступают возникающий в прозе пятистопный ямб и четырехстопный (раннего Пушкина, который ему позднему, как мы помним, «надоел»).

В случае контакта отрезков одного метра возможно, как мы уже видели, плавное «перетекание» стиха в прозу и обратно, иногда с образованием стопных наращений. Пример из «Жизни Арсеньева»:

Никак не отделим был от нее / и Лермонтов:

*Немая степь синееет, и кольцом
 Серебряным Кавказ ее объемлет...*

Пятистопный ямб стихотворного фрагмента предваряется здесь условной строкой, которую можно воспринять и как пятистопную с мужским окончанием и с переносом в следующую, короткую (одностопную с дактилическим окончанием) полустроку, и как шестистопную с дактилическим окончанием. Во втором случае прозаический ямб образует вместе с началом цитаты «ложное» двестишье:

*Никак не отделим был от нее
 и Лермонтов: Немая степь синееет...*

Такое прочтение, разумеется, противоречит общему смыслу текста, однако сама возможность его существования еще раз связывает прозаическую и стихотворную части текста.

Еще легче вовлекаются в метрическое взаимодействие стихотворные цитаты, растворенные в тексте:

— А еще?

— А еще *«тень высокого старого дуба / голосистая птичка любила, / на ветвях, переломанных бурей, / она кров и покой находила...»*

— Ну, это ничего, приятно, мило;

И я смущенно начинал:

«Приди ты, немощный, / приди ты, радостный, / звонят ко всенощной, / к молитве благостной...»

Он слушал, прикрывая глаза.

Кстати, в последнем примере тоже возможны варианты стихоподобной трактовки с вовлечением прозаического окружения в метрический контекст:

*к молитве благостной... Он слушал, прикрывая
глаза.*

Далее, с точки зрения насыщенности метрическими отрезками поле может быть более или менее плотным в зависимости от того, один или несколько фрагментов в него входит. В «Жизни Арсеньева» Бунин нередко так насыщает повествование стихами, что создается целое «лоскутное одеяло» из цитат, переслоенных навеянными ими метрическими фрагментами прозы. Так, вспоминая о своих юношеских впечатлениях от стихов Пушкина, Бунин нанизывает цитаты одну за другой, убеждая нас в неразрывности своего жизненного опыта и литературного опыта поэта-предшественника:

Но дал мне вместе с тем и некий /чудесный образ:

Еще ты дремлешь, друг прелестный...

Вот, проснувшись в метель, // я вспоминаю, что мы нынче едем на охоту с гончими, и опять начинаю день так же, как он:

*Вопросами: тепло ль, утихла ли метель,
Пороша есть иль нет? И можно ли постель
Оставить для седла, иль лучше до обеда
Возиться с старыми журналами соседа?*

Вот весенние сумерки, // золотая Венера над садом, раскрыты в сад окна, и опять он со мной, выражает мою заветную мечту:

*Спеши, моя краса,
Звезда любви золотая
Взошла на небеса!*

Вот уже совсем темно, и на весь сад томится, томит соловей:

*Слыхали ль вы за рощей глас ночной
Певца любви, певца своей печали?*

Вот я в постели, и горит / «близ ложа моего печальная свеча», — в самом деле печальная сальная свеча, а не электрическая лампочка,— и кто это изливает свою юношескую любовь или, вернее, жажду ее — я или он?

*Морфей, до утра дай отраду
Моей мучительной любви!*

А там опять «роняет лес багряный свой убор, и страждут озими от бешеной забавы» — той самой, которой с такой страстью предаюсь и я:

*Как быстро в поле, вокруг открытом,
Подкован вновь, мой конь бежит,
Как звонко под его копытом
Земля промерзлая стучит!*

Ночью же тихо всходит над нашим мертвым черным садом / большая мгlistо-красная луна — и опять звучат во мне дивные слова:

*Как привидение, за рощею сосновой
Луна туманная взошла,—*

и душа моя полна / несказанными мечтами о той, неведомой, созданной им и навеки пленившей меня, которая где-то там, в иной, далекой стране, идет в этот тихий час — К брегам, потопленным шумящими волнами...

Сопоставляя свой быт с пушкинским, Бунин вновь прибегает к повествованию, в котором цитата «поддерживается» обильной метризацией ее прозаического окружения:

Я видел, как беднел наш быт, / но тем дорожке был он мне; / я даже как-то странно радовался этой бедности... может быть, потому, что и в этом / находил близость с Пушкиным, дом / которого, по описанию Языкова, / являл картину тоже далеко не богатую:

*Обоями худыми
Кой-как прикрытая стена,
Пол нечиненный, два окна
И дверь стеклянная меж ними,
Диван пред образом в углу
Да пара стульев...*

Впрочем, в то время, когда Лиза жила в Батурине, бедный быт наш был украшен жаркими июньскими днями, густой зеленью тенистых садов, запахом отцветающего жасмина и цветущих роз, купаньем в пруду, который со стороны нашего берега, тенистого от сада / и тонувшего в густой прохладной траве, был живописно осенен высоким ивняком, его молодой блестящей листвой, гибкими глянцевиными ветвями...

Не менее выразительный коллаж создают цитаты из стихотворений русских поэтов второй половины века в другом фрагменте, повествующем о первой любви героя:

Я читал:

*Какая грусть! Конец аллеи
Опять с утра исчез в пыли,
Опять серебряные змеи
Через сугробы поползли... (Фет)*

Она спрашивала:

— *Какие змеи?*

И нужно было объяснить, что это — / метель, поземка.

Я, бледнея, / читал: //

*Ночь морозная мутно глядит
Под рогожу кибитки моей...
За горами, лесами, в дыму облаков,
Светит пасмурный призрак луны... (Полонский)*

— Миленький, — говорила она, ведь я же этого ничего никогда не видала!

Я читал уже с тайным укором:

*Солнца луч промеж туч был и жгуч и высок,
Пред скамьей ты чертила блестящий песок... (Фет)*

Она слушала одобрительно, но, вероятно, только потому, что представляла себе, что это она сама сидит в саду, чертя по песку хорошеньким зонтиком.

<...>

Я говорил:

*Шумела полночная вьюга
В лесной и глухой стороне,
Мы сели с ней друг против друга,
Валежник свистал на огне... (Фет)*

Но все эти вьюги, леса, поля, поэтически-дикарские радости уюта, жилья, огня были особенно чужды ей.

Насыщенность большинства контактных зон вокруг стихотворных цитат вовсе не означает, что метр появляется в них с закономерной обязательностью. Более того, даже в самых лирических фрагментах повествования метр может и не возникать в контактных зонах:

Как в старинных стихах: //

*Мне возвращен был кров родимый,
Дарован мир степной глуши,
Привычный быт и круг любимый
И жар восторженной души...*

Почему я возвратился под этот кров, почему бросил гимназию?

Крайне редко появляется метр также в окружении цитат из народных песен, русских и украинских, так часто используемых в ранних рассказах писателя. Это лишний раз доказывает — правда, косвенным образом, — что появление метра в контактных зонах — не случайность, что именно он берет на себя функции связи авторского прозаического повествования с общекультурным стихотворным контекстом. Наиболее отчетливо это проявляется, как мы уже показали, в «Жизни Арсеньева».

В связи с этим уместно обратить внимание на цитатный репертуар прозы Бунина. Наиболее часто используются им именно песенные тексты — как собственно фольклорные, так и городской романс, а также популярные произведения русской поэтической классики, положенные на музыку. Можно сказать, что в прозе Бунина герои столь же часто поют, как и декламируют (или вспоминают) стихи.

Наряду с безымянными (или утратившими имена) авторами чаще всего в прозе Бунина звучит русская классика: Пушкин, Фет (два наиболее цитируемых автора)⁸, а также Полонский, Баратынский, Лермонтов, Никитин, Державин. Современные Бунину поэты цитируются в основном в его публицистике и критике, причем, как правило, с отрицательными оценками.

В эссеистике Бунина случайные метры встречаются значительно реже, чем в художественной прозе писателя, хотя мы находим их повсюду, начиная с самых ранних его работ (см. первый приведенный нами пример из ранней статьи «Недостатки современной поэзии»). Так, в статье 1894 г. «Памяти сильного человека» двум никитинским четверостишиям четырехстопного ямба предшествуют растворенные в пафосной прозе предшествующего предложения следующие фрагменты: «...совать босые ноги в валенки...» (Я4), «и выбегать на мороз отворять...» (Дак4), «...который / скрипя обозьями, пришел оттуда, где» (Я6)

«Белеет снег в степи глухой...» (непосредственный контакт ямбов).

Ср. в окружении других цитат из Никитина: «своих слов, пережитых всем сердцем», «художник, знающий природу / всем существом своим», «Веер, летний вечер в поле...», «или ноябрьского хмурого дня...», «простотой благородного чистого сердца звучало...»

Аналогичным образом в статье о Баратынском находим, хотя и не часто, «случайные строки» в окружающей цитаты прозе: «Баратынский мечтал об Италии»; «Италия пленила Баратынского» и т. д. Однако и по насыщенности, и по вырази-

⁸ На особую значимость фетовских цитат в поздней прозе Бунина справедливо указал И. С. Жемчужный (см.: *Жемчужный И. С. Поэтическая цитата А. Фета в прозе И. Бунина // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Ч. 2. Гродно, 2000. С. 256–262*).

тельности эти фрагменты значительно уступают метрическим фрагментам, насыщающим контактные зоны «Жизни Арсеньева».

Часто цитируются стихи и в послереволюционной литературной критике, и в политической публицистике Бунина, однако и тут они крайне редко «зацепляются» за окружающую их прозу. Это нетрудно объяснить, помня оценки писателем цитируемых «стишков» (в том числе и Блока) — диффузия тут невозможна по чисто этическим и эстетическим причинам. Здесь бунинская проза скорее отталкивается, противостоит чуждому, чуждому стиху. Поэтому вводятся цитаты чаще всего протокольно-нейтральными фразами. Однако стоит писателю «включить» пафос, и тут могут появиться метрические характеристики: «*Распад, разрушение слова, его сокровенного смысла...*» («Окаянные дни»). Тем не менее их, разумеется, не сравнить с стихоподобной органикой, использованной при цитировании, например, стихов Лермонтова, воздействие которых характеризуется в «Жизни Арсеньева» при помощи контактного метра. После цитаты из лермонтовских стихов наш поэт восклицает:

Какой дивной юношеской тоске о далеких странствиях, какой страстной мечте о далеком и прекрасном и какому заветному душевному звуку *отвечали эти строки, / пробуждая, образуя / мою душу!*

Как видим, у Бунина поэтический элемент в прозе был очень заметен: стихоподобный метр (размер) достаточно часто (и вовсе не бесполезно!) проникает в его рассказы и повести, особенно в тех случаях, когда в них цитируются поэтические тексты, а его миниатюрная проза самым активным образом взаимодействует со стихом.

СТИХИ И ПРОЗА ЧЕРНЫШЕВСКОГО В «ДАРЕ» НАБОКОВА: ПОЛЕМИКА НА УРОВНЕ РИТМА

О том, что «Дар» — это роман в первую очередь о русской литературе, писалось неоднократно. Причем роман безусловно полемический, содержащий как восхищенные (например, о Пушкине), так и скептические (о Некрасове, Чернышевском, А. Белом) отзывы, что также нередко становилось объектом научной и критической рефлексии. Причем полемика в «Даре» ведется на всех уровнях структуры текста: как в прямых высказываниях автора и его героев, так и в самой ткани повествования, о чем и пойдет речь ниже.

Не будет преувеличением также назвать «Дар» романом (или даже художественным трактатом) стиховедческим — прежде всего, из-за содержащейся в нем многослойной апологии русского ямба, любимого размера Набокова¹. Именно из-за этого — помимо безусловных идеологических и общеэстетических соображений — у автора возникают разногласия с Чернышевским, героем печально знаменитой главы «Дара».

Годунов-Чердынцев пишет: «Чрезвычайно знаменательна в отношении ко всему этому попытка Чернышевского доказать (“Современник” 56 г.), что трехдольный размер стиха языку нашему свойственнее, чем двухдольный. Первый (кроме того случая, когда из него составляется благородный, “священный”, а потому ненавистный гекзаметр) казался Чернышевскому естественнее, “здоровее” двухдольного,

¹ Аргументацию в пользу возможности такой трактовки «Дара» см. в наших работах: «Самый гибкий из всех размеров»: Пушкинский ямб в романе В. Набокова «Дар» // А. С. Пушкин и В. В. Набоков. СПб., 1999. С. 198–211; Стиховедение и стих в романе В. Набокова «Дар» // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Вып. 5: «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь, 1999. С. 133–145; Динамика стиха и прозы в истории русской словесности. М., 2008. С. 529–557.

как плохому наезднику галоп кажется “проще” рыси»². И далее набоковский двойник обобщает:

Суть, впрочем, была не в этом, а как раз в *общем* правиле, под которое он подводил всё и всех. Сбитый с толку ритмической эмансипацией широко рокочущего некрасовского стиха и кольцовским элементарным анапестом («мужичек»), Чернышевский учуял в трехдольнике что-то демократическое, милое сердцу, «свободное», но и дидактическое, в отличие от аристократизма и антологичности ямба: он полагал, что убеждать следует именно анапестом³.

Напомним аргументацию самого Чернышевского, идущего, как он считал, от естественных акцентологических свойств русского языка: «У нас под руками вторая книжка “Современника” за нынешний год, и из нее мы возьмем три или четыре отрывка, потому что, откуда ни брать их, / всё равно: результат получится тот же самый»⁴. Курсивом в цитате выделены «случайные» трехсложники, возникающие (стоит допустить, совсем не случайно) во фрагменте статьи Чернышевского: трехстопный амфибрахий и сдвоенный (3+2) анапест.

Пока же заметим, что их появление значимо еще и потому, что трехсложники, как известно, стали активно применяться в русской поэзии как раз в середине девятнадцатого столетия, в чем немалая заслуга принадлежит упомянутым Набоковым поэтам так называемого «демократического» лагеря, в первую очередь Некрасову⁵.

Далее Чернышевский анализирует отрывки из разных прозаических произведений, помещенных на странице журнала: «Несколько строк из первой страницы повести г. Писемского “Виновата ли она?”»:

Всего 193 слога; ударений 66; $3 \times 66 = 198$. Итак, только пяти слогов не хватает, чтобы количество слогов было втрое больше количества ударений»; «начало рассказа «Голубые глазки»: Всего 75 слогов и 25 ударений. Совпадение чисел точно до странности»; «начало первой главы переводного романа «Часовщик»: 83 слога и 27 ударений; $3 \times 27 = 81$; следовательно, только два слога лишних против точного определения» и подводит итог: «Соединив итоги всех трех отрывков, получим 351 слог и в них 118 ударений; $3 \times 118 = 354$. Итак, уклонение от точного размера: на три слога одно ударение (дактиль, амфибрахий, анапест) равняется только трем слогам на 351 слог, или одной двадцатой. Близость удивительная⁶.

² Напомним, что именно за эту статью в советское время Чернышевского называли одним из основоположников стиховедения в России (см., напр.: Гиппиус В. Чернышевский-стиховед // Чернышевский Н. Г. Сборник. Саратов, 1926. С. 73–91; Холишевников В. Стиховедение и математика // Содружество наук и тайны творчества. М., 1968. С. 384–396).

³ Здесь и далее роман «Дар» цитируется по изданию: Набоков В. Дар // Набоков В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 т. СПб., 2000. Т. 4 — без указания номеров страниц.

⁴ Чернышевский Н. Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 2. М., 1949. С. 470–471.

⁵ Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 179–183.

⁶ Чернышевский Н. Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 2. С. 471.

На первый взгляд, всё выглядит четко и убедительно: действительно, среднее русское слово, несущее ударение, по своей длине приближается к трем слогам, что, вроде бы, на самом деле предполагает большую «естественность» для этого языка трехсложных размеров. Однако мы знаем, что русские двусложники тоже не дают пятидесятипроцентной ударности речевого потока — именно в силу объективной длины слов они постоянно прибегают к пиррихиям (стопам, состоящим из двух безударных слогов), что блестяще продемонстрировал в своих стиховедческих работах 1900-х гг. Андрей Белый⁷. И Набоков, в отличие от Чернышевского, прекрасно знал эти работы и практически использовал их, как убедительно показал недавно О. Федотов, в собственном стихотворческом опыте⁸.

Если ударность русской прозы, даже по очень приблизительным подсчетам Чернышевского, чуть выше 33 % (на самом деле — несколько больше), то у стихотворного Х4 она 37,6%, у Я4 — 40,1; у Я5 — 3,5; у Я6 — 38,7; у Х6 — 37,6; с поправкой на сверхсхемные (дополнительные) ударения — чуть больше (Я4 — 49%, Х4 — 38,2%). Однако мы знаем, что и в трехсложниках (особенно в анапесте) тоже достаточно часто встречаются сверхсхемные ударения. То есть в целом ударность прозы, двух- и трехсложников отличается незначительно, а следовательно и те, и другие по степени ударности находятся примерно одинаково как друг от друга, так и от прозы.

А вот как оценивает осведомленность Чернышевского в этом вопросе автор «Дара»: он думал, «что сильные доли всегда ударны» («найти он не разумел настоящей скрипичной сущности анапеста; не разумел и ямба, самого гибкого из всех размеров как раз в силу превращения ударений в удаления, в те ритмические удаления от метра, которые Чернышевскому казались беззаконными по семинарской памяти»).

В отличие от него, Годунов-Набоков, наоборот, особенно ценит пропуски:

Я знал, что в четырехстопный стих приходят с собственным оркестром длиннейшие, приятнейшие «очаровательные» и «неизъяснимые». А что комбинация «таинственный и неземной» придает четырехстопной строке некую муаровость: так посмотришь — амфибрахий, а этак — ямб;

⁷ Имеются в виду статьи А. Белого из его книги «Символизм» (М., 1910): «Смысл искусства», «Лирика и эксперимент», «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», «“Не пой, красавица, при мне...” А. С. Пушкина (Опыт описания)». Переизданы в 2010 г. (Белый А. Символизм. М., 2010). Несостоятельность точки зрения Чернышевского должен был признать в вышеупомянутой статье и В. Гиппиус: «Самая крупная ошибка Чернышевского заключалась в том, что подсчет слогов и ударений он произвел только в одном из двух сравниваемых рядов — в прозаическом. Стихотворная речь, по его мнению, в таком просчете не нуждалась, так как в ней взаимоотношение слогов и ударений предопределено метром. На самом деле это, разумеется, не так» // URL: http://feb-web.ru/feb/classics/critics/gippius_v/gip/gip-276-.htm

⁸ См., напр.: Федотов О. Поэзия Владимира Набокова-Сирина. Ставрополь, 2010. С. 179–189.

...я старался писать так, чтобы получалась как можно более сложная и богатая схема:

Задумчиво и безнадежно
распространяет аромат
и неосуществимо нежно
уж полуувядает сад, —

и так далее, в том же духе: язык спотыкался, но честь была спасена.

Годунов признавался также: «Борясь с природной склонностью к ямбу, я во-лочился за трехдольниками», но затем преодолел это влечение, во многом благодаря чтению «Символизма» А. Белого и его теории: «уклонения от метра (то есть открытие ритмических богатств ямба. — Ю. О.) увлекли меня».

Таким образом, можно сказать, что «ямбисты» Пушкин и Набоков выступают в романе против сторонников трехсложных метров: Некрасова и Чернышевского; напомним также, что и Андрей Белый — один из главных оппонентов Набокова в пору написания «Дара» — использовал в своей прозе не наиболее органичные для русской речи ямбы, а именно трехсложники⁹.

Это что касается теоретической, стиховедческой подоплеки полемики; однако не менее важна и ее практическая составляющая, то есть вопрос о качестве стихов Чернышевского, выносимый автором романа о демократе на всеобщее обсуждение.

Как известно, сам Чернышевский очень высоко оценивал свои стихотворные сочинения: так, процитировав в письме Ольге Сократовне 18 марта 1975 г. четверостишие из поздравительной поэмы, которую он писал ко дню ее рождения, он писал, что от нее «не отказались бы ни Лермонтов, ни Пушкин»¹⁰. Напомним это четверостишие: «Волоса и глаза твои черны как ночь; / И сияние солнца во взгляде твоём, / О царица сердец в царстве солнца святом, / В стране гор, стране роз, равнин полночи дочь». Как видим, поэт-дилетант «не справляется» с любимым им трехсложником (анapestом), что выражается прежде всего в перенасыщении его сверхсхемными ударениями, расположенными не на первом слоге в начальной позиции строки, а на втором, что приводит к образованию труднопроизносимого стыка ударений. В результате приходится читать или по правилам анапеста с атонированием «лишних» ударений: «В стране гОр, стране рОз, равнин пОлночи дОчь», или со всеми ударениями, то есть с семью вместо четырех — значительно «ударнее», чем это полагается по подсчетам самого автора и нормам русской речи («В странЕ гОр, странЕ рОз, равнИн пОлночи дОчь»). Наконец, сверхсхемные ударения идут в этой строке трижды подряд на всем ее протяжении!

⁹ О трехсложниковой природе метризованной прозы Белого см., напр.: Орлицкий Ю. Русская проза XX века: реформа Андрея Белого // Андрей Белый. Публикации. Материалы. М., 2002. С. 169–182.

¹⁰ Чернышевский в Сибири. Вып. 1. СПб., 1913.

Согласно Набокову,

...в собственных стихах, производившихся им в сибирские ночи, в том страшном трехдольнике, который в самой своей аляповатости отзывает безумием, Чернышевский, словно пародируя и до абсурда доводя некрасовский прием, побил рекорд неударяемости: «в *стране* гор, в *стране* роз, *равнин* полночи дочь» (стихи к жене, 75 год).

А вот что пишет об этом явлении М. Гаспаров:

...ударения на полнозначных словах более ощутимы, чем на двойственных. Поэтому в первую очередь стих стремится избежать сверхсхемных ударений на полнозначных, безусловно-ударных словах;

Ударения на 2-сложных словах более ощутимы, чем на 1-сложных (уже в силу того, что в 2-сложных словах они фонологичны, а в 1-сложных нет). Поэтому, хотя стык сверхсхемного ударения со схемным ударением своего метрического слова еще допускается при 1-сложной проклитике или энклитике («лишь пристальный», «говорил ей»), но при ямбической проклитике или хореической энклитике он ощущается уже слишком резким («она жжет меня», «разве дом этот» — стык ударений образуется в первом случае проклитикой, во втором энклитикой) и оттого избегается. Установилась эта тенденция не сразу: у Щербины еще не редкость такие стихи, как «К *чему* эти печальные платья, К *чему* лик свой прекрасный терзать?..» — но после Некрасова они исчезают¹¹.

Кстати, именно из этого поэта Набоков приводит — как бы в назидание Чернышевскому — пример «правильных» сверхсхемных ударений:

...в некрасовском трехдольнике особенно часто слова, попадая на холостую часть стопы, теряют индивидуальность, зато усиливается их сборный ритм: частное приносится в жертву целому. В небольшом стихотворении, например («Надрывается сердце от муки...») вот сколько слов неударяемых: «плохо», «внемля», «чувству», «в стаде», «птицы», «грохот», — при чем слова всё знатные, а не чернь предлогов или союзов, безмолвствующая иногда и в двухдольнике.

Долинин, комментируя этот пассаж в «Собрании сочинений русского периода», пишет: «Неударяемые слова, перечисленные Набоковым, стоят в начале следующих стихов: “Плохо верится в силу добра”, “Внемля в мире царящие звуки”, “Чувству жизни ты вся предана”, “В стаде весело ржет жеребенок”, “Птицы севера вьются, кричат”, “Грохот тройки, скрипенье подводы”».

В другом своем стихотворном произведении, написанном теперь уже не для «домашнего употребления», а для публикации, в поэме «Виденьи Вистара», Чернышевский также демонстрирует сверхнормативное скопление сверхсхемных, на этот раз в четырехстопном амфибрахиях, которым написана часть этой «староперсидской поэмы». Во втором ее фрагменте, приведенном в письме

¹¹ Гаспаров М. Современный русский стих. М., 1974. С. 179.

Пыпину и охарактеризованном Набоковым как «страшная вещь», — полиметрической композиции, части которой написаны Х4 и Амф3, — неправильности (произвольный перенос ударения) встречаются уже в хорейческой части:

После долгих плача лет,
 Истощив источник слез,
 Гюльзаде свой шлет привет
Из чужбины, Стране Роз,
 ...
 Шлет Эль-Шемс Эль-Лейла Наме
 Гюлистану Гюльзаде,
Стране Роз, Розы дочь.
 Ободряя свой народ,
 Просвещая скорби ночь,
 Книгу Солнца Ночи шлет¹².

Можно вспомнить также цитирование Чернышевским стихов Пушкина из «Египетских ночей», не случайно, думается, приведенных в «Даре»: «Я принял вызов наслажденья, / как вызов битвы принял бы» с нелепым ударением на конечной частице (вместо пушкинского «Он принял вызов наслажденья, / Как принимал во дни войны / Он вызов ярого сраженья») — это тоже пример удивительной глухоты автора «Что делать?» к русскому стиху.

Далее, по мнению Набокова, Чернышевский «не понимал, наконец, ритма русской прозы». И вот тут-то как раз все далеко не так просто, как в случае с беспомощными дилетантскими стихами.

Начнем с того, что Набоков обнаруживает метр в приведенных Чернышевским «отрывках прозы»: «он не учел главного: пэонов! ибо как раз в приведенных отрывках целые куски фраз звучат на подобие белого стиха, белой кости среди размеров, т. е. именно ямба!»

И действительно, в разбираемых Чернышевским отрывках из прозы «Современника» шесть случайных ямбов (все четырехстопные), но лишь один из них можно трактовать как пеон 4-й (*я никогда не отличался*); еще одна условная строка — полноударная, остальные четыре представляют одну из самых распространенных фигур Я4 — 1101¹³:

Я жил один, знакомых не имел	0101010001
который прямо обратился /	010100010
ко мне с вопросом:	01010
часа по-два, по-три ходить	01010101

¹² Чернышевский в Сибири. Вып. 1. С. 149.

¹³ О количественном соотношении метров в разные периоды истории русской поэзии см.: *Гаспаров М.* Очерк истории русского стиха.

В одном из самых многолюдных / кварталов Петербурга,	010100010 0100010
большом и многолюдном доме / жила мещанка	010001010 01010
я никогда не отличался / блестящими успехами	000100010 01000100

Кроме этого, в отрывках есть два условных трехсложника: АмфЗ (*ходить по Тверскому бульвару*) и АнЗ (*у меня самый резвый рысак*).

Однако метр самым активным образом присутствует в тексте статьи Чернышевского, причем во всех четырех случаях это трехсложники (*У нас под руками вторая; потому что, откуда ни брать их, / все равно: результат; Отмечаем ударения большими / буквами; Вот последний отрывок — начало*). Таким образом, Чернышевский окружает случайные ямбы «чужой» прозы своими трехсложниками. И это вряд ли случайность.

Для проверки посмотрим, как обстоит дело со случайными метрами в романе «Что делать?». В первой главе знаменитой книги «Дурак» встречаемся как с двусложниками, так и с трехсложниками. Первые, как и положено, доминируют: их 21, ямба вдвое больше, чем хорей¹⁴, суммарная доля двусложников среди случайных метров — 62 %. Трехсложников 13, они распределены почти поровну, суммарная доля, соответственно, — 38 %, то есть достаточно высокая.

Приведем примеры:

«но чтобы завтра непременно разбудили» (Я6), *«потому что он устал и хочет спать»* (Х6), *«если и тут не проснется, послать за полицией»* (Д5), *«прислуга одной из больших петербургских гостиниц»* (Амф5), *«занял номер, отдал для прописки свой паспорт, спросил себе чаю / и котлетку, сказал, чтоб его не тревожили вечером»* (Анб+5).

Только в одном случае можно говорить о пеоне, правда, на хорейческой основе (*«Бросились на выстрел караульные служители»*) (Х7=Пе1).

Приведенные цифры, как это ни парадоксально, очень близки показателям метризации в «Даре»: здесь «случайных» двусложников — 61,2 %, трехсложников — 38,8 %, в то время как для метрического репертуара стихов Набокова, так же как русской поэзии его времени в целом, характерно значительно большее количественное преобладание ямбов и хореев¹⁵.

При этом метра в прозе Чернышевского (в отличие от набоковской, и «Дара» в особенности) вообще очень мало — 23,6 %: для сравнения скажем, что у Тургенева процент метризации прозы колеблется от 50 до 27 в «Муму» — самой неметричной из тургеневских вещей. То есть можно предположить, что Чернышевский

¹⁴ Гаспаров М. Очерк истории русского стиха.

¹⁵ Подробнее об этом см. в наших статьях, перечисленных в примеч. 1.

владел искусством метризации прозы, но использовал его — скорее всего, вполне сознательно — очень сдержанно (ср. его знаменитый критический отзыв о стихотворениях в прозе собственного сына¹⁶).

В определенной мере это подтверждает метрическое окружение стихов в текстах Чернышевского. Можно говорить о двух разнонаправленных типах такого окружения: плавном, подготавливающем стихотворные цитаты и обеспечивающем выход из них (как в мемуарной прозе Бунина и в том же «Даре», так и в критических статьях В. Соловьева и Ю. Айхенвальда, например), и контрастном.

Как уже отмечалось, у Чернышевского чаще встречается первый вариант. Причем вокруг текста «восточной поэмы» в письмах к Лаврову и Пыпину их мало — всего два Я4, а вот вокруг поздравительной поэмы в письме к жене — много:

В день твоего рождения *делал я себе праздник; себе одному, разумеется.* / *В чем был праздник?* — *Писал* поздравительные стихи тебе. Уверяю. Хочешь доказательств? — *Изволь.* — *«Лейла» въезжает в столицу Персидского царства, Шираз.* Ее встречает хор «девушек, служительниц в храме Солнца» и поет:

Волоса и глаза твои черны, как ночь;
И сияние солнца во взгляде твоём,
О, царица сердец, и в царстве солнца святом,
В стране гор, стране роз, равнин полночи дочь

и так далее. А стихи в самом деле недурны. *Пришлю тебе, когда написана* будет вся поэма. Поэма будет такая, *что от нее не отказались бы / ни Лермонтов, ни Пушкин.*

Причем если до цитаты (где всегда выстраивание метра обдуманнее) это трехсложники (*делал я себе праздник; себе одному, разумеется. В чем был праздник? — Писал...*) (Ан5+2)), причем с характерными для последующих стихов сверхсхемными ударениями, в том числе и «неправильными» и *«Лейла» въезжает в столицу Персидского царства, Шираз*» (Дакб), то после нее появляются контрастные к цитате двусложники (*«Пришлю тебе, когда написана»* (Я4) и *«что от нее не отказались бы ни Лермонтов, ни Пушкин»* (Я8 или Пеон 4)), тоже со сверхсхемным на 1-м слоге. Таким образом, если в статье Чернышевский осознанно или, скорее, неосознанно окружает в статье случайные ямбы прозы трехсложниками, то в письме он предваряет анапесты стихотворения ими же.

Таким образом, и здесь можно усмотреть, с одной стороны, результат определенной установки прозаика на внедрение трехсложников, а с другой — на следование естественной метризации (а уж никак не полного непонимания!).

Равным способом и Набоков, рассуждая о стихах Чернышевского, прибегает к метру вполне осознанно:

¹⁶ Чернышевский Н. Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 15. М., 1951. С. 514, 519.

Всё сказанное нигде, конечно, не выражено самим Чернышевским, *но любопытно, / что в собственных стихах, производившихся им в сибирские ночи, в том страшном трехдольнике, который в самой своей аляповатости отзывает безумием, Чернышевский, словно пародируя / и до абсурда доводя некрасовский прием, / побил рекорд неударяемости: «в стране гор, в стране роз, равнин полночи дочь»* (стихи к жене, 75 год). Повторяем: *вся эта тяга к стиху, созданному по образу и подобию определенных социально-экономических богов, была в Чернышевском бессознательна, но только тягу эту уяснив*, можно понять истинную подоплеку его странной теории. *При этом он не разумел настоящей скрипичной сущности анапеста; / — не разумел и ямба, самого гибкого из всех размеров как раз в силу превращения ударений в удаления, в те / ритмические удаления от метра, которые Чернышевскому казались незаконными по семинарской памяти; не понимал, наконец, ритма русской прозы; естественно поэтому, что самый метод, / им примененный, тут же отомстил ему: // в приведенных им отрывках прозы / он разделил количество слогов на количество ударений и получил тройку, а не двойку, которую дескать получил бы, будь двухдольник приличнее русскому / языку; но он не учел главного: пеонов! ибо как раз в приведенных отрывках целые куски фраз звучат наподобие белого стиха, белой кости среди размеров, т. е. именно ямба!*

Как видим, приведенный отрывок перенасыщен метрами, причем в первую очередь — именно ямбами (их 11); кроме того, можно обнаружить два условных хорея, два дактиля и один анапест. Таким образом, у любимого Набоковым и выступающего в отрывке в качестве главного «героя» повествования ямба здесь обнаруживается явное преимущество, которого нет в «Даре» в целом. Более того: дважды перед нами появляется ямба в одной из своих пеонических вариаций: *«что в собственных стихах, производившихся», «но только тягу эту уяснив»* (Пе2); кроме того, во многих примерах велико количество пиррихий, делающих стих особенно плавным (*«анапеста; не разумел и ямба»* — Я5, пиррихии на 2 и 3 стопе; *«ритмические удаления от метра»* Яб, пиррихии на 2, 3 и 5 стопах; *«естественно поэтому, что самый метод»* Яб, пиррихии на 2 и 4 стопе). Достаточно высокой оказывается и суммарная метричность отрывка, особенно принимая во внимание его «малохудожественную» тему: 39,1 %.

Известно, что Набоков умело семантизирует метр в своей прозе. Делает он это и в «Даре», виртуозно описывая, «изображая» ритмические особенности стиха: *«Всё это дикое, вязкое, тяжкое, как перевозка камней по размытой дороге (Дак), обратилось вдруг в ажурную / речь (Х)»*. Здесь интересно, что «вязкая, тяжкая» часть фразы выполнена именно таким трехсложным стихотворным размером — дактилем, а «ажурная» — энергичным двусложником.

В другом месте поэт использует две строки четырехстопного анапеста именно в рассуждении о трехсложниках: *«Сбитый с толку ритмической эмансипацией... Чернышевский учуял в трехсложнике что-то...»*. Ср. также случайную строку *«браните же его за шестистопную / строчку»* — фраза, в которой неметрический последний такт присоединяется к пяти стопам ямба.

В главе о Чернышевском Набоков окружает неуклюжий амфибрахий стиха героя двусложниками своей прозы («ажурными»):

В 75 году (Пыпину) и снова в 88 г. (Лаврову) он посылает «старо-персидскую поэму»: страшная вещь! *В одной из строф местоимение / «их» повторяется семь раз (Я4+2) («от скудости стран их, тела их скелеты, и сквозь их лохмотья их ребра видать, широки их лица, и плоски черты их, на плоских чертах их бездушья печать»), а в чудовищных цепях родительных / надежей (X5+3) («От вопля томленья их жажды до крови...») на прощание, при очень низком солнце (X6), сказывается знакомое тяготение автора к связности, к звеньям. (Ан4).*

Приведенные выше наблюдения позволяют нам считать, что Набоков мастерски использовал стихотворную метрику (в том числе и являющуюся в так называемых «случайных» метрах прозы) в своей заочной литературной полемике с Чернышевским. И можно сказать, что эта «метрическая полемика» оказывается не менее результативной, чем прямые оценки стихов и личности Чернышевского, данные в романе: в данном случае перед нами именно демонстрация неспособности и вымороженности творчества стихотворца-дилетанта, пытающегося говорить о высоком, особенно очевидные рядом с, казалось бы, бытовыми прозаическими рассуждениями потомка об этих малоубедительных попытках.

ПРОЗА КАК ПОЭЗИЯ: ФУНКЦИИ СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЙ МЕТРИКИ В МАЛОЙ И БОЛЬШОЙ ПРОЗЕ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Связь прозы Пастернака с силлаботоникой — очень большая и важная проблема. А применительно к раннему творчеству поэта — в первую очередь проблема его взаимоотношений с Андреем Белым, точнее, с его прозой и ее специфическими особенностями, оказавшими в начале XX в. огромное влияние на кардинальное изменение строя русской прозы¹.

Олег Клинг справедливо пишет:

Проза раннего Пастернака действительно как бы вылетела со страниц Белого. Проза Белого была ориентиром, как можно предположить, от музыки к слову. Те поиски и открытия, обретенные на пути музицирования и композиторства, на пути приобщения к Скрябину, пригодились в ритмизированной прозе, во многом напоминающей прозу Белого. Поздний Пастернак отрицал свою связь с Белым и в вопросе о «музыке слова», но применительно к стихотворчеству. Однако влияние прозы Белого, «совершившего переворот в дореволюционных вкусах современников», испытывал Пастернак и в «Докторе Живаго»!

С. Дурылин был предельно точен, говоря о том, что ранняя проза Пастернака казалась «осколками ненаписанных симфоний Андрея Белого». Однако еще более поразительно, что ранние прозаические отрывки Пастернака напоминают не написанные еще к тому времени страницы из «Петербурга». Конечно, в «Петербурге» многое от «Симфоний», но только в нем Белый достигает иллюзии совпадения описания

¹ См.: Орлицкий Ю. Русская проза XX века: реформа Андрея Белого // Андрей Белый. Публикации. Материалы. М., 2002. С. 169–182. Взгляды исследователей на влияние Белого на раннего Пастернака суммированы в работе: Лавров А. Андрей Белый и Борис Пастернак: Взгляд через «Марбург» // Лавров А. Андрей Белый: Разыскания и этюды. М., 2007. С. 306–322.

и происходящих событий, когда изображаемое как бы само становится новой реальностью².

Поразительным с точки зрения особенностей строения ранних пастернаковских текстов выглядит и то, что молодой поэт опередил своего старшего современника и в метризации, к которой Белый в «симфониях»³ только приближался, а развернул ее в полной мере как раз в «Петербурге». Возможно, это было связано с той общей атмосферой «поэтичности», которая царилла в те годы в литературе — ну и, разумеется, тем, что Пастернак был в первую очередь (как и Белый) поэтом и, что называется, «метрически» мыслил.

Известно также, что в конце 1900-х гг. Пастернак недолгое время был близок к кружку Андрея Белого⁴. Безусловно, в эти годы он относился к автору «Симфоний» и статей о русском стихе с необходимым пиететом; однако несколько лет спустя это чувство резко меняется. Характерен все возрастающий негативизм, слышимый в письмах Пастернака 1916–1917 гг. к Боброву, особенно по поводу его предполагавшейся рецензии на книгу о Штайнере: сначала это были сомнения, потом «категорический отказ», потом развернутая инвектива символистам вообще (но после упоминания имени Белого!).

Наконец, в письме 2–5 февраля 1917 г. он пишет:

К чему нам разбирать Андр[ея] Белого? Эта антропософия до литературы никакого касательства не имеет. Неужто же за всякое поминание символизма нам все еще по старой памяти хвататься? Зачем приурочивать нам наши мысли и замыслы к их случайным выступлениям, — Сергей, ты знаешь, как хладнокровен я во всем, что касается нашей общей будущности — но можешь мне поверить, Сергей, — лишённые нашего к ним, пусть и враждебного, интереса, — они скоро заскучают и подберутся к нам на ролях высокомерных расценщиков для начала, а потом, как увидят, что их не слушают, — в качестве доброжелательных и, «в сущности, родственных нам» — толкователей. Их надо донять невниманием; и больше ничего. Если вообще благополучие их тебя хоть сколько нибудь занимает. Мы ведь отказали им во всем, в чем только можно отказать художникам; не в даре одном только, более того; мы установили у них наличность такой апатии, до которой не доходил и чеховский обыватель;

² *Клинг О.* Борис Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. № 2. URL: <http://www.philology.ru/literature2/kling-02.htm> Лавров, анализируя раннюю прозу поэта (в первую очередь его отрывок «Петербург»), писал о ней: «Пастернак еще даже “не вышел” из Андрея Белого, а находится всецело под магическим воздействием его поэтики» (*Лавров А.* Андрей Белый и Борис Пастернак: Взгляд через «Марбург» // *Лавров А.* Андрей Белый: Разыскания и этюды. М., 2007. С. 312).

³ См.: *Орлицкий Ю.* Ритмическая структура симфоний Андрея Белого: у истоков реформы русской прозаической строфики // Андрей Белый в движении эпох: К 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 286–298.

⁴ В упомянутой выше работе Клинг пишет: «Правда, Пастернак подчеркивает, что он не посещал занятий ритмического кружка Андрея Белого, хотя тот утверждал обратное» (*Клинг О.* Борис Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. № 2).

для них в большей, чем для провизоров, степени безразлично, существует ли искусство вообще и будет ли существовать; любви к материальной выразительности, к многомысленной, ко всеосмысленной, скажу, точности в них нет ни на грош. Дальше идти некуда. Они сами себя отлучили от того общества, в котором мы могли бы с ними встречаться. — Кроме книги [художественной] прозы, которую думаю приготовить к апрелю, я задумал еще идеологическое нечто; быть может, там, при случае, разверстка с Белым будет навязана самой темой. Могу загодя сказать, тебе она ничего кроме удовольствия не доставит. Хотя я осужу его и не с той стороны, с какой ты, м[ожет] б[ыть], ждешь. Я считаю, что с книгою этой придется столкнуться мне в изысканиях на тему об... организованной посредственности. Как понять Белого? Ведь он же талантлив, Сергей! Что это значит все?⁵

Отчасти такую резкость тона можно объяснить личными причинами, но возможно дело и в собственно литературных: у поэтов складывается принципиально разный подход к соотношению стиха и прозы. Если Белый в эти годы последовательно движется к объявленному им в конце 1910 — начале 1920-х гг. принципиальному единству и неразличению двух этих словесных искусств⁶, что он последовательно реализует в своей художественной практике, то для Пастернака стихи и проза — искусства принципиально разные, что также лучше всего подтверждается его путем в прозе: от стихоподобных ранних опытов через подчеркнуто прозаическую эссеистику и мемуаристику 1920–1940х гг. к «классической» прозе «Доктора Живаго». Правда, в своем итоговом романе Пастернак будет активно использовать свой опыт поэта (в том числе и в метризации отдельных фрагментов прозаической части книги), однако это будет принципиально иное использование стиховых элементов, чем у Белого⁷.

Надо сказать, что выбор между стихом и прозой, сделанный Пастернаком в пользу первого, был характерен для многих русских авторов: например, Жуковский, делавший подобный выбор на заре творчества, создал одновременно со стихами несколько стихотворений в прозе, а Гоголь, начавший свой путь, как

⁵ Борис Пастернак и Сергей Бобров. Письма четырех десятилетий / публ. М. А. Рашковской. Stanford, 1996. P. 107. (Stanford Slavic Studies. Vol. 10.)

⁶ Наиболее последовательно эти взгляды изложены в статье: *Белый А.* О художественной прозе // Горн. Кн. II–III. М., 1919. Ср. у Пастернака в статье 1918 г. «Несколько положений»: «Неотделимые друг от друга поэзия и проза — полюса. По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, передается затем импровизации на эту тему. Чутьем, по своей одухотворенности, проза ищет и находит человека в категории речи, а если век его лишен, то на память воссоздает его, и подкидывает, и потом, для блага человечества, делает вид, что нашла его среди современности».

⁷ См.: *Анисова А., Орлицкий Ю.* К типологии прозиметрического текста: стих и проза в романе «Доктор Живаго» (совместно с А. Н. Анисовой) // Литературный текст: проблемы и методы исследования. III. Тверь. 1997. С. 114–129; *Орлицкий Ю.* «Доктор Живаго» как проза поэта // *Russian Literature*. XLI (1997). № 4. P. 505–517; *Орлицкий Ю.* Динамика стиха и прозы в истории русской словесности. Монография. М., 2008. С. 573–596.

известно, стихотворной поэмой, в своих ранних статьях, буквально перенасыщенных метрами, продолжал демонстрировать власть над своей речью именно метрического (стихотворного) мышления поэта.

Мы попробовали рассмотреть механизм возникновения и функционирования силлабо-тонических фрагментов, регулярно появляющихся в прозе Пастернака — как ранней, так и поздней. Применительно к нашему материалу можно говорить о фрагментах, равных предложению и при этом полностью совпадающих с условной строкой («*Но разве можно вечно помнить это*» Я5⁸; фрагментах, включающих в условную строку несколько предложений («*Жди. Не танцуй. От нас (к тебе) танцуют*» (Я6); и фрагментах, превышающих размеры условной строки и, соответственно, не «укладывающиеся» в нее («*Пробудиться — это не всегда / потерять*». (X5+2). В последнем случае «хвост» предложения может попадать, а может не попадать в метр основной части («*Самый воздух весны — волокнистый /// и нескончаемый*» (Ан3 и неметричный фрагмент из шести слогов).

Встречаются в ранней прозе Пастернака и более протяженные метрические фрагменты, соответствующие сверхдлинным строкам («*Смотри, стекла служат молебн и ртутные палочки встали на цыпочки*» (Амф7), двум и более строчкам («*Потому что человек / это тоже доля сновидения*» (X4+5); «*А тишина все взвешивала каждый / вечерний предстоящий стебелек. / Утята, размышляя, ковыляли / в конвертах*» (Я5, три с половиной строки); «*А там галки вернулись / со звезды на усопише / силуэты Китай- /// города*» X4, три строки).

Характерно, что особая метричность ранней пастернаковской прозы заметна уже при взгляде на оглавление соответствующего отдела в собраниях его сочинений: 39 из 47 фрагментов названы здесь по первым строчкам (тоже как стихи!), а из этих 39 — 13 (то есть треть) имеют метрическую природу. Вот эти «случайно» возникшие строчки (на самом деле, появление метра в первой строке прозаического текста нельзя назвать случайностью: как раз в сильных позициях метр в прозе обычно и возникает): «Уже темнеет. Сколько крыш и шпицей!...», «[Я спускался к Третьяковскому проезду...]», «У Дорогомиловской заставы», «[Вероятно, я рассказываю сказку...]», «Вот идет Реликвимини...», «Пробудиться — это / не всегда — потерять сновидение...»; «Звуки в этих улицах протяжные...», «Мы застаем Реликвимини / в то время...», «Ты ведь недавно уехал...», «Часто многие из нас...», «Два брата были словно два / профиля...», «Ну ты уснешь теперь...», «Ночь. Только водопады...».

Соответственно, метрическими фрагментами часто начинаются и абзацы (строфы) в ранней прозе Пастернака: доля метрических зачинов оказывается свыше 40 %.

⁸ Произведения Пастернака (за исключением переписки с С. Бобровым) цитируются по изданию: *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч.: в 11 т. М.: Слово, 2003–2005, по необходимости без указания страниц.

Приведем примеры только с двух первых страниц соответствующего тома:

Уже темнеет. Сколько крыш и спицей!	Я5
нагнули небо, как туманный / кустарник,	Я4+1
Но небо / еще не черное, оно	Я1+4
она не взрезает, не будит темноты,	Амф3
шляпы, придыхания овалов	Х5
и то тут, то там приколет улица	Х5д
а внизу, в разгоряченных, влажных витринах	Х5
медь в музыкальных магазинах,	Я4 пеон
и певучие, изнемогающие переплеты,	Я5
стертые ее наброски, как духи, / плавают	Х6+1
отражения в этих кубических	Ан3д
кубических флаконах окон;	Я4
там перед площадью в флаконах у нотариусов / душисто плавают	Я6г+2д
ненастоявшегося неба,	Я4 (пеон3)
с лепестками памятника и его поклонников.	Х3г+3д
Там целый томик / кленовых листьев разлетелся / какой-то грустно	Я2+4+2
грустно и кратко написанной повестью	Дак4
по кроткому умытому асфальту.	Я5
А несколько далее девушка	Амф4д
Вот вечер, воздух, / как обнаженная аллея.	Я2+4
и ветер, / завоевавший все и из всего	Я2+5
и указательные пальцы, / и сумрак целиком — как застонавший /	
заржавленный громадный флюгер, / пересекает кто-то площадь /	
по направлению ко мне, / минуя памятник великого	Я4+5+4+4+4+4
он наверное многое хочет	Ан3
заменить своей походкой,	Х4
Вот, вот, вот, он подходит, почти разбежавшись, и тут происходит /	
что-то странное:	Ан6+1
и припадает к тротуару,	Х4
он вынимает карандашик / из правого кармана и заносит /	
как бы готовясь написать	Я4+5+4
близко от ссыпанных зерен,	Дак3
что старушка, думая, что он	Х5
что он крадет их, начинает / браниться,	Я4+1
в одинокий, пустынный, опавший воздух,	Ан3
они медики и думают, что он	Х6
И вот бегут, сбегаются разносчики с пустыми / лотками,	
а в студеной мгле	Я7+4
доказывает, что здоров и просто	Я5
Боже, да ведь это Реликвимини,	Х5
я с ним учился когда-то в гимназии.	Дак4

И он так хорошо писал мне сочинения...	Я6
в воздухе летят кареты,	Х4
толпу шивают и распарывают, / шивают и распарывают коготки огней.	Я4г+3г
и распарывают коготки огней.	Х6

Суммарная доля метричности рассмотренного отрывка составляет целых 44%! Важно и то, что в материалах представлены практически все силлабо-тонические метры, как дву-, так и трехсложные; это отличает рассматриваемый материал от целиком трехсложниковой метризованной прозы Андрея Белого.

Интересно сопоставить случайные метры пастернаковской ранней прозы с характерными чертами стиха поэта. Как известно, этой теме посвящены два фундаментальных исследования наших ведущих стиховедов — В. Баевского и М. Гаспарова⁹. В общих чертах их наблюдения позволяют выделить такие особенности пастернаковской стихотворной метрики:

1. Разнообразиие метров.
2. Стремление к экзотическим размерам и ритмическим вариантам.
3. Отталкивание от ямба в начальном периоде творчества и, соответственно, обилие трехсложников (особенно в ранних стихах).
4. В области ритмики — рисунок общемодернистский, но еще более форсированный (в четырехстопном ямбе — преобладание реальных ударений на первом и четвертом слогах). Соответственно — обилие длинных слов. Пиррихированность и даже трибрахированность (Гаспаров).
5. То же с окончаниями — особая любовь к дактилическим и гипердактилическим, «размытым», по Баевскому, что тоже позволяет поэту использовать длинные и сверхдлинные слова.
6. Обилие переносов.
7. Активность звукового начала, массивное использование аллитераций и ассонансов.

Все эти черты отразились и в нашем прозаическом материале.

1. Так, в нем встречаются, как уже говорилось, практически все размеры:

Я4 Но прежний город был иным.	01010101
Я5 И георгины, верно, щекотали /// холодком шею Реликвимини	00010100010
Х5 А ведь в нем, как в голубом белке	001000101
Х6 Как сырая папиросная бумага	001000100010
Х4+3 Тут оно цвело, цвело, опыляло стекла	1010101 /001010
Х3+3 Столики как селезни / плоскими носами	1000100 /100010
Ан3 Самый воздух весны — волокнистый /// и нескончаемый	0010010010
Д3 Детство запомнило полдни	10010010
Верно их было двенадцать	

⁹ См.: *Баевский В. С.* Стихосложение Б. Пастернака // Пробл. структур. лингвистики. 1984. Ежегодник. М., 1988. С. 137–151; *Гаспаров М.* Стих Б. Пастернака // *Гаспаров М.* Избранные труды: в 3 т. Т. III. М., 1997. С. 502–517.

Дак5м: Сказка была начата, и Тальони умел /// рассказывать	1001001001001
Дак5ж: Как из овчарен из окон ползут кучевые / полосы /// черной шерсти	10010010010010
Ама3м И вот он пошел как всегда...	01001001
Ама3ж Как будто они переходят	010010010
Ама5 Яснее и проще всего это было у листьев	010010010010010
Ан5 середине и только отдельные лезут безлистные ветви...	0010010010010010

2. Встречаются достаточно экзотические метры — например, сверхдлинные:

Х9 Все скорее и скорее низвергались проливные /// люстры на скатерть	001000100010001010
Ама7 Смотри, стекла служит молебен и ртутные палочки встали на цыпочки.	

3. Достаточно высока доля трехсложников, особенно по сравнению с общим двусложниковым «фоном», характерным для русской прозы.

4. Пиррихированность.

На следующей остановке / согнувшись, входят /// четыре очень больших студента	010000010/01010 Я4+2
Трепещет площадью как призрачной листвой	Я6 010100010001

5. Масса длинных «размытых» окончаний.

Как в просторных резных подстаканниках	00100100100 Ан3д
И прорываешься сквозь синюю /// изгородь испарин	Я4д
И сходятся затеплившиеся...	01000100000 Я3гд

6. Обилие переносов.

Ведь он из Петербурга. Надо / его наполнить. Как наполнить?	010001010/01010101 Я4+2
---	-------------------------

7. Активность «звукового сопровождения» метра.

Как в танце хотят дотянуться...	
Это было бы любовью, / гибелью беглянки	
И целая Шотландия каштановых волос / молилась, преклоненная /// и заломленная на шальную лампу	

В последнем примере, как видим, сочетается стихоподобная звуковая инструментовка, пиррихированность и дактилические окончания. При этом аллитерация на «ш» и «л» плавно переходит из метризованной в неметрическую часть; это явление (особенно характерное для прозы Набокова) мы, по аналогии с механизмом организации изображения в живописи, предлагаем называть термином американского искусствоведа Р. Арнхейма «оверлеппинг»¹⁰.

¹⁰ См.: Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 112–114.

Еще один выразительный пример оверлеппинга в нашем материале: «И голубая лунная ночь волчка, как головокружение омутно *зажужжало всё желтое*, размещенное. Спираль пела, но уже снящимся обоям *и чертила жужжание // меж ножек и ног. // И в мышцах гостей пела та же жужжащая, / июльски блаженно, полдневно // умывающая, лунная истома.*

Схема согласных в этом отрывке такова: ГЛ-ЛН-НЧ-ВЧ — ГЛВЖН-Н — ЖЛ-ЖД-ПЛ-ПЛ — ЖН-ЖНЖН (МЕТР) — ЖЖ-Л-ЖН-ЛНВ — ЛН —)

8. Наконец, добавим еще одно качество, считающееся традиционно присутствующим именно стихотворной речи (в отличие от прозаической) и встречающееся часто в ранней прозе Пастернака — обилие немотивированных (в том числе часто и метрически) повторов. Например, частое использование анафор («О, я указал бы ему...», «тогда» и т. д.).

9. Стихоподобие можно отметить и на содержательном уровне организации текста: это, прежде всего, насыщенная метафоричность, а также необычность разного строя, например: «Керосиновой белугой метался по столикам и в пиве *зарезанный свет ламп*».

Дальнейшая эволюция использования метра в прозе Пастернака, как уже говорилось, в общих чертах такова: сначала Пастернак заметно снижает уровень метричности в своей, как бы сказали сейчас, эссеистике и мемуаристике и вновь возвращается к метру в романе, используя его там в основном в виде своего рода курсива для выделения особенно «поэтических» (то есть соотносимых со стихотворной речью) описаний природы и человеческих страстей. При этом по предварительной оценке, метризация в романе охватывает около 30 процентов слогов текста, то есть встречается в романе значительно чаще, чем в метрически нейтральной прозе большинства русских прозаиков этого периода, средний показатель случайной метричности текстов которых редко превышает 20 процентов.

Кроме того, проза поэта — это всегда или почти всегда проза о поэте. Ранние пастернаковские опыты подтверждают это. Еще более очевидна актуальность поэтической проблематики для единственного и последнего романа Бориса Пастернака. Действительно, перед нами роман о поэте, написанный поэтом и включающий в себя не только стихотворную главу, но и многочисленные стихотворные цитаты, размышления о поэзии, описания процесса создания стихотворений и т. д.

Более того, гениальность обоих поэтов не вызывает сомнения, поэтому нетрудно предположить, что именно тема поэзии является главной в романе, насыщенном персонажами и событиями, сопровождающими героя на его пути к созданию великих стихов.

Именно такое понимание смысла и структуры романа положено в основу его традиционалистских трактовок, согласно которым обилие стихотворного материала и его разнообразных рефлексий — это своего рода иллюстрации к роману о поэте, необходимые читателю (и писателю) для того, чтобы проявить интерес к его личности — личности автора, способного так писать и так рассуждать о своей и чужой поэзии. В пользу именно такого понимания свидетельствует, на первый

взгляд, и тот факт, что стихотворения Юрия Живаго отнесены в самый конец романа, в позицию, традиционно соответствующую месту приложения к основному тексту.

Понимаемый таким образом роман Пастернака вроде бы вполне органично вписывается в глобальный контекст неоклассического «большого» романа второй половины века — советского (А. Толстого, Л. Леонова, М. Шолохова и других соцреалистов-фундаменталистов) и антисоветского (в первую очередь В. Гроссмана и А. Солженицына).

На наш взгляд, однако, принятию этой трактовки роли стихов в романе противоречит в первую очередь вся остальная художественная практика Пастернака — одного из самых радикальных авангардистов в русской поэзии XX в. Предположить, что после уникальных по смелости стихов первой трети века их автор вдруг «одумался» и написал роман в духе русского девятнадцатого века, довольно трудно. Тем более, что «Доктор Живаго» писался параллельно и даже после большинства нетрадиционных романов XX в., сделавших возврат к парадигме классического романа возможным только для авторов массовой литературы, к каковым Пастернака, разумеется, причислить непросто. Книга, написанная модернистски ориентированным автором после модернизма, по определению не может не быть произведением постмодернистским — разумеется, в самом широком понимании этого модного термина.

Не меньше оснований для критики традиционалистского понимания романа в целом и места в нем стиха в особенности дает и обращение к предшествующим прозаическим сочинениям автора «Доктора Живаго», которые характеризует, во-первых, активное использование стиховых формантов разного рода (метрических вкраплений, паронимических фрагментов, версейной строфы), во-вторых, очевидная ослабленность сюжета, и наконец — постоянное внимание к теме творчества и творческой личности. В этом смысле можно говорить обо всей ранней прозе Пастернака именно как о «прозе поэта» в традиционном смысле этого слова, а его роман, соответственно, рассматривать как следующий шаг в развитии именно этого «маргинального» с точки зрения культуры девятнадцатого века типа прозаического творчества.

Подход к роману с точки зрения модернистской эстетики неизбежно породил противоположную точку зрения на соотношение стиха и прозы в «Докторе Живаго»: прозаическая компонента — это своеобразный комментарий (в форме романа!) к стихам, необычность которого (с позиций традиционной поэтики, но не модернизма) заключается в препозитивности и непривычно большом объеме¹¹.

К последнему пониманию близки трактовки прозаической части книги как своеобразной формы маскировки для наиболее важных, «заветных» для Пастернака стихов, которые он таким образом пытался «протащить» через цензуру.

11 См.: Орлицкий Ю. Динамика стиха и прозы в истории русской словесности. С. 591–592.

Наивность такого понимания опровергается уже тем, что «стихи из романа» дошли до широкого советского читателя значительно раньше, чем его же проза.

Наконец, ряд исследователей полагает, что финальная стихотворная глава романа — это квинтэссенция его идей, своего рода эмоциональный эпилог пространного повествования поэта «о времени и о себе».

Очевидно, все перечисленные трактовки в той или иной степени имеют право на существование, поскольку объективно опираются или на специфику времени и сформированной им личности художника, или на особенности романа, или на то и другое одновременно.

На наш взгляд, однако, куда существеннее не априорное определение места и функции стихотворной составляющей романного целого, а рассмотрение максимально возможного спектра связей и пересечений стиха и прозы в романе, отнюдь не сводимых только к включению в прозаическое повествование стихотворной главы. Поэтому наша задача — описать перипетии и определить генеральный статус стиха и его связи с прозой в романе и определяемые этим уникальные художественные особенности «Доктора Живаго».

Прежде всего, рассмотрим основные формы экспансии стиха в структуру романного прозаического целого. Наряду с наиболее явным из них — введением в повествование объемной стихотворной главы, можно говорить также о многочисленных стихотворных вкраплениях, цитатах и аллюзиях; о так называемых случайных метрах (аналогах силлабо-тонических строк или их групп, «спрятанных» в прозаическом монолите); о звуковых повторах, аналогичных стиховым; о строфической упорядоченности ряда фрагментов; миниатюризации глав; об использовании в прозе лирической, стиховой образности.

Сначала о месте и роли стихотворной главы в романе и о ее связях с остальным текстом. Как известно, произведение завершает цикл из двадцати пяти «стихотворений Юрия Живаго», составляющий часть семнадцатую второй книги романа; показательно, что шестнадцатая глава названа эпилогом, так что у цикла сразу же возникает противоречивый статус: это не приложение, поскольку названо частью и имеет соответствующий порядковый номер, и в то же время действие романа (прозаического !) как таковое окончательно завершается в предыдущей части, потому и названной эпилогом. Таким образом, автор указывает нам на относительную самостоятельность стихотворного сюжета, развивающегося вслед за прозаическим.

Такая неординарная композиция не раз привлекала внимание исследователей пастернаковского романа. Они пытались по-разному истолковать логику автора, поместившего все стихи своего героя в конец книги, а также композиционное строение самого цикла. Нам представляется, что именно рассмотрение книги как прозиметрического целого позволит приблизиться к трактовке этого «загадочного» (И. П. Смирнов) романа.

Первое, что бросается в глаза при анализе стиховой композиции последней главы романа — разнообразие использованных в ней размеров. Действительно,

в 25 стихотворениях их встречается 13, в том числе и достаточно редкие. В пяти стихотворениях находим и довольно редкие разноstopные размеры. Наконец, шестое по порядку стихотворение цикла «Объяснение» состоит из двух частей, отделенных звездочками: первая из них написана пятиstopным хореем, вторая — четырехstopным ямбом — случай в лирике крайне редкий.

Для удобства анализа запишем подряд метрические характеристики стихотворений цикла:

X5 — X5 — Я4/3 — Ан3 — Я4 — X5/Я4 — Ан3 — Я4 — Ан3 — Ан3 — X4/3 — Я4 — Я4/2 — Я4/3 — Я3 — Амф Рзнстп — Я4 — Амф4 — Амф3 — Я4 — X4 — Я5.

Как видим, Пастернак тщательно «тасует» размеры, избегая следования один за другим стихотворений, написанных одним и тем же. А это даже при отмеченном разнообразии размеров не так просто, т. к. чистый Я4 все равно встречается в цикле 5 раз, то есть используется в 20 % текстов, а довольно редкий и поэтому особенно «заметный» Ан3 — 4 раза, 16 %. При этом Я4 ни разу не граничит сам с собой, а единственный контакт Ан3 + Ан3 возникает между стихотворениями с разной схемой рифмовки (аВаВ и AbAb), что позволяет и тут избежать впечатления монотонности.

На фоне такого разноголосия метров, которое, как нам представляется, можно рассматривать как типологически изоморфное явлению прозиметрии в целом, особенно значимо встречающееся однажды, но при этом в абсолютно сильной позиции начала цикла полное совпадение размера двух стихотворений: «Гамлет» и «Март». Характерно, что кроме размера и типа рифмовки они полностью совпадают и по длине: в каждом по четыре катрена — в то время как средняя разница между размерами соседних стихотворений цикла вообще достаточно велика — чуть менее 23 строк, а точное совпадение длины следующих друг за другом стихотворений встречается, кроме начала цикла, еще только один раз, но там резко контрастируют Ан3 и Я4.

Все это позволяет рассматривать два первых стихотворения цикла как своего рода метрически сдвоенный магистрал; неслучайно такая сдвоенность оказывается вполне оправданной и содержательно, поскольку помогает поэту выстроить убедительную параллель двух миров: гамлетизирующего, фатально бездеятельно человеческого, и «пышущего здоровьем» деятельного природного. При этом сюжет обоих стихотворений развивается тоже строго параллельно. В первой строфе дается экспозиция, причем в насыщенном глаголами «Гамлете» передаваемые с их помощью действия в основном пассивны, а в «Марте», по контрасту — преувеличенно активны: «бушует, одурев», «кипит» и т. д. — хотя глаголов здесь и меньше.

Вторые строфы распадаются на два полустипа, в первом из которых представлен противостоящий героям внешний мир (соответственно, зал и снег), а во втором характеризуется рефлексия героя по его поводу: в «Гамлете» это обращение к Богу-отцу, демонстрирующее фатальное отношение героя к дальнейшему ходу своей судьбы; в «Марте», наоборот, характеристика общей готовности

природы к продолжению весеннего штурма, прерванного в стихотворении обращением к противнику: жизнь «дымится», зубья вил «здоровьем пышут».

Третьи строфы изображают отстраненное отношение к сюжетному действию, вновь очевидно контрастное: герой «Гамлета» любит замысел творца, но просит уволить его от участия в его исполнении, герой «Марта» равно восхищен днями и ночами весны.

Наконец, в четвертых строфах формулируется вывод: Гамлет вынужден прекратить сомнения и смириться с неотвратимостью конца, герой «Марта», напротив, останавливается, обнаружив наконец, кто же «всего живитель и виновник»; герой «Гамлета» устремляется во вполне локализованный путь, герой «Марта» прекращает движение, обнаружив безграничность весеннего мира, в котором «настежь все». Эсхатологическому пессимизму Гамлета противостоит, таким образом, языческая радость жизни, «живитель» которой недвусмысленно и вызывающе персонифицирован.

Показательно, что последние строки стихотворения, выполненные одинаковыми ритмическими фигурами — 101010001, — содержат «банальные» сентенции: при этом обреченной формульности финала первого стихотворения противопоставлена «простая мудрость» языческого любования природой.

Таким образом, в двух первых стихотворениях — метрических двойниках — сформулированы противоположные взгляды на мир, которые поэт затем — начиная уже с третьего стихотворения «На Страстной», где делается первая попытка преодолеть противостояние язычески активной природы и христианской веры — старается сблизить и слить воедино именно в венчающих цикл стихотворениях «евангельского» подцикла. Характерно, что евангельская проблематика нарастает в цикле постепенно, но решительно: ее отголоски, спроецированные сначала на жизнь героя, проходящую на фоне цикла евангельских праздников и их аллюзий на собственную жизнь, отчетливо слышны в 1-м, 3-м, 14-м, 16-м, 19-м и 21-м стихотворениях, пересказ же собственно евангельских событий находим в 18-м, 20-м и 22–25 стихотворениях.

Очевидно, что в конце цикла торжествующе-языческую природу полностью вытесняет человек, понятый прежде всего как своего рода реплика, повторение Сына Божия; при этом от текста к тексту нарастает уверенность лирического героя цикла в неизбежности Воскресения, что позволяет говорить о том, что христианское понимание мира вобрало в себя и преобразило языческую веру в бессмертие всего живого.

Небезынтересно сопоставить и строфическую композицию стихотворений, составивших цикл. Всего два из них — самые короткие — не разделены на строфы, хотя без труда разбиваемы на них благодаря рифмовке и системе клаузул. Остальные на строфы разделены, причем в большинстве стихотворений это традиционные катрены: они использованы в 18 текстах. Нерегулярная строфика встречается только в пяти стихотворениях цикла, причем четыре из них сосредоточены в конце цикла и расположены рядом: на 18-й, 20-й, 21-й и 23-й позициях в цикле, а одно — 3-е — помещено в начале цикла. При этом все нетождественные строфы можно

рассматривать как продукт модификации катренов: как правило, это пяти- и более стишия, имеющие одну пару рифм, организующую вместо двух пар строк большее их количество по формулам типа аВаВВВВа, аВВВаВ и т. д.; значительно реже встречаются подобные «несистемные» строфы, использующие три рифмы, например, ааВсВсВ и т. д.

Все стихотворения, в которых встречаются нетождественные строфы, относятся к евангельскому подциклу, причем первое из них — «На Страстной», — по сути дела, его открывает. Максимально неупорядоченным оказывается самое длинное 18-е стихотворение цикла «Рождественская звезда», четко распадающееся по своей строфической организации на две части.

В первой из них восемь катренов с редкой опоясывающей рифмовкой аВВа (может быть, неслучайно своей формулой вызывающей в памяти обращение к Богу-отцу в первом стихотворении цикла), причем здесь перед нами довольно изысканная разноstopная модель: Амф4/2/2/4. Но самое интересное, что в первой строфе это чередование еще не сложилось, здесь размер еще прихотливее: Амф2/2/4/2, что в сочетании с опоясывающей рифмовкой дает эффект постепенного появления метра (а значит, и стиха), который опознается и осознается только в конце третьей строки. Таким образом, стихотворение будто бы вырастает из прозаического повествования.

Во второй части стихотворения используется обычный четырехstopный амфибрахий, однако протяженность строфы варьируется по описанной выше модели.

Вполне очевидно, что строфическая неупорядоченность (или упорядоченность по более сложным формулам, чем в остальных, «нормальных», стихотворениях, что для читателя почти равнозначно) характеризует в цикле повествовательные «евангельские» стихотворения, центральное из которых — «Рождественская звезда» — к тому же начинается с резкого перебоя метра, создающего эффект прозаичности; с другой стороны, стихи, в которых преобладает лирическое начало, обращаются к привычной регулярной строфической форме — катрену.

Наконец, можно отметить определенную композиционную парность, намеченную в цикле: кроме ритмического и смыслового двойничества двух первых стихотворений, укажем на подчеркнутую сменой размера двухчастность «Объяснения», строфическую дихотомию «Рождественской звезды» (18) и акцентированную парность «Магдалины» (23 и 24), отметив при этом достаточно равномерное распределение текстов, соотносимых с идеей парности или двухчастности, в пространстве цикла.

Не менее прихотливой оказывается и собственно смысловая композиция цикла. Объем составляющих его подциклов — 13 и 12 стихотворений — подсказывает их связь с календарной тематикой; однако попытки напрямую связать логику следования текстов цикла с астрономическим календарем или с порядком христианских праздников к успеху не приводят.

Правда, определенные закономерности и переклички установить все-таки можно. Так, стихи природного подцикла располагаются почти по календарю, описывая

круг от весны до весны (а точнее — от Пасхи до Пасхи), причем ни одно время года не оказывается пропущенным, хотя возможны некоторые отступления (например, «Белая ночь» предшествует «Весенней распутице», а «Рождественская звезда» появляется после февральской «Зимней ночи»; впрочем, последняя пара — из разных подциклов).

Последовательность стихотворений о весенних праздниках требует более подробного описания. Так, евангельские события, к которым отсылает стихотворение «Гамлет» (1), соотносятся с событиями, относимыми к вечеру (ночи: «сумрак ночи») Великого четверга: действие следующего за ним стихотворения «На Страстной» (3) происходит «со Страстного четверга / Вплоть до Страстной субботы»; при этом акцент сделан на подробном описании крестного хода в Страстную пятницу, символизирующего погребение Иисуса. При этом намек на грядущее воскресение дан в стихотворении в будущем времени в последней строфе.

Вслед за этими стихотворениями в евангельском подцикле идут «Август» (14), события которого следует отнести к 19 (6) августа, и «Рождественская звезда» (18) — к 7 января (25 декабря) — то есть не к весне. Зато в стихотворении «Чудо» (20), по-видимому, речь идет об одном из обычных переходов Христа «из Вифании в Ерусалим» (скорее всего, в Великий понедельник, вторник или среду: «Заранее грустью предчувствий томим»), которые, однако, он многократно совершал и до Страстной недели.

Последние строфы следующего стихотворения «Земля» (21) ассоциативно связаны с событиями, традиционно относимыми к вечеру Страстного четверга — Тайной вечере. Однако множественное число, употребляемое поэтом в последней строфе стихотворения — «И наши вечера — прощанья, / Пирушки наши — за-вещанья» (5) — заставляет вспомнить мысль Э. Ренана о том, что такие трапезы Иисус и его ученики совершали не раз; в четверг же была последняя, поэтому и приобретающая такой смысл.

Первая строфа стихотворения «Дурные дни» (22) представляет собой описание событий Вербного Воскресения — «Входа в Иерусалим», данное в ретроспективе: «Когда на последней неделе / Входил он в Иерусалим...» Затем речь идет о первых днях Страстной недели (собственно «дурных днях») — вторая-шестая строфа; переход этот отмечен сменой времени повествования на настоящее во второй строфе: «А дни все грозней и суровой...», а затем опять на прошедшее в шестой-девятой строфах, актуализирующих план воспоминаний о событиях еще дальше отодвинутых во времени (о далеком прошлом), о всей жизни.

События, о которых идет речь в стихотворениях «Магдалина» 1 и 2 (23 и 24), Э. Ренан и некоторые евангелия относят к субботе накануне Вербного воскресенья. В других евангелиях описанные события происходят в первые дни Страстной недели (в то же самое время, что и события стихотворения «Чудо»). В церковной же службе Магдалина упоминается в Страстную среду. Интересно, что у Пастернака события этих стихотворений сливаются по времени с Тайной вечерей, то есть происходят вечером Страстного четверга («У людей пред праздником уборка» —

скорее всего, это указание на Чистый четверг; «Завтра упадет завеса в храме» — то есть, в Великую пятницу; сравни также: «Осталось несколько минут / И тишь наступит гробовая...»). Но в «Магдалине 1» героиня вспоминает и свое прошлое; кроме того, в обоих стихотворениях она предвидит близкую смерть Христа (с чем связан и символический смысл ее поступка — приготовление его к погребению), а в «Магдалине 2» — и воскресение.

Стихотворение «Гефсиманский сад» завершает цикл и замыкает кольцо, изображая ночь Великого четверга после Тайной вечери и арест Иисуса. Таким образом, наибольший интерес Пастернака вызывают самые трагические дни из жизни Христа, но, однако, и самые близкие к ожидаемому празднику Пасхи, едва ли не самому важному среди христианских праздников; порядок следования стихотворений при этом достаточно произволен по отношению к евангельскому и тому, который установлен в природном подцикле. При этом вполне очевидна кольцевая композиция евангельских событий, о которых повествуется в цикле: от вариации на тему моления о Чаше в открывающем цикл «Гамлете» до евангельских событий «Гефсиманского сада».

Суммируя всё вышесказанное, можно прийти к выводу, что представляющаяся внутренней неупорядоченностью усложненность ритмической и композиционной структуры 17-й части романа состоит в отношении изоморфизма к общему принципу прозиметрической композиции, подразумевающей непредсказуемую, «естественную» смену разнородных структур.

Не менее интересно наметить и общие контуры возможного развертывания в романе так называемой потенциальной прозиметрии. Нами выделено около тридцати фрагментов прозаического текста, которые с большей или меньшей степенью достоверности можно соотнести с теми или иными стихотворениями Юрия Живаго.

Это, во-первых, отрывки, в которых идет речь о написании называемого в тексте или легко угадываемого из него стихотворения; затем так называемые «близнечные тексты», образующие устойчивые параллели в лексике и топики (21 фрагмент); наконец, отрывки, более или менее близко напоминающие стихотворения героя, — естественно, что по отношению к последним можно говорить о сближении достаточно условно.

Мы не ставили себе задачу установить все возможные параллели, да это, наверное, и невозможно; поэтому заранее хотим извиниться перед читателями за неполноту и некоторую долю неизбежной субъективности нашей выборки. Тем не менее обнаруженные нами текстовые переклички представляются вполне значимыми и безусловно провоцирующими воспоминание о стихотворных «парах» к прозаическим фрагментам при повторном чтении и их мысленное перенесение в эти позиции при постпозитивном восприятии романа как целого.

Назовем лишь некоторые наиболее яркие мотивные переклички. Так, в описании весны в 19-й главке седьмой части первой книги находим отчетливые параллели к стихотворению «Март». Показательна при этом и перекличка фразы,

открывающей третий абзац описания — «Воде было где разгуляться» — с названием соответствующей книги лирики поэта. Вообще же торжество весны изображено в прозаическом «близнеце» в том же очеловечивающем природу облике.

Не менее выразительны также параллели «Августа» с тремя фрагментами второй книги, в которых рисуются минуты просветления и окрыленности героя под воздействием любви; сквозные мотивы любви-моря и любви-электричества, связывающие фрагменты прозаической части романа со стихотворениями «Разлука» и «Объяснение»; ряд сопоставимых фрагментов, посвященных рассуждениям героя о его слиянии с другими людьми и ответственности за них, со стихотворениями евангельского подцикла, связи с которым, вообще говоря, установить не так просто, как в близких лексически и тематически описаниях природы.

Говоря о параллелях прозаической и стихотворной части романа, нельзя не отметить и того, что в сопоставимых со стихами частях прозаического монолита, особенно в описаниях природы, значительно чаще, чем в других частях книги, встречаются случайные метры.

В связи с этим можно вспомнить, что в ранних прозаических произведениях поэта они появлялись значительно чаще, особенно в первых незаконченных опытах, более половины абзацев которой начиналась метрически упорядоченными фразами. Недаром же Р. Якобсон предложил типологическое понятие «проза поэта», именно описывая ранние прозаические вещи Пастернака.

Поэт и сам признавался в 1935 г.: «Очень трудно мне писать настоящую прозаическую вещь, ибо кроме личной поэтической традиции здесь примешивается давление очень сильной поэтической традиции XX века на всю нашу литературу»¹².

Однако в «Докторе Живаго» Пастернак сумел, в отличие от своих ранних вещей, проанализированных Якобсоном, преодолеть это «давление» в собственном стиле, переориентировав свою прозу с «риторической» на «прозрачную» (оппозиция, предложенная для описания прозы поэта в докторской диссертации Н. Фатеевой¹³). При этом вполне можно предложить, что ему помогло внесение стихотворного элемента в ткань романа в виде отдельного цикла стихов, образовавшего прозиметрическую композицию романного целого.

Тем не менее случайные метры в близнечных отрывках достаточно выразительны и безусловно напоминают стихотворный стиль Пастернака: и лексикой, и характером образного строя, и метрическими ходами, избыточными пропусками ударений и длинными клаузулами. При этом и в случайных метрах поэт крайне разнообразен: он использует как двусложниковую, так и трехсложниковую метризацию, причем размер стихотворения далеко не всегда совпадает с размерами возникающих в параллельной прозе случайных строк.

¹² Цит. по: *Борисов В.* Река, распаханная настезь // *Пастернак Б.* Доктор Живаго. Роман. М., 1989. С. 411.

¹³ *Фатеева Н. А.* Стих и проза как две формы существования поэтического идиостиля: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1996. С. 36.

Приведем несколько примеров таких строк: «Но давай и безумствовать, сердце мое...» — Амф4, смысловая параллель к стихотворению «Осень», Я5; «...И митингуют каменные здания» — Я5 с типично пастернаковской дактилической клаузулой вместо Я4 с чередованием мужских и женских клаузул в параллельном стихотворении «На Страстной»; случайная строка шестистопного ямба «...что вот теперь земля расступится под ней» вместо хореического размера «Магдалины 2»; ямбические же псевдостроки «...весь внутренне сверкал и плакал» и «...быть женщиной, быть электричеством, внушать любовь» вместо хореических в отрывке, близнечном с «Объяснением».

Еще более выразительно выглядит метрическая разноголосица в больших фрагментах, содержащих по несколько случайных строк разного размера: так, с пятистопным ямбом «Августа» с его альтернансом дактилических и женских клаузул вступают в диалог в соответствующем прозаическом отрывке Х3 («Точно дар живого духа...»); Х4 («Заставлял природу, лес...»), Х5 («...солнцем окрыленному пространству»), Я6 («... и парой крыльев выходил из-под лопаток»), Ан4 («Окрыленность дана тебе, чтобы на крыльях...»).

В этом окружении совпадение размеров — «И оно мутилось от угара...» в близнечном «Марту» отрывке — выглядит скорее как исключение, подтверждая являющееся рядом правило: «Она летела вниз с отвесов» — вполне пастернаковская строка, но Я4!

Думается, приведенных примеров достаточно, чтобы доказать, что в корреспондирующей со стихами последней части романа действительно возникают случайные метры, причем столь же разноликие, как и стихотворения Юрия Живаго. Позволим себе предположить, что и тут не обошлось без диссимилирующего воздействия принципа прозиметрии, положенного Пастернаком в основу структурной композиции его романа.

Далее, о цитатах и реминисценциях. Прежде всего, вспомним признание автора — разумеется, преувеличенное — роли своего замысла статьи о Блоке в написании романа, сохранившегося в виде принципиально прозиметрической заметки 1946 г. «К характеристике Блока». Заметка включает цитаты из стихов старшего современника с комментариями Пастернака — своего рода осуществление замысла самого Блока. Ср. также признание нашего поэта: «Мне очень хотелось написать о Блоке статью, и я подумал, что вот этот роман я пишу вместо статьи о Блоке. У Блока были поползновения гениальной прозы — отрывки, кусочки. Я подчинился власти этих сил, этих слагаемых, которые оттуда — из Блока — идут и движут меня дальше».

Вспомним, кстати, что статью о Блоке собирался писать и Юрий Живаго, и тоже не смог («Он подумал, / что никакой статьи о Блоке / не надо, / а просто надо написать русское поклонение / волхвов, как у голландцев, // с морозом, волками и темным еловым лесом»). Вместо этого, как известно, Живаго написал «Рождественскую звезду» — с морозом, собаками вместо волков и со стволами кедров вместо елей. Очевидно, тут перед нами — дополнительное указание на автобиографизм главного героя романа.

Как одну из композиционных особенностей романа, обеспечиваемую его прозиметрической конструкцией, можно также назвать симметричность развертывания оппозиций «проза — стих» в тексте романа в целом и «стих бытовой — стих евангельский» в последней части романа. При этом нестрогость противопоставлений в обоих случаях принципиальна: стих инфильтруется в прозу через цитаты и случайные метры, евангельская тема появляется уже в амбивалентном магистрале — 1-м стихотворении «Гамлет» и т. д.

Следует отметить также особую композиционную роль дневника Живаго, расположенного ровно в центре романа — в части девятой, в самом начале второй книги романа. Начинаются эти «разного рода записи» прямой отсылкой к чужому стихотворному слову — желанием «сказать вместе с Тютчевым». В дневнике автор впервые в романе дает слово самому Живаго; дневник носит лирический по преимуществу характер; в нем обильно цитируются поэты-предшественники. Кроме того, здесь же описывается семейное чтение Живаго, причем кроме прозы это пушкинские «Евгений Онегин» и поэмы (то есть стихотворные, но эпические произведения!).

Далее здесь же приводятся рассуждения героя об искусстве вообще: «Искусство не название раздела», — утверждает он ямбом, автоматически отсылающим к «Моцарту и Сальери» («Мне это ясно как простая гамма / родился я с любовью к искусству»). «Мне это ясно, как день», — вторит пушкинскому герою Живаго, вставляя далее в свою речь еще несколько ямбических пятистопников: «И мне искусство никогда не...; ...но скорее / таинственной и скрытой частью»; «крупница этой силы входит».

Интересно, что Живаго, как и Пушкин, использует в своем рассуждении о собственном творчестве обобщенное слово «искусство». По Живаго, оно не разряд или область, а «название примененной в нем (произведении. — Ю. О.) силы или разработанной истины». О силе же гармонии (а следом — «и о заботах низкой жизни», в коих постоянно пребывает Живаго») как о главной особенности искусства говорит у Пушкина Сальери, вообще, в отличие от Моцарта, больше рассуждающий о творчестве и его законах.

Вообще в дневнике постоянно соседствуют условные двусложники живаговской прозы и пушкинские ямбы:

Этот
упрек предупрежден стихами
из «Родословной» (условный ямб Пастернака)
«Я мещанин, я мещанин» (Я4 Пушкина)
И из «Путешествия Онегина»: (условный Х5 Пастернака)
«Мой идеал теперь — хозяйка <...>» (Я4 Пушкина, 3 строки)

Следующей онегинской цитате предшествует абзац, состоящий из трех подряд строк условного Я5, плавно переходящего в условный Амф3 («внутри» слова «внизу», попадающего одновременно в шестую стопу третьей ямбической и первую трехсложниковой цепи слогов):

В седьмой главе Евгения Онегина —
 весна, пустующий за выездом Онегина
 господский дом, могила Ленского внизу (Я5 проза Пастернака)
 внизу, у воды, под горою (Амф3)
 И соловей, весны любовник,
 Поет всю ночь. Цветет шиповник (Я4 Пушкин)

Отметим тут дополнительно тавтологическую рифму «Онегина-Онегина» в прозе и то, что абзацем ниже цитата из народного тонического стиха предваряется дактилической характеристикой изображения другого Соловья — былинного разбойника: «Как хорошо про него говорится!»

Еще один похожий пример — из открывающей ту же девятую часть записи Живаго; здесь в диалог вступает ямб Тютчева и случайные метры Пастернака:

Как часто летом (Я3 Пастернак)
 хотелось сказать вместе с Тютчевым: (Амф3 Пастернак)
 Какое лето, что за лето! (Я4 Тютчев, 4 строки)
 Ведь это, право, волшебство,
 И как, спрошу, далось мне это,
 Так, ни с того и ни с сего?
 Какое счастье (Я2 Пастернак)
 работать на себя (Я3 Пастернак).

(и семью с зари да зари, сооружать кров, возделывать землю в заботе о пропитании, создавать свой мир, подобно Робинзону, подражая творцу в сотворении вселенной, вслед за родной матерью производя себя вновь и вновь на свет!).

Оставляя в стороне безусловную смысловую переключку-полемику текстов, осложненность ритмической игры особенностями тютчевского четверостишия (полноударностью первой строки и наличием сверхсхемных), отметим лишь, что в этом фрагменте, как и в приведенных выше «пушкинских», переход от прозы к стиху осложнен появлением между ямбом прозы и стиха «прокладкой» трехсложниковой (или хорейческой) прозы — то есть тоже стихоподобной, но иной по природе.

Наконец, в дневнике есть и специальная «стиховедческая» глава, включающая живаговские (= пастернаковские) рассуждения о том, «как многое зависело от выбора (стихотворного размера)». При этом, говоря о «длинных» строчках раннего Пушкина, автор дневника сам использует в прозе аналоги подобных строчек с частыми пропусками ударений и дактилическими окончаниями: «мифологизмами, напыщенностью», «испорченностью и эпикурейством, преждевременным / притворным здравомыслием...», — ср. совсем иную, энергичную характеристику перелома в творчестве юного поэта: «в подростковом просыпался // весь будущий Пушкин». Далее, характеризуя «знаменитый впоследствии, пушкинский четырехстопник» (пока анапестом) и называя его «измерительной единицей русской жизни» (не только стиха!), Живаго продолжает свое определение уже ямбом: «ее линейной мерой, будто он / был меркой, снятой... как обрисовывают форму / ноги».

Кстати, в последнем абзаце этой главки-записи говорится о выраженности «ритмов говорящей России» длительностью некрасовского трехдольника и его же дактилической рифмой, характерной для поэзии самого Пастернака. Дневник прерывается вторжением реальности — приездом Евграфа, знаменующим в романе возвращение к эпическому развертыванию линейного сюжета. Однако насыщенный собственными и чужими строчками дневник предваряет появление в конце романа собственно стихотворной главки, написанной тем же автором, что и глава «Варыкино».

В ДЖ встречаются и другие цитатные и реминисцентные поэтизмы, отсылающие к отдельным текстам или устойчивым ассоциациям с творчеством того или иного автора: например, Блока («(Опять) день прошел в помешательстве тихом» или особенно интересный случай, когда в метрической форме реминисцируется строка, написанная у Блока верлибром, то есть без метра: «...и все назвать по имени, а если...»), Белого-прозаика (длинные трехсложниковые строки: «...резались в карты в трехстенной полнейшей гостиной, которая...», «Неожиданно резким движением струйка метнулась...», «...пронеслись лошадиные морды и гривы...»), Маяковского («...подражая творцу в сотворении (вселенной)», «...стоящим на равной ноге со вселенной») и т. д.

Особенно интересный случай — переключка сцены катания Катеньки с горки, в которой дважды появляются условные строчки Я4 («уколотив / лопатой и облив водою» и «...с застывшей на лице улыбкой»), и аналогичное описание катания, тоже с упоминанием воды и обливаемого ее ската, и также с «благонамеренной аллитерацией», но только не на «б» и «л», а на «л» и «в» — в стихотворении из первой части «Дара» Набокова. При этом метрические поэтизмы, как видим, не обязательно точно воспроизводят размер реминисцируемого текста.

Переходы от прозы к стихотворным цитатам, как видим, чаще всего имеют плавный характер. При этом не только литературные шедевры, но и Кубарихина песня о зайце предваряется аналогом ямбического двустушия (6+5): «Кубариха наполовину пела, / наполовину говорила».

Однако наибольший интерес представляют, на наш взгляд, собственно «случайные» метры романа, не связанные напрямую ни с близнечными им стихами из 27-й главы, ни с цитатами и аллюзиями из русской классики. Чаще всего это разного рода поэтизмы. Например, такие условные строки или группы строк: «...И любил ее дьявольски, и ревновал / ее к собственным мыслям...», «...ради Христа, без заученных фраз, / это ли нужно России», «...откуда Паша написал ей / свое последнее письмо...», «...канарейки в клетке / под оконным сводом, / тайны прозвища которой / унесла с собой в могилу / прежняя хозяйка».

Однако наиболее характерными для ДЖ оказываются всё же не чужие, а именно свои, характерно пастернаковские метрические поэтизмы. Кроме словаря, их принадлежность подчеркивается также излюбленными ритмическими приемами Пастернака: малоударностью его двусложников и частым обращением к дактилическим окончаниям («Крыша перестукивалась с крышею...», «Благодаря

фисташковым гардинам...», «...с продолговатыми просветами, / похожими на пальцы девочки...», «И он платил ей рыцарской признательностью», «...Как расплескавшуюся воду / в качающихся ведрах, поднимал...», «Они решили пожениться не откладывая, / еще до окончания экзаменов»), обилием переносов («Москва казалась им сейчас / не местом этих происшествий...», «Он жаждал мысли, окрыленно / вещественной...», «Он говорит: завидна участь / растоптанных. Им есть что рассказать...», «...наоборот, изображали / прожженных шельм, само коварство, пальца / в рот не клади...»).

Именно анализ таких «чистых» (насколько это возможно!) случайных метров позволяет говорить о месте Пастернака и его романа в генеральной дискуссии русских прозаиков с реформатором русской прозы А. Белым.

Как известно, Пастернак высоко ценил Белого, причем особенно как раз его прозу. Вот высказывание из книги «Люди и положения» (далее — ЛП): «Первостепенный поэт и еще более поразительный автор «симфоний» в прозе и романов «Серебряный голубь» и «Петербург», совершивших переворот в дореволюционных вкусах современников, от которого пошла первая советская проза». Разумеется, это не могло не сказаться и на прозе самого Пастернака, что наиболее явно проявилось в высокой степени насыщенности метрами его ранних прозаических сочинений.

Однако ДЖ следует рассматривать скорее в одном ряду с «большой» прозой авторов, преодолевавших влияние прозы Белого, чем с произведениями его продолжателей. И в этом смысле нам представляется особенно интересным сопоставить степень и характер метричности ДЖ с такими романами, как «Дар» В. Набокова (1938), «Жизнь Арсеньева» И. Бунина (1930–1939), «Лето Господне» И. Шмелева (1933–1948), с другой стороны — с романом «Жизнь и судьба» В. Гроссмана (1960).

Для количественной оценки романов мы будем пользоваться грубым критерием: количеством условных строк в повествовательных абзацах на страницу текста. Этот показатель оказался наиболее высоким у Пастернака и Набокова — около двадцати строк, заметно ниже он у Бунина — около пятнадцати, еще ниже — у Шмелева и Гроссмана.

При этом «Дар» представляет собой безусловную полемику с прозой Белого, о чем говорится и в самом романе. Соответственно, Набоков использует в нем самые разнообразные способы и механизмы метризации, разнообразие метров (в отличие от страдавшей «хроническим анапеститом» прозы Белого), сознательно семантизирует метрические отрезки своей прозы (в отличие от тотальной, семантически индифферентной метризации Белого).

Сознательно борется с влиянием прозы Белого и Шмелев, последовательно изгоняющий из ткани своего романа метрические фрагменты, но в главе «Рождество» всё же обращающийся к почти сплошной двусложниковой (в отличие от Белого) метризации.

Бунин и Гроссман — по крайней мере, при беглой оценке — оказываются наиболее «естественными» в своей прозе, хотя у поэта Бунина метр достаточно часто

появляется в описаниях природы и человеческих переживаний — то есть в прозаических аналогах лирических стихотворений, в то время как у Гроссмана речь может идти о случайных метрах в самом прямом смысле этого слова.

Таким образом, можно говорить об особой насыщенности ДЖ метрическими фрагментами по сравнению с другими произведениями его современников, близкими роману по своей жанровой природе. К тому же у Пастернака встречаем все разнообразие стихотворных размеров (в отличие от «трехсложникового» Белого и по преимуществу «двусложниковых» его оппонентов), хотя предпочтение, несомненно, отдается ямбу — в полном соответствии с метрическим репертуаром русской поэзии XX в.

При этом в романе представлена, хотя и неравномерно, вся типология конкретных способов и форм метризации прозаического текста. Так, это могут быть длинные бесклаузульные цепи, как у Белого, не способные распадаться на отдельные строчки (правда, они в ДЖ очень редки), аналоги отдельных строк или их групп (чаще всего — двустий) и строк с полустрочиями, расположенными или до, или после аналога строки. При этом чаще всего в ДЖ мы находим и строчные аналоги (типа «О какой это был заколдованный круг!» или «Кто ж был, однако, этот человек?»).

Соответственно, с точки зрения грамматики случайные строки могут совпадать с границами предложений или фраз или образовывать аналоги стиховых переносов. В ДЖ преобладают примеры первого типа, однако встречаются также очень выразительные переносы: «...терял драгоценное время, глаза / в окно на косую штриховку дождя».

Наконец, если в своей ранней прозе Пастернак предпочитал ставить метрические отрезки в сильные позиции текста, где они оказываются наиболее заметными, то в ДЖ нет безусловного преобладания начальной позиции метрических фрагментов-строк: они достаточно часто встречаются также в начале и в конце фраз, а также на их стыке, образуя перенос, подобный стиховому.

При этом довольно часто метрические фрагменты ведут себя в пастернаковской прозе не как вполне случайные, то есть оказываются так или иначе связанными со смыслом развертываемого прозаического повествования. Так, в самом начале 2-й книги романа, когда Живаго с семьей покидает столицу, сначала вполне «литературным» ямбом дается представление героя о глубинной России: «Я думал, что-то старорусское, былинное, / окладистая борода, поддевка, ремешок наборный», — а затем начинается проникновение в речь героев романа фольклорного элемента: пословиц, часто рифмованных, и случайных метров «в стиле» народной песни: «Нешто я стал бы в такую пору / на чужой стороне пропадать»; «Семь троек в разгоне ходило»; «Тракт наш знаменитый / через всю Сибирь проложен, / каторгой воспет».

Соответственно, изображению патриархального уклада варыкинской жизни семейства Живаго вдали от столиц метрически аккомпанируют аналоги строк типа: «занесенные снегом черты» и т. д. — вперемежку с чисто пастернаковской ритмикой и лексикой.

Другой выразительный пример — использование метра в изображении процесса создания Юрием Живаго стихотворения «Зимняя ночь» в девятой и десятой главках третьей части романа.

Мотив свечи и обозначающее ее слово (ямбическое по своей строению во всей парадигме склонения!) сначала появляется в реплике Лары, обращенной к Павлу, и сразу же — в метрическом контексте: «Зажги свечу и потуши (электричество)», это условный Я4 то есть, размер нечетных строк стихотворения. Дальнейшее описание действий со свечой насыщено разными по размеру метрическими фрагментами: «...держал для нее про запас (Амф3) // их нераспечатанную пачку» (X5); «Он сменил огарок...» (X3) <...> «Пламя захлебнулось стеарином» (X5), «постреляло во все стороны трескучими (звездочками)» (X6), завершает разноголосицу которых условное двустипение — и снова ямбическое: «Во льду оконного стекла / на уровне свечи...», где присутствует уже не только размер будущего стихотворения, но и его характерная черта — разностопность (4+3, каталектика м/м).

В конце следующей главки Живаго рассуждает о Блоке, и тоже вполне метрично: «Вдруг Юра подумал, что Блок...» (Амф3), «...под звездным небом современной улицы...» (Я5), «...что никакой статьи о Блоке...» (Я4), «...что надо просто написать...» (Я4), «...как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым / лесом» (Дак5+1). Затем следует описательное неметрическое предложение, и вновь возвращается искомый ямб: «Сквозь эту скважину просвечивал / огонь свечи...» (4+2, снова условное разностопное двустипение, каталектика д/м), причем среди его поэтических по лексике характеристик еще раз мелькает аналог ямбической строки — «почти с сознательностью взгляда». Наконец появляется и первая строка будущего стихотворения: «Свеча горела на столе. / Свеча горела...» — тоже Я4+2, только с иной каталектикой (м/ж).

Таким образом, можно сказать, что в рассматриваемом отрывке происходит постепенное приближение условной строки к метрической модели будущего стихотворения: сначала «находится» основной размер Я4, затем — разностопность, следом — конкретная формула разностопности и, наконец, каталектика.

Разумеется, трудно предположить, что Пастернак воспроизводит эту работу внутреннего ритмического сознания своего героя-поэта сознательно — скорее, можно говорить о стенограмме собственного творческого акта. Тем не менее создаваемый в ней нестандартный метрический рисунок безусловно подводит читателя к восприятию определенной схемы метра, которая затем обнаруживается им в стихотворении Живаго.

Нетрудно заметить тут параллель с описанием творческого акта у другого поэта-персонажа, тоже вполне автобиографического — Годунова-Чердынцева из романа В. Набокова «Дар».

Характерно, что два крупнейших русских поэта-прозаика, создавая свои романы о поэтах, обращают в них особое внимание на творческий акт, и в частности — на работу по поиску метра: очевидно, этот мотив был особенно актуален для

стихотворцев, при всем своем новаторстве безусловно ориентированных на классические метры.

Наконец, можно предположить, что не вполне грамматически правильное сочетание наречного оборота «и то и дело» с обозначающим непрерывное действие глаголом «горело» в конце «Зимней ночи» — это не только проявление смысловой девиации, но и своего рода отсылка к тексту дневника Живаго: «Гладят и то и дело из непротопившейся печки подкладывают жаром пламенеющий уголь (в ляскающий крышкой, как зубами, / духовой утюг)», в котором, как видим, тоже спонтанно появляется метр (на этот раз хорей).

Таким образом, стихотворный текст оказывается тесно связанным с разными фрагментами прозаического повествования, в полном смысле слова порождается им.

Особенно выразительны случайные метры в так называемых близнечных отрывках романа; здесь они безусловно напоминают стихотворный стиль Пастернака: и лексикой, и характером образного строя, и метрическими ходами, избыточными пропусками ударений и длинными клаузулами. При этом в случайных метрах поэт крайне разнообразен: он использует как двусложниковую, так и трехсложниковую метризацию, причем размер стихотворения далеко не всегда совпадает с размерами возникающих в параллельной прозе случайных строк.

Метризация в прозе романа нередко бывает связана также со звукописью, то есть приемом, традиционно считающемся принадлежностью стиховой речи, хотя опыты Белого и Хлебникова решительно поколебали эту дихотомию. И хотя в ЛП Пастернак заявляет, что для него «музыка слова — явление совсем не акустическое и состоит <...> в соотношении значения речи и ее звучания», многие метрические фрагменты, а подчас и большие участки текста, включающие метрические и дисметрические части, оказываются безусловно инструментрованными. Например, «Полувзвод проскакал, повернул, перестроился», «...непримиримо и прямолинейно...», «Барабанный разнобой их раздавался...», «...вздумали *шести шерстей шарфы вязать, затейницы*», «к козырьку / красноверхой форменной фуражки» и т. д. или фрагмент первой встречи Живаго и Лары, отчетливо инструментрованный на «л» и «у»:

Улыбка усталости, появившаяся у нее на лице, заставляла девушку полужакрывать глаза и наполовину разжимать губы. *Но на насмешливые взгляды / мужчины она отвечала лукавым подмигиванием* сообщницы. *Оба были довольны, что все обошлось* так благополучно, тайна не раскрыта и травившаяся осталась жива.

Стихоподобная звукопись может появляться в повествовании и без метра («Их вез на белой ожеребившейся кобыле лопухий, лохматый, белый, как лунь, старик»).

Именно обилие случайных метров и звуковых повторов вместе со стихотворениями Юрия Живаго и прямыми стихотворными цитатами в тексте романа усложняют прозиметрию текста, делают ее многоуровневой, создают сложное сцепление метрически нейтральной, метрически организованной прозы и стиха внутри

полиструктурного монолита романа, наконец, обеспечивает активность потенциальной прозиметрии наряду с реальной.

Наконец, применительно к ДЖ можно говорить и об особой дробности отдельных частей романа, сопровождающейся автономизацией выделяемых фрагментов текста по типу аналогов стихотворений в прозе (прозаических миниатюр). Такая дробность оказывается особенно характерной для наиболее драматических фрагментов романа: например, в описании романа Лары и Комаровского: главки с 11 по 17 части 2-й, каждая из которых занимает примерно по половине типографской страницы, средняя длина строф колеблется от 2,85 до 6 типографских строк, а разница между кратчайшей и длиннейшей строфой — от 1 до 9, в то время как в «длинных» 10 и 18 главах разница составляет 16 и 11, а средняя длина строфы — 4,93 и 6,33, в других главах — еще больше. При этом пропорционально уменьшению объема строф уменьшаются и размеры составляющих их предложений — таким образом, Пастернак выбирает не максимально стихоподобную модель строфики малой прозы — версе, а примененную впервые Тургеневым в его «Senilia» так называемую «строфику стихотворений в прозе».

Малым объемом отличаются также отдельные, особо эмоционально насыщенные главки следующей части — драматической «Елки у Свентицких». В других частях ДЖ миниатюрные главы встречаются реже, но зато обычно — в сильных позициях: началах (1, 2, 5, 8, 10, 11), реже — концах частей (6, 15, 16).

При этом и другие, не собственно миниатюрные экспозиционные и финальные главы частей романа, как правило, оказываются значительно меньше остальных, уместаясь, как правило, на одной странице текста (вспомним тут утверждение Р. Арнхейма об идеальных с точки зрения визуального восприятия размерах стихотворения по сравнению с прозой).

В тех же случаях, когда малые главки попадают в середине частей, они, во-первых, создают контраст с соседними большими главками, напоминая в том числе и об общей для текста «беременности стихом», а во-вторых, позволяют выделить вставные (как эпизод со спасением «высокой особы») или особо значимые (как сон Живаго о черемухе, часть 7, глава 22) эпизоды повествования, подчеркнув при этом их автономность в структуре целого.

Это вполне вписывается как в общую картину автономизации глав в русской прозе XX в. (особенно ярко проявившейся в рассказах и повестях Бунина, с применением монтажного принципа — в прозе Пильняка), так и в характерную для Пастернака ослабленность границ между большой формой и циклом в его поэзии.

Таким образом, можно говорить о романе Пастернака как о значительно усложненном варианте явления, описанного Jakobsonом под названием «проза поэта», в котором естественные связи со стиховым мышлением активно поддерживаются не только на уровне поэтики и семантики, но и на уровне ритмической структуры целого, характеризующейся внесением собственно стиховой речи и различных ее аналогов в ткань прозаического повествования, что превращает роман, в свою очередь, в сложную прозиметрическую конструкцию.

ОСОБЕННОСТИ СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЙ МЕТРИЗАЦИИ ПРОЗЫ ЛЕОНИДА ДОБЫЧИНА

О важности метризации как одной из важнейших конституирующих особенностей прозы Добычина писали уже на раз: прежде всего, С. Кормилов, И. Фоменко и автор этой статьи¹. Однако в большинстве случаев дело ограничивалось констатацией особой плотности метра в его прозе (что никак не могло быть случайностью) и, отчасти, соотношением добычинской прозы с творчеством старшего современника — Андрея Белого.

Прежде всего, необходимо подчеркнуть, что метризация прозы в русской традиции — явление, не «придуманное» Белым и подхваченное его последователями, а имеющее давние и прочные корни: по крайней мере, есть смысл вспомнить вельтмановские переложения «Слова о полку Игореве», «Синие горы Кавказа...» Лермонтова, «проложные повести», «Островитян» и «Расточителя» Лескова, «Устои» Златовратского, в которых авторы вполне сознательно и массивно используют в прозе силлабо-тонические метры, в первую очередь наиболее естественные для русской речи двусложники. Исследования показали, что так называемые «случайные» метры встречаются в прозе практически всех русских писателей²; правда, далеко не всегда можно с уверенностью сказать, что это делается ими сознательно. Однако даже в тех случаях, когда метризация возникает более или менее

¹ *Кормилов С.* Метризованная проза Л. Добычина на фоне традиции русской метризованной прозы первой трети XX века // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма. СПб., 1996. С. 142–155; *Орлицкий Ю.* Метр в прозе Леонида Добычина // Вторые Добычинские чтения. Даугавпилс: Сауле, 1994. С. 44–50. (Перепеч.: Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. СПб., 1996. С. 155–160); *Фоменко И.* Ритм и смысл: опыт интерпретации романа «Город Эн» // Новый филологический вестник. 2008. № 2 (т. 7). С. 60–68.

² *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 48–176.

независимо от прямой установки автора, практически всегда можно видеть, как она «работает» на решение художественных задач — как минимум на общую гармонизацию и эстетизацию прозаической речи. Кроме того, метризованные фрагменты в больших текстах нередко брали на себя функцию ритмического курсива, выделяя наиболее важные фрагменты целого (у тех же Лескова, Златовратского, Достоевского).

Тем более это относится к эпохе, в эпилоге которой появляется Добычин — времени реформы русской прозы, произведенной Андрей Белым на практике и затем им же осмысленной теоретически³. Нет смысла даже перечислять авторов, которые разными способами — в подражание автору «Петербурга» или в полемике с ним — обращались к метризации своей прозы в 1900–1930-е годы.

В это же время появляется и так называемая «метрическая» проза, которую можно представить себе, как стихотворный текст, «почему-то» записанный прозой: «песни» Горького, произведения Марии Шкапской и т. д.; недаром М. Гаспаров называл такие тексты «мнимой» прозой⁴. Нам, однако, представляется, что здесь дело все-таки обстоит не так просто: избранная автором форма записи существеннейшим образом влияет на ритмическую партитуру текста, к тому же метрическая проза зачастую не поддается «обратному» переложению в стихи. Как правило, метрической прозой писались прозаические миниатюры, однако тот же Белый написал ею практически весь роман «Москва».

Белый же вводит в русскую прозу трехсложники, причем не строкоподобные, а сплошные, представляющие собой длинные метрические цепи одного метра, не имеющие аналогов в стихотворной речи, где количество стоп ограничено длиной строки, а концы строк, как правило, создают прерывание однородной последовательности слогов. Не было до Белого такого и в прозе (за исключением упомянутого «цепного» текста Лермонтова, однако его статус до сих пор не очевиден).

Сплошная метризация прозаического текста, которую предложил Белый, по определению не может иметь никакой специальной смысловой функции, кроме общеэстетической. Именно так начали использовать метр в своей прозе Шагинян, Новиков, даже Серафимович, большинство поэтов: Мандельштам, Пастернак, Цветаева.

Можно говорить также о сознательной полемике с Белым — реформатором прозы: это прежде всего Замятин, диагностировавший у автора «Москвы» и его подражателей «хронический анапестит»⁵ и использовавший в своих рассказах в основном двусложники, и сознательный «патриот ямба» Набоков⁶.

³ См. подробнее: Орлицкий Ю. Русская проза XX века: реформа Андрея Белого // Андрей Белый. Публикации. Материалы. М., 2002. С. 169–182.

⁴ Гаспаров М. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001. С. 18–19.

⁵ Подробнее см.: Орлицкий Ю. Динамика стиха и прозы в русской поэзии. М., 2008. С. 492–502.

⁶ Подробнее см.: Орлицкий Ю. «Самый гибкий из всех размеров»: Пушкинский ямба в романе В. Набокова «Дар» // А. С. Пушкин и В. В. Набоков. СПб., 1999. С. 198–211.

На этом фоне Добычин тоже уникален — он ближе к Белому в функциональном смысле, так как метризует свою прозу, особенно малую, очень активно, но при этом опирается на двусложники — на ямб и хорей, который у него почти так же употребим, как и ямб. При этом Добычин использует, в отличие от Белого, метрические цепи меньшей протяженности. Это создает особый, собственно добычинский тип метризации: двусложниковую, предполагающую чередование ямбических и хорейческих отрезков, и очень плотную (в некоторых рассказах метр охватывает до 98 %).

При этом изредка попадающиеся в едином метрическом потоке случайные трехсложники неизбежно создают эффект оверлеппинга — попадания отдельных слов одновременно в две условные строки, что тоже именно у Добычина становится отличительной особенностью метризации (кстати, благодаря этому явлению суммарный процент метризации текста может оказаться выше 100 %).

Рассмотрим в качестве примера начало рассказа «Портрет»:

Как всегда, придя с колодца, я застала во дворе хозяйина.

Первая фраза, составляющая первый абзац текста, девятистопный хорей с дактилическим окончанием и пиррихией (закономерным пропуском ударения) на седьмой стопе.

Он тряс над тазом самовар и, как всегда, любезно пошутил, кивнув на мои ведра:

— Фызькультура.

Вторая фраза-абзац — четырнадцатистопный ямб с женским окончанием и четырьмя пиррихиями.

Как всегда, раскланявшись с маман, мы вышли, и в воротах, распахнув калитку, // отец, галантный, пропустил меня. По тени я увидела, что горблюсь, / и выпрямилась.

Третий абзац состоит из одиннадцати стоп хоря (три пиррихия) и десяти стоп ямба; последние пять слогов, идущие за цепочкой ямба, логично рассматривать как еще одну стопу ямба, идущую за аналогом женского окончания и завершающуюся гипердактилическим окончанием.

Двинемся дальше:

Стояли церкви. Улицы спускались и взбирались. // Старики сидели на завалинках. Сверкали капельки и, шлепаясь о плечи, / разбрызгивались. // Как всегда, на повороте, / тронул козырек, отец откланялся.

Формула этого абзаца — Я7ж+Х5д+Я8г+2д+Х7м.

Четыре четырехэтажных дома показались, // площадь с фонарями и / громкоговорителями. // Подоткнув шинели, бегали солдаты / с ружьями, бросались на землю

и вскакивали. // *Стоя на крыльце и переглядываясь, / канцелярские девицы их рассматривали. / Шляпы отражались в полированных столбах.*

Здесь появляется оверлеппинг (строчка условного амфибрахия накладывается на конец хореического двусишия): Ябж+Х4м+3г+Х6ж+3ж (Амф3г)+Х5г+6г. Часть текста, входящая в оба условных отрезка, выделена полужирным курсивом; фрагмент, входящий только во «второй» метр (в нашем случае амфибрахий), — только полужирным.

Хваля погоду, мы уселись. Счеты стали целкать. В кофте «сольферин» прошла товарищ Шацкина и осмотрела нас. Передвигалось солнце. Тень аэроплана пробежала по столам, и мы поговорили, сколько получают летчики.

Абзац состоит из 34 условных стоп ямба; в восьми случаях встречаются пиррихии, образующие трехсложный междударный интервал, еще в одном — сдвоенный пиррихий, дающий пятиударный интервал.

После обеда, кончив мыть, маман переделась и, в перчатках, чинная, отправилась.

Снова цепочка ямба.

Обоз с картошкой прибыл. «Наш ответ китайским генералам», — пояснял плакат. Товарищ Шацкина остановилась, улыбаясь, // и ее кухарка в синей кике, нагруженная корзинами, остановилась позади нее.

В этом абзаце из четвертой главы рассказа появляется короткий неметрический фрагмент (выделен отсутствием курсива); цепь ямба сменяется цепочкой хорея, который после неметрической вставки вновь переходит в ямб.

Однако если предложить, что Добычин использует в слове «нагруженная» ударение на третьем слоге (что Словарь Ушакова вполне допускает), то вся вторая половина строфы оказывается хореической (5+4+6).

Таким образом, процент метричности отрывка очень велик; решительно преобладают двусложники (кроме трех стоп амфибрахия, большая часть которых одновременно попадает в хореическую цепочку). Цепи в половине случаев длиннее строк, но короче трехсложниковых цепей прозы Белого. Обращает на себя внимание большое количество длинных (гипердактилических и дактилических) окончаний.

И еще одно явление становится вполне очевидным, когда мы рассматриваем двусложниковые цепи: обратимость двусложных размеров, возможность двоякой интерпретации метрических цепей. В связи с этим рассмотрим еще один абзац:

На огородах было тихо. Ничего не видно было. Сыростью прохватывало.

Если следовать за грамматическим членением текста, его можно интерпретировать как сумму ямбической и хореической цепочки:

На огородах было тихо. (Я4ж) // Ничего не видно было. Сыростью прохватывало (Х7г).

Однако если читать текст не грамматически, а ритмически, его можно представить как сумму условных ямбических строк:

На огородах было тихо. Ничего / не видно было. Сыростью прохватывало (Я6м+5г).

Правда, нередко это создает еще один своеобразный метрический эффект: приведенные ниже три абзаца поддаются двоякой интерпретации. Если считать метр с начала абзацев, первый из них будет целиком хореическим, второй и большая часть третьего (кроме последнего слова) — ямбическим. Однако если читать абзацы подряд, без паузы на границах абзацев, все они могут интерпретироваться как длинная хореическая цепь:

На крыльце, таинственный, хозяин задержал нас. — Подрались, — сказал он. — Луначарский двинул Рыкову.

Мы вышли. Лужицы темнелись у ворот. Вытягивая шею, куры пили. Пробегали кавалеры и посвистывали. Их прически выбивались. Капельки блестели на плечах. Мальчишка мазал стены, прилеплял афиши и разглаживал: «Митрополит Введенский едет. Есть ли бог?»

Отец отклонялся. Аэроплан жужжал. Флаг развевался, прикрепленный за углы, и небо между ним и деревом синелось.

Можно предположить, что такая метрическая двойственность вполне осознавалась автором и столь же сознательно им использовалась. Интересно при этом, что автору приходится подбирать слова так, чтобы между ударениями были только два типа слоговых интервалов — в один или три слога (а не в два, как у «трехсложникового» Белого!).

Кроме того, в приведенных выше примерах видна еще одна характерная особенность добычинской метризации, связанная с неоднократно отмечавшейся особенностью его стиля — использованием коротких предложений, которые, как мы видим, чаще всего целиком входят в метрические цепи. Благодаря этому можно сказать также, что практически все предложения и абзацы обязательно начинаются с метрических фрагментов, а все «отступления» от правильной метризации появляются в середине или конце абзацев и предложений.

Посмотрим теперь на четвертую главу «Портрета» целиком. Это образец практически сплошной хореической по преимуществу двусложниковой метризации:

Груши падали, стуча. Хозяева / выскакивали и, бросаясь, схватывали их. По приставленной к забору лестнице они перелезали на соседний двор и возвращались с яблоками: юс толленди.

Почтальонша отворила дверь и крикнула. Я приняла газету. Циля Лазаревна Ром меняла имя. Буржуазная картина «Генерал» обругивалась: почему не северянина изображает Бестер Китон?

— С праздником, — пришла маман. Демонстративно посмотрела и, вздыхая, сунула свой поминальник за горчичницу.

Деревья были желты. Листья приставали к каблукам.

— Рахиль,

— напевал меланхолично чистильщик. Его фуфайку распирали мускулы. В разрезе ворота чернелись волоса. Шнурки для башмаков, повешенные за один конец, качались,

/ — вы мне даны.

В саду Культуры клумбы отцвели. «Желающие граждане купить цветы, — не сняты были доски, — можно у садовника». Фонтанчик «гусь» поплескивал.

Борцы сидели, подбоченясь. В модных шляпах, они напоминали иностранцев из захватывающих // драм. Гражданки, распалась, вставали и подрагивали мякотями.

В цирке щелкал хлыст. Мелькали за открытой дверью лошади. Наездница подсакивала.

Прохорова вышла из буфета с чемпионом мира Слуцкером. Они дожевывали что-то, и ее лицо блестело.

Ивановой не было. Общественница, она работала в комиссии по проводам товарищ Шацкиной.

Кружок военных знаний занимался за акациями. — Самый, — хмурил брови лектор, — смертоносный газ — забыл его название — начинается на хве. — Карандаши скрипели.

Жоржик спрятал свой блокнот. В костюмчике «юнг-штурм», он обдернулся и подошел ко мне, учтивый. — Теплый день, — поговорили мы и помолчали. Прохорова, вероломная, была видна ему. — А подморазживало уж, — сказала я. — Действительно, — ответил он, — температура превышала.

— Осень, — попрощались мы.

На улице Москвы толпились — ожидались похороны летчика. Зеленый шар мерцал в аптеке. На окне стоял флакон с Невой и Крепостью.

Автобус загудел. Сквозь стекла пассажиры посторонними глазами посмотрели на нас. Они ехали.

Обоз с картошкой прибыл. «Наш ответ китайским генералам», — пояснял плакат. Товарищ Шацкина остановилась, улыбаясь, и ее кухарка в синей кике, нагруженная корзинами, остановилась позади нее.

Хозяин, отставляя руку, нес в жестянке керосин. — За Иордан? — осклабясь, как всегда, полебезил он. — Звери в балагане вскрикивали.

Музыкант с букетом на груди отзванивал на водочных бутылках. — «Мост опасен», — предостерегала надпись. Рыболовы, молчаливые, вертели ручки удочек с накручиваньем. Прачки с красными ногами / наклонялись над водой. Ракиты осыпались.

Паутина облетела кочки на лугу. Бродили гуси. Черепа и кости были нарисованы на электрических столбах.

Я села у большого камня, про который знала из газеты, что его желательно использовать при установке памятника. Узенькие листья плыли. Новые дома, /

белеясь на горе, блестели стеклами. На огородах кочаны круглелись, как зелененькие розы.

Физкультурники причаляли, разделись и, благовоспитанные, кувыркались / в трусиках. Потом посбрасывали их и бегали, гоняясь друг за другом и скача друг другу через голову.

Я поднялась, бледная. Это он был — не монтер, не Гришка, / а тот самый, с кланом.

— Послушайте, — хотела крикнуть я.

— Сфотографировать? — спросил он расторопно, повернулся, наклонился и дотронулся до сгиба. — Вот портрет, — сказал он, показав ладонь.

Я удалялась величаво. Лев рычал. Пронзительно играя, похороны двигались, невидимые, за рекой.

Обратим внимание на возможность разного прочтения этого текста, обусловленную протяженностью цепей и микроконфликты, возникающие из упоминавшегося выше противоречия между строго грамматическим (по предложениям), макроритмическим (по абзацем) и сплошным прочтением текста. Эта двойственность очень напоминает предлагаемую Белым вариативность чтения (метрического или нейтрального), только оказывается значительно сложнее.

При этом важную роль играет дробная абзацная (строфическая) композиция текста: малая проза Добычина состоит из малых и сверхмалых прозаических строф, но чаще всего не версейных в строгом смысле (состоящих из одного предложения)⁷, а состоящих из двух или нескольких коротких предложений.

Кстати, строфическую организованность, выдержанную практически во всех рассказах, можно назвать еще одной характерной чертой малой прозы писателя, тоже сближающей ее со стихотворной речью.

Подобным образом организованы и другие рассказы Добычина. Так, в рассказе «Прощание» — 2 546 слогов, из них только 56 (чуть более 2 %!) оказываются вне метра. Характерно и то, что в этом рассказе не попало в сплошную метризацию — в основном это служебные слова. Вот полный список слов, не попавших в метрические цепи, в порядке их появления (слова приводятся со следующими за ними знаками препинания, чтобы было понятно, что в основном это финальные фрагменты, реже — срединные): «было.», «его.», «они. — Я пишу», «Красная», «она.», «голову», «она», «они,», «Дезинфекцией тянуло от них.», «поясняла она.», «с собой», «Перламутр на его конторке блестел.», «листы», «ее. —», «она, —».

При этом предварительное сопоставление разных редакций рассказов позволяет наметить устойчивую тенденцию к усилению ритмической упорядоченности текстов.

В условиях сплошной метризации и строфической упорядоченности заметнее становятся и особенности фонетического строения прозы Добычина, нередко

⁷ См.: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. С. 177 и сл.

включающей звуковые повторы, причем как согласных, так и гласных: например, в приведенной выше главке:

повтор «з»: *как зелененькие розы;*

повтор «с»: *«Мост опасен», — предостерегала надпись;*

повтор комплекса «блст»: *белеясь на горе, блстели стеклами;*

повтор «у»: *ручки удочек с накручиваньем.*

Таким образом, можно сказать, что в рассказах Добычина находит свое дальнейшее развитие представление о тотальной поэтичности прозы, выдвинутое в практике и теории Андрея Белого. При этом двусложниковая малая проза Добычина выглядит еще более урегулированной, чем трехсложниковая проза Белого.

Доля метрических цепочек во многих рассказах приближается к 100%, метром начинаются практически все строфы и предложения, неметрические фрагменты обычно состоят из второстепенных коротких слов и располагаются в концах и серединах фраз.

Таким образом, малая метризованная проза Добычина, во многом благодаря использованию коротких предложений и строф, создает возможность вариативного ритмического чтения текста, а сами соизмеримые по размеру единицы художественной речи позволяют ритмически организовать целое текста.

Ситуация с единственным романом писателя на первый взгляд, кажется, не так однозначна. Однако актуальность аналогичного подхода была заявлена в статье И. Фоменко 2008 г., в которой автор справедливо утверждает:

...не оставляет ощущение, что роман не только о том, что выражено вербально, но и о чем-то еще, что его непосредственное содержание, которое складывается из совокупности значений языковых единиц, — это только обманчивая поверхность. Большинство интерпретаций романа и есть опыты толкования смыслов, порождаемых непосредственным содержанием. Но диапазон поисков ответа на вопрос, «о чем все-таки роман?», можно расширить, если внимательней присмотреться к ритму «Города Эн»⁸.

До недавнего времени попытки «присмотреться» сводились в первую очередь к выделению в романе случайных метров. Однако такой подход оказывается явно недостаточным для выявления метрической упорядоченности прозы, в первую очередь — Белого и Добычина, которые, как выясняется, не ограничивались только «вписыванием» в свою прозу аналогов отдельных стихоподобных строк. Не случайно Белый в статьях 1919 г. пишет о панметризме прозы. Автор заявляет, что вся проза — это поэзия и предлагает выделять в ней (на материале Пушкина и Гоголя) столько размеров разной стопности, сколько необходимо для того, чтобы описать все слоговые группы.

⁸ Фоменко И. Ритм и смысл: опыт интерпретации романа «Город Эн». С. 60.

В свое время такой подход вызвал серьезные принципиальные возражения филологов: действительно, с его помощью можно представить как метрически упорядоченный любой текст, в том числе и не художественный. Но с точки зрения самоописания творческого процесса Белого, предложенная им методика имеет безусловный смысл: поэт, особенно в последние годы, действительно создавал прозу с постоянной оглядкой на силлабо-тоническую метрику, причем не на строкоподобные аналоги отдельных строк, а на более сложные модели.

В первую очередь это цепные метры, которыми изобилует роман «Москва» и автобиографическая хроника Белого. Под «цепями» мы понимаем последовательности стоп одной структуры, следующими подряд в прозаической строке. Вот пример из «Москвы» (начало «Масок»):

От нее — тупички, точно лапочки сороконожки. Заборчики, крыши; подпрыгивает протуварчик; скорячась, пройдешь — кое-как; коли прямо пойдешь, — разлетятся берцовые кости; и будет разбитие носа о дом Неперепрева: красный фундамент на улицу вышел⁹.

Если пытаться описать метр этого абзаца, придется считать его 27-стопным анапестом, чему не противоречат два пропуска ударений на трибрахиях, не прерывающих единообразное течение метра. Как известно, в стихах, даже самых экспериментальных, такой размер не встречается (цепи вообще, по определению — органическая принадлежность именно прозаической речи). Строчных аналогов у этого правильного метрического отрезка нет и не может быть. Если мы попытаемся разделить этот фрагмент на отдельные строки, единообразие будет нарушено в первую очередь словоразделами, а условные строки окажутся принадлежащими трем разным трехсложным метрам, к тому же разной стопности (от трех до пяти стоп):

От нее — тупички, точно лапочки сороконожки.	0010010010000010 — Ан5ж
Заборчики, крыши; подпрыгивает протуварчик;	010010010000010 — Амф5ж
скорячась, пройдешь — кое-как; коли прямо пойдешь, —	01001001001001 — Амф5м
разлетятся берцовые кости;	0010010010 — Ан3ж
и будет разбитие носа о дом Неперепрева:	0100100100100100 — Амф5д
красный фундамент на улицу вышел.	10010010010 Дак4ж

Кстати, именно такое механическое разделение сплошного текста на условные строки предлагал сам Белый в 1919 г. Тем не менее именно при чтении подряд, с вызванным метрической энергией целого высказывания ослаблением пауз между отдельными предложениями, выявляется метрическая стройность и строгость построения текста, не разбиваемого интерпретатором на отдельные стихоподобные строки, а произносимого как длинная метрическая цепь.

⁹ Белый А. Маски. М.: Худож. лит., 1932. С. 13.

Такое чтение оказывается возможным только тогда, когда автор тщательно выстраивает метрический прозаический монолит своего текста. При этом Белый в единую цепь весь свой текст не складывает. Чаще всего цепи длиной 10–30 стоп одного типа прерываются перебоем метра, то есть аналогами клаузул того или иного типа, после которых начинается следующая цепь. Это помогает избежать монотонного течения речи:

Напротив заборчик, глухой, ослабляясь ржавыми зубьями; сурики, листья сметает; подумаешь — сад.

Здесь когда-то стояла и кадка-дождейка; и куст подрезной был; латук, лакфиоль разводили; цвела центифолия; ныне же тополь рябою листвою шумит да склоняется липа прощепом — сучьистое, миштое и заструпелое дерево; коли кору оторвешь, — запах прели; скамеечка: «Ханних-Иппахен, Ипат» — на ней вырезано. Домик, —

— весь в отколуплинах, ржаво-оранжевый, одноэтажный, с известкой обтреканной, с выхватом, красный кирпич обнажающим...¹⁰

01001001001001001001001001001001 Амф11м
 001000001
 001001001001001001001001001001000 Ан33 + 10
 100100100100000100100100100100100100 Дак12

Эти три абзаца построены так: первый — цепь 11-стопного амфибрахия с мужским окончанием. Если бы начало новой строфы не требовало постановки паузы, цепь продолжалась бы еще на 33 стопы, но автор заставляет нас прервать чтение и начать новый, уже анапестический ряд стоп, который заканчивается гипердактилическим (три безударных слога) окончанием, после которого следует «хореическое» слово «Домик», завершающее абзац. Третий абзац начинается со строчной буквы и представляет собой новую дактилическую цепь. Таким образом, перед нами лишь одно метрически «неправильное» слово («домик»), прерывающее единую метрическую цепь, охватывающую три абзаца романа! Соответственно, метричность этого отрезка составляет 98,8 % (171 слогов из 173 попадают в метр).

Однако и слово «домик» можно без особого труда присоединить к третьей цепи — правда, для этого нужно предпочесть ритмическое чтение грамматике. В результате цепь превратится анапестическую со сверхсхемным ударением на первом слоге — вещь вполне обычная в этом размере.

Когда же речь заходит о двусложниках (именно их в основном использует Добычин), есть смысл учитывать также «затакты» — предшествующие цепям фрагменты, не противоречащие интерпретации, но дополнительно замедляющие чтение. К ним следует отнести окончания предыдущих строк такой же природы,

¹⁰ Белый А. Маски. С. 14.

прерываемые условными окончаниями строк и образующими вместе с ними аналогии «стыка» строк. Вспомним из самого начала романа:

*Дождь моросил. Подолы у маман / и Александры Львовны Лей / были приподняты
и в нескольких местах / прикреплены к резинкам с пряжками, пришитым / к резино-
вому поясу. // Эти / резинки назывались «паж»¹¹.*

Весь первый абзац «Города» вполне поддается ямбической интерпретации (только в двух случаях можно говорить о сверхсхемных ударениях, обычных на первом слоге и вызывающих вполне привычную переакцентуацию), кроме одного слова — «Эти»:

1001010001/00010101/100100010001/0001010100010/01000100//10/01000101.

Однако его вполне можно прочесть как мужское окончание строки, попавшей в затакт: «Эти / резинки назывались “паж”». И тогда практически весь абзац не противоречит ямбической интерпретации — по крайней мере, отклонения от стихового варианта метра вполне соответствуют реальным вариациям ритма в ямбическом стихе.

Продолжим чтение:

Блестели мокрые булыжники / на мостовой и кирпичи / на тротуарах. Капли падали с зонтов. / На вывесках коричневые голые / индейцы с перьями на голове курили. — Не оглядывайся, — // говорила мне маман.

Тюремный замок, четырехэтажный, с башнями, / был виден впереди. Там был престольный // праздник богородицы скорбящих, / и мы шли туда к обеду. Александра Львовна Лей // морализировала, и маман, / растроганная, соглашалась с ней.

— Нет, в самом деле, — говорили / они, — трудно найти место, где бы этот / праздник был так кстати, как в тюрьме.

Сморкаясь, нас обогнала / внушительная дама в меховом воротнике / и, поднеся к глазам пенсне, благожелательно / взглянула на нас. Ее смуглое / лицо было похоже на картинку «Чичикова». / В воротах все остановились, чтобы расстегнуть пажы, и дама-Чичиков еще раз посмотрела / на нас. У нее в ушах висели серьги // из коричневого камня с искорками. — Симпатичная, — сказала / про нее маман.

Мы вошли / в церковь и столпились у свечного / ящика. — На проскомидию, — отсчитывая мелочь, бормотали дамы. / Отец / Федор в золотом костюме с синими букетиками, кланяясь, / кадил навстречу нам. Я был польщен, / что он так мило встретил нас. / За замком шла железная дорога, и гудки слышны были. / В иконостасе я заметил богородицу. / Она была не тощая и черная, / а кругленькая, и ее платок / красиво раздувался позади нее. Она понравилась мне. С хор на нас смотрели арестанты. — / Стой как следует, — велела мне маман.

Раздался топот, и, крестясь, явились ученицы. / Учительница выстроила их. Она перекрестилась / и, оправив сзади юбку, оглянулась на нее. / Потом прищурилась,

¹¹ Добычин Л. Город Эн. Рассказы. М., 1989. С. 17.

взглянула на нашу сторону и поклонилась. — Мадмазель Горшкова, — пояснила Александра Львовна, покивав ей. / Дама-Чичиков от времени до времени бросала на нас взгляды¹².

Как видим, из сплошного метра здесь выпадает всего три слова, а значит процент метризации приближается к 100, а не находится на уровне 44 %, как пишет Фоменко.

Конечно, такие цифры получались, если учитывать только аналоги строк, выступающие в добычинском тексте как своего рода метрические курсивы. Они легко ловятся на слух и совершенно очевидны при совпадении с границами предложений или фраз. Однако представляется, что для формирования текста произведения как целого важны не только они, но и все остальные метроподобные фрагменты.

Кстати, в романе встречаются также трехсложные метры: «*На первой неделе поста наша школа говела*» (Амф5); «*Дочь и сын у Белугиных были немного моложе меня*» (Анб); «*Я стал ездить к ним в Шавские Дрожки*» (Анз), «*Время она проводила под соснами*» (Дк4) и т. д., что в частности ставит под сомнение изящное предположение Кормилова, будто бы выбор Добычиным двусложниковой метризации прозы был обусловлен его полемикой с Белым. Похоже, для автора «Города Эн» важен был не столько тип избранной метрической организации, сколько ее тотальность, ничем не уступающая, как выяснилось, беловской.

Причем для Добычина такой интерес к ритмике прозы, разумеется, не случаен: достаточно вспомнить его фразу из письма Слонимскому, что пока написано 700 слов романа. Для другого автора такое высказывание может показаться шутовой отговоркой, но Добычин действительно мог считать и слова и слоги в своих произведениях!

Кстати, переделывая свои рассказы, о чем свидетельствуют опубликованные ранние редакции, писатель последовательно насыщает их метром, делит большие строфы на соразмерные малые, придумывает разные типы отступов, что также свидетельствует о целенаправленных ритмических стратегиях его письма.

Разумеется, это не ставит под сомнение примененную в статье методику разметки прозы, предложенную в свое время Б. В. Томашевским и основательно доработанную М. М. Гиршманом¹³. Однако после наших новейших разысканий, как представляется, можно вполне преодолеть «обманчивую поверхность» текста и с помощью усовершенствованного метода его метрической разметки «внимательней присмотреться к ритму “Города Эн”». В случае же с использованной Фоменко для анализа «Города Эн» методикой Гиршмана, Игорь Владимирович сам

¹² Добычин Л. Город Эн. Рассказы. С. 17–18.

¹³ Томашевский Б. Ритм прозы (по «Пиковой даме») // Томашевский Б. О стихе: статьи. Л.: Прибой, 1929; Гиршман М. Ритм художественной прозы. М.: Сов. писатель, 1982.

признался, что, «как показал эксперимент, это никак не влияет на установление общей тенденции»¹⁴.

Другое дело — точные замечания о принципиальной роли строфической композиции романа: «Визуально страница выглядит как проза, организованная по принципу строфического текста. Иными словами, ритм романа — это ритм прозы, организованный по законам стиха»¹⁵. Однако и тут Фоменко почему-то трактует дробность текста только как средство изображения «хаотичности мира», в то время как «Город Эн» — это не только и не столько хаос, но и определенным образом (в том числе и с помощью строфической композиции) организованная гармония!

¹⁴ *Фоменко И.* Ритм и смысл: опыт интерпретации романа «Город Эн». С. 68.

¹⁵ Там же. С. 62.

**«НЕОБЫЧАЙНАЯ ФОРМА»:
УНИКАЛЬНОСТЬ И УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ
(О РАССКАЗЕ А. ГРИНА «ЛИ»)**

Опубликованный летом 1917 г. рассказ А. Грина «Ли» назван самим автором «необычайной формой». Вместе с тем, несмотря на некоторую неожиданность появления этого произведения в творчестве прозаика с вполне сложившейся манерой, уникальность этого произведения не следует преувеличивать: для русской литературы Серебряного века обращение к так называемой метрической прозе было вполне закономерно. Другое дело, как вписывается этот маленький рассказ в творческую эволюцию самого А. Грина.

Для метрической прозы рубежа веков характерным оказывается, в отличие от «Ли», публикация ее в составе стихотворных сборников рядом с «нормальными» стихами или в журналах, газетах или альманахах, где статус текста не оговаривался. Чаще всего это были небольшие по размеру произведения — стихотворения в прозе, выполненные в большинстве случаев белым или рифмованным ямбом. В случае увеличения размера тексты, выполненные метрической прозой, обычно разбивались на небольшие по объему соразмерные друг с другом главки. Подавляющее большинство метрических стихотворений в прозе (в дальнейшем МСП) разбивалось автором на небольшие абзацы, совпадающие с условными стихотворными строфами, неизбежно возникающими при «правильном» чтении МСП, или объединяющие в своем составе от одной до трех таких строф.

В этом смысле «Ли» А. Грина оказывается произведением вполне традиционным: это МСП сравнительно небольшого объема, без труда разбиваемое на 64 шестистишия, в подавляющем большинстве случаев совпадающие с абзацами, и объединенные в свою очередь в три главы. Первые две из них написаны нерифмованным разностопным (4/3) ямбом, в последней все строфы, кроме первой, зарифмованы сквозной рифмой. Все окончания стихов мужские, что дополнительно выдает

ориентацию текста на традицию стихотворных переложений английских и шотландских баллад.

Общеизвестно, что А. Грин вполне владел стихом, причем не только в начале творческого пути, как это было принято в русской традиции прошлого века: известны его стихотворные произведения, причем тоже сюжетные, написанные практически одновременно с рассказом «Ли». Очень часто герои его рассказов обращаются к стихотворным текстам, чаще всего — песням, написанным для них писателем. При этом он демонстрирует значительную изощренность во владении стихотворной культурой своего времени: достаточно вспомнить, например, что герой рассказа «Система мнемоники Атлея» изъясняется только-только входящим тогда в обращение свободным стихом. С другой стороны, А. Грин безусловно принадлежит в большинстве своих прозаических вещей к числу авторов, не принявших на практике реформу русской прозы А. Белого; именно в этом смысле появление МСП в творчестве такого последовательного «дихотомического» художника, каким представляется А. Грин, можно действительно рассматривать как явление уникальное.

Какую цель преследовал писатель, обращаясь к непривычной для себя форме, мы можем только гадать. Зато вполне определенно можно отметить отличие рассказа «Ли» от большинства близких ему по времени написания МСП других авторов. Оно заключается в массивном использовании переносов, что до предела актуализирует двойную — одновременно стиховую и прозаическую — установку при чтении текста. Общее количество условных стихотворных строк в рассказе, заканчивающихся переносами, приближается к 40 %.

В первой главке наибольшее число переносов приходится на концы первых строк строфы — 57 %; на втором месте — пятая строка — 50 %; на третьем — третья — 42 %; суммарное отношение процента нечетных строк, заканчивающихся переносом, к соответствующему показателю четных — 50:21. При этом в первой строфе текста находим только один перенос после третьей строки, во второй — два, в третьей — три, а в четвертой — пять, причем это единственная «полнопереносная» строфа во всем рассказе. Таким образом можно констатировать, что писатель сознательно или бессознательно нагнетает стихоподобие своего рассказа постепенно, но достаточно решительно. Напомним «пиковую» четвертую строфу: «Я встал: тут крыс унылый писк вернул меня стремглав к действительности злобной, — я на свет луны смотрел и думал: “Это мне со сна почудился толчок”». Прочсть этот фрагмент без остановок в конце условных строк, в отличие от цепных метров А. Белого, при всем желании и даже при темпераменте Малого театра невозможно. Интересно при этом, что, продемонстрировав прием, во всех последующих строфах первой главки автор использует перенос только по одному-два раза.

Во второй главке переносы используются активнее всего: в 61 % нечетных строк и в 31 % четных. Лидерство при этом переходит к третьей строке, заканчивающейся переносом в 78 % случаев. Наконец, в третьей, самой объемной, главке насыщенность строф переносами вновь снижается до показателей первой главы

(53 % нечетных строк, 20 — четных), причем решительное лидерство срединной третьей строки сохраняется — 66 %. При этом к концу текста все большее количество строф обладает тремя переносами на всех нечетных строках, то есть можно говорить о складывании определенного ритмического шаблона текста. Напомним, что как раз в третьей главе все строфы, кроме первой, зарифмованы своими четными, то есть беспереносными строчками. Таким образом, в этой главе подавляющее число строк — почти 77 % — завершается традиционным стиховым элементом — рифмой или переносом. «Идеальная строфа» выглядит при этом так: «Лишенья, недуги и гнев окаменили дух, он к окружающему стал безличен, слеп и глух; лишь сокровенному внимал он, умолкая вдруг».

На фоне такой четкой ритмической композиции особенно заметны и, очевидно, значимы редкие отклонения от общей схемы. Их действительно немного: две пятистрочные строфы в первой главке — с пропуском в одном случае четной, в другом — нечетной строки; начало второй главки со второй стопы четырех-стопного ямба и наращивание стоп в двух строках; рассечение трех строф на две неравные части, причем в двух случаях с образованием межстрофного переноса. Еще в одном случае наблюдается ненормативное ударение для соблюдения размера и в другом — грамматическое рассогласование речи, служащее этой же цели. Наконец, две строфы вообще лишены переносов, при этом одна из них завершает рассказ в целом. Таким образом, перед нами четкая композиционная схема, каждое отклонение от которой, как в стихе, выделяет наиболее значимый элемент текста: начало, конец, кульминационное событие (например, мнимую смерть героя — четырехпереносной строфой, встречающейся в третьей главке лишь дважды) и т. д. Налицо умелое использование прозаиком законов стиховой речи и ее специфики в пограничном по своей природе «необычайном» тексте.

В архиве Грина сохранилось еще несколько прозаических произведений, испытывавших на себе безусловное влияние стиховой культуры. Вот одно из них — написанное «на случай» и адресованное жене версейное стихотворение в прозе¹:

Ты знаешь ли, милая, что утро блестит, когда ты делаешь, сонная, ручкой знак нежной милости, а иначе солнце встает в тучах.

Знаешь ли ты, что ранняя зеленая травка появляется только при твоей улыбке.

А я еще знаю, что ты маленькая, с озорной ручкой твоей светишься ясным светом зари и прощения.

Сверху, из великих мыслей своих, тебя видит Бог и усмехается в бороду.

«Это было удачно, — говорит он, — моя Нина вышла простенько и хорошо, как лиловый колокольчик в полях».

Ему возражает дьявол: — «Я её съем».

— «Я её защищу», — говорит Бог и тихо кладет ясную руку свою на вздорное темечко моего нежного друга.

¹ РГАЛИ. 127/1/190. А. С. Грин. Стихотворения посвященные Н. Н. Грин; письма и записки к Н. Н. Грин. 1918 — март 1932. Л. 115 — сообщено нам Ю. В. Царьковой.

«Теперь спи, — говорит он, — для того, чтобы сердце твое было спокойно».

И вот всё, что могло быть сказано с хорошей, родной.

Одно я только забыл: это упомянуть маленькие блистания, тонкие и порывистые движения, означающие, что ей могло бы быть и лучше, чем в настоящую минуту.

С этим ничего не поделаешь, — вина падает на меня.

Но я надеюсь, что из Великой Милости, любящей мою любимую, немного перепадет и мне.

Почти БЕК.

«ТЕХНИКА ПРОЗЫ» И «ХРОНИЧЕСКИЙ АНАПЕСТИТ»: ЗАМЯТИН ПРОТИВ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Сегодняшнему филологу, а уж тем более простому читателю, нелегко представить, насколько безусловным авторитетом пользовался в конце 1910-х — начале 1920-х гг. в русской литературе Андрей Белый — поэт, прозаик и теоретик стиха и прозы, первым в отечественной науке предложивший рассматривать их как две, по сути дела, единые в структурном смысле формы словесного искусства. Понятно поэтому, почему Е. Замятин, сам претендовавший на роль лучшего прозаика своего времени, так ревниво следил за Белым — и прозаиком, и теоретиком. Рассмотрим его наиболее значимые высказывания о практике и теории оппонента в порядке их написания и публикации.

Уже в 1914 г. Замятин посвящает три четверти своей рецензии на первый и второй сборники «Сирин» опубликованному в них роману А. Белого «Петербург», сравнивая его автора с «гуттаперчевым мальчиком при шарманке»: «жалко Андрея Белого, когда станешь роман его “Петербург” читать. Легко ли это — кренделем вывернуться, голову — промеж ног, и этак вот — триста страниц передышки себе не давать? Очень даже трудное ремесло, подумать — сердце кровью обливается» — и далее: «А-а, не смешно? Ну, так искусством своим удивит гуттаперчевый мальчик, вывертами, кренделями неестественными, голову промеж ног засунет — а уж удивит». Один из основных предметов критики здесь — экзотическая лексика Белого: «Есть, конечно, в романе и “древеса”, и “кудеса”, и “пламена”, и многократное “обстали”, “сентябревская ночь”, “октябревский денек”...» Смушают Замятина и непривычные для русской традиции заглавия глав романа: «“И увидев расширилась...” — одно заглавие; “Двух бедно одетых курсисточек” — другое заглавие; “И притом лицо лоснилось” — третье заглавие; есть такие же заглавия и четвертое, и пятое, и шестое...»

Из всего этого Замятин — читатель «Петербурга» делает эмоциональный вывод: «После Андрея Белого читать Блока — всё равно что из чадного балагана выйти в мрачную ночную тишь»¹.

К поэзии Белого Замятин относится в те годы куда доброжелательнее: об этом свидетельствует, например, его оценка, появившаяся в рецензии на второй сборник «Скифов» (1917), где было напечатано стихотворение Белого «Развалы»: «У Белого, всегда так холодно-бриллиантово блещущего, в первом “Скифе” есть рубиновые, кровью сердца политые строки»².

В том же 1918 г. в знаменитой лебедянской лекции «Очерк новейшей русской литературы» Замятин обращается к «Петербургу» уже как к образцу «техники прозы», прежде всего, указывая на мастерское использование Белым инструментовки согласных: «Когда мы разбирали *символистов*, упоминалось, что им, ввиду особой трудности их тем, пришлось *технику пользования словом* разработать до совершенства и в том числе применить музыку слова».

Всё в том же самом, уже упоминавшемся романе А. Белого «Петербург», один из героев, некий Александр Иваныч, проживает на чердаке. И вот однажды ночью — он в бреду, и в бреду ему кажется, что к нему по деревянной лестнице поднимается статуя Петра Великого — *Медный всадник*. Автор изображает это приблизительно так: «Перила скрипели. Громыхали по дереву шпоры Петра. И в черепе Александра Иваныча всё быстрее вращались красные круги. И Александр Иваныч узрел: шпоры, и раструбы сюртука Петрова, и страшные руки...» Вы слышите: здесь все время звуки *ра, ро, ру, ры*. Специально подобраны грохочущие слова, и этими словами особенно ярко передано впечатление медной статуи, с грохотом шагающей по деревянной лестнице.

Интересно, что следом за этим Замятин приводит пример инструментовки «из другого автора» — на этот раз из своего собственного рассказа 1915 г. «Кряжи» (в дальнейшем этим приемом он пользуется в своих теоретических заметках постоянно): «“*На Михайлов день снег повалил. Как хлынули белые хлопья — так и утихло все. Тихим колобком белым лай собачий плывет. Молча молятся за людей старицы-сосны в клобуках белых...*” Тут вы слышите повторение звуков *хл, кл*. Этим дается впечатление хлопьев, падающих, кружащихся хлопьев снега»³.

В 1920 г. Замятин читает лекции по технике художественной прозы в литературной студии «Всемирной литературы» и «Дома искусств», инициированные М. Горьким⁴. В трех лекциях из пяти речь идет о наиболее волнующей писателя

¹ Замятин Е. И. «Сирин». Сборник первый и второй // Замятин Е. И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. М., 2010. С. 276–278.

² Замятин Е. И. Скифы ли? // Там же. С. 289.

³ Замятин Е. И. Очерк новейшей русской литературы // Замятин Е. И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М., 2011. С. 311.

⁴ Зайдман А. Д. Литературные студии «Всемирной литературы» и «Дома искусств» (1919–1921 годы) // Русская литература. 1973. № 1. С. 141–147.

теме — о стихе и прозе, их сходствах и различиях; так, лекция «О языке» начинается риторическим вопрошанием:

В чем разница между поэзией и прозой? И есть ли она? Поэты-стихотворцы еще оспаривают привилегию составлять особую художественную церковь. Но для меня ясно: между поэзией и художественной прозой — нет никакой разницы.

В старых теориях словесности вы найдете такое разделение, но теперь оно уже утратило свой смысл. Теперь мы не в состоянии различить, где кончается поэзия, и где начинается художественная проза⁵.

Нетрудно заметить, что здесь Замятин точно следует за Белым, заявившим годом раньше в своей полемической работе «О художественной прозе» практически то же самое: «Противоположение поэзии прозе — старо. Оно всеми оставлено». Кстати, эта принципиальная работа была подробнейшим образом законспектирована Замятиным, этот конспект опубликован в составе его лекции «О стиле» в 1988 г.⁶

Продолжая свои рассуждения, Замятин справедливо обращает внимание на объективные изменения, произошедшие в русской словесности начала XX в.:

Внешние изобразительные приемы в поэзии и в прозе — когда-то различались. Но теперь мы имеем стихи без рифм, мы имеем стихи без определенного ритма — *vers libre*. Ех. Гете «Горные вершины». Целый ряд стихов Блока (Ех.).

С одной стороны, в новейшей художественной прозе — мы находим часто пользование определенным ритмом; с другой — в прозе мы находим пользование музыкой слова — весь арсенал новейшей поэзии: аллитерации, ассонансы, инструментовку. Стало быть, резко — по внешности — от художественной прозы отличается только стихотворение с определенным метром, то есть только один частный случай стихотворения. В остальных случаях — никакой качественной границы нет.

И далее:

...если уж говорить о каком-нибудь качественном различии между поэзией и художественной прозой, так его можно определить: поэзия занимается главным образом областью лирики, художественная проза — областью эпоса. И быть подлинным мастером в области художественной прозы настолько же труднее, насколько междупланетное путешествие труднее путешествия по нашей планете⁷, —

тоже по сути дела повторение мысли Белого, уже цитированной Замятиным.

Характерно, что далее, переходя к конкретному анализу речевых форм, характерных для художественной речи (и крайне редко встречающихся за ее пределами), Замятин в качестве примеров («Ех.») приводит отрывки из произведений нескольких авторов: Чехова, Белого («Петербург») и из себя самого.

⁵ Замятин Е. И. Инструментовка // Замятин Е. И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 333.

⁶ Белый А. О художественной прозе // Там же. С. 380.

⁷ Там же. С. 334.

В следующей лекции, «Инструментовка», имя Белого не называется, однако Замятин приводит не только ее примеры «в духе» автора «Петербурга», но и отмечает сопровождающие и усиливающие эффект аллитерации «ускорения» и «замедления». (Ускорение — термин, введенный в теорию русского стихосложения А. Белым в книге «Символизм» (1910) для обозначения пропуска в стихе одного из предусмотренных данным размером ударений: пиррихией в двусложных размерах и трибрахией в трехсложных. Термин фиксирует субъективное впечатление ускоренного произношения стихов с подобными пропусками ударений. По мнению Белого, как ускоренные воспринимаются стихи, в которых пропущены ударения, четные по отношению к последнему ударению стиха (тонической константе), а как замедленные — стихи с пропуском нечетных от конца ударений⁸; Замятин трактует эти термины по-другому, о чем см. ниже.)

Интересны также соображения Замятина о природе и роли дистантных созвучий в прозе (по аналогии со стихом он называет их рифмой): «Если законным в стихе является полный консонанс, рифма — то в прозе рифма недопустима. Проза строится на диссонансе или на неполном консонансе. Ех. “Через мгновенье вновь начинается рознь, раздор и галденье” (Щедрин)».

По мнению Замятина,

...рифма допустима лишь изредка, как намеренный прием, как частный случай полного ассонанса. При этом непременно рифмуемые слова — ставятся рядом, что лишает такой консонанс вида нормальной стихотворной рифмы. Ех. «Он шелкнул как волк зубами» (Гоголь, «Страшная месть»), «Трещат нещадные тучи» (Ремизов, «Гнев Ильи-пророка»).

Ассонансы в прозе встречаются сравнительно редко; чаще — аллитерации. Как то, так и другое — является лишь музыкальными украшениями, лишь мелодическим приемом, придающим благозвучие, а не приемом изобразительным⁹.

Далее речь в лекции идет — правда, очень осторожно — о звуко-символизме и о звукоподражании как простейшем случае инструментовки.

Наконец, отдельную лекцию Замятин посвящает ритму прозы. Писатель начинает с повтора ранее высказанной мысли: «ритм в прозе — гораздо сложнее и труднее поддается анализу, чем ритм в стихе. Вот почему прав А. Белый, когда он говорит: “Писать яркой прозой — гораздо труднее, чем стихами... Проза — тончайшая, полнозвучнейшая из поэзии”» и продолжает:

Мне уже не раз приходилось отмечать, что точной границы между поэзией и прозой нет. Мы <можем> провести определенную границу только между поэзией метрической и прозой: первое, что бросается в глаза, это то, что в прозе нет определенного метра; есть какой-то ритм и какие-то его законы — но нет метра. Стих тонический, то есть такой, правила которого требуют лишь одно и то же число ударений в строке

⁸ Белый А. Символизм. М., 2010. С. 192 и сл.

⁹ Замятин Е. И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 361.

и не требует одинакового числа слогов или правильного чередования долгих и кратких слогов — стих тонический уже стоит ближе к прозе. И, наконец, свободный стих — уже совершенно естественно сливается с прозой. Ех. «Горные вершины».

Однако далее Замятин вполне обоснованно полемизирует с Белым, который в названной работе предлагает представлять любой прозаический текст как сумму силлабо-тонических метров, для чего пытается раскладывать его на комбинированные метры, не существующие в обычном силлабо-тоническом стихе; возражая ему, Замятин упрекает Белого в том, что тот «произвольно, искусственно» рассматривает свои примеры, например, «как комбинацию ямбаанapestов с пустым промежутком в 1-й строке...» — но тут же добавляет: «Правильней видеть здесь, дактилехореическую строку»¹⁰, то есть продолжает действовать в логике самого Белого.

При этом Замятин заявляет, что

...«прозаический стих» — есть показатель (для меня) высшего развития поэтического дара у автора, высшего развития музыкального слуха, уже не довольствующегося грубым, рубленным, метрическим стихом, а прибегающего к сложному, неуловимому ритму *vers libre*. Очень показательно, что *vers libre* — «прозаический стих» является на высших ступенях развития литературы; возьмите хотя бы французов, —

и делает важнейший вывод:

Но если я согласен с Белым, что «проза — есть тончайшая и сложнейшая из поэзий», то я совершенно не согласен с ним в попытке его из аэроплана прозы — свободного аэроплана — сделать подобие привязного воздушного шара поэзии. В этой же статье Белый утверждает, что у лучших прозаиков размеренность прозы — составляет определенный метр — или приближается к определенному метру¹¹.

После чего приводится ряд примеров из Пушкина, в которых Замятин справедливо отмечает неточности и натяжки Белого, но взамен предлагает свои трактовки, ничуть не менее спорные. Однако основной вывод его представляется вполне закономерным:

Зачем сводятся эти странные стопы? Намеренно, чтобы нарушить правильный метр.

И отчего горьковский «Человек», написанный чистейшим ямбом (кажется), производит такое тягостное, удручающее впечатление? Ведь это есть точнейшее приближение к метру в прозе!

Ответ ясен: оттого что точный метр в прозе — есть преступление. Оттого что наличие правильного, метрированного ритма в прозе — есть не только не достоинство, но крупный недостаток. Это первый тезис относительно ритма в прозе, который надо запомнить.

¹⁰ Замятин Е. И. О ритме прозы // Замятин Е. И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 363.

¹¹ Там же. С. 364.

Тут мы встречаемся с тем же самым явлением прямо противоположных требований относительно стиха и прозы: там рифма есть плюс, здесь — минус; там строго выдержанный метр +, здесь —; там ошибка в метре недопустима, здесь метр без ошибок — недопустим.

Практический вывод отсюда ясен: с *id.* тщательностью, с какой версификатор следит за правильностью метра, прозаик должен следить за тем, чтобы не было правильного метра. Не говоря уже о том, что правильный метр недопустим в целом произведении или в целых абзацах произведения — нельзя допускать метра и в частях абзаца, в целых предложениях. Особенно это правило относится к тем случаям, когда в прозе появляются метры, легко уловимые ухом.

Особенно часто метрированная проза попадает у писателей малокультурных, начинающих и, что очень типично, почти всегда в такой рубленой прозе есть и рифмы.

Тем удивительней, что тот же недостаток мы видим у Белого. У него почти сплошь, беспросветно анапестированы целые романы. Точно едешь в поезде: тра-та-та, тра-та-та... дремлет. И тут уж нарушения метра — редкие — действуют так, как если бы сосед уколол вас булавкой. У того же Белого в «Петербурге» эта метрированность в меньшей степени, только частями.

Там, где казалось бы, легким изменением фразы можно было бы соблюсти ритм — автор намеренно нарушает его. Лишь в редких случаях, когда это оправдывается содержанием, уместны и даже хороши метрированные фразы.

Из всего сказанного ясно, что метрического ритма в прозе не должно быть. Другими словами, что с количественным масштабом при анализе ритма прозы — с измерением числа слогов нельзя подойти. Явно напрашивается возможность крутого решения: что здесь надо применить качественный анализ, качественный масштаб. Какого же рода может быть этот масштаб?¹²

Именно для этой цели Замятин предлагает воспользоваться видоизмененной терминологией Белого, а именно понятиями ускорения и замедления:

Если мы прозу будем читать ритмически, под какой-то невидимый метроном, то мы встретимся с тем же явлением, какое имеем при чтении стихов, построенных тонически, то есть с переменным числом слогов и с постоянным числом ударений в каждой строке: а именно там, где больше слогов между двумя соседними ударениями, мы будем читать быстрее, а где меньше — мы будем читать медленнее. То есть у нас будут в чтении, в ритме — замедления и ускорения. Ясно, что замедление получится, когда между ударениями поставлено мало неударяемых слогов, и наоборот — ускорение, когда между ударениями много неударяемых слогов.

В правильно (в ритмическом отношении) построенной прозе — мы найдем чередование ускорений и замедлений. Причем ускорения и замедления особенно резко бросающиеся в глаза — всегда бывают мотивированы, то есть имеют связь с изображаемым настроением или действием¹³.

¹² Замятин Е. И. О ритме прозы. С. 365.

¹³ Там же. С. 367.

Интересно, хотя и далеко не бесспорно, и другое замечание Замятина: «Значение знаков препинания — в прозе ритмическое; в стихе — нет»¹⁴.

Лекцию «О стиле» Замятин тоже начинает с утверждения об отсутствии строгой границы между поэзией и прозой и с запретов на рифму и метр в прозе. Однако после этого вновь предлагается мерить прозу силлабо-тоническими стопами:

Лучшие, величайшие поэты Гете, Гейне и Блок в большинстве случаев пользовались метрами с так называемыми пустыми промежутками или паузами, метрами неправильными. Лучшие мастера прозы писали прозой ритмической, то есть по существу теми же самыми стихами с меняющимся метром, с теми же самыми паузами: так писали Пушкин, Гоголь, Ремизов, А. Белый, Бодлер, Клодель, —

после чего приводится цитата из «Петербурга» А. Белого: «В первой строке — чистейший дактиль; во второй и третьей — анапест», а затем — и примеры «гармонических приемов в художественной прозе» — ассонансов (неполное созвучие на данную гласную, неполная рифма) и аллитераций (созвучие согласных) и в качестве образцов — снова примеры инструментовки из «Петербурга» и из собственной прозы: «Инструментовка блеска Джесмонда»; «Звуковой образ леди Кембл: ча, че, ви, ве (*черви, червивы*)» и т. д.¹⁵ Интересно, что именно после этого приводится подробный конспект статьи Белого «О художественной прозе». Таким образом, в лекциях 1920 г. Замятин, признавая заслуги Белого в деле инструментовки, решительно возражает против его попыток внесения в прозу метра и рифмы.

В 1923 г. Белый вновь становится объектом критики Замятина: на этот раз его проза упоминается как нежелательный объект для подражания в развернутой рецензии «Эренбург». Характеризуя отрывок из нового романа Эренбурга «Жизнь и гибель Курбова», Замятин пишет:

Зачем же ему вдруг понадобилось собирать щепки от Белого? Гибель Курбова начинается с первой страницы, и губит его преступление Константина Летаева: та же, что у Белого, ритмованная проза, тот же самый, что у Белого, хронический анапест; то же последнее новшество Белого — рифмы в прозаическом строе (у Эренбурга: «...и есть он не хочет, считает коробки и меряет пробки» и т. д.). Совершенно непонятно, почему Эренбург предпочитает ошибаться с Белым, чем быть правым (или ошибаться) по своему. Ведь как будто над прозаической формой Эренбург думал достаточно, чтобы разглядеть этот основной закон: такты в прозе строятся не на ударных слогах, а на логических ударениях. Если стихи, затянутые в старомодный корсет метра, читаешь, как мемуары, то метрированная проза — это уж мемуары о мемуарах.

И далее: «Белый — лекарство очень сильное, очень ядовитое, очень опасное: многих — несколько капель Белого отравили; Эренбург, я думаю, выживет»¹⁶.

¹⁴ Замятин Е. И. О ритме прозы. С. 369.

¹⁵ Замятин Е. И. О стиле // Замятин Е. И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 374–375.

¹⁶ Замятин Е. И. Эренбург // Замятин Е. И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 335–336.

Однако в том же году в статье «Новая русская проза», рассуждая о пролетарской литературе, Замятин снова ссылается на Белого-теоретика как на незыблемый авторитет: «Прав Андрей Белый, когда в одной из своих статей говорит: “Написать... прозой — труднее, чем стихом. И оттого исторически она появляется несравненно позже поэзии”. Это “несравненно позже” — пока еще очень далеко даже для наиболее культурных групп — “Кузницы”, “Горна” в Москве»¹⁷.

Складывается впечатление, что хорошо относясь к Белому и технике его прозы, Замятин настойчиво предостерегает тех писателей, которые, как ему представляется, выступают как его последователи; так, о Пильняке он в той же статье пишет: «Он явно посеян А. Белым, но, как всякой достаточной сильной творческой особи, — ему хочется поскорее перерезать пуповину, почему в посвящении к последней своей повести он пишет: “Ремизову — мастеру, у которого я был подмастерьем”, это — только инстинктивная самозащита от Белого»¹⁸.

При этом возводимая им в основном к Белому стихоподобная инструментовка прозы у начинающего писателя приветствуется: «Местами Буданцев удачно применяет в романе словесную инструментовку — искусство, кроме него, неизвестное, кажется, никому из писателей младшего поколения»¹⁹.

В статье следующего года «О сегодняшнем и о современном» прослеживается то же отношение к опытам Белого, отраженным в творчестве его последователей: следование инструментовке в духе Белого — момент положительный, метризация прозы — отрицательный. Так, оценивая «Железный поток» Серафимовича, Замятин пишет: «Когда мы находим фразы, подобные такой: “Опять у бежавших среди напряжения к спасению подымалось неподдаваемое изумление”, — мы предполагаем здесь уже начало инструментовки — почти по Белому», а говоря о рассказах Н. Огнева, он решительно предостерегает: «Никому на свете не надо ставить в прозе анапестов по Белому — как у Огнева». И далее, уже по поводу другого автора:

Рукавишниковский опыт стихотворного сказа — очень любопытен. Ритмическое строение народного эпоса (у Рукавишникова — попытка реставрировать именно эту форму) и ритмическое строение художественной прозы — по сути аналогичные — до сих пор остаются не вскрытыми. Неудачна была попытка Белого подойти к этому вопросу с метрическим стандартом; в сущности, с тем же стандартом подходит в своем запутанном и бескостном предисловии Малишевский²⁰.

В конце 20-х гг. Замятин выступает с идеей вечера и сборника «Как мы пишем», сам рассылает письма писателям с просьбой принять участие в сборнике. Обращаясь по этому поводу к Белому 12 июля 1929 г., он поясняет: «...Сборник,

¹⁷ Замятин Е. И. Новая русская проза // Замятин Е. И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. М., 2004. С. 126.

¹⁸ Там же. С. 131.

¹⁹ Там же. С. 132.

²⁰ Замятин Е. И. О сегодняшнем и о современном // Там же. С. 143–150.

о котором Вам пишет издательство, — моя затея. Вы больше, чем кто-нибудь, поймете, что эта книга может дать очень интересный материал. И, конечно, Вам в этой книге в первую голову — честь и место. Непременно и поскорее присылайте материалы»²¹. Напомним, что среди предложенных вопросов есть два, непосредственно связанных с проблематикой ритма и инструментовки:

«12. Ставите ли себе какие-нибудь музыкальные, ритмические требования?

13. Проверяется ли работа чтением вслух (себе или другим)?»²²

Сам Замятин написал для книги очерк «Закулисы», в котором еще раз развернуто формулирует — опять же в диалоге с Белым — собственное отношение к технике прозы, опираясь теперь уже только на собственный писательский опыт:

На первой же странице текста приходится определить основу всей музыкальной ткани, услышать ритм всей вещи. Услышать это сразу — редко удается, почти всегда приходится переписывать первую страницу по нескольку раз (в повести «На куличках», например, было четыре разных начала, в «Островитянах» — два, в «Алатыре» — шесть). Это понятно: при решении ритмической задачи — прозаик в положении гораздо более трудном, чем поэт. Ритмика стиха давно изучена, для нее есть и свод законов, и уложение о наказаниях, а за ритмические преступления в прозе до сих пор не судят никого. В анализе прозаического ритма даже Андрей Белый — тончайший исследователь музыки слова — сделал ошибку: к прозе он приложил стиховую стопу (отсюда его болезнь — хронический анапестит).

Для меня совершенно ясно, что отношение между ритмикой стиха и прозы такое же, как отношение между арифметикой и интегральным исчислением. В арифметике мы суммируем отдельные слагаемые, в интегральном исчислении — мы складываем уже суммы, ряды; прозаическая стопа измеряется уже не расстоянием между ударяемыми *слогами*, но расстоянием между ударяемыми (логически) *словами*. И так же, как в интегральном исчислении — в прозе мы имеем дело уже не с постоянными величинами (как в стихе, арифметике), но с переменными: метр в прозе — всегда переменная величина, в нем все время — то замедления, то ускорения. Они, конечно, не случайны: они определяются эмоциональными смысловыми замедлениями и ускорениями в тексте²³.

Итак, снова: метру и рифму в прозе — нет, инструментовке — да — так в общем виде можно сформулировать кредо Замятина.

Интересно, что спустя пять лет, в очерке «Андрей Белый», опубликованном в мемуарной книге «Лица» только в 1955 г., Замятин называет своего многолетнего оппонента (к тому времени уже умершего) «одним из оригинальнейших русских писателей», «писателем для писателей», «мэтром, изобретателем, изобретениями которого пользовались многие из русских романистов более молодых поколений», но при этом практически ничего не говорит ни о его теоретических взглядах, ни о художественной практике, с которыми он был в корне не согласен, упоминая

²¹ Цит. по: Замятин Е. И. Сочинения. М., 1988. С. 572.

²² Там же. С. 573.

²³ Замятин Е. И. Закулисы // Замятин Е. И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. С. 194.

лишь «блестящие лекции по теории стиха» и «неутомимые формальные искания Белого»²⁴.

Не менее важно и другое: не удовлетворяясь трехсложниковой метризацией прозы «по Белому» и тем более предложенной им трактовкой всякой «настоящей» прозы как вариации силлаботоники, Е. Замятин в своей собственной художественной практике ищет иные пути преодоления как ритмической инертности «классической» прозы, так и предложенного А. Белым «метрического стандарта».

Наиболее выразительные примеры такого преодоления следует, вероятно, искать среди произведений писателя, относимых к так называемой «орнаментальной прозе», по поводу которой В. Шмид пишет:

В орнаментальной прозе модернизма и авангардизма повествовательный текст и изображаемый мир подвергаются воздействию поэтических структур, которые отображают строй мифического мышления,

то, в свою очередь, выражается в

сказе или звуковой инструментовке, т. е. явлениях, общим признаком которых оказывается повышенная ощутимость повествовательного текста²⁵.

Сам В. Шмид называет образцами орнаментальной прозы Е. Замятина рассказы «Дракон», «Пещера» и «Наводнение», а свой анализ последнего строит на базе сопоставления мифологических мотивов и сопровождающей их инструментовки, оставляя ритмическое строение рассказа в стороне.

Посмотрим, однако, из чего же складывается неповторимое ритмическое своеобразие прозы Е. Замятина. Первое, что бросается в глаза — это рассечение текста на небольшие фрагменты — то самое экспрессионистское сжатие речи, которое писатель постоянно упоминает в своих статьях 1920-х гг. как отличительный признак новой литературы и изобразительного искусства (например, в статье «О литературе, революционной энтропии и прочем»: «Старых, замедленных, дормезных описаний нет: лаконизм — но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова. В секунду — надо вжать сколько раньше в шестидесятисекундную минуту: и синтаксис — эллиптичен, летуч, строгие пирамиды периодов — разбросаны по камням самостоятельных предложений»²⁶). Короткие эллиптические фразы, разделяемые авторскими тире, обозначающими одновременно длину паузы и ее напряженность; двойное тире в конце принципиально незавершенных абзацев; резкое варьирование объема прозаических строф; ненормативный синтаксис, отчасти мотивированный сказовой манерой; обилие инверсий — всё это позволяет Е. Замятину постоянно поддерживать ритмическое напряжение в тексте. Но еще

²⁴ Замятин Е. И. Андрей Белый // Замятин Е. И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. С. 55–56.

²⁵ Шмид В. Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» // Русская литература. 1992. № 2. С. 56.

²⁶ Замятин Е. И. О литературе, революционной энтропии и прочем // Замятин Е. И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. С. 179.

одной из его образующих оказывается тем не менее и теоретически отвергаемый писателем силлабо-тонический метр; правда, не тотальный, как у А. Белого и его подражателей, а захватывающий в первую очередь начальные фрагменты фраз и абзацев, причем значительно чаще двух-, а не трехсложниковый (вспоминается «анapestит» и укоризненное замечание Е. Замятина в адрес альманаха «Недра»: «даже метр у всех авторов один и тот же — четырехстопный ямб»²⁷). Несколько примеров:

«Петербург горел и бредил» (X4); «Это было уже в соскочившем, несущемся мире, и здесь...» (Ан6); «Скрежетал и несся вон из мира...» (X5) «— Довел, без пересядки — в Царствие Небесное» (Я6); «дыра в тумане заросла» (Я4); «И вдруг — из пустых рукавов» (Амф3); «и в тумане два глаза» (Ан2); «стервь этакая: будто трепыхнулся, а?»(X6); «в предписанной точке пространства...» (Амф3); «Дракон оскаллил до ушей туманно-полыхающую пасть...» (Я11); «картуз осел на оттопыренных ушах» (Я6)

— все это находим в интересном всего одну страницу рассказе 1918 г. «Дракон». Характерно, что все 11 отрывков — начала фраз, 9 — начала предложений, 6 — зачины абзацев. Так и хочется вновь процитировать «Закулисы»: «Когда эти фразы вписывались в повесть — математика была, конечно, только синей лампой, ритм был выбран подсознанием, но выбран он был правильно»²⁸.

Не столь массивно, но не менее очевидно используются «подсознательно выбранные» метры и в других орнаментальных текстах Е. Замятина — например:

в «Мамае»: «Мокрых, засыпанных снегом, вытаскивал их...» (Дак5); «Там — оштукатуренное небо, / все в табачных гроздовых /// тучах» (X5+4); «И небрежным движением, с женским лукавством, давала...» (Ан5) и т. д.;

в «Пещере»: «В небесной Петербургской спальне было так же, как недавно...» (Я8); «И в центре всей этой вселенной — бог, / коротконогий, ржаво-рыжий...» (Я5+4); «Чугунный бог еще гудел» (Я4);

в «Наводнении»: «Кругом Васильевского острова...» (Я4); «Днем на котле у Трофима Иваныча лопнула...» (Дак5) и т. д.

Рассказ «Икс» начинается отчетливо метрической фразой: «В спектре этого рассказа / основные линии...» (X4+3); затем обнаруживаются зачины: «Вместо молитв, золотая, вздымаются к небу» (Дак5); «Еще только начало десятого — служба...» (Ан4); «Ах, если бы дьякон умел рисовать, как Кустодиев!...» (Амф5) и т. д.

Тут, наверное, самое время вспомнить повествование Д-503: «Мое, привыкшее к цифрам перо, не в силах создать музыки ассонансов и рифм... Но ведь это будет производная от нашей жизни, от математически совершенной жизни Единого Государства, а если так, то разве это не будет само по себе, помимо моей воли, поэмой?» И действительно, в записи 9-й «Литургия. Ямбы и хорей. Чугунная рука»

²⁷ Замятин Е. Избранное. М.: Правда, 1989. С. 451.

²⁸ Замятин Е. Избранные произведения. М.: Советская Россия, 1990. С. 419.

появляется сначала ямб: *«И загремели над трибунами / божественные медные ямбы о том, безумном, со стеклянными глазами, // что стоял, там, на ступенях, / и ждал логического следствия / своих безумств»* (ямб не захватывает здесь лишь одно слово, но какое — *ямбы!*), — а затем, перед стихотворной (тоже ямбической) цитатой, и хорей *«Корчатся зеленые деревья»* — в описании выступления поэта-«ямбиста»: *«Снова медленный, тяжкий жест — и на ступеньке Куба / второй поэт. // Я даже привстал; быть не может? (Амф3) Нет, его толстые, негрские губы, (Дак4) это он», <...> Губы у него трясутся, серые. (Х5). Я понимаю: пред лицом / Благодетеля, пред лицом всего сонма хранителей»* (АнЗ), — так, с гораздо большим разнообразием и количеством перебоев и отступлений, описывает Д-503 выступление «хореиста» — м. б. потому, что тот, в отличие от «ямбиста», и сам волновался больше, и рассказчика больше взволновал? Отметим, кстати, что Д-503 и далее демонстрирует нам свое «непроизвольное» метрическое чутье, признаваясь: *«Под мерный метрический стук колес я про себя скандирую колеса — и стихи...»*

Но самое, пожалуй, массивное, системное и законченное использование как «случайных» силлабо-тонических метров, так и других ритмических средств, включая звуковую инструментовку и «лейтмотивы зрительные»²⁹, находим у Е. Замятина в его художественном манифесте — «Рассказе о самом главном».

Метр захватывает здесь примерно треть текста, как правило, начиная фразы и абзацы (*«Мир: куст сирени — вечный / огромный, необъятный»* (ЯЗ×2); *«из бесконечностей, / невидимая, темная звезда (Я2+5), чуть освещенные красным развалины стен, галерей»* (Дак6); *«и самое главное — чтобы скорее удар»* (Амф5) и т. д.), но изредка и заканчивая их (*«...все услышали бы. Я — нем»* (Я4); *«...какой-то один день или минута»* (Я5); *«...и роющего лапками в цветах // шмеля, и главное —»* (Я5+2)).

В ряде случаев метр захватывает целые строфы, образуя цепи, подобные трем-четырем строчкам подряд; двусложники явно преобладают, но достаточно часто встречаются и «нелюбимые» Е. Замятиным трехсложники А. Белого. На некоторых участках текста метр сгущается, на других — разрежается. Причем мотивировки этого скорее структурные, чем собственно содержательные; метр отступает на задний план там, где Е. Замятин активнее использует другие способы ритмизации: укороченные фразы (в описаниях «стремительных» действий и диалогах) или, наоборот, протяженные описательные периоды, изобилующие инверсиями, перечислениями, другими синтаксическими фигурами.

Чрезвычайно важную конструктивную роль играет в «Рассказе о самом главном» звуковая инструментовка. О ее сознательном использовании в своем творчестве Е. Замятин тоже обстоятельно написал в «Закулисах», где он связывает гласные с динамическим, а согласные — со статическим аспектом речи; при этом определенный комплекс звуков, по утверждению писателя, соответствует конкрет-

²⁹ Замятин Е. Избранное. С. 468.

ному лейтмотиву повествования или персонажу. Примеры Е. Замятин приводит при этом из «Наводнения» и «Островитян». Исходя из этого, а также из анализа «Наводнения», В. Шмид говорит о двух типах организации замятинской прозы: звуковой символике и звуковых лейтмотивах, отмечая при этом, что наряду с массивными повторами согласных писатель часто прибегает к изысканной инструментовке паронимических рядов.

Именно этот способ оказывается наиболее характерным для структуры «Рассказа о самом главном», где подобная инструментовка чаще всего совпадает с метром, создавая почти полную иллюзию стихотворных строк. Вот только несколько наиболее выразительных примеров такого рода:

«Все ниже в синем небе ястреб»; «и белое до боли платье Тали...»; «градом, таранами, бревнами, бурей»; «кровь на траве — но это всё равно»; «Две пристальных, диких луны, положивших...»; «Вскочил — глаза разинуты, как рот»; «*Подпрыгнув и в последний раз сверкнув* проваливаются луны...»; «Занавесью туч еще закрыто завтра»; «Прозрачной кровью багровеют стены».

Не менее выразительны и случаи, когда метр захватывает не весь инструментованный фрагмент, а лишь его часть (овелеппинг): «*Не глядя, начинает заводить их, все туже, туже — раз! — пружина лопнула*, стрелки, жужжа, кружатся сумасшедшие...»; «*невысоко, неслышно, накрест* перешвыриваются летучие мыши». В целом же метр и инструментовка, то соединяясь, то расходясь, охватывают более половины текста, создавая в нем ту самую «повышенную ощутимость», о которой пишет немецкий исследователь.

Точно так же рассказ пронизывают и зрительные лейтмотивы, неразрывно связанные со звуковой инструментовкой, с метром; важна причастность этих компонентов к «ритму всей вещи», интегрирующему в себе и силлабо-тонический метр отдельных фрагментов, и подвижный ритм чередования самих этих фрагментов, и ритм строф, и чередование лейтмотивов, и ритмически выверенную инструментовку (ритм звука) — в общем, всё то, что позволило Е. Замятину говорить о своем творчестве в контексте провозглашаемого им синтетизма.

Кстати, отметим при этом, что в «плюсовой» стадии предложенной писателем схемы литературу представляли только прозаики (Золя, Толстой, Горький), в «минусовой» — поэты (Верлен, Блок), в современной, синтетической — художники, соединяющие в своем творчестве элементы того и другого (Ницше, Уитмен, из русских — Белый, Блок, сам Замятин). Таким образом, синтез, очевидно, понимался писателем не только как совокупность новых смысловых ориентаций, но и как торжество объединяющих словесные стихии сближений и пересечений.

Не случаен, наверное, и особый интерес Е. Замятина к творчеству Н. Лескова, проявившийся и в переложении для театра «Блохи», затем блестяще самоспародированной, и в написании повести с «лесковским» названием «Островитяне», которую писатель неоднократно использовал затем в своих статьях для анализа

ритма и инструментовки. Как видим, замятинская система средств внесения в прозу стихового начала включает, наряду с собственно метрическими приемами, разнообразные формы звуковой инструментовки, богатый арсенал синтаксических средств, прекрасно разработанный сюжетный (лейтмотивный) ритм, которые, соединяясь, дают все основания характеризовать его индивидуальную писательскую манеру как подлинный синтез, в том числе прозаического и поэтического начал русской словесности.

Значительный интерес представляет также строфическая композиция прозы Е. Замятина. Трудно предположить, что такой блестящий стилист, каким, без сомнения, был Замятин, мог не обращать внимания на ритмическую композицию более крупных, чем слоги и их группы, единиц прозаического текста. Тем более, что и его главный оппонент А. Белый, и многие другие современники самым активным образом экспериментировали с прозаической строфикой.

Это внимание сказалось у Замятина, в частности, в большей метризации текста в сильных позициях — то есть, прежде всего, в началах предложений, открывающих новые строфы — по сравнению с остальными позициями. Таким образом, можно считать, что Замятин отмечает метром начала строф и тем самым подтверждает важность строфоделения текста для ритмической композиции прозаического целого.

Поэтому представляется целесообразным рассмотреть особенности строфической композиции замятинской прозы разных периодов его творчества и различной жанровой природы.

Ранние «сказовые» повести «Уездное» (1912) и «Алатырь» (1914) строятся из небольших по размеру (2–5 типографских строк) прозаических строф; «большие» (6–9 строк) строфы встречаются крайне редко, в основном в повествовательных началах глав. Наиболее заметная особенность ранних повестей — отсутствие резкого контраста размеров повествовательных и диалоговых строф, характерного для классической прозы девятнадцатого века, в том числе и ориентированной на сказ (например, у Лескова).

При этом обращает на себя внимание также соразмерность малых и примерно одинаковых строф и небольших, мало отличающихся по объему главок, составленных из них. В «Уездном» строфы и главы меньше и урегулированнее, чем в «Алатыре», однако и в той, и в другой повести такая регулярность позволяет, во-первых, имитировать ритм и членимость устной («сказовой») речи, а во-вторых, уменьшать разницу между авторской и персонажной речью, что тоже характерно для сказа.

Подобная же картина наблюдается и в «Сказках» (1915–1920), по размерам близких к главам ранних повестей, особенно «Уездного». В условиях малых абсолютных размеров текста многие сказки можно рассматривать как строфически ориентированную прозу.

Относительно малые (от 3 до 10) строк повествовательные строфы используются и в «Островитянах» (1917), однако отказ от сказа вызывает и возвращение к традиционному противопоставлению размера диалоговых и повествовательных

строф: речь персонажей квантуется, естественно, более дробно. Примерно такая же картина наблюдается и в «Ловце человеков» (1918).

В рассказах 1918–1930-х гг. строфика постепенно меняется: средние размеры повествовательных строф постепенно возрастают, причем в первую очередь — за счет начальных строф, нередко значительно превосходящих по строчному объему и диалоговые строфы, и «внутренние» повествовательные. Так, «Дракон» (1918) начинается строфой из десяти строк, за ней следует шестистрочная, потом — двухстрочная; остальные строфы обоих типов колеблются в диапазоне 1–4 строк. «Пещера» (1920) начинается со строф в 11, 7, 8, 6 строф, в середине рассказа строфы колеблются в интервале 2–8 строк, последняя — вновь увеличенная (9 строк). С больших строф (9, 10) начинается и «Мамай» (1920), но и здесь их быстро сменяют меньшие по объему.

Характерно, что первая строфа рассказа «Куны» (1922) не просто значительно больше остальных (15 строк), но и отделена от остального текста пробелом; к концу рассказа строфы постепенно уменьшаются, во второй половине встречаются и однострочные. Примерно та же схема — от одной-двух длинных начальных строф к более коротким в середине и в конце — наблюдается и в более поздних рассказах. А в «образцовом» с точки зрения метрического эксперимента «Рассказе о самом главном», превышающем большинство других замятинских рассказов и соответственно разбитом на главки, сложившаяся схема воспроизводится в большинстве из них.

Наконец, в рассказах 1930-х гг. возрастает длина большинства строф, приближаясь в среднем к 10 строкам; теперь наиболее развернутые повествовательные строфы перемещаются в середину текста, а начальные, напротив, становятся короче. Таким образом, в рассказах и повестях Замятин постепенно возвращается к классической строфической композиции в духе прозы прошлого века.

Интересно, что в романе «Мы» (1920) тоже использована подобная композиция, причем в еще более акцентированной форме: почти все главы начинаются и заканчиваются небольшими строфами (1–4 строки), в середине же употребляют-ся как большие (часто свыше 10 строк), так и контрастные по сравнению с ними короткие строфы. При этом вторая строфа часто оказывается заметно больше первой (иногда функцию контрастно большой берет на себя третья строфа), а предпоследняя оказывается обычно больше последней. Характерна в этом смысле кульминационная краткая «Запись 33-я»: первая и последняя строфы здесь состоят из полустроки («Этот день — настал» и «Я ухожу»), а общая схема главы выглядит так: 1-3-1-4-2-3-2-5-2-1-5-1.

Чем ближе мы приближаемся к концу романа, тем заметнее становится контраст размеров энергично-кратких внешних и развернутых внутренних строф; 66% последних строф состоит из 1–3 строк.

Наконец, в «Биче Божиим» строфы становятся еще больше, а выделенность внешних по отношению к внутренним — еще очевиднее: в пяти главах из семи первая строфа меньше второй, в четырех — последняя меньше предпоследней.

Наши наблюдения позволяют примерно наметить общую динамику эволюции замятинской строфики в его художественной прозе: от малых и сверхмалых в «сказовых» повестях и сказках — к всё более и более крупным; от выровненных по длине к более и более контрастным; от унифицированных в ранней прозе к дифференцированным по осям повествование/диалог и внешняя/внутренняя позиция в главе.

Все это позволяет говорить о постепенном возвращении писателя от экспериментальных моделей строфики, характерных для русской прозы начала века (хотя этот эксперимент у Замятина всегда был очень взвешенным и сдержанным), к традиционной «неоклассической» модели строфической композиции, обнаруживаемой в поздней прозе.

При этом большая форма — роман «Мы» — оказывается более традиционной, чем малые: в ней классическая модель строфической композиции срабатывает уже в 1920 г.

Названная тенденция находит свое подтверждение и в критической прозе: малая и соразмерная строфа (1–4 строки) встречается у Замятина только в ранних очерках (1921–1922, очерки об Андрееве и Блоке). Затем размеры строф постепенно возрастают, а параллельно возникает и противопоставление коротких внешних строф более объемным внутренним.

Таким образом, строфическая организация прозы Замятина оказывается достаточно консервативной по сравнению как со строфикой прозы других художников его времени, так и с ритмической организацией его собственного текста на других уровнях его структуры — прежде всего, метрическом и фоническом.

Из других ритмических новаций Замятина-прозаика необходимо отметить его обращение к жанру прозаической миниатюры — циклы сказок («Сказки», 1914–1917 и «Большим детям сказки», написанные в 1915–1922 гг. и печатавшиеся первоначально в периодике; единым циклом они были впервые опубликованы вместе в 1922 г.; наряду с общим заглавием и переходящими из текста в текст героями, сказки объединены также общей жанровой потенцией).

В творчестве Замятина «Большим детям сказки» — далеко не единственные опыты в жанре миниатюры; следует назвать в этом ряду также такие произведения, как «Студенческий сынок» (1914), «Верешки» (1916–1918), «Австралиец» (1918); малые размеры в сочетании с энергичным сюжетом отличают также некоторые более поздние произведения писателя, в том числе рассказы «Дракон» и «Тулумбас», отчасти — литературные портреты. В качестве своего рода цикла миниатюр можно рассматривать также «шутейный» цикл писателя «Паноптикум». Наконец, в качестве своеобразных дериватов прозаической миниатюры можно рассматривать и некоторые главы («конспекты») романа «Мы». Таким образом, можно сказать, что ранний опыт обращения к жанру миниатюры помог Замятину и в дальнейшем.

Собственная практика работы с минимальной прозой отразилась у Замятина также в теоретических высказываниях; так, в статье «О литературе, революции, эн-

тропии и о прочем» (1923) он называет первым среди «основных признаков новой формы» «быстроту (сюжета, фразы), а в трактате «Закулисы» переадресовывает искусству прозы собственную характеристику графики Ю. Анненкова: «Ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты: только суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую долю секунды»³⁰. Можно сказать, что эти признаки характеризуют в первую очередь миниатюру и близкий к ней по размерам и структурным признакам малый рассказ.

³⁰ *Замятин И. Е.* Закулисы. С. 195.

«ПРИСУТСТВИЕ СТИХА» В ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ М. ПРИШВИНА

Особая поэтичность пришвинской прозы отмечалась не раз. Однако реальный речевой механизм создания этого эффекта до сих пор подробно не описан, в том числе и в лингвистике. Поэтому представляется интересным посмотреть, как сказывается на ритмическом строе прозы писателя влияние стиховой культуры в разнообразных ее проявлениях. Тем более, что экспансия стихового начала в русской прозе особенно ощутима как раз в первой трети XX в. — в то самое время, когда Пришвин складывается как самобытный мыслитель и прозаик и создает значительную часть лучших своих произведений.

В отличие от большинства современников Пришвин последовательно избегает в своей прозе, в том числе и собственно лирической, моделирования строк и фрагментов традиционной стиховой структуры. Крайне редко обращается он и к инверсии членов предложения, тоже впрямую и нарочито напоминающей о стиховой речи. Практически не встречается в его прозе также стихоподобная звуковая организация: повторы согласных и гласных, связывающие фрагменты речи, рифмодные созвучия и т. п. Не удалось нам обнаружить и особой урегулированности объемов и ритмических типов колонов, используемых в прозе Пришвина, по методике М. М. Гиршмана.

Все это позволяет говорить о том, что Пришвин избегает моделирования в своей прозе ритмического образа и подобия стихотворной строки и отдельных ее компонентов. Другое дело — более крупные и значимые составляющие стихотворного текста, в соответствии с пониманием его природы, актуальным на рубеже веков.

Например, стихоподобная (краткая и сверхкраткая) строфа, которая медленно, но верно формируется в прозе Пришвина от произведения к произведению. При этом Пришвин достаточно целенаправленно движется также от «стандартной» строфы, включающей, вне зависимости от размера, произвольное количество

предложений, к так называемой версейной, равной одному предложению. Интересно и то, что версейная строфа встречается у Пришвина не только в малой, собственно миниатюрной или (значительно чаще) составляющейся из отдельных миниатюр, прозе, но и в крупных произведениях, построенных по традиционной сюжетной схеме, например, в «Корабельной чаше».

Но самым существенным результатом воздействия на пришвинскую прозу стихового начала является, без сомнения, его постоянный интерес к малой прозе — своего рода аналогу основного стихотворного жанра начала XX в. — лирического стихотворения. Большие формы, состоящие из более или менее самостоятельных миниатюр, — едва ли не главное пришвинское новаторство в русской прозе первой половины нашего века. Причем в большинстве случаев эти миниатюры публикуются сначала как самостоятельные произведения, а уже потом входят в формируемые автором позже главы и части его повестей и романов. В связи с этим понятно тяготение Пришвина к формам дневника или календаря, позволяющим уйти от традиционной сюжетной связанности текста и внутренней мотивированности следования миниатюр внутри целого.

Многие из пришвинских миниатюр — особенно дневниковых — соотносимы по жанровой природе и размерам не просто с лирическим стихотворением, но с наиболее специфически стихотворной его разновидностью — миниатюрой. В связи с этим очень интересно сопоставить складывающиеся внутри корпуса пришвинских миниатюр жанровые подтипы малой прозы и соответствующие жанровые образования, формирующиеся примерно в это же время в русском свободном стихе. И здесь, и там отчетливо противостоят друг другу собственно лирические миниатюры — зарисовки мгновенного состояния природы или человека, соотносимые прежде всего с восточной традицией — и афористические миниатюры-определения, ориентированные на соответствующую европейскую традицию.

Вообще, сравнение пришвинских миниатюр со стихотворными текстами дает немало оснований как для их сближения, так и для понимания ритмической специфики. Например, ряд сверхкратких миниатюр писателя могут быть соотнесены с минимальной формой литературного текста — так называемым моностихом (по другим определениям — одностроком или удетероном), которую, строго говоря, невозможно корректно определить как стихотворную или прозаическую. См., например, миниатюру «Сомнение», состоящую из одной строки: «Работаю с утра на веранде: петух начинает свой день» (5, 398 — по Собр. соч. 1957 г.), «Правда»: «Правда — это значит победа совести в человеке» (5, 537) или «Поэзия»(!): «Поэзия — это дар быть умным без ума» (5, 529).

Другая интересная параллель — использование в рамках одного цикла озаглавленных (как правило, с нейтрально-назывными или наоборот — подчеркнуто концептуальными названиями) и неозаглавленных текстов-миниатюр, что характерно также для сверхстиховых единств в русской поэзии XX в.

В ряде своих циклов малой прозы Пришвин использует и так называемые авторские эпиграфы к главам повествования — один из элементов заголовочного

комплекса, характерный в первую очередь именно для поэзии. Это вынесенные авторами за рамки текста (обычно чтобы не нарушать его лирической природы) пояснения и комментарии, история написания текста, его философская концепция и т. д. Помещение таких авторских текстов на месте, где традиционно размещается эпиграф, позволяет говорить при этом об их особом статусе, не синонимичном статусу сноски или предисловия. У Пришвина такие авторские эпиграфы, не характерные для прозы, но сплошь и рядом встречающиеся в стихах, регулярно используются перед главами «поэмы»(!) «Фацелия» и «Лесная капель», а позже — в «Глазах земли», где они носят афористически-программный характер и одновременно вполне представимы внутри объема книги (ср. «определения», открывающие раздел «1948 год» и «1949 год»: «Поэзия — это предчувствие мысли» и «Поэзия — это душа подвига, обращающая красоту в добро» с приведенной выше миниатюрой-«однострочком» из этой же книги). Характерно, что кроме этого Пришвин использует эпиграфы — стихотворные и прозаические, из русской и мировой классики — только в ранних своих «Путешествиях»: «В краю непуганых птиц» и «За волшебным колобком».

Еще одна форма присутствия стиха в пришвинской прозе — прямое и обильное цитирование собственно стихотворных текстов, как фольклорных и авторских, так и — что особенно для нас интересно — принадлежащих перу персонажей, то есть, скорее всего, сочиненных (или «пересказанных») самим Пришвиным.

Среди таких «персонажных» стихов Пришвина особый интерес представляет верлибр «А на горе стоит монастырь» из повести «Корабельная чаща» (5, 95), и цикл «рассказов» Губина, не случайно напечатанных в «Северном лесе» как стихи (причем свободные, верлибр).

— А на горе стоит монастырь!
Пятнадцать верст не доедешь —
И видко!
И пятнадцать верст переедешь —
Всё видко!
Под высокий берег уходит вода.
И под землей едут карбасы.
Живые помочи!

Наконец, пришвинские раздумия о стихах и поэзии, рассыпанные практически по всем его произведениям. Собранные вместе, они позволяют говорить об особом интересе писателя к проблемам поэтического и его места в действительности.

Особое место занимает среди них миниатюра 1949 г. из повести «Глаза земли», симптоматично названная «Поэзия прозы» (5, 379) и позволяющая сделать вывод о расширительном понимании Пришвиным поэзии как всякого искусства слова, что вполне соответствует пафосу высказываний других его современников (например, А. Белого, Е. Замятина и И. Бунина), призывавших к стиранию границ между

стихами и прозой. Ср. в миниатюре «Лирика»: «Не лирика ли является в писаниях тем золотом, которое определяет их прочность и ценность? И эпос есть не что иное, как скрытая лирика» (5, 437). Характерно, что и описание генезиса «Женьшенья» в публикации «Из дневников последних лет» (6, 463) выглядит как типичное описание рождения стихотворного текста.

Таким образом, можно говорить о безусловном присутствии примет и образов стиха в пришвинской прозе разных лет и жанров, что и является одним из важнейших (хотя, разумеется не единственным) способом создания ее поэтичности.

Еще одна важнейшая особенность малой прозы М. Пришвина, лирической по преимуществу, — ее принципиально большая по сравнению с миниатюристической других авторов связанность, включенность в состав больших жанровых форм. Во многих случаях у Пришвина вообще невозможно провести строгой границы между собственно прозаической миниатюрой, способной полноценно существовать вне циклического образования, и равной ей по объему относительно самостоятельной главкой повести или очерка. Еще в большей степени это относится к вводимым писателем в ткань его прозы дневниковым записям.

Как уже говорилось, Пришвин последовательно избегает в своей малой прозе внешних средств стихоподобия, в этом его произведения разных лет мало отличаются друг от друга.

Иное дело — строфика. Здесь можно отметить постепенное изменение принципов вертикального членения прозаического целого, вектор которого направлен от использования нейтральной «большой» строфы к так называемой версейной: короткой и стремящейся к равенству одному предложению.

Строго говоря, использование в малой прозе больших строф, часто охватывающих весь текст и тем самым вообще снимающих вопрос о строфической организации целого, оказывается приемом не менее значимым, чем пропорциональное уменьшение размеров строфы и/или составляющих ее предложений; в таком случае целый текст выступает как аналог астрофической композиции в стиховой традиции, как правило, напрямую отсылающей к идее моментальности впечатления или переживания и органической нечленности мирообраза.

С другой стороны, большинство русских прозаиков, вслед за Тургеневым, используют в своей малой прозе еще два типа строф: версейную, которую можно условно рассматривать как продукт членения большой строфы на малые без изменения размеров предложений, что и приводит в пределе к их взаимному равенству, и строфы стихотворений в прозе, в которых уменьшение размеров абзаца и предложения происходит пропорционально, в результате чего они строятся из меньших по сравнению с «большой прозой» предложений.

Мы попробовали рассмотреть эволюцию строфики малой прозы Пришвина от ранних «Родников Берендея», преобразованных затем в «Календарь природы» (КП, 1926), 20 главок которого можно рассматривать как факты собственно малой прозы, до последней неоконченной повести «Глаза земли» (1946–1954), почти целиком составленной из прозаических миниатюр; из последней были взяты тексты

из двух контрастных частей: тяготеющего к сюжетному повествованию «Зеркала человека» (ЗЧ) и наиболее лирической «Жизни дерева» (ЖД).

Кроме того, сравнительные подсчеты были проведены также по 12 миниатюрам из повести 1934 г. «Дорогие звери» (ДЗ), общепризнанному шедевру лирической миниатюристики писателя — поэме «Фацелия» (Ф, 1940) и датированной тем же годом повести в миниатюрах «Лесная капель» (ЛК), а также по фрагментам дневника писателя за 1951 г. (Д). Параллельно с миниатюрными текстами, за которые условно принимались все озаглавленные фрагменты общего повествования, умещающиеся на одной стандартной типографской странице, анализировалась также строфика «больших» фрагментов тех же произведений.

Подсчеты показали:

1. Для прозы Пришвина всех периодов характерна нерегулярность в чередовании размеров миниатюр и используемых в них типов строф; в целых книгах под одним заголовком с малой прозой помещаются нередко и большие прозаические тексты, в свою очередь делимые на главки с помощью нумерации или пробелов.

2. Чаще всего пришвинская миниатюра состоит из 2–4 строф. Однострофные (астрофические) тексты чаще всего встречаются в «Дневнике» и «Лесной капели». Средняя длина миниатюры в Д — 2,14 строфы, в ЛК — 2,21; в ЖД — 2,60; в ДЗ — 2,66; в Ф — 2,78; резко отличаются дробные за счет обилия диалогов, каждая реплика которых выделяется в отдельную строфу, КП — 4,65 и ЗЧ — 6,17.

3. Средняя длина миниатюрного текста колеблется от одной строки (в ЛК, разных главах «Глаз земли») до 2–3 страниц; по книгам соответственно: Д — 8,9; ЖД — 11,5; ЛК — 15,9; Ф — 17,0; КП — 24,7; ЗЧ — 29,4 строк. Таким образом, можно говорить об определенном уменьшении объема текста в поздней прозе и о резкой противопоставленности «больших» сюжетных миниатюр малым лирическим в поздних ГЗ.

4. Очень интересную картину дали подсчеты строчной длины используемых строф. Самые короткие строфы — в поздних вещах: Д — 4,15; ЖД — 4,43; ЗЧ — 4,77; самые длинные — в коротких текстах Ф (6,11) и ЛК (7,20). При этом длина строф в миниатюрных частях ранних повестей устойчиво и существенно больше, чем в «больших» текстах — в среднем в 1,2 раза, а в Ф — даже в 1,41. Таким образом, можно говорить о безусловном предпочтении больших строф малым, особенно в ранних вещах Пришвина.

5. Очень высоким оказался показатель версейности, то есть доля строф, состоящих из одного предложения: в ЖД их 58%, в Д — 47, в КП — 43, в ЗЧ — 42, в Ф — 40, в ЛК — 33. При этом в ранней прозе версейная ориентированность больших фрагментов тоже существенно больше, чем малых.

6. Для малой визуально обозримой прозы оказывается существенной градация членений пришвинского текста по вертикали, аналогичная стиховой: повесть (цикл миниатюр) — часть — глава — отдельный озаглавленный текст (собственно миниатюра) — фрагмент текста, выделенный пробелами (отдельная строфа или группа строф) — строфа. В ГЗ эту градацию дополняют годовые подциклы,

а также прозаические эпиграфы перед ними, по объему вполне соотносимые с миниатюрами, но принципиально отличные от них по статусу.

В целом можно констатировать, что в эволюции малой прозы Пришвина можно выделить два основных периода: ранний, характеризующийся использованием текстов средней длины, членяемых на несколько достаточно больших строф, каждая из которых, как правило, больше по объему и подробнее по синтаксической структуре, чем строфы больших фрагментов тех же произведений; и поздний, в котором ориентация на форму дневниковой записи привела к заметному уменьшению размера строф и, соответственно, увеличению их версейности; в то же время отчетливо наметились два контрастных структурно-жанровых подтипа: сюжетный (условно говоря, «маленький рассказ» — в ЗЧ) и лирический (то есть собственно миниатюра, или стихотворение в прозе, — в ЖД и других частях ГЗ). Эта эволюция, равно как ее крайние точки, оказывается достаточно оригинальной в контексте русской традиции малой прозы и представляет ее легко узнаваемый «пришвинский» вариант.

**ПОЭТ В ПРОЗЕ:
СТИХОВОЕ НАЧАЛО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
БОРИСА ПИЛЬНЯКА**

Ярчайший пример подобной деформации прозы стиховой культурой — романы, повести, статьи и мемуары Андрея Белого, в свою очередь, оказавшего огромное влияние на формирование и эволюцию большого числа русских прозаиков, в том числе и Бориса Пильняка (ср. «Я вышел из Белого и Бунина»); могучее влияние поэзии испытал и А. Ремизов, которого Пильняк тоже неоднократно называл в числе своих учителей.

Прежде всего, о собственных стихотворных произведениях Пильняка. Как и большинство русских прозаиков «классического типа» (напр., Гончаров, Щедрин, Л. Н. и А. Н. Толстые, Ремизов, Замятин), он начинает свою литературную карьеру как поэт — автор подражательных стихотворных произведений, позволивших вместе с тем найти свой путь в литературу, освоить азы мастерства. Представление об этих опытах дают ранние произведения будущего прозаика на страницах газеты «Старый владимирец»: стихи и «стихотворения в прозе»¹.

Судя по всему, Борис Андреевич продолжал писать стихи и позднее. Так, приехав в Японию, он сочинил два стихотворения в понравившемся ему японском духе и стиле:

Под пылающими цветами сакуры
Передо мной проходит
вся жизнь японского народа.

¹ См.: *Овчинников Г.* Борис Пильняк в «Старом Владимирце» // Б. А. Пильняк. Исследования и материалы. Вып. II. Коломна, 1997. С. 144–150.

Почему я так пристально вглядываюсь
 В их прыгающие, шатающиеся,
 Плачущие и смеющиеся
 Фигуры?

Скорее всего, сам Пильняк сочинил и другой японский верлибр, опубликованный им:

Мы перевалили Урал.
 Мы в Азии. Земля в снегу.
 На станциях русские
 Бегают с жестяными чайниками.

О том, что Пильняк до конца жизни держал поэтическую форму, свидетельствует и стихи, которые писатель регулярно включал в свои письма — например, небольшое послание, подписанное «Пильняк и Кира», которое он направил в 1936 г. Илье Сельвинскому.

Соответственно, анонимные и приписываемые кому-либо из персонажей стихотворения встречаются во многих прозаических произведениях писателя; есть все основания считать, что и эти сугубо ролевые, функциональные тексты принадлежат перу самого Пильняка.

Вообще, стихотворные фрагменты достаточно часто встречаются в романах и повестях писателя. Это могут быть как выделенные графически цитаты внутри произведений, так и вспомогательные элементы текста: эпитафии, сноски и т. д.

Все стихотворные цитаты, используемые Пильняком, можно условно разделить на три основные группы: это фольклорные произведения (народные песни, плачи и т. д.), романсы и собственно стихотворения. Пильняк, как показывает наш материал, отдавал решительное предпочтение именно первой группе, что в значительной степени было связано с главным предметом изображения в его прозе: народной жизнью, как в нерасчлененном, коллективном виде, так и в индивидуализированной, персонифицированной форме.

Русские народные песни герои прозы Пильняка поют практически во всех его больших произведениях: в романах и повестях «Голый год», «Машины и волки», «Волга впадает в Каспийское море», «Ледоход», «Чертополох»; особенно часто звучит фольклор в «Созревании плодов».

В этой повести представлена широкая палитра фольклорных жанров, тексты из которых воспроизводятся в прозе. Так, умирающий прессовщик поет три строки из частушки о своем родном городе:

Как на Уводи вонючей
 стоит город наш могучий
 Иваново-Вознесенск.

Другую частушку поет, «учиня мистерию», палехская молодежь: «Как по первой по пороше».

Вообще, самый мобильный и злободневный фольклорный жанр — частушки — цитируются Пильняком особенно часто. Так, в романе «Волга впадает в Каспийское море» приводятся две проникнутые духом революционной эпохи, подчеркнута со-временные частушки; их поет Даша:

Пойду выйду из ворот,
Черемухой пахнет.
Скоро миленький придет,
Из нагана трахнет!

и

Я в своей-то красоте
Очень уверена.
Если Троцкий не возьмет,
Выйду за Чичерина.

Тексты частушек приводятся также в рассказах «О Сёвке» и «Вечер перед мар-том» (две первые строки — начало «похабной» частушки, которую поют парни). Семь раз цитируются строчки из частушек в «Голом годе»; столько же — в романе «Машины и волки». Наконец, с частушки, выражающей дух времени, начинает Пильняк свое письмо Марии Шкапской из Коломны 20 июня 1921 г.

Народные песни — на втором месте среди цитируемых писателем произведе-ний. Так, в «Голом годе» девушки поют протяжную свадебную «Отставала бела лебедь...»; другой пильняковский герой, Донат, слышит в поле песню «Ты све-ти, свети свет светел месяц...»; «черный монашек» «мурлычет» «Э-эх, во субботу, да день ненастный!..». Наконец, в самом конце романа свадебная песня «Не чаяла матушка...» приводится целиком: это целых восемнадцать строк, более половины страницы (настоящая «роскошь» для романа!).

Насыщена песнями и небольшая повесть «Его величество Kneeb Piter Komandor»; четыре песни тоже приведены здесь практически целиком. Особенно инте-ресна последняя из них, завершающая произведение; она «записана» Пильняком свободным стихом:

Оболокусь оболочками,
Подпояшусь красною зарею,
Огорожусь светлыми месяцами,
Обтычусь частыми звездами, —

Освечусь я красным солнышком!..
Ой, ударь ты, гремучий Гром, огнем-полымем!
Разогрей ты Громова стрела,
Нашу матушку, Мать-Сыру-Землю...

В «Созревании плодов» художники распевают и танцуют песню «Из-за лесика, лесу темного», потом «другую хороводную» — «Как по чистым полям» и «Среди

лесов дремучих» — всё это хором. «Военный сын Чикурина» исполняет еще одну хороводную — свадебную (потешную свадьбу и играют): «Хожу я гуляю, вдоль по хороводу» (тоже практически целиком). Неназванная палешанка поет протяжную женскую «Как по морю, морю синему». Приводится здесь и короткий фрагмент из «Дубинушки».

Цитируются в произведениях Пильняка также игровая песня о козле (в «Повести о непогашенной луне»), солдатские (в том числе в письмах) и городские песни, а также ставшие практически народными популярные романсы и революционные песни. Все они используются сугубо функционально: либо для характеристики персонажа, либо для изображения атмосферы времени или социальной среды.

Так, Оленька Кунц в «Голом годе» сначала исполняет классический романс на стихи В. Шумского «Отцвели хризантемы».

Аналогичным образом в «Соляном амбаре» в доме участковых врачей поют «Из страны, страны далекой...» Языкова; бывшие студенты заводят студенческую застольную «С вином мы родились...»; в романе «Машины и волки» цитируются небольшими фрагментами революционные песни и т. д. «Культурный» герой «Созревания плодов» Дмитрий Николаевич Буторин «со слезами на глазах» поет в одиночку романс «На заре туманной юности». Еще один романс, «самодельный», «механически перенесенный из классического» в повести поют художники, приехав в Москву.

Цитируются песни и романсы в прозе в принципиально разных объемах: для популярного текста достаточно одной строки, а если Пильняку хочется показать понравившийся ему оригинальный текст, полюбоваться его красотой, песня приводится целиком.

Особую роль играют песни в изображении экзотической среды: так, в «американском романе» «О' Кей» приведены два больших фрагмента из духовных стихов молокан-прыгунов.

Песни других народов нередко приводятся Пильняком в фонетической записи, по сути, превращаясь в заумь: таковы, например, песня китайца в «Санкт-Питер-бурхе» и колыбельная жены сына представителя неназванного северного народа Салапина, которая приводится на «родном языке»: «Иявианна, вардно нана».

Однако чаще к заумному песенному тексту у Пильняка тут же дается перевод: так, в книге «Камни и корни» средневековая японская песня приведена сначала в оригинале, а потом в русском переводе: «Исэ-ва Цу-дэ моцу! Цу-ва Исэ-де моцу! Овари-Нагоя-ва сиро-дэ моцу!» (Провинция Исе держится портом Цу, Порт Цу держится провинцией Исе, Город Нагоя провинции Овари держится замком!), а следующий текст дан только по-русски: «На улицах Токио впервые зазвучала песня, которая начиналась так:

Даже гора Фудзи, что выситя в небе, —
Это только глыба комьев земли.

Товарищи по работе, настало время, —
Возьмемся за руки,
Вместе — наступать иль отступать.
Будем биться крепкими рядами.
Ну-ка, перегони гору Фудзи
В своей крепости и связанности.
Если жарко взяться, что-нибудь да выйдет.
Если жарко взяться, что-нибудь да выйдет».

В рассказе «Камень, небо» тоже уже в переводе «девушки поют старинную песню викингов»:

Камень подо мною — постель моя,
Ветры вокруг меня — стены мои.
Небо надо мною — крыша моя!..

В «Рассказе о ключах и глине» дважды повторяется большой фрагмент «арабской песни», звучащей, как свободный стих:

Мастер, осторожней касайся глины,
когда ты лепишь из нее сосуд, —
быть может, эта глина есть прах возлюбленной,
любимой когда-то:
так осторожней касайся глины своими теперешними
руками.

Точно так же и песня ненца в «Двойниках» приведена только по-русски. Кстати сказать, многие полюбившиеся автору песенные цитаты повторяются Пильняком по нескольку раз.

То же можно сказать и о стихотворных непесенных произведениях, которые цитируются у Пильняка значительно реже, чем песни. В первую очередь это классика: Пушкин, Лермонтов, Некрасов. Интеллигентный юноша-гимназист Криворотов читает фрагменты строк новых классиков: Бальмонта («...и дрожали ступени») и Анненского («но человек не погасил...»). Ипполит Разбойцин записывает в дневник, адресуя своим приятелям, эпиграмму Пушкина «На Каченовского». На могиле поэта Ефима Вихрева тоже написаны стихи Пушкина — последнее двустишие стихотворения «Художнику». В повести «Штосс в жизнь» несколько раз цитируются хрестоматийные строки Лермонтова.

Наконец стихи пишут у Пильняка и персонажи (а за них, разумеется, сам автор): эпиграмму на гимназического учителя — тот же Андрей Криворотов, читатель символистов; Разбойцин сочиняет акrostих на слово «дура»; пишет стихи и отец Пимен в рассказе «Колымен городок», причем четыре из них даны в тексте, а остальные цитируются в сноске.

Стихотворными эпиграфами снабжен только «Его величество Кнееб Питер Командор», перед которым приведены строчки С. Полоцкого и Блока; эта повесть

вообще насыщена, как уже говорилось, песенными текстами, а эпитафии вместе с процитированной финальной песней создают своего рода композиционное стиховое кольцо. «Полуэпиграфом» можно считать начало третьей части повести «Штосс в жизнь», текст которой открывается двумя полными строфами из стихотворения «Выхожу один я на дорогу...»; потом две строки из него повторяются еще раз.

Как видим, Пильняк цитирует стихи в своей прозе очень по-разному, в соответствии с задачами прозаического текста: фрагментарно или целиком, в начале или (чаще) в середине текста; в речи персонажей — авторов или героев, а иногда и в собственной, авторской. Это может быть традиционная русская силлаботоника (прежде всего, в стихах классиков и самодельных авторов, следующих их традиции, в романсах), а также тоника (в фольклорных текстах) и свободный стих (чаще всего — в переводах и стилизациях иноязычной поэзии).

Экспансия стихового начала может проявляться (и проявляется) в творчестве прозаика также в проникновении стиховых элементов в саму ткань его прозы. Ближе всего к модели метризации Белого оказывается повесть «Метель», включающая протяженные трехсложниковые метрические цепи. Например, в описании заглавного персонажа, который, сама «конечно, поэзия, конечно, поэма»: «Здесь на минуточку встать, — подождать остальных, как повалятся в яму (дактиль), — и не выпустить руку из рук» (анapest); «Милый товарищ Борис!» (дактиль); «вот мелькнула папаха Павленки / и исчезла за снегом» (анapest); «а соседка — Елена — видна лишь по пояс — по пояс выросла (анapest) в белую муть, а Собакин овеял теплом от дыхания, вырос громадой / больше, чем есть, и Елена, и я полетели в холодную снежную мягкость» (дактиль); «В парке ветер с деревьями пел врукопашную» (анapest) и т. д.

Особое место занимает в этом смысле рассказ Пильняка «Speranza» (1923), в целом не очень метричный, однако в кульминационной последней главе метр «захватывает» почти половину слоговых групп; это и трех-, и двусложники. При этом условные строки вольного ямба складываются в последней главе рассказа в своего рода балладу о буре, перемежающуюся неметрическим текстом; вот текст этого условного стихотворения, которое можно «вычитать» из пильняковской прозы:

И ветер, как свинец. Вода...

И совершенно ясно, как
над этими просторами
шла, шлялась смерть.

И не она ли — эта жуть
страшит...

И ночью — буря. Небо звездно,
в небе...

...в нее упершись, дует,
плюет остервенело
корабль дрожащий, мечущийся, злой,
по кораблю нельзя ходить
держась за тросы, вместе с тросами,
летая над водой
над палубой, над мутью волн
зеленый свет прожектора;
помощник капитана в рупор
кричит на кубрик
бочка пляшет,
как пьяный швед, матросы крепят
конец каната, и с другим концом
идут на палубу к веселью волн и бочки
вода летит над головами,
и бочка бегают
толкаясь у фальшбортов,
в холодном свете от прожектора...
Мрак, черный мрак над кораблем,
прожектор шарит сиротливо.
Кто вспомнит
о плавающих по морям?

Кроме того, после завершения сгущения можно выделить в рассказе еще один условный стихотворный фрагмент — примерно через страницу, в самом конце рассказа:

тогда его стошнит
в морской болезни нехорошей, мутной
собачьей тошнотой.

Таким образом, последняя глава повествования включает в себя «спрятанную» ямбическую балладу, которая вне всякого сомнения организует ритмическую композицию рассказа по стиховому типу. При этом именно сгущенность метра в определенном фрагменте текста на фоне неметричности или малой метричности остальной его части оказывается чрезвычайно мощным выразительным средством.

Именно 1923 г. оказывается своего рода переломным в их творческих взаимоотношениях — в этом году появляется и «Speranza», в которой Пильняк демонстрирует блестящее владение функциональной метризацией, и насыщенная метрами

больше, чем другие произведения писателя, повесть «Метелинка», и безусловно ориентированный на Андрея Белого «Санкт-Питер-бурх». Однако во всех них использованы в основном не трехсложники, а двусложники, в первую очередь ямбы.

Мастерски пользуется писатель возможностями метризации прозы в сочетании со стихотворной цитатой в повести «Штосс в жизнь». Здесь можно обнаружить «прорастание» стихового метра в последующую прозу (он выделен курсивом):

Выхожу один я на дорогу,
Сквозь туман кремнистый путь блестит:
Ночь тиха, пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.
В небесах торжественно и чудно.
Спит земля в сияньи голубом...
...Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чем?

Солнце уходило в облака, // и облака горели красным / закатом. // Закат наступал медленно и упорно. Синяя тень от Бештау легла далеко в степь. Машук немотствовал. Зеленый лес не шумел. Прокричала в лесу сова, уже по-осеннему. И опять была / тишина и умирал закат. На земле валялась фуражка пехотного офицера, с красным околышем, с высокою белою тульею, / фуражка лежала вниз тульей, и в ней были вишни.

Иногда Пильняк использует в своей прозе также звуковую инструментовку «по стиховой модели». Например, в раннем рассказе «Целая жизнь» это нагнетание звука *л*: «Сумерки были зелеными, долгими и гулкими»; или *с*: «Самец сел рядом. Он стал нерешительным, смущенный счастьем». В романе «Голый год» встречаем выразительную аллитерацию на *с*: «Но в глазах вспыхнул сухой огонь — страсти и ненависти»; в «Метелинке» — на *р* и *л*: «выстрел грянул громко»; «мчалась, плясала / выла, стонала. Кричала метель — над полями...».

Еще один результат влияния стиховой культуры на прозаическую — появление в творчестве поэтов и прозаиков прозаических миниатюр. Обычно эта структурно-жанровая форма считается итоговой: такое понятие сложилось в русской литературе после Тургенева, который сам называл свои прозаические миниатюры («зигзаги») «сгущенными романами». Это не вполне справедливо: среди миниатюр Тургенева есть и чисто лирические произведения, развертывание которых в большую прозаическую форму невозможно даже гипотетически, и драматургические миниатюры, и классические притчи (у которых «всё сказано» именно в двух-трех абзацах).

Среди авторов, начинавших одновременно стихами и стихотворениями в прозе, оказался и Борис Вогау (именно так, своей настоящей фамилией, подписывал будущий Борис Пильняк свои ранние произведения в газете «Старый владимирец». При этом Пильняк дебютирует прозаической миниатюрой (а не стихами — хотя они появляются в печати почти одновременно) — сначала в журнале «Копейка»

(1910), а затем во владимирской газете, где в 1911–1912 гг. публикует семь прозаических миниатюр (по свидетельству Овчинникова), при этом четыре из них («Год», «Она уехала», «Жизнь» и «Будто розы...») обозначены автором как стихотворения в прозе.

При этом одно из них в значительной степени метризовано (в основе ритма здесь — вольный цезурированный хорей):

«БУДТО РОЗЫ АЛЫЕ, БУДТО РОЗЫ БЕЛЫЕ...»

(Стихотворение в прозе)

Были розы алые, были розы белые... нет уж их...
 Будто роза — алая, будто роза — белая, ты — одна...
 Тишина мороза... Шум листов опавших... Все объято ночью, ночью дней
 осенних...
 И фонтан не шепчет больше сказок розам...
 И беседка темная, винограда дикого, — стала неуютной...
 Были розы алые, были розы белые... нет уж их...
 Были ночи лунные, соловьем пьянящие...
 Были гимны радости, счастьем воспеваемы...
 Но... прошли они!..
 В черном танце смерти сад твой умирает...
 Будто роза — алая, будто роза — белая, ты — одна!..
 Среди сада темного, среди сада жуткого — бродишь ты...
 Нет его уже...
 Помнишь:
 Были ночи лунные, соловьем пьянящие!..

(Старый владимирец. 1911. № 262)

В других — рассказах — сверхкраткие фразы (строфы!) чередуются с длинными, что создает своеобразный контрастный ритм целого; воспользуемся случаем и приведем здесь целиком еще три не переиздававшиеся с 1910-х гг. миниатюры писателя:

ЖИЗНЬ

(Стихотворение в прозе)

«Я был, кто есть ты...»
 «Но и ты будешь то, что я есть», — было написано на нем детским и неровным почерком.
 Он стоял на краю кладбища, наклонился немного, оброс мхом и так стоял, этот могильный камень.
 Он стоял на краю кладбища. Над ним тихо возвышался старый, ветвистый могучий дуб. Вдали, внизу виднелись холмы на берегу реки и неведомой, широкой лентой лежала и сама река — чарующая, манящая в свой широкий простор!..
 И каждый вечер двое смеялись, сидя около камня.
 Молоды были они и радостны.

И смех их был чист и не нарушал мистическую тишину кладбища, где всё неведомо, но говорит о новой жизни, неизвестно — какой.
 Поднималась луна и освещала надпись на камне.
 Становилось грустно...
 Тихо и задумчиво читали:
 «Я был, кто есть ты...»
 «Но и ты будешь то, что я есть».
 Долго сидели молча, объятые думами...
 Потом расходились.
 Она шла наверх в сторожку.
 А он спулся вниз к реке и на утлой лодке с белым парусом уезжал в темноту таинственной ночи...
 И долго так было...
 Целое лето...
 Но... набежали низко и быстро оборванные облака; пошел дождь, и капли, холодные и мелкие, стекали по неровной надписи и уходили в сырую землю...
 Ветер завыл в голых ветвях...
 Пошел снег... Все окуталось сединой...
 ...Они больше не приходили сюда...
 А надпись на маленьком могильном камне, написанную детским неровным почерком, замело снегом и снаружи осталось только:
 «Я был...»

(Старый владимирец. 1912. № 10)

ВСТРЕЧИ

...Давно это был, весной...
 Я позабыл ее имя, но образ ее стоит у меня в голове, и от того времени осталось два цветочка, уже сморщенные и желтые...
 Постукивая, быстро побежал поезд.
 Бесконечные сосновые леса сменились степью — роскошной и таинственной...
 Только кое-где виднелись крылатые мельницы да белые мазанки...
 Поднялась луна — красная и круглая... Далеко-далеко мигала зарница...
 Было тихо...
 Постукивали колеса...
 Всё пахло близким, родным... И в голове было много воспоминаний... Хотелось распластаться по степи, обнять ее и так лежать...
 ...Давно это было...
 На площадке стояла девушка; мы заговорили, она подошла к моему окну. Стали вместе смотреть дали.
 Степь совсем замерла, и горизонты слились с небом. Мигала зарница...
 Иногда люди сразу узнают друг друга и начинают любить. Это бывает, когда кругом лежит звездная ночь и на душе — тоже весна...
 Говорили по душам и понимали сказанное...
 Рассказывала она о себе. Она сельская учительница.

— И там, в этой деревне, нет никого... Там у меня только один друг: старый бор... Он шумит, что-то рассказывая, что нельзя понять человеку и что знает только он, столетний бор... А больше никого... никого! И хочется людей, хочется жизни! — сказала она.

Милая, и в твоей жизни тоже не радостно!

И она и ее профиль, освещенный луною, стали мне близки и дороги...

Она поправила волосы, и руку оставила над моим плечом, упершись в раму.

Я поцеловал ее руку и прошептал:

— Я люблю вас!..

А поезд бежал... Неслись крылатые мельницы...

Рассвело, но солнце еще не поднялось, и восток слабо алел...

Дул утренний ветер и нес по долинам туман.

Было холодно...

Поезд подошел к полустанку.

Тут мне слезать.

— Уходить надо, — говорю я.

— Прощай...

На платформе босые девочки продавали ландыши... Я кинул ей букетик.

Два цветочка оторвались и упали...

Я храню эти два цветочка; они уже засохли.

Она уехала, и было больно и грустно.

...Давно это было...

Я забыл ее имя, но встреча с ней — светлое пятно моей жизни.

Я не виделся больше. Да и зачем?

Я ведь не знаю:

— Кто она?

(Старый владимирец. 1911. № 139)

Как видим, в большинстве приведенных текстов активно используются различные приемы, указывающие на стихоподобную ориентацию миниатюр. Например, в миниатюре «Она уехала» вынесенное в заглавие словосочетание повторяется непосредственно в тексте еще четыре раза, превращаясь в своеобразный рефрен; в стихотворении в прозе «Год» Пильняк использует разные отступы от края строки, что напоминает его зрелую прозу; для большинства произведений характерно также обилие авторских знаков препинания: «лирических» (и в то же время ритмически значимых) многоточий, тире, восклицательных и вопросительных знаков, что, вкупе с разделением текста на малые и сверхмалые строки-строфы, задает особый паузированный характер произнесения текста, во многом аналогичный стиховому.

Интересно, что и в статье молодого писателя «Из настроений молодежи» тоже использована версейная строфа, способствующая ненормативному ритмическому делению текстового целого, и «эмоциональные» авторские знаки препинания:

В девяностые годы прошлого столетия молодежь объединялась в кружки.

В бурные десятилетия XX века забылись они...

И лишь теперь снова возродились.

Особое место среди ранних произведений Пильняка занимает миниатюрный рассказ «Он», который можно рассматривать как своего рода пародию на культовый, как бы сказали сейчас, рассказ Леонида Андреева «Бездна» (1902):

ОН

Смешливо им, весело, радостно.
Она такая маленькая, хорошенькая.
Будто пушинка, идет, не касаясь земли.
Две косы — большие, светлые. Серые, доверчивые глаза.
Он так любит ее!
Он отдаст за нее жизнь!
Она знает это. Она тоже любить.
Ах! как они счастливы!
Вон мальчики, играют в солдаты! Как смешно!..
Вошли в парк.
Он такой старый, много видевший. Тени смешными узорами лежат на песчаной аллее.
Идут под руку. Смеются.
Стыдливо волнуется грудь и колышет голубенькую кофточку. Сердце стучит..
— Милая... Как я люблю тебя!..
Смеются. Весело им..
Вышли за парк.
Поле. Солнышко светит. Жаворонки поют. Ветерок..
Вдали лес, кирпичный заводь: дымок поднимается.
— Пойдем к заводу!
Идут. Рожь кругом колышется... Собирают васильки. Ромашки.
Гадают:
— Любит — не любит, любит — не любит.
— Не любит!
— Ах, какой!
Смеются.
Обсыпал ее всю белыми лепестками.
— Ах, какой!
— Милая!..
Подошли к заводу.
Низкие, длинные сушилки. Ямы глубокие.
Людей не видно.
Кто-то песню поет — нудную, долгую.
Скукой, пустотой тянет.
— Уйдем отсюда!.. Здесь жутко... Вошли в лес.
Березы, осины..
Трава высокая, непомятая. Колокольчиков много.
— Вон — земляника!
Ягоды ищут.

— У меня книга. Почитаем?
— Хорошо!
Книга скучная — история.
Но читать весело. Смеются.
Спорят...
Наконец отбросили книгу. Задумались...
Лежат. Смотрят в небо.
Облака плывут... небо темное... Солнце уже село... Зажглось несколько звездочек...
Ветерок шумит...
Лень думать. Хорошо на душе.
Она травку кусает. Дышит спокойно...
— Дай руку!
Тихо целует...
Не хочется думать, что пора домой.
А надо! Пора уже!
Совсем уж вечер. Луна поднялась.
Идут под руку.
Она такая легкая! идет, будто не касаясь земли.
Пошли мимо завода.
Он стоит жуткий, темный. Полынью пахнет.
Собаки залаяли.
Страшно.
Она прижалась — крепко-крепко.
Вдруг из ямы поднялось двое.
Оборванные, грязные, в глине. Ухмыляются нагло.
Встали и пошли за ними. Молчат.
Они, наверно, будут бить.
Она вся прижалась, обхватила руку.
Он молод, силен. Если бы не было ее, он бы в два скачка был бы далеко отсюда!..
Стоит только рвануться и будешь свободен.
И какая она тяжелая. Как неудобно с ней быстро идти!
Фу! и смотрит как!
Глаза будто у нищей!
Ах! и совсем она некрасивая! Губа вздернулась.
Черт знает!
Он совсем не любить ее. И не любил никогда.
Как мешает идти! Я еще эти два...
— Мне неудобно! Ты очень крепко жмешь руку.
Оттолкнул немного. Впереди увидели большую компанию. Кто-то запел баритоном.
Те — двое — стали отставать.
Славу Богу! Вне опасности!
Как она дрожит — испугалась.
— Пустяки! не бойся, дорогая!

— Страшно!
— Пустяки. Не надо было и волноваться.
Как дрожит. Кофточка голубенькая тоже вздрагивает: дышит прерывисто.
Вон у нее: остались еще лепестки ромашки.
Хорошая!..
И какие у нее глаза — добрые, чистые!..
Страх в них.
Какая она хорошая.
Вошли в парк.
Старые сосны, много передумавшие.
Кто-то поет.
Женский смех. Рассыпался, будто серебряная песнь.
Встречаются люди.
Они идут под руку, и им стыдно чего-то.
— Посидим!
Будто мотылек, порхнула на темную скамеечку — на темную.
Луна светит. Какие смешные узоры на ее юбочке.
Смеются. Весело им.
— Дай руку.
Целует.
— Милая...

Особенно важно с точки зрения формирования стиля будущего мастера новой прозы то, что эта пародия — безусловно осознанная деформация размеренного, многословного андреевского повествования (а не только его сюжета и образа главных героев!). К числу явных переключек можно отнести следующие эпизоды, встречающиеся в обоих текстах: признание в любви, песня, шествие под руку, кофточка, улыбка врагов, поцелуй.

Но уже начало у рассказов проявляет их принципиальную разницу: у Андреева идет долгая, основательная экспозиция:

Уже кончался день, а они двое всё шли, всё говорили и не замечали ни времени, ни дороги. Впереди, на пологом холма, темнела небольшая роща, и сквозь ветви деревьев красным раскаленным углем пылало солнце, зажигало воздух и весь его превращало в огненную золотистую пыль. Так близко и так ярко было солнце, что всё кругом словно исчезало, а оно только одно оставалось, окрашивало дорогу и ровняло ее. Глазам идущих стало больно, они повернули назад, и сразу перед ними всё потухло, стало спокойным и ясным, маленьким и отчетливым. Где-то далеко, за версту или больше, красный закат выхватил высокий ствол сосны, и он горел среди зелени, как свеча в темной комнате; багровым налетом покрылась впереди дорога, на которой теперь каждый камень отбрасывал длинную черную тень, да золотисто-красным ореолом светились волосы девушки, пронизанные солнечными лучами. Один тонкий вьющийся волос отделился от других и вился и колебался в воздухе, как золотая паутинка.

Молодой Пильняк сразу обозначает главное: характеристики героев и их взаимоотношения:

Смешливо им, весело, радостно.
Она такая маленькая, хорошенькая.
Будто пушинка, идет, на касаясь земли.
Две косы — большие, светлые. Серые, доверчивые глаза.
Он так любит ее!

Кстати, использование пародического элемента — одна из устойчивых примет пильняковского стиля; ср. его маленькую повесть «Санкт-Питер-Бурх» с буквальными повторами целых абзацев, нарочито разорванным повествованием, сквозной темой «восточной угрозы», не говоря уже о названии, безусловно отсылающими к знаменитому роману Андрея Белого. Причем, как всегда в пародии, второй текст оказывается демонстративно и существенно меньше первого. Элементы пародии на классику русской прозы можно обнаружить (уже в заглавиях!) также в «Телеграфном смотрителе» и повести «Штосс в жизнь»: на формальном уровне это то же сокращение объема фраз, нарочитое снижение романтического повествования, особенно в «Любовной истории», рассказанной в повести самим Лермонтовым.

Опыт обращения писателя к прозаической миниатюре отозвался в дальнейшей прозе Пильняка. Первый рассказ писателя, получивший широкое признание, — «Целая жизнь» (1915) — представляет собой своего рода цепочку главок-миниатюр, нарочито самостоятельных и состоящих из контрастных по объему абзацев, многие из которых носят версейный характер. При этом главы последовательно уменьшаются по ходу повествования, а последняя из них — девятая — состоит из одной строки-предложения.

В романе «Голый год» тоже немало самостоятельных главок-миниатюр, которые можно рассматривать как своего рода встроенные в прозаическое целое стихотворения в прозе, например, «Совы кричат»:

Совы кричат: по-человечески жутко, по-звериному радостно. «Ведь человек не животное, чтобы любить как животное». Вьюшка небесная прикрыла землю. Ночь. Кремль. Кричат совы. Ветер кричит в закоулках: гу-ву-зи-маа!.. Каменные, большие, многооконные, белые и желтые дома хмуры в ночи и величавы своим старобытьем. Улицы идут кривые, с тупиками и закоулками, и улицы обулыжены, и на углах церкви. Голые годы. Мрак. Ночь. Осень. Луна ползет медленно, зеленая.
— Милый, единственный, мой!

Наталья стоит у окна в кабинете, холодно поблескивает линолеум, филодендроны разрослись во мраке.

На окно падает лунный свет. Сегодня первый раз топили печь — опотели окна. Лунный призрачный свет дробится и отражается — в слезинках на стекле и в слезинках на глазах.

— Не любить — и любить. Ах, и будет уют, и будут дети, и — труд, труд!.. Милый, единственный, мой! Не будет лжи и боли.

Интересно, что следом идет «Глава VII. Последняя, без названия», представляющая собой еще более краткий версейный текст:

Россия.
Революция.
Метель.

Таким образом, можно сказать, что основные принципы ритмической композиции, наряду с тяготением к ироническому переосмыслению классических произведений, сложились у Пильняка уже в юношеских прозаических миниатюрах. И не случайно последнему своему роману «Двойники» писатель дает симптоматический подзаголовок «11 глав классического повествования», показывая тем самым свое намерение уйти от сложившейся в его прозе «неклассической» повествовательной манеры.

Теперь о визуальном облике пильняковской прозы. В коллекции коломенского букиниста-краеведа А. А. Горелова сохранилось следующее письмо Пильняка издателям:

При верстке романа «Волга впадает в Каспийское море», прошу обратить внимание на следующее:

1) Ввиду отсутствия глав в романе, отдельные куски его разделяются чертами — одной или двумя: черты должны быть сплошные во всю ширину страницы.

2) на страницах 10, 13, 68, 143 корректурных гранок неправильно сверстаны абзацы: следует перебрать.

3) на страницах (корректурных гранок) 20, 27, 48, 53, 63, 65, 134, 147, 166, 169, 171 пропущены строчки и фразы: следует добрать.

Прошу прислать мне корректуру в листах.

Бор. Пильняк
2 марта 1931

В этом послании нас будет особенно интересовать первый пункт, свидетельствующий об особом внимании писателя к графическому оформлению его прозы.

Общеизвестно, что для поздних вещей Пильняка характерно постепенное охлаждение к массивованным приемам особой визуальной организации текста: отказ от шрифтовых выделений, лесенок, нарочитого монтажа и т. д. И все-таки еще в «Повести непогашенной луны» можно заметить рецидивы этого «формалистического» увлечения. Например, один графически выделенный диалог Командарма

и Негорбящегося человека во второй главе, оформленный драматургически; один выделенный отступом вправо инсценированный «документ» — протокол консилиума, а также множество «ненормативных», чисто ритмических по своей функции тире — как внутри абзацев, так и на их границах. Всего их 41, причем тринадцать из них — «фирменные» пильняковские сдвоенные тире.

Обращает на себя внимание также определенная ассиметричность композиции романного текста, состоящего из сверхкраткого предисловия с подписью автора и указанием на дату и место написания; четырех глав, даже названных по-разному: «Глава первая» (в ней семь страниц) «Глава вторая» (четырнадцать страниц), «Глава третья», имеющая, кроме номера, название «Смерть Гаврилова» (тоже четырнадцать страниц), и «Глава последняя», состоящая всего из половины страницы.

Тем не менее перед нами четкое распределение текстовых объемов: миниатюра, «полуглавие», две полноценные, причем равные по объему главы и финальная миниатюра (с подобными миниглавами рядом с «нормальными» по объему мы встречались и в более ранних больших вещах писателя, например, в романе «Голый год»). Отмеченная ассиметрия, или, точнее, сложно выстроенная симметрия носит, безусловно, принципиальный характер, создает эффект дробности, лоскутности повествования и одновременно — иллюзию неоконченности произведения.

Кроме того, в «Повести» обращает на себя внимание наличие большого количества крупных (значительно больших по сравнению с предыдущими романами и повестями) эпических абзацев. Ритмическая упорядоченность (разделение на небольшие фрагменты там, где нужно автору) достигается в этих условиях как раз ненормативной частотой использования «внутренних» тире, составляющих своего рода систему знаков для обозначения пауз наряду с учащенными нормативными после запятой и «внешними», традиционно пильняковскими, завершающими строфы или обозначающими их незавершенность. Соответственно, в диалогах обычно используются контрастные с основным текстовым монолитом короткие строфы.

Таким образом, текст в повести членится на строфы как традиционным способом, так и при помощи конечных тире (из них 28 одиночных, а 13 — двойных). Можно предположить, что таким образом автор обозначает три типа пауз в конце строки — по аналогии с одной, двумя и тремя точками, которые Тургенев, по наблюдениям В. Чернышева, предполагал ставить в конце строф в своих «Стихотворениях в прозе».

Кроме того, в кульминационной сцене операции на двух страницах дважды используется еще одно отклонение от общей нормы: разбиение трех строф на квазиполустрофия, начинающиеся со строчной буквы:

— Дыхание! — казалось, машинально поддакнул Кокосов —

и тогда можно было видеть, как из-за волос и из-за очков вылезли очень злые, страшно злые глаза Кокосова, вылезли и расползлись в стороны, а глаза Лозовского, сидящие в углах глазниц, давя на переносицу, еще больше сузились, ушли вглубь, сосредоточились, срослись в один глаз, страшно острый. —

Лозовский прошептал:

— Павел Иванович! —

и опустил руки на рану: он не зашивал, а сметывал полости, он стиснул кожу и стал заштопывать только ее верхние покровы.

Лозовский крикнул:

— Физиологический раствор! —

и ассистентка воткнула в грудь человека две толстые, толщиной почти в папиросу, иглы, чтобы через них влить в кровь мертвеца тысячу кубиков жидкой соли, чтобы поддержать кровяное давление.

Еще одно аномальное явление в «Повести» — так называемое висячие тире, одним из возможных источников которого могла быть Библия, а другим — очень популярная в те годы книга Ницше «Так говорил Заратустра».

У немецкого классика висячее тире — именно ритмический механизм; очевидно, примерно то же мы видим и у Пильняка. Вообще же, всё разнообразие нестандартных графических средств в прозе нашего писателя сводится суммарно к одной цели: предельно раздробить и тем самым замедлить повествование, заставить читателя вслушиваться в каждое его слово — точно также, как это делал при помощи метризации и сопровождающих ее других стихоподобных приемах организации текста Андрей Белый. Еще один характерный пример из «Повести»:

— Впрочем, сейчас в этой приемной чудачеств, должно быть, не было. — Тот, который встречал хозяином, хирург, профессор, заросший волосами так, что волосы росли на носу, — чудачествовал только обильным этим бурным волосом, на котором сидели маленькие очки, — и чудачеством блистала его лысина. — К нему навстречу прошел профессор Лозовский, человек лет тридцати пяти, бритый, в сюртуке, в пенсне с прямою перекладной, с глазами влезшими в углы глазниц. —

— Да-да-да, знаете ли.

Возвращаясь к двойному тире, следует заметить, что оно прежде всего выступает в «Повести» как знак недоговоренности, маркер прерывания речи, и в то же время — как знак для обозначения паузы. Например:

— Входил бесшумно коридорный человек, поставил на столике у окна поднос со стаканом чая и куском холодного мяса, прикрытым салфеткой, ушел. — Тогда негорбящийся человек вновь позвонил секретарю, спросил: — «секретная сводка готова?» — И вновь надолго человек безмолвствовал над большим листом, над рубриками Наркоминдела, Полит-и Экономотделов ОПТУ, Наркомфина, Наркомвнешторга, Наркомтруда. — Тогда в кабинет вошли — один и другой, — люди из той тройки, которая вершила. — —;

Бритый человек передал волосатому разорванный конверт с сургучной печатью. Волосатый человек вынул лист бумаги, поправил очки, прочел, — опять поправил очки, недоуменно передал лист третьему. — —

— При чем же тут консилиум? —

— Я приехал по экстренному вызову. Телеграмма пришла на имя ректора университета. — —

— Командарм Гаврилов, — знаете, тот, который. — —

— Да-да-да, знаете ли, — революция, командир армии, формула, — и — пожалуйте. — —

— Консилиум.

— Вы его видели, господа, — товарища Гаврилова, — что за человек?

— Да-да-да, знаете ли, батенька. — —

Электричество здесь падало резко вырезанными тенями. Рана заката унесла за собой во мрак заречный простор. — Один другого взял за пуговицу нагрудного кармана у халата; один другого взял под руку, чтобы пройтись. — Тогда: — громко, медленно, покойно — один, другой, третий:

— Доклад профессора Опеля о внутренней секреции на съезде хирургов. Я оппонировал — двенадцатиперстная кишка. — —

— Сегодня в Доме ученых. — —

— Спасибо, жена здорова, немного старший колитом. — А как Екатерина Павловна? — —

Нетрудно также заметить, что обычные и двойные тире сосредоточены в узловых сценах «Повести»: это приезд Гаврилова, консилиум, последняя поездка на автомобиле, операция. Причем этот знак сопровождает именно главного героя — так, в большом фрагменте о профессоре Кокосове он не встречается ни одного раза.

В свою очередь тире, расположенное внутри строфы, членит текст на фрагменты «второго порядка»; это дополнительные по отношению и к строфе, и к предложению единицы текста — членение, в определенной степени аналогичное стиховому, создающее принципиально более дробную структуру повествования.

Первое ненормативное тире после точки встречается уже в предисловии, перед словами «всё это». Затем в первой главе с его помощью происходит деление строф на своего рода субстрофы:

Красноармеец пошел, вернулся. Тогда Попов полез в вагон. — В салоне, потому что опущены были занавеси и горело электричество, застряла ночь.

Приходил ко всему на свете равнодушный проводник, убрал со стола; бутылки поставил куда-то в угол; смел на подносик корки гранатов; — постелил на стол скатерть, поставил на нее одинокий стакан в подстаканнике, тарелку с черствым хлебом, рюмку для яиц; принес на тарелочке два яйца, соль, пузырьки с лекарствами; отогнул угол портьеры, посмотрел на утро, — раздвинул портьеры на стеклах окон, шнуры портьер прожикали сиротливо, — потушил электричество: и в салон залезло серое, в измороси осеннее утро.

Проводник монументом стал в дверях, неподвижный, с салфеткой в руках. Лица у всех в этом мутном утре были желты, — жиденький водянистый свет походил на сукровицу.

Основные функции этого знака, как видим, — разделение и противопоставление равноправных фрагментов текста, то есть чисто ритмические, в определенной степени стихоподобные.

В дальнейшем этот знак неоднократно встречается в тексте, причем после любого знака: точки, запятой, точки с запятой, даже двоеточия:

Тогда: — профессора медленно сели на клеенчатые стулья за стол, положили локти на стол, размяли руки, поправили очки и пенсне, попросили сестрeь больного.

Наконец, в сцене прощания именно ненормативные тире образуют упорядоченность речевых тактов, позволяющую рассматривать этот текст как своего рода аналог тонического стихотворения, направляющую нас именно на подобное прочтение этого ключевого эпизода повествования:

Шоферу негорбящийся человек сказал: — «в больницу». Улицы не качались. В облаках торопилась, суматошилась луна — и, как хлыст, стлался по улицам автомобиль. Черное во мраке здание больницы мигало непокойными окнами. В черных проходах стояли часовые. Дом немотствовал, как надо немотствовать там, где смерть. Негорбящийся человек — черными коридорами — прошел к палате командарма Гаврилова. Человек прошел в палату, — там на кровати лежал труп командарма, — там удушливо пахло камфарой. Все вышли из палаты, — в палате остались негорбящийся человек и труп человека Гаврилова. Человек сел на кровать к ногам трупа. Руки Гаврилова лежали над одеялом вдоль тела. — Человек долго сидел около трупа, — склонившись, затихнув. Тишина была в палате. Человек взял руку Гаврилова, пожал руку, сказал:

— Прощай, товарищ! Прощай, брат!

Попробуем разбить текст на речевые такты, следуя пунктуационной подсказке автора:

Шоферу негорбящийся человек сказал:

— «в больницу».

Улицы не качались.

В облаках торопилась, суматошилась луна —

и, как хлыст, стлался по улицам автомобиль.

Черное во мраке здание больницы мигало непокойными окнами.

В черных проходах стояли часовые.

Дом немотствовал, как надо немотствовать там, где смерть. Негорбящийся человек —

черными коридорами —

прошел к палате командарма Гаврилова.

Человек прошел в палату, —

там на кровати лежал труп командарма, —

там удушливо пахло камфарой.

Все вышли из палаты, —

в палате остались негорбящийся человек и труп человека Гаврилова. Человек сел на кровать к ногам трупа.

Руки Гаврилова лежали над одеялом вдоль тела. —

Человек долго сидел около трупа, —

склонившись, затихнув.

Тишина была в палате.

Человек взял руку Гаврилова, пожал руку, сказал:

— Прощай, товарищ!

Прощай, брат!

И вышел из палаты, опустив голову,

ни на кого не глядя, сказал: —

«форточку там открыли бы, дышать нельзя»,

— и быстро прошел черным коридором,

спустился с лестницы. В деревнях в этот час

пели третьи петухи.

Человек — молча — сел в машину.

Шофер повернул голову,

чтобы выслушать приказание.

Человек молчал. Человек опомнился, —

человек сказал: —

«за город — на всех скоростях». — —

Подводя итоги, можно сказать, что в «Повести непогашенной луны» Пильняк искусно использует все имеющиеся у него средства ритмической организации прозаического текста. Причем в отличие от более ранних, порой перенасыщенных внешними графическими приемами произведений, здесь он, в полном соответствии с серьезностью художественной задачи, ограничивается достаточно небольшим набором выразительных средств, зато использует их с предельной эффективностью. Особая нагрузка при этом падает на ненормативные знаки препинания, прежде всего — на тире в сочетании с разными знаками, как внутри строфы, так и на их границах (висячие тире).

Таким образом, можно говорить об активном и разнообразном использовании прозаиком Пильняком стиховой культуры: как в виде прямых цитат, так и в форме экспансии стиховых элементов и принципов в структуру прозаического целого, а самого писателя с полным основанием назвать поэтом в прозе.

Наконец, эпистолярный писателя, каким он предстал перед современным читателем сначала в избранном одномомнике 2002 г.², а вскоре — в солидном двухтомном издании, созданном Киной Андроникашвили-Пильняк и Дагмар

² Пильняк Б. А. Мне выпала горькая слава...: Письма 1915–1937 гг. / сост., предисл. и примеч. Б. Б. Андроникашвили-Пильняка и К.Б. Андроникашвили-Пильняк. М.: Аграф, 2002.

Кассек³, вне всякого сомнения представляет собой огромное событие не только в мировом пильняковедении и в истории русской литературы первой трети XX в., но и собственно в художественной словесности. Причина этого — высочайший художественный уровень этих, прежде не прочитанных и не учтенных в академической науке литературных произведений.

При этом совершенно невозможно предположить, что Пильняк создавал их, не рассчитывая на своего будущего читателя: не только непосредственного адресата писем, но и будущего исследователя его творчества и — шире — литературы его времени. Именно этим в значительной мере объясняется — прежде всего в письмах личного характера — стремление оснастить их всеми признаками художественной словесности — прежде всего, чисто внешними, структурными, о которых в первую очередь пойдет речь в этой статье. Если же попытаться охарактеризовать эти признаки в целом, то точнее всего будет говорить о введении в прозу стихового начала в самых разных его конкретных проявлениях.

Можно без преувеличения сказать, что уже в юношеских письмах Пильняк строит их по определенным нарративным законам, соответствующим его представлениям о художественной речи: в этом смысле показательно, что в первых, самых ранних письмах он сетует на то, что «больше писать нечего» (в письмах 1 и 2 в первом томе двухтомника), и еще более эмоционально — «Скверно, знаете, писать, когда не о чем писать» — в третьем письме. На этот возникший в ранние годы жизни вопрос Пильняк нашел ответ позже, когда материалом его эпистолярия становится богатейший опыт переживаний, путешествий и литературной жизни: можно сказать, что писатель так и не научился «писать, когда не о чем писать», однако этот вопрос перед ним уже не возникал.

Некоторые из писем писателя вполне можно рассматривать как своего рода подготовительный материал к последующим рассказам и романам. Характерный пример — подробное эмоциональное описание морского плавания на ледоколе «Леонид Красин», данное в письмах Н. Говард и Н. Ашукину, написанных с 9 по 16 августа 1923 г.⁴ и включенное затем в повесть «Speranza». Однако такая функция писательской «почтовой прозы» — скорее, общая закономерность; эпистолярный опыт Пильняка к одной ей явно не сводим.

Практически каждое его письмо можно рассматривать как самостоятельное произведение — прозаическую миниатюру (вполне в духе тех ранних «стихотворений в прозе», которые Пильняк публиковал в «Старом Владимирце»⁵). Как правило, они содержат пейзажную экспозицию (реже описание природы переносится

³ Пильняк Б. Письма: в 2 т. Т. 1: 1906–1922. Т. 2: 1923–1937 / сост., подгот. текста, предисл. и примеч. К. Андроникашвили-Пильняк и Д. Кассек. М.: ИМЛИ РАН, 2010. В дальнейшем это издание обозначается в сносках номером тома и страницы; в ряде случаев указывается только номер цитируемого письма.

⁴ Т. 2. С. 53–64.

⁵ См.: Овчинников Г. Борис Пильняк в «Старом Владимирце» // Б. А. Пильняк. Исследования и материалы. Вып. II. С. 144–150; Орлицкий Ю. Два этюда о прозе Бориса Пильняка //

в конец), описание внешних событий и переживаний по их поводу, краткую хронику внутренней жизни и т. д.

Характерно, что уже в письме № 3 Е. Волковой, написанном в 15-летнем возрасте, Борис Вогау так описывает другое свое письмо — учительнице французского языка: «Письмо таково: начал с описания природы, бурной, неровной, потом природу сравнял с настроением, которое вызвано учит. ... “моя фантазия держала вас в объятиях, ваш профиль” и тому подобные штучки; стихотворение вклеил». Можно сказать, что в этом ироническом описании собственного письма содержится своего рода модель всех последующих писем, написанных писателем. Разумеется, решение таких задач требует определенного пространства, поэтому большинство писем Пильняка достаточно велики по объему.

Важная черта ранних писем писателя — включение в них стихотворных отрывков («стихотворение вклеил»), то есть самое непосредственное введение в прозу стихового начала; как правило, стихи призваны обозначить эмоциональную кульминацию текста или, наоборот, повод к его написанию, как это происходит в письме 4 З. Быстрицкой (1910), которое начинается следующим образом:

Вот, хорошая, узнал ваш адрес и пишу!

— Что заставило писать?!

А вот:

«Весна уже в своих правах!

Играет солнце в облаках,
бегут ручьи, щебечут птички...»

(Ну да ну стихи к черту!)

Пришла весна — закипела жизнь; запахло свежим, чистым, захотелось любить, жить настоящим, ошибками!..

и захотелось вам писать, дорогая!..

Природа сильно действует! Тянет к себе! Я свободное время провожу в поле, лесу... лес скучно-задумчив, еще не ожил; в поле уж проталины, лужи — прилетели жаворонки и поют... хорошо!..

На душе грустно, а поэтому снаружи весел. Чего-то недостает...

Грусть отражается и на моих рассказах; пишу теперь много, прозу, стихов мало. Один рассказик «Лес» посвятил вам, хорошая! В нем пишется грустное, «зимнее» настроение леса (когда в поле, городе уж весна); весна города отняла у меня любовь, жизнь, и я хожу сюда, в лес, чтобы уж не очень чувствовать весну...⁶

По свидетельству составителей двухтомника, сохранился черновик письма (РГАЛИ. Ф. 1692. Оп. 2. Ед. хр. 34. Л. 35), текст в котором повторяется с некоторыми изменениями:

Пильняк: исследования и материалы: сб. науч. трудов / отв. ред А. П. Ауэр. Вып. V. Коломна, 2007. С. 11–25.

⁶ Т. 1. С. 21.

Вот, хорошая, узнал ваш адрес и пишу Вам!

Что заставило писать?

А вот:

Весна уже в своих правах...

Играет солнце в облаках,

бегут ручьи, щебечут птички...

(Ну да к черту стихи!)

Жизнь закипела; запахло свежим, чистым — захотелось любить, жить настоящим, ошибками!..

(Весной — жизнь — любовь, ошибки, лето — только любовь, ошибок сторонисься, осень — тоска, грустишь о прошлом... зима — спокойное, положительное в душе)

.... И захотелось писать Вам, дорогая....

Природа сильно действует! хочется любить — да я и люблю — и иметь близкого рядом; его нет вблизи... Вот я хожу по лесам, полям. Помните мои смазные сапоги — пригодились! — в них я хожу по колено в воде; уж много растаяло: кое-где видна земля...

Настроение бывает всегда грустное, а поэтому снаружи очень весел... Грусть отражается и на моих рассказах! Да! пишу теперь очень много, пишу прозу, рассказы, стихов мало. Один рассказ, «Лес», посвятил вам, хорошая! В нем пишется грустное настроение леса весной, и мои переживания: люблю, откинут, хожу по старым местам, тоскую; будет время пришлю рукопись, да может она уж и напечатана.

— Что же еще?⁷

Само наличие черновика — «редакции» — свидетельствует о серьезном отношении начинающего автора к своему письму. Более того: сравнение редакций показывает о настоящей работе автора над текстом, основной вектор которой — сокращение, сжатие текста, отказ от повторов. Тем не менее при переработке необычная внешняя форма послания сохраняется, и в ней нетрудно обнаружить черты будущей «графической» прозы писателя: обилие знаков препинания, в том числе ненормативно используемых, а также насыщение текста ненормативными же, «авторскими» паузами, сближающими прозу со стихотворной речью.

Как известно, в начале своего пути Пильняк достаточно регулярно обращался к стихам. Об этом он пишет и в первых письмах, а в процитированном фрагменте приводит три строки из очевидно своего стихотворения (тут хочется поспорить с составителями, утверждающими, что его автор неизвестен — контекст письма подсказывает, что стихи принадлежат автору; интересно при этом, что в приложении к трем следующим письмам они приводят стихи Пильняка, корреспондирующие с текстами его писем, а также одно его «стихотворение в прозе»)⁸.

Характерно, что Пильняк вообще включает в письма преимущественно строки из своих собственных стихотворений. Исключение составляют повторенные

⁷ Т. 1. С. 23.

⁸ Там же. С. 28, 30, 31; 26.

в письме № 19 родителям строки Лермонтова и приведенная в письме № 51 строка Пушкина, предшествующая собственному стихотворению, а также несколько отрывков из народных песен и частушек.

Особняком стоят стихи знакомых: Арапова (Митрофанова), приведенное в письме № 74 Перову («к примеру» из «прекрасных» сборников (1913)), и несколько стихотворений Николая Беляева, посланных в 1919 г. П. Зайцеву для публикации в журнале «Рабочий мир».

Собственные же строки, кроме названных случаев, приводятся Пильняком также в ранних письмах в — № 31 С. Малинину («Посвящаю трехстишье» и три импровизации — два катрена и «двустиишие» (с пояснением «двоилась такая рифма»)) (1912); повторенное в двух письмах Д. Акинфеевой двустиишие «Со кокардой на картузе / Со медалью на пузе» (о форме реалиста — очевидно, тоже порождение «двоящейся» рифмы) того же года. Кроме того, в письме Д. Лутохтину 1921 г. (№ 240) Пильняк по памяти цитирует четверостишие, написанное им в девятилетнем возрасте.

В дальнейшем Пильняк включает стихи в свои письма (прозиметризируя их тем самым) очень редко: исключение составляет фрагмент из «неподцензурного» молодого Пушкина в письме № 688 В. Познеру и собственная «японеска» (писатель пишет «вроде японкой танки», хотя это трехстишие) в письме 1932 г. Ольге Щербиновской (№ 692) (кстати, единственное не силлабо-тоническое стихотворение Пильняка в его письмах).

Три случая хотелось бы оговорить особо. Во-первых, это «спонтанное» стихотворение из вдохновенного письма 11 Е. Скворцовой, в котором появляется рифмованный хорей, записанный в строку, то есть прозой:

Я духом — с Волги, с широкой, многотысячной — <нрзб.> — Волги! И там, среди Жигулей под самой Самарой я встречал солнышко. О! Там это — велико! *Красным <нрзб.> всё кругом горит! Ночь уходит вдаль. Новый день глядит! Соловей замолк там, внизу в кустах. Ветерок бродит по кустам, в листьях!*

Черт, да я даже в стихи пустился!..⁹

Второй случай — датированное декабрем 1936 г. шуточное стихотворное послание Сельвинским, написанное раёшником («Пишу стихи и я») (№ 614), которое можно рассматривать как пример подражания стиху адресата.

Наконец, третий — два стихотворных отрывка непонятного происхождения, включенные в письмо Шкапской 1921 г. (№ 225), не комментируются они и составителями книги.

Нам, однако, этот случай интересен не тем, кто именно (Пильняк или кто-то иной) написал эти строки, а тем, как они введены в текст письма:

⁹ Т. 1. С. 36.

Мария Михайловна.

Идет дождь. В природе нет черной краски — всё же за окном, — а оно открыто, — черно. Приезжал человек с завода, верхом, мокрый, привез письмо от инженеров: у них тоже дождь, но у них большие комнаты и такие вечера, каких давно уже нет в России, — а за окном бегают кукушка. Приехал верхом, — и нет ничего сладостнее конского пота! Знаете? —

«...Пахнет остро, знакомым задором пьяня,

На уздечке невысохший деготь.

Отпустил я, стреножив, на волю коня»...

«...И ты, веселая и теплая, как прежде,

Поправишь пряди спутанных кудрей,

И будут ласки необычно-нежны

И жаден запах твой — от пота лошадей... Так вот: вспомнилось. И зачеркнулось кое-что.

На листке, с которого списывал сейчас эти отрывки, — следы сожженного на них пороха. Тогда, тоже ночью, откупоривали патроны и жгли порох, потом был фронт, — он где-то у Врангеля, если жив, а я... Где он?!

Так вот: вспомнилось — и зачеркнулось кое-что. Надо бы рассказ писать, в сущности»¹⁰.

Здесь «вспомнившиеся» автору строки из двух стихотворений, написанных разными размерами (четырёхстопным анапестом и пятистопным ямбом) следуют подряд за прозой и оказываются внутри основного повествования, выделенные лишь расположением в середине строки: не указан в письме ни автор, ни сам факт «стихотворности» фрагмента; точно так же в конце он плавно переходит в основное повествование.

Необходимо заметить также, что в письмах Пильняка — особенно, в ранних — нередко возникают и «случайные» метры¹¹, так же, как и в другой его прозе. Например: «Прочел и задумался. Ясно представились вы»¹²; «во мхах, с лицом, как у мордвы»; «прокудахтала курица тихо, провинция»¹³ и т. п. Однако рассмотрение этого явления — не наша сегодняшняя тема.

Мы обратим основное внимание на другие проявления стихового начала в «почтовой прозе» Пильняка — в первую очередь на ее специфический графический облик. В этом смысле наиболее заметной особенностью писем писателя оказывается их версейность (тоже характерное и для собственно художественной прозы автора) — то есть устойчивая тенденция к использованию кратких и сверхкратких

¹⁰ Т. 1. С. 376.

¹¹ См.: *Холшевников В.* Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе // *Холшевников В.* Стихovedение и поэтика. Л., 1991. С. 75–84. О случайных метрах в прозе Пильняка см. подробнее: *Орлицкий Ю.* «Самый изобразительный и охватистый...» (Заметки о ритмическом своеобразии прозы Бориса Пильняка) // *НЛО.* № 61. 2003. С. 204–219.

¹² Т. 1. С. 61.

¹³ Т. 2. С. 74.

абзацев-строф, чаще всего равных одному предложению¹⁴. У Пильняка однако встречаются и более короткие строфы, состоящие иногда всего из одного слова; при этом текст нередко членится в самых «неподходящих» с точки зрения «нормальной» прозы местах, задавая — точно как в стихотворной речи — особую, авторскую, партитуру чтения текста.

Необходимо отметить, что особый графический облик письма поэта обретают не сразу, примерно с 1921 г., и потом эта черта его эпистолярная постепенно угасает. Однако в 1920-е гг. она несомненно оказывается одной из самых заметных особенностей пильняковского эпистолярного текста.

В связи с этим важно отметить, что именно в это время Пильняк особенно активно переписывается с авторами, также использовавшими этот тип прозы — в первую очередь с Ремизовым, а также с Белым и Замятиным. Переписка с Ремизовым в этом смысле особенно интересна в смысле обилия применяемых в ней средств и приемов.

Кроме экстраординарной дробности, создаваемой при помощи версейной строфики, стоит отметить также систему отступов от края листа, благодаря которым особо выделяются отдельные фрагменты текста, чаще всего начальные, экспозиционные, предшествующие обычно обращению к адресату; нередко так же выделяется и финальный фрагмент письма, тоже выносимый «за текст», то есть оказывающийся после подписи и даты. Например, письмо Н. Ашукину № 277 (1922) начинается сдвинутым вправо лирическим фрагментом, после которого следует обращение к адресату:

Коломна, у Николы, 26 мая.

Мой стол — весь в ландышах и незабудках,
рядом, в ведре на полу, стоит веник сирени. Сегодня в 4 часа уезжаю в лес, в сторожку, — будем несколько дней жить: — сторож, угольщики (они жгут уголь) и я.
Ну, да, милый
<...>

А вот завершение этого же письма, тоже следующее после основной части, закончившейся подписью, и тоже сдвинутое вправо:

Я сегодня — совсем счастлив.

Целую тебя крепко.

Твой Борис.

Да, вышел «Голый год» и выходит (вышло?) «Смертельное манит», —

приеду, подарю: и с тебя: взятка —

— напиши статью как следует, напечатаем тоже как следует.

Вчера — третьего дня (точно) — Ремизов прислал мне целую кипу всяких ерундов про меня из-за границы¹⁵.

¹⁴ См.: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 177–199.

¹⁵ Т. 1. С. 451–452.

Следует отметить в этом тексте обилие авторских знаков препинания, «размечающих», наряду с использованием сверхкратких строф, паузы и фиксирующих авторские указания читателю. Это и часто используемые также в художественной прозе писателя тире внутри и в конце фраз, причем как одиночные, так и сдвоенные и строенные, а иногда занимающие значительную часть строки; нижних подчеркиваний; черты, отделяющей один фрагмент (главку) от остальных; использование крупного шрифта и подчеркиваний.

Можно говорить также о попытках передачи на письме особенностей произношения и пения, чаще всего с помощью умножения одинаковых гласных. Всё это создает — тоже по полной аналогии с пильняковской художественной прозой — целую систему средств, сближающих ее со стихотворным текстом. Не случайно Джозеф Фример, переводивший любовные письма писателя М. Борк-Уайт на английский язык, комментировал это следующим образом: «Перевести письмо Пильняка, напоминающее больше стихи, чем послание, не представляется возможным»¹⁶.

Всё это позволяет считать эпистолярное наследие писателя, ставшее широко известным только сейчас, в полном смысле слова неотъемлемой частью его литературного наследия.

¹⁶ Т. 2. С. 431.

ЕСТЕСТВЕННЫЙ ПУТЬ ОТ СТИХА К ПРОЗЕ: АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ

Как известно, А. Н. Толстой не любил, когда ему напоминали о его стихотворческом прошлом. И если вторую свою книгу — «За синими реками» — он еще иногда вспоминал, то первую — «Лирика» — практически никогда.

Объяснить это нетрудно: «Лирика» воспринималась автором как собрание ранних стихов, написанных под явным влиянием русских символистов, к которым у советского классика было скорее отрицательное отношение, вторая же представлялась ему как важный этап в освоении национального фольклора, выступая как предшествование его же прозаических сказок.

Тем не менее обращение к стихотворному наследию писателя представляется нам не только закономерным, но и необходимым для понимания логики его художественного развития. Кроме того, стихи А. Толстого достаточно интересны и сами по себе; наконец, они безусловно занимают определенное, причем далеко не последнее место в русской поэзии начала XX в.

Первое, что бросается в глаза при обращении к стихам Толстого — их удивительное даже для Серебряного века метрическое разнообразие, с одной стороны, и своеобразие на фоне поэзии своего времени — с другой.

При этом баланс классического (силлабо-тонического) и неклассического стиха выглядит достаточно традиционно, предпочтение молодой автор отдает классике: в двух книгах всего 7 стихотворений, написанных неклассическими метрами или с их использованием. Все они сосредоточены во второй книге, в которой их доля составляет 16% (напомним, что для этого периода, по данным М. Гаспарова, доля неклассических метров составляет 16,5%)¹. При этом во второй книге встречается и еще достаточно редкий в то время свободный стих.

¹ Гаспаров М. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974. С. 46–51.

Однако на этом сходство с общей картиной кончается. Автор «Лирики» и «За синими реками» демонстрирует особое, нетипичное для русской поэзии (в том числе и начала XX в.) пристрастие к трехсложным размерам: дактилю, амфибрахию и анапесту. В первой книге их доля составляет 48 %, во второй — 36 (напомним, по данным Гаспарова в период 1890–1924 г. трехсложники используются в 18 % стихотворений).

Не менее интересная картина наблюдается и в двусложниках: здесь бросается в глаза особый интерес к хорю. Причем если во второй книге это можно объяснить увлечением фольклором, для которого, как принято считать, характерно предпочтение хоря, то для символистов и их последователей особый интерес к этому метру не характерен. У Толстого в первой книге баланс ямба и хоря 52/48, а второй — 30/65 (остальные 5 % занимают редчайшие в русской традиции трехсложники с переменной анакрусой, о чем речь дальше) — при среднем для времени балансе 71/29, то есть доля хоря оказывается принципиально больше, во второй книге оказывается вообще выше доли ямба.

Кроме того, почти треть дву- и трехсложников приходится на разностопные и вольные размеры, которые в Серебряном веке используются намного чаще, чем в девятнадцатом веке — но не настолько, как у Толстого.

То есть можно констатировать, что хотя Толстой и предпочитает классические размеры, но в оригинальных вариантах: трехсложники, хорей и неравносложный стих использует значительно чаще, чем традиционные двусложники, ямбы и равносложники, а также стих с переменной анакрусой. Достаточно часто встречаются также полиметрические композиции, в том числе с использованием силлаботоники; с другой стороны, очень мала доля тонического стиха, характерного для этого времени.

Невелика доля белых текстов, в нескольких стихотворениях встречаются холостые строки, в основном преобладают катрены со перекрестной рифмовкой, то есть можно говорить об определенной компенсации «вольной» метрики достаточно строгой строфической и рифменной организации стиха.

Теперь рассмотрим несколько особенно интересных примеров нетривиальной метрики поэта. Наиболее редкая из них — стихотворения с переменной анакрусой; два трехсложника, по одному в каждой книге, и один еще более редкий двусложник.

Как известно, трехсложники с переменной анакрусой строятся обычно на регулярном чередовании строк двух метров — как, например, это было у Лермонтова. У Толстого в одном стихотворении бессистемно объединяются все три размера: см., например, стихотворение «Вампир», в котором к тому же чередуется стопность и отсутствует рифма:

В лунном свете сплетаются цепи огней.	Ан4
Город в каменный сон погружен.	Ан3
Люди опять под нажатыми крышами зданий	Дак5
С открытыми ртами,	Амф2

И кошмары спускают над ними нависшие крылья.	Ан5
И витают и душат коричнево темные смрады.	Ан5
В блекло-нежном покое	Ан2
Спит спокойно, склонившись на белую руку,	Ан4
Белоснежная лилия.	Ан2
Легковейные сны, прикасаясь листьями фиалок,	Ан5
Шелестят и трепещут ² .	Ан2

Как видим, основу стихотворения составляет вольный анапест, однако две строки написаны дактилем и амфибрахийем; стопность колеблется от 2 до 5; текст состоит из двух пятистрочных строфоидов. Не исключено, конечно, что начинающий автор просто не выдерживает размер и стопность (в чем иногда упрекают и Лермонтова); однако, как говорилось, это не единственный пример размера с переменной анакрусой.

Длинное стихотворение «Утро» — рифмованное, состоит из традиционных катренов с перекрестной рифмовкой и правильным чередованием окончаний. Четыре первые строфы представляют собой редчайший, как уже говорилось, пример упорядоченного двусложника с переменной анакрусой (нечетные строки — четырехстопный хорей с мужскими окончаниями, четные — двустопный ямб с женскими); вторая половина стихотворения написана обычным четырехстопным хореем с таким же чередованием окончаний.

Поскольку стихотворение входит в состав «античного» цикла, можно предположить, что Толстой попытался имитировать в его первой части логаядический метр:

Слышен топот над водой	1010001
Единорога;	00010
Встречен утренней звездой,	1010001
Заржал он строго.	01010
Конь спешит, узды туги,	1010101
Он машет гривой;	01010
Утро кличет: ночь! беги, —	1010101
Горяч мой сивый!	01010
Рогом конь леса зажжет,	1010101
Гудят дубравы,	01010
Ветер буйных птиц впряжет,	1010101
И встанут травы;	01010
Конь вздыбит и ввысь помчит	1010101
Крутым излогом,	01010
Пламя белое лучит	1010001
В лазури рогом...	01010
....	

² Стихотворения и сказки цитируются без указания страниц по изданию: Толстой А. Н. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1951.

Приведенные стихотворения представляют собой примеры наиболее радикальных вариаций на темы традиционной силлабо-тонической метрики.

Теперь — несколько примеров более традиционного для русской традиции разностопного стиха. Одна и та же схема использована в двух стихотворениях — «Неподвижною ночью в долину сходили» и «Ночь непробудная, кузница низкая»: они написаны катренами, нечетные строки которых — четырехстопные, а четные — трехстопные; первое стихотворение — анапест, второе — дактиль.

Сдвоенными ямбическими трехстишиями написано стихотворение «А. Белому» («Предо мною небо в алой багрянице...»): в нем две первые строки каждого трехстишия — шестистопные, третьи — двустопные:

Предо мною небо в алой багрянице.
Вырастают крылья, крылья белой птицы;
Небо все в рубинах.

Знойными руками разорвал я ткани,
Я купаюсь в алом, я дышу огнями,
Я в моих глубинах.

<...>

Стихотворение «Жизни кольцо заверщенное...» написано тоже сдвоенными трехстишиями, только разностопного дактиля: две первые строки — трехстопные, третья — двустопная; та же стопность использована и в анапестическом стихотворении «Моя нежная, чистая, белая...».

Кроме разностопного, Толстой использует также вольный стих. Так, в «Лирике» им написано почти половина стихотворений: «Под солнцем» — вольный дактиль, «Волны бархата спадают по стенам» — вольный хорей, «В ночь морозную на небе...» — то же, к тому же белый, «Скалы высокие...» — снова вольный дактиль, «Колыхаясь дрожит паутина...» — вольный анапест на трехстопной основе, «Я хотел воплотить наболевшие отзвуки стонов...» и «Отдохнуть от зеленого хмеля волнений...» — тоже, «Сбылось его желанье...» — вольный ямб, «В тени кипарисов...» — вольный амфибрахий и т. д. Чаще всего, как видим, встречаются вольные варианты дактиля и хорей.

В следующем стихотворении все четыре строфы — дактили, но стопность их колеблется от двух до четырех, причем в первой строфе эти колебания особенно заметны: первая строка — четырехстопная, вторая и третья — трех-, четвертая — двух; остальные строфы более упорядочены, хотя и в них есть отступление от доминирующей модели 3+2+3+2:

В солнечных пятнах задумчивый бор;
В небе цвета перламутра;
Желто-зеленый ковер.
Тихое утро.

Сочной черники кусты;
Ягоды спелые.
К ним наклонилась ты —
Лилия белая.

Руки в чернике густой;
Тихо вздохнула.
Где-то в лазури небес голубой
Тучка тонула.

Ветер на миг налетел.
Вздогнули сосны и ели.
Кто-то о счастье запел.
Черные ягоды спели.

Интересно, что ранние стихотворения, написанные тоническим стихом (четыре — акцентным и шесть — дольник), Толстой в свои опубликованные книги не включил, не напечатаны они и в периодике. То же можно сказать, кстати, о его довольно многочисленных «кольцовских» пятисложниках (явно подражательных), также автором не публиковавшихся.

Зато стихотворения, написанные верлибром, Толстой частично опубликовал: пять из них вошло во вторую книгу; еще четыре вошло в раннюю рукописную книгу «Голубое вино».

Среди опубликованных верлибров один — «Москва» — можно интерпретировать как белый акцентный стих, поскольку в девяти из десяти его строк — по три ударения:

Наползают медные тучи,
А из них вóроны грают.
Отворяются в стене ворота.
Выезжают злые опричники,
И за рекой трубы играют...
Взмят кони и ростопель
Кровь с песком горючим.
Вот и мне, вольному соколу,
Срубят гóлову саблей
Злые опричники.

Намного «свободнее» три других стихотворения, точнее, те их части, которые написаны верлибром. Главная особенность «Весеннего дождя», «Осеннего золота» и «Заморозков» — их функциональная полиметричность: каждое из них состоит из повествовательной «рамы», написанной свободным стихом и призванной имитировать прозаические связки между песенками, и самих этих рифмованных тонических «песенок», заключенных в эту раму (ниже они выделены курсивом):

ВЕСЕННИЙ ДОЖДЬ

Дождик сквозь солнце, крупный и теплый,
Шумит по траве,
По синей реке.
И круги да пузырьки бегут по ней,
Лег тростник,
Пушистые торчат початки,
В них накрепко стрекозы вцепились,
Паучки спрятались, поджали лапки,
А дождик поливает:
Дождик, дождик пуще
По зеленой пуще.
Чирики, чигирики,
По реке пузырьки.
Пробежал низенько,
Омочил мокренько.
Ой, ладога, ладога,
Золотая радуга!
Рада белая береза:
Обсыпалась почками,
Обвесилась листочками.
Гроза гремит, жених идет,
По солнцу дождь — весенний мед,
Чтоб, белую да хмельную,
Укрыть меня в постель свою,
Хрустальную,
Венчальную...
Иди, жених, замрела я,
Твоя невеста белая...
Обнял, обсыпал дождик березу,
Прошумел по листьям
И по радужному мосту
Помчался к синему бору...
По мокрой траве бегут парень да девушка.
Уговаривает парень:
Ты не бойся, пойдём,
Хоровод за селом
Созовем, заведем,
И, под песельный глас,
Обведут десять раз,
Обручившихся, нас.
Этой ночью красу —
Золотую косу
Расплету я в лесу.

Сорвала девушка лопух,
Закрылась.
А парень приплясывает:
*На меня погляди,
Удалее найди:
Говорят обо мне,
Что девицы во сне
Видят, около,
Ясна сокола.*

На реке дед-перевозчик давно поджидает,
Поглядывает, посмеивается в бороду.
Сбежали с горы к речке парень да девушка,
Отпихнул дед перевоз,
Жалко стало внучки, стал реке выговаривать:
*Ты, река Бугай, серебром горишь;
Скатным жемчугом по песку звенишь;
Ты прими, Бугай, вено девичье,
Что даю тебе, мимо едучи,
Отдаю людям дочку милую, —
Охрани ее водной силою
От притыки, от глаза двуглазого,
От двузубого, лешего, банника,
От гуменника, черного странника,
От шишиги и нежитя разного.*

И спустил в реку узелок с хлебом-солью.
Девушка к воде нагнулась,
Омакнула пальцы:
*Я тебе, река, кольцо скую —
Научи меня, молоденькую,
Как мне с мужем речь держать,
Ночью в губы целовать,
Петь над люлькой песни женские,
Домовые, деревенские.*

*Научи, сестра-река,
Будет счастье ли, тоска?*

А в село девушкам
Сорока-ворона на хвосте принесла.
Все доложила:
Бегите к речке скорей!
Прибежали девушки к речке,
Закружились хороводом на крутом берегу,
В круг вышла молодуха,
Подбоченилась,
Грудь высокая, лицо румяное, брови крутые.

Звякнула монистами:
Как по лугу, лугу майскому,
Заплетались хороводами,
Хороводами купальскими,
Над русалочьими водами.
Звезды кружатся далекие,
Посреди их месяц соколом,
А за солнцем тучки легкие
Ходят кругом, ходят около.
Вылезайте, мавки, душеньки,
Из воды на волю-волюшку,
Будем, белые подруженьки,
Хороводиться по полюшку.
А со дна зеленые глаза глядят.
Распустили русалки-мавки длинные косы.
Нам бы вылезти охота,
Да боимся солнца;
Опостылела работа!
Колет веретенце.
На закате под ветлою
Будем веселиться,
Вас потешим ворожбою,
Красные девицы.
Обнял девушку парень,
Кричит с перевоза:
Хороните, девки, день,
Закликайте ночку —
Подобрался ключ-кремень
К алому замочку.
Кто замочек отомкнет
Лаской или силой,
Соберет сотовый мед
Батюшки Ярилы.
Ухватили девушки парня и невесту,
Побежали по лугу,
Окружили, запели:
За телкою, за белою,
По полю, полю синему
Ядреный бык, червлёный бык
Бежал, мычал, огнем кидал:
Уж тебя я догоню, догоню,
Молодую полоню, полоню!
А телушка, а белая,
Дрожала, вся замрелая, —
Нагонит бык, спалит, сожжёт...

*Бежит, молчит, и сердце мрет...
А бык нагнал,
Червлёный, пал:
Уж тебя я полонил, полонил,
В прѡщах воду отворил, отворил,
Горы, доли оросил, оросил.
Перекинулся дождик от леса,
Да подхватил,
Да как припустился
По травушкам, по девушкам,
Теплый да чистый:
Дождик, дождик пуще
По зеленой пуще;
Чирики, чигирики;
По воде пузырьки;
Пробежал низенько,
Омочил мокренько;
Ой, ладога, ладога,
Золотая радуга,
Слава!*

Стихотворения «Осеннее золото» и «Заморозки» построены по этому же принципу полиметрии. Именно полиметрия обеспечивает контраст квазифольклорного «заклятия», воспринимаемого как своего рода цитата, и верлибрического финала в стихотворении «Заклятье смерти»:

*...Крикнули кочета на селе,
Покраснела низкая луна,
И все слышали —
Через яры, по валежнику,
Стуча зубами,
Убегала черная смерть.*

Еще четыре верлибра, как уже говорилось, Толстой не публиковал. Все три стихотворения этого типа из ранней книги «Голубое вино» — тексты незавершенные; это «Кошкин дом», «Чорт» и «Пастух». Вполне можно предположить, что при дальнейшей доработке автор мог развернуть их или в традиционные стихи, или в прозу. То же можно сказать и о более позднем незавершенном стихотворении на случай «Ах, девять, ах, счастьем овеванных лет...».

Хотелось бы обратить внимание еще на стихотворный размер, оставшийся в черновиках, — «народный» пятисложник, который традиция не вполне справедливо связывает с именем Кольцова. Как уже говорилось, в тетрадях молодого Толстого, примерявшегося к разным типам народного стиха, сохранилось несколько образцов этого метра; как правило, это всё тоже незавершенные стихотворения («Ах, зачем

за тебя...» и его вариант «Ах, зачем я тобой...»); написанные сдвоенным пятисложником «Семь ключей (нравоучительная)» из сборника «Голубое вино» («Добру молодцу на печи лежать...») и «Степная песня» («Степь зеленая на все стороны...»).

Наконец, строфика. В первой книге она вполне традиционная, в основном катрены и несколько сдвоенных трехстиший. Два стихотворения написано терцинами; одно — вполне привычным для этой формы четырехстопным ямбом:

Я в мрак вошел к моим теням —
Внимать тревожный шорох сада,
Склониться к дышащим цветам.

Хотелось больно, жутко взгляда
Невидных глаз, огня речей,
И жгла уснувшая прохлада,

Я ждал. Кого? И блеск свечей,
Зажженных в замке одиноком,
Дрожал в тени густых ветвей.

Обрывно синий свет потоком
Слепил меня. И замирал.
Я вздох ловил в саду глубоком;

Впивался в тьму — и ждал. И ждал.

Второе — редким для терцин цезурированным шестистопным хореем с одним предцезурным наращением слога (в третьей строке) и оригинальным чередованием клаузул, мужских и дактилических — в общем, достаточно строгая и экзотическая форма:

ТВОРЧЕСТВО

Тянутся из бездны серые, неясные
Змейные обрывки, отсветы лучей
Тени незачатые, отзвуки бесстрастные.

Снежные вершины в зареве огней;
Ночью я украсил призрачные горы
Блеском желто-белых пламенных свечей.

Хаос пронизали блеклые узоры.
Стройность очертаний режется во мгле;
Вспыхивают краски, огненные взоры,

Образы нисходят к радостной земле...
... Бездны бесконечны. Свечи догорают
В серо-беспросветной, мертвенной золе
Новые начала хаос колыхают...

Еще один пример терцин — «Белый парус. Мне не жаль» (тоже нетипичный для этих строф четырехстопный хорей) — находим в рукописных «Лунных снах».

Остальные же стихи с точки зрения строфики достаточно ординарны: как правило, это катрены или астрофические конструкции.

В заключение — о прозе молодого Толстого как одной из перспектив его поэтического творчества. Возможно, именно этот аспект изучения его стихотворческой практики наиболее продуктивен для понимания его художественной манеры молодого писателя в целом.

В ранних сказках писателя нередко встречаются выразительные примеры метризации, вполне ожидаемые в этом жанре: «Десятая неделя после пасхи» («Иван да Марья»); «К вечеру вернулся с леденцами»; «Руками хватается за кирпичи»; «Поиграй, поиграй, золотая, посмейся» («Русалка»); «На мне сидит ведьмак»; «Понатужился ведьмак, / выплюнул, повыл немножко и подох» («Ведьмак»).

Нет труда доказывать и особую стихоподобную упорядоченность строфики его ранних сказок:

Под осиной спала лиса и видела воровские сны.
Спит лиса, не спит ли — всё равно нет от нее житья зверям.
И ополчились на лису — еж, дятел да ворона.
Дятел и ворона вперед полетели, а еж следом покатился.
Дятел да ворона сели на осину.
(«Лиса»).

Разумеется, и в поэзии, и в стихоподобной прозе начинающего литератора нельзя не видеть определенного влияния поэтов-символистов (в первую очередь Бальмонта), с другой стороны — прежде всего, во второй книге — имитаторов народного стиха: Коринфского, Навроцкого, Рукавишникова, Городецкого, прозаика Ремизова.

Однако особый интерес представляют значительно менее известные прозаические миниатюры из рукописных тетрадей начинающего автора, некоторые из которых тоже отчетливо метризованы³. Очевидно, имеет смысл говорить об определенных параллелях этой стихоподобной прозы с произведениями других современников начинающего писателя — прежде всего, Андрея Белого и Алексея Ремизова, которые тоже, как известно, много экспериментировали с внесением в прозу стихового элемента: метра, строфики, стихотворных цитат, звукописи, разнообразных графических приемов.

Публикатор прозаических миниатюр А. Толстого в «Русской литературе», комментатор «Стихотворений в прозе» Тургенева⁴ и специалист по традициям этого

³ Подробнее см.: Орлицкий Ю. Ранние прозаические миниатюры А. Н. Толстого // Алексей Толстой: Диалоги со временем. М., 2014. С. 16–25.

⁴ Назарова Л. Стихотворения в прозе // Тургенев И. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения. М., 1982. Т. 10. С. 442–529.

классика в русской литературе XX в.⁵ Людмила Назарова понятным образом возводит юношеские опыты писателя только к Тургеневу, стараясь не замечать многочисленных современников, усердно писавших и публиковавших в те годы прозаические миниатюры⁶.

При этом важно, что в рукописном сборнике писателя «Лунные сны, Книга 1 (1906 осень — март 1907)» они записаны вперемешку со стихами, девять из которых Толстой затем, в отличие от так и оставшихся в черновиках прозаических миниатюр, опубликовал. Миниатюры же, как уже говорилось, увидели свет только через много лет после его смерти; это шесть произведений: «Лунная ночь» (миниатюра начинается в тетради зачеркнутым самим автором обозначением «стихотворение в прозе»), «Великий крест», «Пожар», «Конь», «Сон» и «Русалочье горе». Заслуживают внимание и два других прозаических текста из этой тетради, прежде всего как свидетельство общего интереса к этой характерной для своего времени амбивалентной форме и различным ее вариантам.

Важно отметить, что большинство юношеских миниатюр Толстого ориентировано на стиховую культуру. Прежде всего, это относится к двум особенностям их строения: метричности и строфичности. Как известно, многие авторы Серебряного века использовали в своих миниатюрах метрическую или метризованную прозу, то есть такую, в которой значительная часть текста или он целиком охватывается силлабо-тоническим метром. При этом метр в прозаическом тексте может предполагать однозначный перевод такого текста в стихотворный (как, например, в «Песнях» Горького или лирике Шкапской), а может образовывать более сложные конструкции, даже при условии практически полной метризации. В связи с этим рассмотрим миниатюру А. Толстого «Конь»:

Тучи нависли лохматые серые.
 Ветер холодный доносит порывом потоки дождя.
 Серая мертвая степь, и бурой грядою холмы и холмы.
 И вдаль, где касается небо усталой и мокрой земли, черно и прямо дорога бежит.
 Серый, прекрасный конь, налегая грудью широкой, тянет телегу по липкой грязи.
 Грязью заплывшие, вязко колеса вертятся.
 Воз, накрываясь, стонет: громадный, брезентом намокшим одетый.
 (Низкие тучи проносятся мимо, порывом дождя обливая).
 Ветер, и скучно холмы за холмами встают, как унылые сторожи степи.
 Тело свое напрягая, телегу дергает конь и со свистом пар из надутых ноздрей вылетает, шею нагнул он и ноги вытянул в землю, как струны, вонзивши.
 Направо, налево, рванул, и лопнули тяжело постромки.
 Птицей он взвился и птицей, туда, где грядою холмы припадают к слезливому небу, помчался.

⁵ Назарова Л. Тургенев и русская литература конца XIX — начала XX в. Л., 1979.

⁶ Назарова Л. Тургенев и молодой А. Н. Толстой // Филологические науки. Науч. докл. высшей школы. 1969. № 4 (52). С. 14–16.

Топот понесся по степи широкой, и конь оживлял умиравшую скучность.
 Вихрем взлетел он на холм широкий, и новые дали пред ним развернулись.
 Сзади же черной браздою дорога тянулась, и в саване сером, недвижно нагнувшись, телега стояла.
 Тучи, усталые тучи открылись, и белое солнце алмазом блеснуло, и тихо вздохнула лазурь голубая.
 Громко и долго конь горделивый заржал и волнистою гривой потряс⁷.

В основе метра этого текста — дактиль, которым написано большинство строк; только одна метрическая цепь выдержана в другом трехсложнике — это амфибрахий. При этом многие строфы-строки разделены паузами (можно сказать, цезурами), на которых происходит сокращение (усечение) безударных, это своего рода аналоги окончаний стихотворных строк.

Так, самая длинная строка-строфа миниатюры состоит из пяти дактилических отрезков, каждый из которых завершается женским окончанием:

*Тело свое напрягая, телегу / дергает конь и со свистом / пар из надутых ноздрей
 вылетает, / шею нагнул он и ноги / вытянул в землю, как струны, вонзивши.*

10010010010
 10010010
 10010010010
 10010010
 10010010010

То есть, можно говорить, что она образует аналог пяти строк дактиля: четырех-, трех-, четырех-, трех- и снова четырехстопной со сплошными женскими окончаниями; подряд, без пауз, такой отрезок прочитать очень трудно, тем более что при этом метр будет нарушен этими самыми паузами.

Примерно то же происходит и в нескольких более коротких строфах, например:

Серый, прекрасный конь, налегая грудью широкой, тянет телегу по липкой грязи.

10010
 10010
 10010
 1001001001

Здесь перед нами — три условные строки двустопного дактиля с женскими окончаниями и одна четырехстопного дактиля с мужским окончанием.

⁷ Все рукописные тексты А. Толстого цитируются по: РО ИМЛИ РАН. Ед. хр. 43. Оп. 1. № 6 («Лунные сны. Книга 1. 1906 осень — март 1907») с учетом вышеназванной публикации Л. Назаровой.

А вот пример строфы, в которой после паузы начинается другой метр (в данном случае — после шестистопного амфибрахия — четырехстопный дактиль, причем обе условные строки — с мужскими окончаниями):

И вдаль, где касается небо усталой и мокрой земли, черно и прямо дорога бежит.

01001001001001001
1001001001

Наконец, несколько строф имеет принципиально иное, цепное строение; например, десятистопный дактиль:

Птицей он взвился и птицей, туда, где грядую холмы припадают к слезливому небу, помчался.

10010010010010010010010010010

В реальной стихотворной практике такие строки не встречаются; однако прочесть эту строфу можно только подряд, «на одном дыхании»; подобного рода цепи составляют, как известно, специфику прозаической конструкции романов А. Белого.

Из семнадцати строф этого произведения цепными дактилями написано девять — более половины; еще три написаны «разностопным» условным дактилем, одна — таким же амфибрахией, три состоят из дактилического и амфибрахического отрезков. При этом цепные строфы колеблются в объеме от четырех стоп (первая строфа) до двенадцати (предпоследняя); самая длинная — приводимая выше строка из середины текста, включающая пять условных строк. Большинство окончаний, как и в стихе, мужские и женские, только в двух первых строфах используются дактилические.

Как видим, в структурном отношении практически все строфы отличаются одна от другой, что образует необыкновенное ритмическое разнообразие текста в целом, не сводимого, как у Горького или Шкапской, к традиционному стихотворному тексту, «записанному» прозой.

Эффект стихоподобия в миниатюре активно поддерживается, как мы видим, еще и строфическим строением текста, состоящего из коротких (по сравнению с «большой» прозой) абзацев-строф, напоминающих сверхдлинные стихотворные строки и, видимо, сопоставимых друг с другом. При этом каждая строфа миниатюры состоит из одного предложения. То есть, перед нами — классический образец версе.

Практически целиком метризована еще одна миниатюра Толстого — «Русалочье горе»:

Лунною ночью над морем, где черные струи блестят серебром, и мигают / южные звезды, русалка поет и плачет!

*Он был так красив, / когда наклонился из лодки, посмотрел на себя в тихие воды.
Черные кудри вились, / и серые очи коснулись / робкой души моей.*

Я нежно запела любовную песню, как в детстве учили меня мои сестры.

Но он засмеялся и жемчугом зубы блеснули.

И я набрала жемчуга и рубины, рассыпала радугой в солнечном блеске.

Смеялся.

*И стала я жалобно плакать и звать его к нам в мое царство, где пышные ветви
сплетают кораллы и носятся рыбы, блестя и играя.*

Смеялся жестко и, сильно взмахнувши веслом, уплыл куда-то.

*Звезды мои золотые! Очи мне светом небесным зажгите; месяц далекий, / свей
из лучей кружевные одежды, / в легкие ткани оденусь и буду прекрасна как утро.*

*Берег заснувший пролей ароматы / нежных и пряных цветов, / душу мою напои /
прелестью роз и тюльпанов.*

*Милый ко мне приплывет в челноке быстрокрылом, / стану я петь ему песни
о звездах, о небе глубоком, умытых росой цветах полускрытых.*

Будет он слушать и скажет: / сядь ко мне в челн, дорогая, / сядь ко мне в челн.

*(Так плакала русалка над морем, прозрачная и тонкая, как нераскрытая лилия
в лунных лучах.)*

Как видим, и здесь начинающий писатель обращается к трехсложникам: дактилю и амфибрахию, причем в отличие от «Коня», в «Русалочьем горе» преобладает амфибрахий. Используется метр как цепной, не подразумевающий деления на условные строки, соотносимые по длине со стихотворными (например, «*И стала я жалобно плакать и звать его к нам в мое царство, где пышные ветви сплетают кораллы и носятся рыбы, блестя и играя*» — 14 стоп амфибрахия подряд), так и строкоподобный («*Берег заснувший пролей ароматы / нежных и пряных цветов, / душу мою напои / прелестью роз и тюльпанов*»).

Если условно записать эту строфу в виде стихотворного фрагмента, получится четыре строки трех- и четырехстопного дактиля с женскими и мужскими клаузулами:

*Берег заснувший пролей ароматы
нежных и пряных цветов,
душу мою напои
прелестью роз и тюльпанов.
(Дак4ж+3м+3м+3ж).*

Трижды метр в миниатюре пропадает; причем если в двух первых случаях появление коротких неметрических «хвостов» можно объяснить неопытностью автора, то в третьем перед нами вполне сознательное противопоставление авторской ремарки (условно говоря, «рамы» текста) поэтической речи персонажа.

Остальные прозаические тексты из этой тетради Толстого такой доли метрических фрагментов не содержат, однако они все строфически упорядочены, то есть состоят из более или менее коротких строк, чаще всего равных одному предложению.

нию. Характерный пример стихоподобной версейной строфики находим в миниатюре «Сон»; метрические фрагменты выделены курсивом:

Черной ночью *воздух пропитан бесшумно* мягким шелестом, как будто *над зем-
лею повисло и низко колыхается* невидное покрывало.

Чувствуются удары крыльев мягких и сильных, как у ночных хищников.

Со всех сторон, без начала и конца, несутся черные невидные птицы.

Иногда слышен скрежет клювов, мелькают чьи-то зрачки...

Появляется серое пятно, *и тогда над землю слышна* борьба, глухие удары, треск разрывается перьев, и с вышины *падает темный клубок* спутанных в предсмертном объятии тел.

И вновь тишина и ровный, неуловимо ужасный шелест крыльев.

(В лесах поднимаются и шипят змеи, с чавканьем выползают из болот жабы, жадно прислушиваясь.

Люди зарывают головы в подушки, прячутся в подвалы и подzemелья.)

Долго тянется черная ночь. Ночь трогает бледно серой полоской. *Великий художник, вздохнув* нежно оранжевым, развертывает зеленоватые ленты.

Дрожит и колыхается воздух, птицы несутся навстречу восходящему солнцу.

Аналогичным образом можно обнаружить достаточно выразительные метрические вкрапления (чаще всего в сильных начальных позициях) и строфическую урегулированность и в миниатюрах «Пожар» и «Великий крест».

Интересно, что молодой писатель чаще всего использовал в своих миниатюрах длинные фразы, синтаксически сложные, инверсированные, предельно нагруженные традиционными (банальными) или напротив — яркими эпитетами; для его малой прозы, таким образом, характерны велеречивость, романтизм, символичность, что вполне в духе и большинства прозаических миниатюр той эпохи, и ранних стихов Толстого, и — отчасти — его будущей «большой» прозы.

При этом короткие предложения выглядят на фоне длинных выразительным контрастом и могут представлять собой или аналоги рефренов (как в миниатюре «Пожар»), о чем справедливо писала Назарова; отметим кстати, что эти короткие строфы-рефрены («*Душа ликовала*», повторенный дважды, и «*Проходили минуты — столетья*» и «*Проходили минуты — века*») написаны трехсложниковым метром; или сосредотачивать в себе также напоминающие о стихе звуковые повторы (например, «*Горит громадный город*» (аллитерация на *г, р, о*) или «*Лучи на безумную землю*» (*у, з*) в том же «Пожаре»).

В миниатюру «*Лунная ночь*» включено также рифмованное стихотворное четверостишие — еще одно свидетельство характерных для малых прозаических текстов к стиховой культуре явление, выражающееся в их прозиметризации⁸.

⁸ Подробнее об этом типе текстов см.: *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 411–554.

Характерно, что все прозаические тексты сосредоточены в «Лунных снах» в одном месте. Через несколько страниц в тетради расположена миниатюрная прозаическая «Сказка»; вот ее начало:

Тише, мой конь; здесь ямы и старые пни. Нагни голову к самой земле. Впивайся глазами в темноту леса. Не бойся, что кто-то махает за деревом старыми лапами...

Как видим, здесь тоже встречаются метрические фрагменты; кроме того, текст, как и другие миниатюры, разбит на относительно короткие строфы-версе.

Наконец, самый объемный прозаический текст в тетради — фрагмент без названия, отличающийся от миниатюр, кроме объема, еще и безусловной ориентацией на сюжетную прозу. Однако начинается он характерными для миниатюр версейными строфами (метр выделен курсивом):

Небогатая столовая. *Над столом горит старинная* лампа. Тепло, уютно.

В стороне у рабочего столика большое прадедовское кресло. *В нем сидят двое:* студент и худенькая нервная женщина.

В доме спят.

Она / положила локти на колени и, подперев голову руками, тихим, жалобным голосом рассказывает...

«*Смотришь ты на меня, я смеюсь, болтаю, и думаешь, что мне весело. А у меня может быть на душе не знай что делается. Скучно мне, ох как скучно. Отравиться хотела — испугалась...*»

Таковыми же строфами отрывок и заканчивается; причем последняя строфа тоже, видимо, метризована (это пятистопный ямб):

В окно видно темное, холодное, чистое небо, круглый яркий месяц, звезды.

Как хорошо. Какая тишина.

Надо сказать, метризация текста в сильных позициях начала и конца характерна и для других ранних прозаических произведений писателя; вот, например, как начинается его рассказ 1911 г. «Месть» (метрические фрагменты выделены курсивом):

Февральский сильный ветер дул с моря, *хлеща дождем и снегом* вдоль улицы, лепил глаза, барабанил по верхам экипажей, забивал хлопьями огромные усы городовому, брызгал из кадок и надувал полосатую парусину на подъезде спортивного клуба барона Зелькена...

А истоки метризации прозаического текста у Толстого можно без труда обнаружить уже в его детских письмах к матери, где, кстати, часто встречаются и стихотворные фрагменты. См., напр.: «Как хорошо вставать до света»; «...что-нибудь сделаешь, смотришь — встает / солнышко...»; «Встретил в Струковке Колю и Сашу Девятовых...», «...то мы догнать их не догнали / и возвратились в свою крепость» и т. д.⁹ Конечно,

⁹ Цит. по: Голубков С. Гармония смеха. Самара, 1993. С. 10–16.

усматривать в этих первых опытах сознательное стремление к особой ритмической организации текста не следует, однако общая тенденции к особой гармонизации речи, достигаемой при помощи метра, несомненно, присутствует уже здесь¹⁰.

Подводя итоги, констатируем, что ранние прозаические миниатюры А. Толстого и примыкающие к ним «Сказка» и набросок рассказа, тоже включенные в тетрадь «Лунные сны» (сама озаглавленность которой, кстати, свидетельствует о том, что начинающий писатель воспринимал эту тетрадь как некоторую художественную целостность, своего рода сборник произведений), несут на себе отчетливое влияние стихотворной культуры, проявляющееся прежде всего в версейной строфике большинства текстов, полной или частичной их метризации, использовании других средств создания стихоподобия прозы (звуковой аранжировке, использовании рефрена, стихотворной вставки), что вполне оправдано в условиях стихотворного окружения.

Можно сказать, что в «Лунных снах» юный Толстой стоит перед выбором между стихом и прозой и делает первый шаг в сторону последней.

Таким образом, уже в своих ранних стихах и последовавшей за ними стихоподобной прозе молодой Алексей Толстой, с одной стороны, органично вписывается в ритмические искания своего времени, а с другой — вне всякого сомнения находит среди разноголосицы этих исканий свой собственный путь и голос.

¹⁰ В цитированной выше книге С. Голубков справедливо пишет: «Письма А. Толстого к матери были <...> первым актом его литературного поведения» (С. 13).

«НА БЫЛУЮ ТУРГЕНЕВСКУЮ ВЫСОТУ...»
КНИГА «МАЛЕНЬКИХ РАССКАЗОВ» А. НЕВЕРОВА
«РАДУШКА»

Цикл «маленьких рассказов» А. Неверова, подготовленный писателем к изданию под общим заголовком «Радушка» и увидевший свет уже после смерти автора¹, до недавнего времени не привлекал к себе особого внимания исследователей. Причина этого, видимо, в кажущейся «случайности», неорганичности книги в творческом процессе писателя, в его художественной эволюции. При таком взгляде «Радушка» оказывается на периферии творчества Неверова и — автоматически — за пределами круга анализируемых обычно произведений писателя.

Однако при более пристальном рассмотрении этого цикла и его особенностей — собственно художественных, жанровых, ритмических — нельзя не заметить, что «Радушка» представляет серьезный интерес и для понимания мировоззрения и творчества Неверова, и для характеристики всей литературной эпохи, в которую она родилась. Наконец, «Радушка» представляет интерес и чисто эстетический как произведение несомненно заметное, яркое, обладающее бесспорными художественными достоинствами.

Прежде всего — о самой книге, о ее жанровом статусе. Интересно, что большинство «маленьких рассказов» было первоначально опубликовано автором вне рамок составляющего книгу цикла, хотя и не изолированно, а в виде самостоятельных небольших циклов.

Очевидно, Неверов с самого начала работал не над разрозненными, не связанными между собой прозаическими миниатюрами, а над целостным образованием, состоящим из ряда автономных текстов. К тому же тенденция к циклизации заложена в самой жанровой природе прозаической миниатюры, «не терпящей»

¹ *Неверов А.* Радушка: Маленькие рассказы. М., 1924.

изолированного существования, а требующей закрепления и развития содержащихся в ней идей и образов в серии других, продолжающих ее во времени, но автономных по природе текстов — «как отдельный кусочек, элемент мозаики, каждый из этих рассказов, существуя сам по себе, независимо от остальных, многое бы потерял в своем содержании, но в совокупности с другими приобретает особый глубинный смысл, составляет законченную и полную картину мира»².

Неверовский цикл включает в себя шестнадцать произведений; одно из них — «Отрывной календарь» — носит подзаголовок «Роман моего сердца» и само представляет собой цикл из четырнадцати прозаических миниатюр, лишь шесть из которых связаны между собой прямым фабульным ходом и общей героиней. Следовательно, «Отрывной календарь» можно рассматривать как «цикл в цикле», уменьшенную до размеров одного из элементов модель целого. Проводя аналогии со стихотворным сверткостекстовым единством, можно сопоставить место этого произведения в «Радушке» с местом лирического цикла или даже поэмы в целостном поэтическом сборнике. Наличие его в составе цикла только подчеркивает однородность этого образования, включающего ряд именно одинаковых по размерам, близких структурно, идентичных по жанровой природе текстов, которые правильнее всего будет назвать лирическим вариантом прозаической миниатюры — «стихотворениями в прозе», а всю книгу целиком — циклом таких стихотворений.

Причем «Радушка», бесспорно, «чистый» образец жанра: это подтверждает и открытый лиризм повествования от первого лица, и циклизация текстов, и отчетливое авторское противопоставление цикла остальным произведениям писателя. Таким образом, мы можем далее говорить о «Радушке» как о подготовленном к печати самим автором цикле из шестнадцати стихотворений в прозе, а о каждом из составляющих ее «маленьких рассказов», соответственно, как о стихотворении в прозе.

Хотелось бы обратить внимание еще на одну особенность неверовских стихотворений в прозе, сближающую их с образцами жанра, данными Тургеневым. Это заглавия стихотворений, как правило, краткие, обобщенные, выражающие символический смысл каждого произведения. Надо сказать, что симптоматично также и само название каждого стихотворения в прозе в отличие от стихотворной лирики. Такие, подчеркнута «прозаические» по своей природе названия стихотворений в прозе сохраняются в последующих образцах жанра, что позволяет считать и сам факт обязательного названия, и сугубо содержательный характер заголовка одной из важных примет жанра.

Современник называет неверовскую «Радушку» «прозрачным родником художнического мироощущения», «творческим манифестом художника», в котором он «манифестирует свое приятие жизни, радость бытия» и поднимает «этот заношенный и ошаблоненный род литературной формы на былую тургеневскую

² Дунаев М. Своеобразие личности — своеобразие творчества // Творчество И. С. Соколова-Микитова. Л., 1983. С. 142.

высоту»³. «Любопытными» и «порою очаровательными» назвал стихотворения в прозе А. Неверова первый серьезный исследователь его творчества Н. Фатов⁴. Наконец, уже в наше время отмечено, что в «Радужке» «лирическая сторона его писательского дарования нашла свое наиболее законченное воплощение»⁵.

Следуя тургеневской традиции, Неверов создает в своем лирическом цикле настоящий гимн любви, человеку. Сравнивая вдохновенные, пронизанные пафосом строки стихотворений в прозе с рассказами Неверова той же поры, нельзя не согласиться, что именно в «Радужке», связанной «с темой будущего, с темой новой жизни»⁶, писатель с наибольшей определенностью выразил свои эстетические идеалы.

Сюжет книги развивается по принципу лирического цикла; каждое новое произведение, фабульно не связанное с предыдущим, подхватывает и развивает его идеи и образы, подтверждает его сопоставлениями и параллелями.

Первое стихотворение в прозе — «Радужка» — своего рода эпиграф, зачин цикла, неразрывно связанный с посвящением: «Молодости своей посвящаю эту книгу». В нем сразу же задается и главная тема цикла — возвышенная, чистая любовь лирического героя, правда, пока не персонифицированного автором.

Второе стихотворение цикла «Цветок» и третье «Поэма о женщине» выражают восхищение рассказчика «красотой совершенного», «источником, дающим радость», — женщиной. Тексты во многом параллельны по основной мысли, но контрастно противопоставлены друг другу по форме повествования; «Цветок» написан в форме притчи от третьего лица; «Поэма о женщине» — в виде взволнованного, восторженного монолога.

Логическим продолжением «Поэмы о женщине» становится «Птица малая» — аллегория любви, написанная в виде притчи; за ней следует «цикл в цикле» «Отрывной календарь», рассказывающий с помощью предваряющих и завершающих основную цепь событий притч и аллегорий историю конкретного чувства — любви лирического героя к Елене и его измене Наталии Федоровне (характерно, кстати, абстрактно-символическое именование любимой женщины и конкретно-сниженное — нелюбимой). Затем в тринадцатой главке «Календаря» скупо констатируется разрыв с любимой, а четырнадцатая — это вновь вернувшийся на абстрактный уровень гимн женщине вообще.

Финал «романа моего сердца» возвращает нас к восторженному пафосу первых произведений цикла. Но через идеальное чувство героя прошла трещина, и аллегорические «Счастье», «Любовь» и «Горе», следующие за «Отрывным календарем», повествуют нам о его сомнениях.

В миниатюре «Человек без одежды» герой вновь возвращается к былой восторженности, однако «Чертеночек» открывает ему глаза на возможность женской

³ Якубовский Г. Александр Неверов // Александр Неверов. М., 1929. С. 13.

⁴ Фатов Н. А. С. Неверов: Очерки жизни и творчества. Л., 1926. С. 149.

⁵ Скобелев В. Александр Неверов. М., 1964. С. 125.

⁶ Там же.

неверности, измены любимой (в первых строках стихотворения он называет ее «цветком», вновь вызывая в памяти начало цикла); за ним следуют «Бродячий поэт», «Свинья и небо», «Жук, получивший свободу» и «Воробей» — стихотворения в прозе, не связанные напрямую с любовью — главной темой цикла, но оказывающиеся, попав в окружение посвященных ей стихотворений, новым циклом персонифицированных раздумий автора о любви, любимом человеке и самом себе. В этих стихотворениях в прозе очевидно нарочитое снижение образности: на смену Цветку, Птице малой, Мотыльку первых стихотворений цикла приходят здесь Свинья, Жук, Воробей... А до их появления, в «Бродячем поэте», писатель повествует о своем сомнении в смысле и ценности творчества.

Наконец, в финальном стихотворении цикла — «Аннушке» — Неверов вновь возвращает нас к великой силе любви, теперь уже персонифицированной в образах старика Пилюгина и его снохи; из сфер абстрактных действие цикла перемещается в обстоятельства, внешне сниженные, напоминающие чем-то обычный антураж неверовской «деревенской прозы». На самом же деле в стихотворении заключен глубокий обобщающий смысл: спустившись из заоблачных далей мечты и притчи, Любовь — главная героиня цикла — обретает плоть и конкретность, она торжествует повсюду, даже в таких глухих углах, как пилюгинская изба, и освещает своим светом жизнь Человека.

В эпилоге цикла — стихотворении «Поэту» — отразились, с одной стороны, уже высказанные ранее сомнения автора в ценности своего творчества, и в частности самого цикла «Радушка» («... тебя будут читать сто первые»), с другой стороны, автор утешает поэта.

Однако ни скептическая окраска «Поэта», ни рассудочность, резонерство предшествующих «Аннушке» аллегорий ничуть не снимают общего пафоса цикла, скорее аккомпанируют ему, подвергая испытанию иронией излишнюю восторженность тона, но не опровергая при этом сути авторского пафоса.

Для нас особенно интересно то, что Неверов, захваченный ритмическими поисками своего времени, использует в «Радушке» (в отличие от Тургенева) и фрагменты метрической прозы (например, в «Бродячем поэте» и «Поэме о женщине») и версе (четырнадцатая глава «Отрывного календаря»).

Одним из специфических способов ритмизации прозы в «Радушке» является графическое выделение отдельных фрагментов текста, подчеркивающее их особую ритмообразующую роль. Например, в «Поэме о женщине»:

Лжете!
Короли,
епископы,
строгие судьи,
бедные нищие,
согбенные монахи —
все идут по одной дороге, все приходят к источнику, дающему радость.

Или в «Аннушке»:

В ней —
солнце и
воздух,
земля и
небо,
и желание прожить еще шестьдесят два года.

Элементы графической прозы Неверов использует затем и в «Ташкенте — городе хлебом».

Характерно, что Неверову принадлежит также несколько верлибров, тоже датированных началом 1920-х гг.

Пример Неверова убедительно показывает, что в обстановке напряженных ритмических поисков Серебряного века даже «писатели из народа», несмотря на явный дефицит опыта и культуры, оказываются вовлеченными в поле активных экспериментов своего времени и создают по мере сил произведения, используя последние открытия своих более грамотных и искушенных современников.

ПРОЗИМЕТРИЯ КАК ПРИНЦИП ОРГАНИЗАЦИИ КНИГИ («ЦВЕТЫ ПОД ОГНЕМ» МИХАИЛА ГЕРАСИМОВА (1919))

У этой книги интересная и во многом парадоксальная судьба: собранные под ее обложкой четырнадцать «рассказов 1915 года» увидели свет только в 1919 г. и через четыре года были переизданы еще раз, с дополнением одного рассказа. Тринадцать рассказов повествуют о буднях войны, о жизни тыла, о детях войны (они и есть «цветы под огнем»; новеллой с этим заглавием начинается сборник). Рассказы были написаны пролетарским поэтом Михаилом Герасимовым во Франции, куда автор эмигрировал после участия в событиях 1905–1907 гг. и где воевал в Первую мировую войну в составе иностранного легиона, пока не был выслан из страны за большевистскую антивоенную пропаганду.

Первые послереволюционные годы были не самым удачным временем для издания художественной прозы об «империалистической» войне, тем более написанной на территории одной из стран Антанты, да еще и с нескрываемой симпатией к этой стране и ее людям. Вероятно, по этой причине книга получила крайне скромную критику: всего три небольших газетно-журнальных рецензии — правда, подписанных достаточно известными авторами: П. Лебедевым-Полянским, М. Артамоновым и Т. Чурилиным¹.

Кроме тринадцати собственно военных «рассказов 1915 года» (такой подзаголовок автор дал всей книге), в «Цветы под огнем» вошли еще два. Самый ранний рассказ, «Хризантемы», повествует о предвоенной жизни парижских низов и датирован 1913 г., он был опубликован в журнале «Просвещение» в 1914 г. Завершает книгу лирическая новелла «Осенняя дрожь», в которой красота природы («Огненная симфония осени звенела и дрожала всюду: в звездных ресницах, во вздохах

¹ См.: Русские советские писатели. Поэты. Биобиблиографический указатель. Т. 5: С. Васильев — М. Герасимов. М.: Книга, 1982. С. 415, 417.

леса, в опавшей листве, в сердце человека и зверя»²) противопоставляется прозе солдатской жизни в русской провинции в военное время.

Кроме этой книги, признанный лидер пролетарской поэзии Михаил Герасимов³ напечатал еще несколько прозаических произведений: рассказ «Марсель» — снова на французской материале: о девушке-агитаторе и ее любви с матросом (1920), воспоминания о встречах с Лениным, с которым они вместе жили в Гельсингфорсе по пути в эмиграцию (1924) и опубликованные в 1925 г. три варианта большого текста: рассказ «Две» в «Работнице», повесть «Пчелка» в «Новом мире» и самый полный вариант — повесть «Девушки из совхоза» в совместной с Владимиром Кирилловым книге «Праздник жизни»⁴. Значительный интерес представляет также «Автобиографическое письмо» Герасимова, написанное специально для «Книги для чтения по истории новой русской литературы» (1926) В. Львова-Рогачевского⁵ и содержащее, несмотря на небольшой объем, несколько выразительных лирических отступлений.

Вообще, особый лиризм творчества Герасимова отмечали многие авторы (например, самарский поэт и критик Яков Тисленко писал: «Герасимов — талант лирический, сильно и глубоко чувствующий тонкости красот жизни во всех ее проявлениях»⁶). В упомянутой уже статье Ходасевича говорится — правда, в применении к стиху Герасимова — о значении для его творчества наследия символистов, в том числе ритма четырехстопного ямба, идущего от А. Белого, и словесной инструментовки, восходящей к Бальмонту⁷. Нетрудно заметить, что эти элементы стиховой техники Герасимов, так же, как и его непосредственные предшественники-учителя, переносит и в свою прозу.

² Герасимов М. Цветы под огнем. Рассказы. 2-е изд. М.: Кузница, 1923. С. 109.

³ Кроме вполне объяснимого «экстралитературными» причинами официального советского «критического» славословия, можно вспомнить небольшую заметку о поэте Ходасевича: Ходасевич В. Стихотворная техника М. Герасимова // Горн. 1918. № 2–3. С. 56–57.

⁴ См.: Герасимов М. Пчелка: (Повесть) // Новый мир. 1925. № 5. С. 37—64; Герасимов М. Две: Рассказ // Работница. 1925. № 9. С. 17—19; Герасимов М. Девушка из совхоза // Кириллов В., Герасимов М. Праздник жизни. М.; Л., 1925. С. 51–111; Герасимов М. Встреча в Гельсингфорсе // Живой Ленин: Воспоминания писателей о В. И. Ленине. М., 1965. С. 56–57.

⁵ Львов-Рогачевский В. Книга для чтения по истории новой русской литературы. Ч. 1: Рабоче-крестьянское творчество за 30 лет. Л.: 1926. С. 344–345.

⁶ Тисленко Я. О пролетарской поэзии // Красная Армия (Самара). 1919. С. 29.

⁷ Ходасевич В. Стихотворная техника М. Герасимова // Горн. 1918. № 2–3. С. 56. См. также характерное замечание В. Львова-Рогачевского: «Новокрестьянские поэты идут от безыскусственной народной поэзии, а также и от поэтов А. Кольцова, А. Блока, А. Белого, пролетарские поэты идут от принципов научного социализма и от поэзии Верхарна, Уитмэна, В. Маяковского. Новокрестьянские поэты говорят языком народа и цветущей земли, пролетарские — языком книг» (Львов-Рогачевский В. Пролетарские писатели // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 2. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Стб. 661).

Прежде всего, это относится к многочисленным стихотворным цитатам, которые встречаются в семи из тринадцати рассказов о войне. По сути дела, это целые стихотворения, достаточно объемные, в которых задается лирический настрой всего произведения. Причем только в одном случае — в рассказе «Кошка» — введение стихотворного фрагмента мотивируется посторонним авторством: «В своей землянке я читал чужие письма. Это была обычная, интимная переписка, где каждое слово дышало любовью. В одном мне попался странный стишок, который я перевел по-русски»⁸; в остальных переход от прозы к стиху и наоборот осуществляется в авторской речи, без какой-либо дополнительной мотивировки.

При этом в трех рассказах — «Птица в клетке», «Угли» (в первом издании — «Уголья») и «Тулуза» — повествование начинается стихотворным фрагментом:

ТУЛУЗА

Душистый ветер от Бискайя
ласкает нежно тополя.
Тулуза, ты главу вздымая,
стоишь, как кормчий у руля.
Глядишь с печальной отрадой
на милой Франции поля,
где зреют гроздья винограда,
струится запах миндаля.
Вдали — корабли Пиринеи
взнесли ледяные паруса,
под южным солнцем пламенеет
их золотая полоса.
Гаронна, светлая Гаронна,
как сладок мне твой тихий зов,
твой лепет мне милее звона
старинных колоколов.
Дремотно льется в тихом поле
бубенчиков далекий звон,
и лишь старинный capitoлий
в седые думы погружен.

Я люблю тебя, Тулуза, горячая испанка у подножия Пиринеев, с главами, осеребрёнными вечными льдами, где только клекот орлов нарушает молчание гор. На бережных Гаронны как емко вдыхает грудь влажный запах тающих снегов, похожий на запах спелого арбуза, его несут в Гаронну тысячи извилистых ручьев, они рождаются высоко в ледниках⁹.

⁸ Герасимов М. Цветы под огнем. Рассказы. С. 87.

⁹ Там же. С. 80.

В рассказе «Руан» стихотворением начинается вторая глава; соответственно, стихи идут сразу за римской цифрой. При этом в рассказе «Птица в клетке» после стихотворений помещена горизонтальная черта, отделяющая стих от прозы — так же, как в других рассказах прозаические главки одну от другой. Рассказ «Тосканская царица», напротив, завершается стихотворным фрагментом, плавно возникающим из прозы (роль переходного ритмического звена выполняет короткая прозаическая строфа «А битва все кипит вокруг...», написанная четырехстопным ямбом, за которой идут строки хорей):

Светлый маяк в разбушевавшемся океане смерти.

Мы переметнулись через черную щель одного окопа, докатились уже до второй линии, как наш путеводный маяк внезапно потух, покачнувшись упал, провалился в черную бездну ночи...

А битва все кипит вокруг...

Клекот суровый — трещат пулеметы,
Свищет горячий свинец.
Бросили в небо пурпурный венец
Ракет озаряющих взлеты —
Взвились и в небе угрюмом застыли,
Будто созвездья новые всплыли.
Снаряды над полем следы провели —
Огнистые нити с валов на валы.
Несутся солдаты, как дикие тени,
И мечутся странно среди заграждений.
Вскипают разрывы шрапнелей,
В пространствах небесных огни расцвели
И сотней осколков о смерти запели
В окопных морщинах земли¹⁰.

В остальных рассказах стихотворные фрагменты помещаются внутри прозаического повествования. При этом в рассказе «Руан» — два стихотворения, в «Лагере Майи» — три. Таким образом, книга в целом оказывается насыщена стихотворными текстами.

Собственно стихи, в свою очередь, перекликаются с выразительными стихоподобными метрическими — то есть организованными по силлабо-тоническому признаку — фрагментами, что непосредственно сближает прозу Герасимова с произведениями Андрея Белого. Однако в отличие от него, Герасимов чаще всего метризует не весь текст, а только его фрагменты, чаще начальные, в которых метризация особенно заметна. Вот начальные фразы из рассказа «Цветы под огнем»:

¹⁰ Герасимов М. Цветы под огнем. Рассказы. С. 58–59.

Вот целая семья цветов, (Я4);
 Когда над ними с ревом пролетает / ядро, (Я5+1);
 Мне больно видеть детские фигурки (Я5);
 А та прижимала к дрожащим губам... (Амф4);
 В решетчатом квадрате маленького / окна мелькали торопливые (Я4+4)

Сравни ямбические начала двух прозаических и одного стихотворного зачинов трех строф лирического финала рассказа «Тулуза»:

Прощай Беатриче! Твой образ останется у меня навсегда, в светлом зеркале канала, в окаймлении мерцающих звезд, и сторбленные мостики, такие четкие, высеченные из черного мрамора, и ты, Тулуза, горячая испанка у подножия ледников. Дыхание древности и чего-то пряного, тропического исходит от тебя, от знойного неба, от полей, пахнущих миндалем.

Прощай, Капитолий, старинный дворец с колоннами из розового мрамора, в котором, по преданию, жил сам Юлий Цезарь,— так шептал я, двигаясь к вокзалу в стройный рядах легиона, над которым неслась крылатая песнь:

— К оружию, граждане!..¹¹

Ср. в лирическом отступлении из «тылового» самарского рассказа «Осенняя дрожь»:

Благодарю тебя за хризантемы / и гроздья винограда, / они искрятся тысячами глаз (Я5+3+5)

Я благодарен за равнины, / покрытые крестами... (Я4+3)

Как уже отмечалось, метрические фрагменты в прозаической части повествования могут соседствовать со стихотворными фрагментами и подхватывать их метр — чаще всего это ямб:

Мелькнула дача, чей-то локон
 В окне, а в небе журавли,
 Земля несется мимо окон,
 И тает в голубой пыли.
 А я, усталый, покоренный
 Журчаньем вихревым колес,
 Дорогой мчался проторенной
 Весь в клубках дымчатых волос...

Бегут Нормандские поля, виллы и хутора, утопающие в садах, где готовят яблочный сидр для всей Франции¹².

Кроме метризации, стиховое начало в прозе Герасимова проявляется также в строфизации, то есть в частом использовании в ней небольших абзацев (строф),

¹¹ Герасимов М. Цветы под огнем. Рассказы. С 83.

¹² Там же. С. 48.

обычно состоящих из одного предложения. Такие короткие строфы чаще всего образуют группы, организующие фрагменты прозаического текста, чаще всего лирические по настроению и нередко метризованные:

Немного спустя ураган затихает, всё прекращается.

Тишина.

Даже слишком тихо. Подчеркнутое безмолвие.

Блестит осенняя паутина, стальные преграды и цветы, а может быть, это искры крови и шампанского, разлитых по земле?

*Кто знает, что это такое блестит тут и там*¹³.

Нередко именно в коротких строфах появляется силлабо-тонический метр. Очень выразительный пример — однострочная финальная главка рассказа «Гроздь винограда», написанная ямбом:

IV.

*Я плакал и стонал, хотя и не был ранен...*¹⁴

Следует отметить также выразительную звукопись (идущую, как утверждал Ходасевич, в первую очередь от Бальмонта): она встречается не только в стихах, но и в прозе Герасимова:

Светились виллы как глыбы белого мрамора... (повтор «л»);

Шелест шелка и листвы... («л» и «ш»);

Прощай, Париж! Последний раз я прохожу.. («п» и «р»).

Необходимо заметить, что все названные приемы используются поэтом и в других, более поздних, прозаических произведениях. Так, его «Автобиографическое письмо» тоже представляет собой прозиметрическую композицию: здесь мы находим и лиризм повествования, в том числе и в рассуждениях о «непоэтических» материях («поступил на доменные печи, разгружал руду марганцевую и магнитного железняка, красные куски, похожие на мясо... Гидравлические прессы сдавливали глыбы железа, как воск, резали раскаленные балки, как масло»)¹⁵, и цитаты из своих стихотворений, и метризацию.

Интересно, как встраивает Герасимов в «Автобиографическое письмо» цитаты из своих стихотворений: так, появлению записанного в прозаической графике отрывка из стихотворения 1913 г. предшествует появление ямба в авторском тексте, причем достаточно плавное: сначала это аналог одной строки, потом — цепочка условных строк, без предупреждения переходящая в цитату, заключенную в кавычки: «*Я с тихой дрожью прикинул к рельсу ухом, ловил ответную дрожь металла: она шептала о чудесных странах / и городах. Любил я степь вокруг, / прострелянную*

¹³ Герасимов М. Цветы под огнем. Рассказы. С. 18.

¹⁴ Там же. С. 20.

¹⁵ Львов-Рогачевский В. Книга для чтения... С. 344.

рельсами. / Курганы ласково кивали мне губами / серебряного ковыля. / «Я на заволжские курганы / люблю взлетать в закатный час, / пока белесые туманы / еще не спеленали глаз»¹⁶. Чуть дальше Герасимов так же, без специальной оговорки, продолжает прозаический рассказ двумя четверостишиями из своего стихотворения, написанного под впечатлением от увиденного:

Работал шахтером около Монса также на рельсопрокатном и котельном заводе, где видел сторевшего рабочего... «В листах багрового железа, читая зов в межзвездный путь, плеснул из знойного разреза чугуна разжиженный, как ртуть. Внезапный крик. Один распятый лежал на золотом листе, землистым пламенем объятый, горел на огненном кресте»¹⁷.

Аналогичным образом обнаруживается присутствие стиха и в «Пчелке». Так, здесь приводится стихотворный текст кровожадной песенки комсомольцев, обращенной к французскому премьеру Пуанкаре, едущему на Восток России:

Скорей, скорей, Пуанкаре,
Лети, буржуй бездарный.
Мы вздернем тут на фонаре
На станции «Полярной»!¹⁸

Встречается в повести также метризация и строфизация. Метр появляется чаще всего в лирических пейзажах и описаниях переживаний героев: «Вечер синий и прохладный» (Х4); «Ночь быстро запахла дали» (Я4); «Высоко небо прозрачно и тихо» (Амф4); «Мне сразу становится грустно и зябко» (Амф4), «Ячейка меда запечатана звездой» (Я6). В описаниях наиболее частотны и короткие соизмеримые строфы-строки.

Таким образом, можно говорить о немногочисленной прозе Герасимова как о несомненной «прозе поэта», имеющей все отличительные признаки этого явления: особый лиризм текста в целом и «лирических отступлений» в особенности, активное включение в него стихотворных фрагментов, причем в случае Герасимова — целых стихотворений, метризацию и строфизацию отдельных участков прозы, причем как собственно художественной, так и мемуарной.

Таким образом, можно констатировать, что проза Михаила Герасимова, основное место в которой занимает сборник военных рассказов «Цветы под огнем» с точки зрения ритмической организации оказывается в русле символистской и постсимволистской эстетизированной прозы.

¹⁶ Львов-Рогачевский В. Книга для чтения... С. 344.

¹⁷ Там же. С. 345.

¹⁸ Герасимов М. Пчелка // Новый мир. 1925. № 5. С. 38.

МИХАИЛ ЗОЩЕНКО — ВИРТУОЗ СТИХОВЫЧИТАНИЯ

Кардинальная перестройка ритмического строя русской прозы, произведенная Андреем Белым не могла так или иначе не сказаться в творчестве такого чуткого к веяниям времени художника слова, как Михаил Зощенко.

На первый взгляд, автор «Сентиментальных повестей», в основном ориентированный на народную городскую речь своего времени и на брутальный, свободный от излишеств стиль, должен был бы однозначно вписываться в противостоящую веяниям Белого «антистиховую» традицию организации прозаической речи. И действительно, силлабо-тонического метра в его прозе немного, причем встречается он в основном в ранних рассказах; и в подавляющем большинстве это естественные для русской речи хорей и ямбы, а не трехсложники, которые предпочитал Белый. Возьмем наугад любой ранний рассказ — например «Искушение», — где случайные метры есть и в авторском повествовании, и в речи персонажей: «Святым угодникам, что на церковных / иконах (пятистопный ямб плюс еще две стопы ямба же)¹; «Да бабка Василиса и не смотрит» (Я5); «Плохая моя жизнь, Иудушка» (Я4); «Довольно поклонялась бабка святым» (Амф4); «Эй, трудно старой опуститься на колени» (Я6); «По церковным стенам ходят» (Х4) и т. д.

Ср. в рассказе «Рыбья самка»: «А что ж такое приключилось с русской бабой?» (Я6); «И точно: вышел у попа с дорожным техником...» (Я6); «Выпил ковшичек и, идучи обратно» (Х5); в рассказе «Любовь»: «Смешно старушке стало / мамашей величает» (Я3×2); «А ясочке и в самом деле плохо. Сидит она у бледного окна...» (Я5×2); «Сегодня они уезжают из Питера» (Амф4) и т. д. В более поздних рассказах и повестях писателя метра оказывается намного меньше.

¹ Примеры из произведений Зощенко приводятся по изданию: *Зощенко М. Собр. соч.:* в 7 т. М., 2006 без указания страниц.

При этом, как известно, для прозы Зощенко характерно стремление к коротким предложениям; когда они совпадают с метрическими отрезками речи, это делает метризацию заметнее, выпуклее.

Кроме того, в большинстве произведений писателя используются такие же небольшие по объему и соразмерные абзацы-строфы (версе), что позволяет говорить об определенном стремлении к стихоподобию прозы.

Однако особого внимания заслуживает техника цитирования в прозе Зощенко стихотворных произведений. Как справедливо писал Ю. Щеглов, в ней «иногда вычитается поэтическая форма в целом — с рифмами, размером, особым сцеплением слов и прочими тонкостями. Мы имеем в виду подстрочные переводы иностранных поэтов, которые повествователь дает без малейших извинений, как будто это и есть самый естественный способ цитировать стихи»².

Очевидно, исследователь имел в виду две цитаты из Мюссе в «Голубой книге». Характерно, что И. Сухих, комментируя их и переводы из Шевченко в юбилейной повести Зощенко о нем, тоже говорит о подстрочниках. Однако трудно объяснить, зачем Зощенко прибегать к ним в условиях, когда стихотворения, на которые он ссылается, уже переведены, и причем не раз.

Напомним эти цитаты и их ближайший контекст:

Как у одного поэта сказано:
Любовь украшает жизнь.
Любовь — очарование природы...
Существует внутреннее убеждение,
Что все, сменяющее любовь, ничтожно.

Вот видите, французский поэт Мюссе сказал, что все ничтожно в сравнении с этим чувством. Но он, конечно, отчасти ошибался. Он, конечно, слегка перехватил через край.

Тем более нельзя забывать, что эти строчки сказал француз.

И второй «подстрочник»:

Отчасти даже можно понять французского поэта Мюссе, который, вероятно, подумавши обо всех делах, воскликнул:

Проклята семья и общество,
Горе дому, горе городу,
И проклятье матери-отчизне.

Да, эти чертовские слова можно было произнести под бременем тяжких неудач и не видя, главное, никаких перемен в дальнейшем.

² Щеглов Ю. Энциклопедия некультурности. Зощенко: рассказы 1920-х гг. и «Голубая книга» // Щеглов Ю. Избранные труды. М., 2014. С. 606.

Комментируя эти цитаты, Сухих пишет, что их источника обнаружить не удалось. И это понятно: точного источника именно этих строк нет ни в оригинальных стихах Мюссе, ни в его русских переводах. Очевидно, что Зощенко в данном случае пародийно воспроизводит сам строй романтической поэзии, представляющей ему особенно искусственной.

Необходимо сказать, что такое нетрадиционное отношение к цитированию поэзии сложилось у Зощенко значительно раньше. Уже в ранней статье о Блоке «Конец рыцаря печального образа» он писал:

Оттого-то так скучно поэту. Оттого-то у него вечное какое-то стесненное ощущение холода и тоски:

*Звезды, звезды,
Расскажите причину грусти!
Звезды, звезды.
Откуда такая тоска?*

Всюду скучно поэту, всюду — тоскливо:

*и скука каких-то обедов чинных,
и скука каких-то пригородных дач,
и скука и ненужность каких-то свечей.*

Если первые четыре строки — пример из реального верлибра Блока, то во втором случае перед нами прихотливый верлибрический монтаж сразу из нескольких стихотворений. Первая строка взята из «Сытых» 1905 г.:

Они давно меня томили:
В разгаре девственной мечты
Они скучали, и не жили,
И мяли белые цветы.

И вот — в столовых и гостиных,
Над грудой рюмок, дам, старух,
Над скукой их обедов чинных —
Свет электрический потух.

К чему-то вносят, ставят свечи,
На лицах — жёлтые круги,
Шипят пергаментные речи,
С трудом шевелятся мозги.

Во второй строке перефразируется общеизвестная «Незнакомка»:

Вдали над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач

Наконец, третья восходит к нескольким ключевым концептам Блока: ненужность (см. в стихотворении «Песнь Ада»: «Язык огня взлетел, свистя, над нами, **Чтоб сжечь ненужность прерванных времен**»), скука и свеча («Три свечи в бесконечной дали. / Мы в тяжелых коврах, в пыли... **И под смуглым огнем трех свеч / Смуглый бархат открытых плеч**») и т. д.

Характерно в этом контексте и отношение Зощенко к «героической поэме» Блока «Двенадцать», в которой, по его мнению, всё ясно — «от идеи до слов» — очевидно, как раз в отличие от «неясной» символистской лирики, скептическое отношение к которой подчеркнуто в приведенной выше «цитате» заменой конкретных эпитетов неопределенными «каких-то» и сломом метра.

Более того: в статье о Блоке Зощенко использует не известные читателю оригиналы, а «подстрочники», причем пересказывая поэта-современника, однако придавая своей квазицитате отчетливо стихотворный вид.

При этом известно, что Зощенко хорошо знал современную ему поэзию и неоднократно высказывался о ней — причем не только о Блоке и Маяковском, которым посвятил отдельные очерки, но и о И. Северяnine, Анне Мар, Викторе Гофмане. При этом общий тон высказываний прозаика о поэзии и поэтах достаточно критичен, поэтическое искусство не вызывает у него обычного пиитета, скорее, наоборот: начиная с 1919 г. Зощенко, как пишет Чудакова, целенаправленно осуществляет «литературно-критический акт борьбы с любимыми книгами», в первую очередь с книгами любимых поэтов: Блока, Есенина, Ахматовой³. Тем более скептического отношения можно ожидать от автора, упрекающего в психологических и стилистических излишествах русских классиков.

Очевидно, что для писателя важно было передать в первую очередь дух и смысл стихов, а не их текст как таковой, «испорченный», как ему кажется, характерной для стиха искусственностью и вычурностью. И для этой цели он использует не что иное, как «конспективный верлибр», предложенный полвека спустя Михаилом Гаспаровым для этой же цели — переложения на современный русский язык стихотворений, выглядящих для современного уха искусственно и вычурно!⁴

В этом смысле замечательный материал дает полузабытая повесть Зощенко «Шевченко».

Сразу же после знаменитого пушкинского юбилея на Советский Союз обрушился юбилей шевченковский, к которому литераторы страны были уже готовы. По крайней мере, Паустовский, Зощенко (непосредственно в 1939 г.) и Шагинян (в 1941-м) выпустили «датские» биографические книги о поэте в полном соответствии со складывающимся каноном жанра.

Однако книга Михаила Зощенко из этого ряда все-таки выделяется — прежде всего, потому, что работа над ней совпала у писателя с коренным переломом в творчестве и в жизни. А главное — об этой книге нельзя, как большинство зо-

³ Чудакова М. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979. С. 149–150.

⁴ Гаспаров М. Экспериментальные переводы. СПб., 2003. С. 11 и сл.

щенковедов, говорить пренебрежительно или просто молчать: в сложной обстановке художник слова создал действительно новаторское произведение, на некоторых особенностях которого кажется необходимым остановиться.

Повесть была первоначально опубликована в журнале «Литературный современник» (№ 1–2 за 1939 г.), а затем вышла книгой под одной обложкой еще с тремя произведениями, принадлежащими двум авторам, Павлу Евстафьеву и Владимиру Боцяновскому. Книга получила название «Тарас Шевченко. Повести и рассказы» и включила, наряду с заглавной повестью Зощенко, небольшую повесть П. Евстафьева «Орская крепость» и его же «этюды» «Тарас» и повесть В. Боцяновского «Петербургские встречи».

«Соавторы» Зощенко — достаточно известные русские литераторы своего времени. Так, Павел Петрович Евстафьев (1895 — после 1941) — прозаик, автор документальных книг по русской истории; Владимир Феофилович Боцяновский (1869–1943) — драматург, критик, автор книг о Л. Андрееве, Вересаеве, Горьком, Грибоедове, Одоевском, Пушкине, Гоголе, Полевом; в 1935 г. вместе с Голлербахом опубликовал первую книгу о сатире революции 1905 г. В общем, хоть и не гранды, но вполне приличная компания — тем более для книги, которая на первый взгляд выглядела документальным сочинением.

Однако приглядимся к ее окружению в творчестве Зощенко. В 1930-е гг. он, кроме «Шевченко», создает около двух десятков пьес, а также повести «Возвращенная молодость», «История одной жизни», «Черный принц», «Керенский», «Шестая повесть Белкина». В предисловии к последней Зощенко делает важнейшее заявление:

...относительно Пушкина у меня всегда был особый счет. Не только некоторые сюжеты Пушкина, но и его манера, форма, стиль, композиция были всегда для меня показательны.

Иной раз мне даже казалось, что вместе с Пушкиным погибла та настоящая народная линия в русской литературе, которая была начата с таким удивительным блеском и которая (во второй половине прошлого столетия) была заменена психологической прозой, чуждой, в сущности, духу нашего народа.

Мне казалось (и сейчас кажется), что проза Пушкина — драгоценный образчик, на котором следует учиться писателям нашего времени. Занимательность, краткость и четкость изложения, предельная изящность формы, ирония — вот чем так привлекательна проза Пушкина⁵.

М. Чудакова справедливо считает, что эти слова

...могут быть, как кажется, соотнесены с позднейшим (1937) ответом на анкету о Пушкине: «Влияния Пушкина (в прямом смысле) на мою литературную работу не было. Но многие сочинения его всегда были для меня идеальными образцами.

⁵ Зощенко М. Шестая повесть Белкина // Зощенко М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. С. 183–184.

И благодаря этому в своей работе я всегда стремился к краткости, занимательности и простоте. И в этом (техническом) отношении влияние Пушкина на мою работу значительно».

К середине 1930-х годов имя Пушкина встало не только особняком, отъединенно от других имен — Пушкин воспринимается теперь как единственный литературный стимул и образец для сознательного подражания. Все другие имена для Зощенко теперь не только тускнеют — они осознаны как помеха осуществлению единственной «настоящей народной линии в русской литературе».

Его работа этих лет вся окрашена интересом к новым жанрам — к «области факта», документа, к истории, к научным сочинениям, к воспоминаниям рядовых людей. Уже в этом одном Зощенко следует за Пушкиным 1830-х годов.

Специального рассмотрения заслуживает интерес Зощенко к стилю исторического изложения, в котором Пушкин искал «твердых принципов построения повествовательной прозы». Для Зощенко на какой-то период стилевая основа этого жанра приобретает столь же фундаментальное значение⁶.

Мы позволили себе такую обширную цитату только потому, что целиком присоединяемся к данной в ней характеристике коренного перелома в поэтике Зощенко, который мы хотели бы продемонстрировать на вполне частном, но, как нам представляется, чрезвычайно показательном примере — на отношении прозаика к стиховой культуре.

В повести о Шевченко наряду с пятнадцатью стихотворными цитатами из стихов украинского классика в переводах различных русских поэтов, Зощенко цитирует также Блока и Некрасова.

Большинство из этих цитат вполне традиционны по своей природе, более того — по соседству с ними, как это обычно бывает в русской классической прозе, цитирующей силлабо-тонический стих, возникает контактная зона, предполагающая «стихийное ометривание» соседствующей со стихом прозы, как до его появления, так и после. Приведем примеры:

При таких условиях крестьянин, конечно, не мог выйти из нищеты. И, работая на барина, *он нередко голодал.*

Как сказал Шевченко:

А вот там под тыном
С голоду ребенок пухнет...

Как видим, появлению шевченковского хорея здесь предшествуют две подряд строчки «прозаического» хорея, причем тоже — трех- и четырехстопного, характерного для коломыйкового стиха украинского поэта.

Приведем еще несколько примеров такого «перетекания» метра:

⁶ Чудакова М. Поэтика Михаила Зощенко. С. 149–150.

Зимой он вернулся с Украины в Петербург. В своей поэме «Сон» он написал прощание:

*Я с тобой прощаюсь, край мой,
Что богат тоскою;*

Он писал в стихотворении, посвященном актеру М. Щепкину:

*Научи меня, кудесник,
Друг мой седоусый,
Как быть в мире равнодушным...*

Однако в нескольких случаях неожиданно появляются уже знакомые нам «подстрочники» — причем вместо существующих к тому времени достаточно качественных и, что еще важнее, хорошо знакомых читателю примеров.

Зощенко пишет: «Впоследствии, вспомнив о своем детстве, Шевченко с большой горечью так сказал в одном из своих стихотворений:

*«...Как увижу
В деревне маленького мальчика —
Ну как будто оторвался он от ветки,
Один-одиношенек, в тряпье,
Сидит себе под забором,
Так кажется мне, что это я,
Что это и есть моя молодость».*

Это — перевод фрагмента из одного из известнейших стихотворений Шевченко «І золотої й дорогої...»:

*«А ще до того, як побачу
Малого хлопчика в селі.
Мов одірвалось од гілля,
Одно-однісіньке під тином
Сидить собі в старій ряднині.
Мені здається, що се я,
Що це ж та молодість моя⁷».*

В русском «Кобзаре» 1911 г. стихотворение было опубликовано в переводе М. Славинского («И дорогих, и золотых...»), в «Кобзаре» 1919 г. — в переводе Ивана Белоусова («И золотой, и дорогой...»). Непосредственно в 1939 г. появилось еще два перевода этого стихотворения: В. Звягинцевой и А. Оленича-Гнененко, которые тоже могли быть доступны автору повести.

⁷ Произведения Т. Шевченко в оригинале цитируются по электронному ресурсу: Тарас Шевченко. Зібрання творів: у 6 т. Київ, 2003. Т. 1–2 (URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/>); их переводы на русский язык — URL: <http://elib.nplu.org/>

Вот один из этих переводов:

Когда в селе увижу хлопца;
Забитый, бледный и худой,
Как лист, оторванный от ветки,
Под тыном, бедный, он сидит,
И кафтанишка — рваный, рваный —
На плечах худеньких висит...
И думаю: вот это — я,
Вот это — молодость моя!

Однако во всех этих переводах Шевченко переложено «размером подлинника» — то есть традиционным четырехстопным ямбом, что, очевидно, не вполне устраивало автора повести. И он помещает в повести собственный, далекий от оригинала и противопоставленный ему неловкий «конспективный верлибр», ставящий под сомнение самую эстетическую необходимость поэзии.

Второй раз с аналогичным авторским приемом мы сталкиваемся в следующем фрагменте повести:

Впоследствии, в одном из своих стихотворений, написанном в ссылке, Шевченко вспоминает, какое необычайное чувство он испытывал от своего рисования:

... Еще в школе
У учителя-дьячка
Украду, бывало, пяточок,
Куплю бумаги, тетрадку сделаю,
Крестами и виньетками
Листочки обведу
И рисую «Сковороду»
Или «трех царей с дарами»,
А потом в бурьяне,
Чтоб никто не увидел, не услышал,
Пою один и плачу...

Процитированное стихотворение под названием «А.О. Козачковському» есть в двух сборниках переводов Белоусова: там это вполне традиционный ямб:

Давно те діялось. Ще в школі,
Таки в учителя-дяка,
Гарненько вкраду п'ятака —
Бо я було трохи не голе,
Таке убоге — та й куплю
Паперу аркуш. І зроблю
Маленьку книжечку. Хрестами
І везерунками з квітками
Кругом листочки обведу.

Та й списую Сковороду
Або «Три царіє со дари».
Та сам собі у бур'яні,
Щоб не почув хто, не побачив,
Виспівую та плачу.

Ср. ритмически точный перевод:

Давно то было — вспоминаю, —
Я у дьяка в учёбе был,
И как-то раз пятак тихонько
Я у того дьячка стащил.
(Я был так беден и несчастен, —
Ходил босой и чуть не гол!)
Купил бумаги, книжку сделал.
Листки рисунками обвел,
«Сковороду», «Царей с дарами»
Тайком я в книжечку писал
И плакал горькими слезами
В бурьяне, чтоб никто не знал.

Позднее появляются столь же точные «гладкие» переводы этого стихотворения, выполненные М. Славинским и А. Колтоновским; но они тоже, очевидно, не устраивали Зощенко: ведь трудно предположить, что, изучая материалы о жизни поэта, он не читал стихов украинского классика в переводах на русский язык. Еще труднее представить, что он сам или с помощью кого-то из писателей специально для повести делал «подстрочник».

Возможно, определенную подсказку дает нам сам писатель, «сбиваясь» с того же ямба при цитировании еще одно популярного стихотворения украинского поэта:

Шевченко пишет, какое нежное и глубокое чувство тогда возникло у него, двенадцатилетнего мальчика:

Как будто солнце засияло,
Как будто все на свете —
Поля, леса, сады — стали моими...

У украинского классика с метром здесь тоже все в порядке:

Неначе сонце засіяло,
Неначе все на світі стало
Моє... лани, гаї, сади!..

Ср. в «правильном» переводе Твардовского («Тогда мне лет тринадцать было»):

*И снова солнце засияло,
И словно все на свете стало
Моим... дуброва, поле, сад!..*

Использование специально сконструированного «непоэтичного» верлибра вместо стихов Мюссе, Блока и Шевченко показалось нам особенно интересным у Зощенко: именно принципы цитирования традиционного стихотворного текста, радикально трансформированные в духе новой, конспективной манеры писателя («поэтики вычитания») наглядным образом демонстрируют решительное изменение творческой манеры выдающегося русского прозаика, опиравшегося при этом, как видим, в первую очередь на «поддержку» Пушкина, приверженность стилистическим принципам которого Зощенко не раз заявлял в 1930-е гг.

В связи с этим хотелось бы вспомнить еще один забытый текст — повесть «Тарас Шевченко» в конспективном представлении известного пародиста А. Флита; здесь бросается в глаза и краткость прозаических строф, и их соразмерность, и стремление к равенству каждой строфы предложению — то есть версе как один из характерных приемов рефлексии стиховой культуры, используемый в зрелой прозе Зощенко, прошедшего искушение пушкинским стилем:

РОЖДЕНИЕ

Тарас Григорьевич Шевченко родился в бедной крестьянской семье своего отца, крепостного, у злого и нехорошего помещика Энгельгардта.

ДЕТСТВО ПОЭТА

Будучи мальчиком, Шевченко был сначала пастухом, а затем казачком.

Ему худо жилось.

Он пас коров, а потом подавал барину трубку,

ЮНОСТЬ

В юном возрасте, переехав с барином в Петербург, Шевченко учился на маляра.

УДАЧНАЯ ВСТРЕЧА

Однажды в Летнем саду Шевченко встретил художника Сошенко, который устроил его в Академию художеств.

ОСВОБОЖДЕНИЕ

Благодаря стараниям бескорыстных друзей Шевченко получил вольную за большие, по тогдашним временам, деньги.

ССЫЛКА

В 1847 году Шевченко сослали простым рядовым на десять лет очень далеко. Ему было тяжело вдали от родины.

ВОЗВРАЩЕНИЕ

Прошло десять лет, и в 1857 году Шевченко разрешили вернуться на место жительства.

КОНЕЦ

В 1861 году, заболев водянкой, Шевченко, к сожалению, скончался в маленькой комнатке при Академии художеств⁸.

Таким образом, можно сказать, что из широкого спектра возможностей внесения в прозу стихового начала Зощенко выбирает только два: относительную

⁸ Флит А. Два Шевченко // Флит А. Таланты наизнанку. Л., 1940. С. 127–128.

строфическую упорядоченность, непосредственно связанную с минимализацией его рассказов, и прозиметризацию текста, причем с использованием как традиционного метрического стиха, так и его авторского пересказа средствами «конспективного верлибра». Благодаря этому прозаик демонстрирует свое неприятие как возможностей и самой уместности стиховой речи как таковой, так и конкретных явлений в истории русской и мировой поэзии, связанных с ее романтическим ореолом, особенно неприемлемым для позднего Зощенко.

ГЕОРГИЙ ВЕНУС — РИТМИЧЕСКАЯ РАЗНОГОЛОСИЦА НА СЛУЖБЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ

Летом 1915 г. Александр Блок получил письмо из Харьковской губернии от незнакомого ему молодого человека:

Многоуважаемый и дорогой поэт. Извините меня за причиняемые Вам беспокойства. Я уже зимой, когда жил в Петрограде, несколько раз бывал у Вас, но к сожалению не заставал Вас дома.

Мне 17 лет. Я только что окончил училище, страстно увлекаюсь стихами, пишу сам и мне бы хотелось знать, есть ли во мне талант.

Если Вам будет незатруднительно, разрешите выслать Вам тетрадку моих стихов.

Мне бы очень хотелось знать Ваше мнение, это облегчит может быть мои первые шаги.

Вы знаете, — как влечет и манит поэзия! А как поступать я не знаю.

Будьте любезны, ответить мне на это письмо.

Еще раз извиняюсь за то, что беспокою Вас, но мне таки необходим в настоящее время суд и совесть сведущего человека.

Вы — поймете меня¹.

Под письмом стояла подпись: «Уважающий Вас Георгий Венус». Тогда это имя никому в литературных кругах ничего не говорило; тем не менее Блок, судя по сделанной его рукой пометке, собирался ответить автору этого трогательного послания.

Спустя десять лет в Берлине вышла книга стихов Георгия Венуса «Полустанок» — сборник лирических произведений зрелого человека, прошедшего мировую и гражданскую войну, и зоркого художника, способного по-своему видеть мир:

¹ Венус Г. Письмо А. Блоку от 8 июля 1915 г. // РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 533.

Лучи — как дождь. Ложится грузно в глину
Медвежья поступь раненой души.
Приду в леса и медленно раздвину
Седые корни северной глуши.

В который раз садится солнце в воду!
В который раз играют пузыри!
Я по утрам доверю путь свой броду
И за спиной оставляю пустыри.

Лучи — как дождь... Запутанные травы
Бегут в следы ликующей игрой,
И даже клен, склонившись над канавой,
Глядит в зарю обветренной корой.

Приду в леса... Холодный мох согрею
Той теплотой, что в сердце донесу...
Я оттого в степном пути болею,
Что слишком много радости в лесу!

Ползет судьба сосновой, голой веткой —
Ползет в зарю... — Поют ветра в свирель
Над тишиной — испуганной насадкой
Взметнула крылья вздыбленная ель.

Медвежья поступь, робкая от боли
(Ведь каждый год стрелой вбегал в бока!),
Ведет тропу по выжженному полю
К родным отлогам грузного песка².

Как справедливо написал литературный обозреватель рижской газеты В. Третьяков: «Стихи Георгия Венуса технически сложены прилично, но пока сказать, кто он, нет никакой возможности: тут и Есенин, и Цветаева, и Эренбург. В общем, средний, расхожий имажинизм. Ни одно стихотворение не останавливает»³. И, как это нередко бывает, известность Венусу принесли не стихи, а проза, путь к которой, однако, проложили именно стихи. Написанный в берлинской эмиграции первый роман «Война и люди», переосмысливающий трагедию молодого человека на войне, позволил писателю вернуться в СССР, за ним последовали еще два — «Зяблики в латах» и «Стальной шлем», — выдержавшие несколько переизданий, в том числе и в недавнее время.

Фантастическая даже для его времени биография поэта ярко и убедительно изложена в мемуарном очерке сына писателя и в предисловии А. Арьева к первой

² Венус Г. Отлоги // Венус Г. Полустанок. Берлин, 1925. С. 54–55.

³ Третьяков В. [Рец. на:] Венус Г. Полустанок // Сегодня. № 192. С. 7.

после долгого перерыва книге его прозы⁴, поэтому мы сосредоточим основное внимание на поэтике этой прозы.

Своеобразие художественной манеры писателя особенно ярко проявилось не в стихах и романах, а в рассказах и очерках, написанных в 1920–1930-е гг. Они составили книги «Самоубийство попугая» (Рассказы. М.; Л., 1927); «Папа-Пуффель» (Рассказы. М.; Л., 1927); «Последняя ночь Петра Герике» (Рассказы. Л., 1929); «Огни Беркширии» (Рассказы. М., 1930).

После рассказов Венус вновь возвращается к романам «Хмельной верблюд» (Л., 1930) и «Молочные воды» (Кн. 1. Л., 1933), а также печатает две книги очерков — «В пути» (Л., 1930) и «Притоки с Запада» (Л., 1932).

Наконец, произведения последнего периода жизни, проведенного в ссылке в Куйбышеве на Волге, составили две последние книги рассказов Венуса — «Дело к весне» (Куйбышев, 1937) и «Солнце этого лета и другие рассказы» (Л., 1957 (посмертно)).

Именно в поздних произведениях (рассказах, а потом и романах и даже очерках) можно заметить, как Венус учитывает и переосмысливает опыт Бориса Пильняка, которого он считал своим учителем, и Джона Дос Пассоса, проза которого начинает появляться в России с 1927 г., когда вышел роман «Манхэттен» в переводе Валентина Стенича; вслед за ним появилась и «42-я параллель» (1931). Известно, что в 1928 г. американский писатель был в СССР⁵.

Если попытаться определить важнейшие отличительные особенности поздней прозы Венуса, можно сказать, что это принципиальная фрагментарность текста, особенно заметная в больших формах, и связанная с этим активность визуального облика, которая эту фрагментарность обеспечивает, а также явная ориентация на стиховую культуру в разных ее реальных проявлениях.

В первую очередь следует говорить о делении текста на главы и главки, как номерные, так и озаглавленные, причем эти главы нередко занимают меньше страницы каждая. В то же время и самые небольшие главы могут снабжаться развернутыми названиями — аналогами абреже. Так, в рассказе «Возвращение Томаса, или День петуха» (из сборника «Самоубийство попугая») содержится «Вступление, оно же и первая глава, в которой петух еще не появляется»; «Главу вторую, в которой петух выходит за калитку одного из трех домиков, также описанных в этой главе»; «Эпилог; он же глава седьмая, в которой хозяин петуха вдруг в неурочное время почему-то о нем вспомнил» и т. д.

При этом, как уже говорилось, в рассказах Венуса нередко преобладают небольшие по объему главки: так, в «Лотерее на Страсбурге» главка 8 состоит из трех

⁴ Венус Б. Г. Мой отец Георгий Венус // Распятые. Вып. I. СПб., 1993; Арьев А. Ю. Родом из немец // Венус Г. Зяблики в латах. Л., 1991. См. также: Венус Г. Письма А. Н. Толстому и Л. И. Толстой 1930-х гг. / публ. Е. Ю. Литвина // Ново-Басманная, 19. М., 1990; Перхин В. В. А. Н. Толстой в Русском Берлине: По материалам допроса Г. Д. Венуса в 1938 году // Русская литература. 2000. № 1.

⁵ См.: Дос Пассос Дж. Лучшие времена. М., 2000.

Про-щай-те!..

С-с-с-стер-р-р-ва

Мми-и-ильй!

В рассказе «Красный Рим» из книги «Огни Беркширии» герой — бывший школьный учитель («человек в старой чиновничьей фуражке») — едет в поезде и читает пассажирам ради заработка стихотворение Лермонтова «Умиравший гладиатор». Текст начинается без предупреждения: это первые строки стихов:

— Ликует буйный Рим... торжественно гремит
Рукоплесканьями широкая арена.

На минуту он замолчал. Колеса под вагоном торопливо гудели. На коленях у толстой женщины в буро-зеленом пальто мяукала кошка.

И молит жалости напрасно мутный взор...

Правая рука человека в старой чиновничьей фуражке поднялась. Он обвел ею вокруг себя.

— Надменный временщик и льстец его сенатор
Венчают похвалой победу и позор...

— Не надо!.. Зачем?.. Довольно!... — хотела крикнуть бледная девушка.

Тут его узнают — это бывший учитель («Я его знаю»). Все пассажиры на него смотрят. А он продолжает:

— ...как зверь лесной!.. —

надрываясь, кричал между тем бывший учитель, вытянув вперед уже две руки.

— Бесчувственной толпы минутною забавой...
Прости, развратный Рим!.. Прости, о край родной!..

Потом учитель собирает милостыню; его узнает ученик, но учитель отказывается от его помощи и уходит. В следующей главе цитированные лермонтовские стихи уже врастают в прозу:

— Прости, развратный Рим!... — почему-то, быть может, по привычке, повторял Семен Петрович, идя вдоль насыпи к далекой станции..

— Прости, о край родной!..

За стволами белых березок рыжая осенняя осина тоже отступала в туман.

...

В лесу «кто-то смеялся».

— Ликуют!.. К-к-к-расный Рим!.. — услышав смех, вдруг со злобой подумал Семен Петрович и выпрямился, точно прислушиваясь к насторожившейся тишине.

— Ликует Красный Рим... — повторил он, вновь задрожав от обиды, ненависти и холода.

торжественно гремит
рукоплесканьями широкая арена!..

И повернувшись спиной к канаве, в которой белели запоздалые незабудки, он вновь взошел на насыпь и торжественно опустился на колени. Пение в лесу обрвалось.

— Во прахе и крови скользят его колена... —
в последний раз произнес он в пафосе и, опустив на песок руки, лег на рельсы. Ожидая поезда.

Но вскоре, так и не дождавшись поезда, герой встал и пошел, решив не сводить счеты с жизнью таким банально-литературным образом. Стихи в этом рассказе играют роль своего рода камертона повествования, изображая столкновение двух миров: нового, не знающего и не принимающего классики, и старого, обреченного на гибель, несмотря на приобщенность к ней.

Встречаются в поздней прозе Венуса также стихи, написанные героями его прозы, то есть его собственные. Так, в упоминавшемся уже «Хромом верблюде» Сергей, один из главных героев,

...вспоминает, что в возрасте 6 лет... в день похорон отца

...

...сочинил свое первое стихотворение.

— Сладкий плод арбуз,
Что за сладкий плод арбуз!..
Он кругленький, зелененький,
И сочный и большой!.. —

— улыбаясь, сказал он, дернув мать за юбку
Но мать ее поняла его.

— Стыдно, — сказала она...

Далее Сергей снова читает свое стихотворение — на этот раз удивленной этим Маше, в которую он влюблен. Это стихотворение, разбитое на 5 фрагментов (по 3, 2, 7, 10 и 4 строки), которые перемежаются прозаическим повествованием о дороге через лес:

Опять закачались прямые сосны.
Лучи, как дождь... Ложится грузно в глину
Медвежья поступь раненой души
Приду в леса и медленно раздвину...

— Что вы там бормочете, Сережа? — перебила удивленная Маша.
— Стихи.

...

...как два последних года он, глухой, жил в Ленинграде.

В который раз садится солнце в воду,
В который раз играют пузыри!?

Ритмическую разноголосицу вносят в текст прозы Венуса также разного рода визуальные вставки: заключенные в рамки и выделенные шрифтом вывески, плакаты; причем их количество постепенно нарастает, что особенно видно на примере сравнения двух редакций одного из самых любимых рассказов писателя «Папа-Пуффель», опубликованного в нескольких книгах с 1927 по 1937 г.

Рассказ состоит из небольших нумерованных главок, которые тоже озаглавлены своего рода аббреже: «Рапсодии Листа, которые погруженному в свои думы папе-Пуффелю не удастся дослушать»; «Папа-Пуффель, ожидающий сына, встречает незнакомого гостя»; «Хорст Вейдт, милый гость папы-Пуффеля, хочет, чтобы старику улыбнулось, наконец, счастье»; «Что видит и слышит папа-Пуффель, возвращаясь как-то от фрау Кузик домой» и т. д. Кроме того, в рассказе часто используются пробелы внутри главок.

В ранних редакциях чтение папой-Пуффелем газеты с рекламным объявлением описано вполне традиционно:

...Острый луч, рассеченный рамой, скользит по плечу Хольста и ложится прямо на газету...

— Задача-конкурс акционерного общества «Мореход» — в который раз уже, жирным шрифтом, читает папа-Пуффель:

За решение задачи:

1-я премия: три месяца летнего сезона...

А в книге «Дело к весне» (Куйбышев, 1937) этот же эпизод выглядит следующим образом:

...Острый луч, рассеченный рамой, скользит по плечу Хольста и ложится прямо на газету...

В газете, на видном месте, — крупные буквы:

ЗАДАЧА КОНКУРС

старейшей в Германии фирмы ВСЁ ДЛЯ ОТДЫХА

За правильное решение задачи дирекция нашей фирмы предоставляет любезной публике

Первую премию:

Комфортабельный номер в нашем отеле ТРЕЗУБЕЦ НЕПТУНА (бесплатно! бесплатно! бесплатно!) сроком до одной недели

Аналогичным образом изображена памятная доска в конце позднего рассказа «Слава» (1930-е гг.):

По чугунной доске еще стекала вода. Она сбегала с выпуклых букв первых строчек:

Слава героям Германии,
Офицерам и солдатам, урожен-
цам города Бауцена

Она сбегала со списка офицерских имен — вниз — на длинный список имен солдатских, который начинался с имени:

Албрехта Аккерта: погиб-
шего в битве на Марне...

Роман «Хмельной верблюд (1930)» составлен по сути дела из отдельных рассказов, большая часть которых называется по именам героев и вводит их таким образом в повествование: Лида, Виталий Львович, Девочка-доктор, С. Асаев и Н. Башмаков, Федя Ручкин; внутри этих глав расположены миниатюрные нумерованные главки. Часто цитируются стихи и песни; используются строчки точек; много версейных строф по соседству с большими.

А в главе-рассказе «Виталий Львович» вновь возникает апелляция к поэтической классике — на этот раз современной и уже запрещенной:

— по словам Бунина, если вы, молодой человек, слышали про этого писателя, хмельной верблюд легче несет свой выюк. При звуках арабской песни он приходит в восторг, — сказал кому-то с верхней полки вагона худой бритый мужчина

При звуках интернационала вы тоже шалеее, и голос разума, — единственно ценное, чем располагает человек, — остается непричастным в вашем, так называемом строительстве.

Роман 1933 г. «Молочные воды», повествующий о немцах-колонистах, еще в большей мере насыщен приметами влияния стиховой речи. Причем здесь дополнительно сказывается национальная специфика автора и героев: наряду с русскими, много стихотворных цитат на немецком (их авторство — Ленау, Лютер — указывается в сносках); встречается также «пильняковское» двойное тире после фраз и даже лесенка для передачи интонации молитвы:

— С нами бог, разумеете языцы и покоритесь, яко —

— с нами —

— бо-о-ог!..

— елейно выводил от домово́й церкви православный священник.

Неоднократно повторяется анафорическая фраза «Милый сердцу Васильевский остров!..»; метризируются отдельные фрагменты текста: «Походная кухня спустилась в пологую балку и вновь поднялась на пригорок» и т. д. Используется также короткая версейная строфа и немотивированное введение стихотворных цитат:

По улице шел подпоручик Рудер.

Ревет ураган.

Поет океан.

Кружится снег.

Мчится мгновенный век,
Снится блаженный брег!..

— сказал он, подойдя к бревнам. — Поручик Стасов, о чем вы мечтаете? О каком лучезарном, блаженном берегу?..

Характерно, что в эти же годы Венус — тоже как Пильняк, которого он небезосновательно считал своим главным учителем, — активно вносит стиховое начало не только в художественную прозу, но и в очерки. Так, в книге 1930 г. «В пути. Рассказы и очерки о весне 1930 года в АССРНП» активно используются малые строфы, иногда чередующиеся с протяженными; часто цитируются стихи, в том числе по-немецки.

Наконец, в 1932 г. выходит книга очерков об иностранцах, приехавших в СССР, — «Притоки с запада». В ней тоже используется монтажный принцип соединения фрагментов разной природы: лирических и псевдодокументальных. Пример — начало книги, глава «На Свири. Вместо вступления»:

За окном каюты голубые, серые и синие полосы.

...

Я сижу на мокрых канатах. Один. Рядом со мной на канатах лежит моя одинокая тень.

Это не мистика. Я никого не обманываю. Это не Метерлинк и не Блок. Это нечего

— ...подошла ночь

Кончились

Разговоры папы с дочкой.

Это просто литературный прием, который поможет мне написать новую книгу.

Вслед за этим идут «документы»: «точные выдержки из статьи тов. Герберта Кенке, напечатанной в газете Ударник Аллюминстроя от 25 июля 1931 года», подборка цитат из газет, помещенная в рамку информация о пленуме парткома и вывеска конторы «Аллюминстрой», написанная героем статьи в «Ленинградскую правду», глава «Технологический процесс производства алюминия, или глава, целиком принадлежавшая инженеру Александру Андреевичу Просину»; набранное курсивом удостоверение; в отдельную главку выделена большая цитата из Ленина с точной сноской на собрание сочинений.

При этом в книге регулярно появляются стихи, строчки точек, пробелы, используются малые главки и короткие строфы:

Шаги мужчины размеренны.

Птицы молчат.

Фонарь, балалайка, провинция.

(своего рода гибрид знаменитых строк Блока и Пильняка!)

Тоже в манере Пильняка использует Венус речевые ошибки для убедительного изображения речи народа:

Анюта лупоглазая пишет на столе чернилами свернутой газетой
По центру страницы прописным курсивом
Все — за!
Долой попов и праздников!

Потом
Долой жинову учительщицу
Все — против!

А вот как выглядит финальная часть книги:

Заключение, или глава о сегодняшнем дне.

.....
.....
.....

...сотрудник газеты ROTE ZIETUNG Эрвин Шидек, молодой немец, с которым ты познакомился в «Облпрофсовете»

Это письмо Викентия Данилова принес мне почтальон, тот самый почтальон, который каждый день приносит мне газету «Правда».

Таким образом, в книге причудливо перемешаны приемы внесения стихового начала и «проза жизни», лирическое и публицистическое. Это зорко отметил в своей рецензии критик «Красной нови» Борис Мазурин, косвенно указав и на влияние Дос Пассоса:

Книга задумана правильно.

Но ограниченность литературного кругозора привела к тому, что его книга оказалась голым формальным экспериментом.

Автор двинулся по линии усложненности формальной структуры книги. По линии безудержного литературного остранения фактов, обнажения приема, игры с банальностью и т. п.

Автор... больше всего озабочен мыслью сделать книгу формально непохожей на все другие.

Пестрая, как лоскутное одеяло, сюжетная фигура книги, стремительный американский монтаж отдельных, подчеркнута разорванных эпизодов не дают автору возможности остановиться сколько-нибудь по-деловому и всерьез на основных тематических узлах книги, дать события и людей крупным планом, наиболее эффективным и художественно экономным очерковым методом.

Сложные сюжетные хитросплетения, вставные новеллы, лирические отступления, плоская формалистическая игра в обнажение приема — вытесняют основное содержание. Пролитературенная насквозь сюжетная и тематическая ткань книги содержат, в конечном счете, очень небогатый, очень мало конкретный, очень неглубоко взятый материал⁶.

⁶ Мазурин Б. [Рец. на:] «Притоки с Запада» // Красная новь. 1933. № 1. С. 230–231.

При всей своей предельной идеологизированности, рецензия Мазурина точно улавливает основные особенности манеры позднего «очеркового» Венуса. Другое дело — как их оценивать с точки зрения специфики художественной организации. Однако в любом случае ясно, что литературные («пролитературные») эксперименты этой яркой фигуры русской словесности 1920–1930-х гг. заслуживают пристального исследовательского внимания.

**СТЫК ПРОЗЫ И СТИХА: МАРГИНАЛЬНОСТЬ
КАК ПРИНЦИП ПОЭТИКИ
СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО***

Прежде всего, сразу же хотим оговориться: маргинальность мы понимаем в строго научном смысле этого слова, без каких бы то ни было отрицательных коннотаций: как нахождение на границе, на краю. Вся история развития культуры показывает, что именно такая пограничная позиция всегда или почти всегда оказывается оптимальной для удачного старта к новым художественным открытиям, в новые сферы искусства.

В случае Крижижановского нам кажется принципиально важным именно его привязанность к границам культурной традиции, стремление постоянно проверять, испытывать их, а не нарушать и тем более не разрушать, как это делали многие его предшественники; опыт, например, Маяковского и Андрея Белого убедительно показывает, что подобный радикализм далеко не всегда и не во всем ведет к созданию полноценных художественных шедевров.

В этом смысле особенно симптоматичен, как нам кажется, постоянный исследовательский интерес Крижижановского к разного рода маргинальным областям и компонентам классического художественного текста, к его художественному пограничью; напомним работы писателя о заглавии («Поэтика заглавий» и «О заглавиях пьес»; ср. также «Московские вывески»), эпиграфе («Искусство эпиграфа (Пушкин)»), ремарке («Театральная ремарка»), концовке («Концовки шекспировских пьес») и оглавлении.

При этом принципиально важным оказывается для писателя-исследователя единство собственно текста и того, что филологи (не писатели!) иногда уничижи-

* Написано в соавторстве с А. Орлицкой.

тельно называют «рамой» текста; вспомним хотя бы введение в его знаменитую «Поэтику заглавий»:

Десяток-другой букв, ведущих за собой тысячи знаков текста, принято называть *заглавием*. Слова на обложке не могут не общаться со словами, спрятанными под обложку. Мало того: заглавие, поскольку оно не в отрыве от единого книжного тела и поскольку оно, в параллель обложке, облегает текст и смысл, — вправе выдавать себя за *главное* книги.

Как завязь, в процессе роста, разворачивается постепенно-множащимися и длиннющимися листьями, так и заглавие лишь постепенно, лист за листом, раскрывается в книгу: книга и есть — *развернутое до конца заглавие*, заглавие же — стянутая до объема двух-трех слов книга. Или: заглавие — книга *in restricto*; книга — заглавие *in extenso*¹.

Не менее важным положением Кржижановского, имплицитно присутствующим в его филологических штудиях, можно считать утверждение о связи не только пограничных элементов текста с его основным телом, но и об их не менее тесной связи между собой — так, в статье «Концовки шекспировских пьес» писатель утверждает:

Если брать чисто внешнюю сторону текстов, то можно, лишь с небольшим риском ошибиться, искать в концовке эхо заглавия. Ну, скажем, «Ромео и Джульетта» — «наипревосходнейшая», «наижалостнейшая пьеса», «трагедия о Ромео и Джульетте»... Так говорит заглавие. И в конце, внутри текста трагедии персонажи ее тоже твердят о «жалостной истории», «самой жалостной на свете», т. е. дается лишь некая перелицовка заглавия. Если вы возьмете «Гамлета», то получите еще более уточненный повтор. Как в книге мы видим сначала заглавный лист, а потом, к концу, оглавление, так и здесь мы встречаем следующее: Гамлет умирает, Горацио предлагает последовать за ним, Гамлет удерживает его «Нет, останься, чтобы рассказать мою историю». Вот уже первое слово из заглавия, — а дальше Горацио дает подробное оглавление. История, — докладывает он Фортинбрасу, будет «о неестественных, кровавых злодеяниях... о кознях, павших на голову злодея» и т. д. Формулирую: концовка пьесы к началу ее — относится, как оглавление к заглавию. То же можно отметить и в «Все хорошо, что хорошо кончается». В конце этой пьесы король говорит о том, что «все хорошо кончилось», и, развенчав себя из королей в нищие, униженно просит об аплодисментах. В данном случае зритель присутствует при превращении персонажа (Короля) в эпилог.

Что такое эпилог? — Это как бы окончание конца, легко отделяемый от него; одной ногой он в пьесе, другой — уже вне ее. Это проводник: из сценических явлений в явления жизни. Сам Шекспир в одном из эпилогов говорит (об эпилоге же): хорошее вино не нуждается в этикетке, и всё же у хорошего вина всегда есть этикетка².

¹ Кржижановский С. Поэтика заглавий // Кржижановский С. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. СПб., 2001. С. 7. В дальнейшем ссылки даются по этому изданию с указанием тома и номера страницы; художественные произведения цитируются без указания тома и страницы. Курсив в цитатах принадлежит автору.

² Т. 4. С. 292–293.

Своего рода образцом анализа литературного произведения с учетом принципиальной важности его пограничья оказывается еще одна филологическая работа Кржижановского — «По строфам Онегина». Анализ пушкинского романа в стихах, напомним, ведется тут именно покомпонентно: сначала комментируется заглавие (в том числе и жанровый подзаголовок), потом эпитафия, и уже потом — потом — главы и строфы (причем в ряде случаев тоже начиная с разбора эпитафий).

Среди других «маргиноведческих» интересов писателя можно отметить его особый интерес к вывескам (очерк «Московские вывески»), названиям улиц и их переименованиям; отдельно можно выделить замысел о стихах прозаиков: «Стихи прозаиков. Исследование. Общие положения. Экзерсисы. Особенности стихов прозаиков. Метафизики. Лейбниц, Гегель, Фихте, Шеллинг, В. Соловьев, Гоголь, Тургенев, Мопассан и др.»³.

С точки зрения стиховедения заслуживает особого внимания еще одна сфера интересов Кржижановского к пограничью: то, что он сам в работе «Комедиография Шекспира» называет «стык прозы и стиха». По признанию писателя, его

...занимает вопрос о *переходе* из прозы в стих и из стиха в прозу. Стык.

Внимательное изучение этих стыковых точек с необходимостью приводит к выводу: драматург спускается в прозу или подымается в точный стихотворный метр вслед за эмоцией. Прилив эмоций прячет под рифмами прибой прозу; с отливом чувства проза обнажается вновь⁴.

Оставив в стороне вопрос о справедливости такой несколько прямолинейной трактовки связи типа текста исключительно со степенью его эмоциональности (по крайней мере, можно найти немало примеров иной мотивировки указанного перехода и стыка, например, у Т. Элиота⁵), отметим только особое внимание Кржижановского к самому факту стыка и перехода прозы в стих и наоборот: эта проблема актуальна не только для драматургии Шекспира, но и, как мы попробуем показать далее, для художественного творчества самого писателя.

Действительно, особый интерес к маргинальным сферам находит свое отражение и во многих нефилологических произведениях Кржижановского. Заглавиям произведений писателя посвящены две содержательные статьи И. Делекторской⁶;

³ Кржижановский С. Страны, которых нет. М., 1994. С. 109.

⁴ Т. 4. С. 229.

⁵ Американский поэт писал: «В пьесах Шекспира некоторые прозаические места, по видимому, рассчитаны на эффект контраста, и такой прием никогда не устаревает»; кроме того, по его вполне авторитетному мнению, например, «в “Генрихе IV” прозаические эпизоды, перемежающиеся с поэтическими, подчеркивают иронию несовпадения политической интриги с обычной жизнью» и «служат уничтожающим по силе сарказма комментарием к суетливым амбициям зачинщиков мятежа Перси» (*Элиот Т. С. Поэзия и драма // Элиот Т. С. Назначение поэзии / пер. С. Завражновой. Киев; М., 1997. С. 210*).

⁶ Делекторская И. С. Кржижановский: поэтика заглавий автора «Поэтики заглавий» // Поэтика заглавия М.; Тверь: Лилия Принт, 2005. С. 53–57; Делекторская И. С. «Неукушенный локоть»: заметки о заглавиях // Toronto Slavic Quarterly. № 19 (электрон. издание).

не меньший интерес представляют и другие компоненты заголовочного комплекса его книг, например, эпитафии.

Так, новелла «Гулливер ищет работу» имеет эпитафию, взятый из пространного, как было принято в прозе XVIII в., заглавия книги Свифта: «...Гулливера, сначала хирурга, потом капитана нескольких кораблей. / *Из заглавия*». Вообще, в эпитафиях Кржижановского, редких, но предельно выразительных, отражено глубочайшее понимание важности этого рода компонента текстового целого (ср. с замечаниями о поисках эпитафий Пушкиным в работах «Искусство эпитафия (Пушкин)» и «По строфам Онегина»).

Так, рассказ «Тридцать сребреников» на первый взгляд может показаться простой иллюстрацией к вынесенному в эпитафию евангельскому сюжету о предательстве Иуды; в действительности же это повествование не о герое Писания, а о сущности, как сказал бы Маркс, «товарно-денежных отношений», царящих в XX в.; оттолкнувшись от вынесенных в эпитафию стихов, писатель очень далеко уходит и от первоначального смысла притчи.

Тем не менее первая глава сознательно строится как комментарий к постижному (совсем как в статье об «Онегине»!) чтению евангельского первоисточника («Этими четырьмя стихами берусь накормить дюжину томов и развернуть их в десяток авантюрных романов»). Однако и здесь Кржижановский ограничивается своей излюбленной формой — небольшим по объему рассказом, повествующим о судьбе сребреников, захвативших весь мир («а вдруг за мою историю о сребрениках мне заплатят... сребрениками?»).

Не менее интересно обстоит дело с ремаркой в прозаических произведениях Кржижановского (речь идет именно о ремарках, которыми снабжено в рассказах писателя повествование, принимающее драматургическую форму). Особенно интересно выглядит это в повести «Клуб убийц букв», составляющие которой новеллы насыщены драматургическим компонентом.

Вот пример такого вторжения драматургического повествования в традиционный прозаический нарратив:

Штерн остается один. Некоторое время он сидит без движения, как вот я. Потом (Рар резким движением протянул руку к затененной пустоте книжных полок — глаза слушающихся, повернулись туда)... потом... он берет книгу — первую попавшуюся. Конспектирую монолог.

Штерн. Итак, попробуем.

В свете заявленного в статьях о Шекспире интереса к «стыку» прозы и стиха особенно показательными оказываются контактные зоны на границе двух речевых стихий; как показывают наши наблюдения над русской прозой, в таких случаях стиховой метр нередко проникает в прозаический монолит, отчетливо метризуя его.

Тут Кржижановский не исключение из общего для русской литературы первой половины XX в. правила: смотри, например, отчетливые ямбические фрагменты,

возникающие в ремарках и репликах, расположенных в непосредственном соседстве со стихотворными монологами героев повести (кстати, разыгрывающих вариацию на тему шекспировского «Гамлета»; курсивом выделены метризованные фрагменты):

Штерн (Не оборачиваясь на крик Фели.)

Напрасен крик. Молчи. И рук ломать не надо.

Гляди: сейчас твое сломаю сердце.

Отдергивает занавеску. На подоконнике, вместо Полония, примус и пара пустых бутылок.

Король из тряпок и лоскутьев,

Глупец, всю жизнь болтавший без умолку.

Пойдем. Ведь надобно ж с тобой покончить.

В дверях сталкивается с Фелей.

Феля. *Куда ты? Без пиджака на улицу. Проснись!*

Штерн. Ты? О, Феля, я... если бы ты знала...

Феля. Я знаю свою роль на зубок. А вот ты — смешной путаник. *Брось свои ямбы — ведь мы не на сцене.*

Штерн. Ты уверена в этом?

Справедливости ради надо сказать, что в собственной практике Кржижановский не всегда соблюдает правила «стыка», предложенные им в анализе шекспировских пьес: метр (то есть аналог стихотворной речи в традиционном представлении) возникает у него скорее не при переходе к эмоциональным фрагментам текста, а там, где упоминается пьеса Шекспира:

Гильден (перебирает разбросанные повсюду книги). Роль, я вижу, не так податлива, как... (взгляд в сторону Фелии). «Шекспир». «О Шекспире». Гм, опять Шекспир. Кстати, *сейчас в трамвае протеец какой-то, заметив роль, торчащую у меня из кармана, и желая сделать мне приятное, спросил: «Говорят, и не существовало никакого Шекспира, а только подумать, сколько пьес после него; а вот существуй Шекспир, так, должно быть, и пьес-то этих самых...»* И смотрит на меня этак идиотически-любопытательно.

Феля хохочет. Штерн остается серьезен.

Штерн. Протеец-то протеец, но... что ты ему ответил?

Гильден. *Ничего. Трамвай остановился. Мне надо было выходить.*

Штерн. Видишь ли, Гильден, еще недавно мне твой пустяк показался бы только смешным. Но после того, как вот уж третью неделю бьюсь над тем, чтоб засуществовать в несуществовании, ну, как бы тебе сказать, чтобы вжиться в роль, у которой, скажете вы, нет своей жизни, — я осторожно обращаюсь со всеми этими «быть» и «не быть». *Ведь между ними только одно или.* Всем дано выбирать. И иные уже выбрали: одни — борьбу за существование; другие — борьбу за несуществование; ведь линия рампы как таможенная черта: чтоб переступить ее, чтоб получить право находиться там, по ту сторону ее огней, надо уплатить кой-какую пошлину.

Гильден. Не понимаю.

Штерн. *А между тем понять* — это еще не все. Надо и решиться.

Феля. *И ты?..*

Штерн. *Да. Я решился.*

<...>

Гильден. *Но ведь должна же быть проверка извне:* сначала глаза режиссера, затем зрителя...

Штерн. Чепуха. Зрители... Да если б их шубы, развешанные по номеркам, сняв с крючьев, рассадить по креслам, а зрителей развешать по гардеробным крючьям — искусство б от этого не пострадало. Режиссер, глаз режиссера — так ты, кажется, сказал? — я бы его выколол: из театра. К дьяволу! Актеру нужны глаза его персонажа. Только. Вот если б сейчас *сам Гамлет пришел сюда и, отыскав зрчками зрчки, сказал бы мне...* Знаете что, друзья, не сердитесь, но мне надо работать. Рано или поздно я дозовусь его, и тогда... Уходите.

Гильден. Однако, Феля, он с нами заговорил действительно тоном принца. Только и остается — уйти. Тем более что через четверть часа начнется.

Феля. Штерн, милый, пойдем с нами.

Штерн. Оставьте меня. Прошу вас. *И у меня сейчас... начнется.*

<...>

Феля.

Я шла в комнате моей, как вдруг

Вбегаем...

Вбегаем Гильден.

Гильден. Штерна нет?

Феля. Нет.

Чтоб рассказать об ужасах его.

Таким...

Бэрбедж (заканчивает). *...Таким явился он. Не так ли? Колени гнутся...* еще бы — пройти такую даль. Но рассказывать было б слишком долго.

<...>

— Да? А может быть, ты утонула и не знаешь, что тебя уж нет и твой веночек плавает сейчас по зыбям меж тростника и лилий, и никто не слышит, как...

— *На этом я, пожалуй, оборву.* Без излишних росчерков. — Рар поднялся.

Нетрудно заметить, что во всех приведенных выше примерах возникновение метра (чаще всего ямба) в прозаическом тексте разыгрываемой шекспировскими персонажами пьесы служит изображению драматургического действия в разных его проявлениях, а вовсе не их эмоциональному выделению. То есть при помощи метрического курсива в тексте обозначаются постоянно возникающие и исчезающие в нем границы своего и чужого текста, драматического стиха и прозы.

Зыбкость границ между своим и чужим текстом можно проследить и на примере достаточно часто используемых в прозе Кржижановского вывесок, объявлений, других «документов», представляющихся на первый взгляд вполне автономными вставными текстами, которые, однако, затем могут вплестаться уже в авторское

повествование — как, например, это происходит с надписью на кабинете Мюнхгаузена, оживающей и обретающей собственную жизнь.

Несомненным представляется также постоянный интерес писателя к другой важнейшей границе — условно говоря, между текстом и нетекстом, отсутствием текста. Можно сказать, проблеме исчезновения текста в той или иной степени посвящены и «Клуб убийц букв», и «Немая клавиатура», и «Украденный колокол». При этом материю искусства могут заменять разнообразные заместители: тени, значки, граничащие с реальными объектами и способные, по мнению автора и/или его героев, более или менее равноценно заменять объекты реальные.

Молчание привлекает героя Кржижановского и в его «путешествии в страну Востока». Особенно это заметно в книге «Салар-гюль»:

Казалось, молчание мазара распространяется вокруг, оно центробежно, в противоположность центростремительной, звукособирающей силе базара, сметающего невидимой метлой все шумы и пришумья старой Бухары — от Каршинских ворот до Тали-пача — в себя.

Это не единично. Даже в относительно шумных (по сравнению с Бухарой, разумеется) Ташкенте и Самарканде мне нетрудно было отыскать и даже нанести на схематические планы городов — россыпью черных точек и пятен — «узлы молчания». Ведь когда струна даже звучит, на ней есть точки совершенно неподвижные и никак не участвующие в звучании: это ее, так сказать, струнные мазары.

...иные ведущие в конденсированную тишину зигзаги старых узбекских городов являются естественными резонаторами того внутриголовного шепота, который мы называем мыслью. Эти «узлы молчания», колодцы беззвучия почти что возвращают уху еще не сказанные слова.

<...>

Если углубиться несколько далее во время и в Восток, то мы найдем в истории Китая несколько отрывочных сведений о древнейшем (VI век до нашей эпохи) философе Фу Ги, авторе книги «И-Кинг», который, пытаясь зарисовать «молчание земли», изобразил его в виде двух повторяющих друг друга, тушью нанесенных линий. А именно так: — —.

К этому образу Кржижановский обращался и ранее, в рассказе «Фу Ги» 1921 г.; правда, там идет речь о двух видах тишины, записанных китайским философом по-разному:

И когда пришел час (это было 5257 лет тому назад), Фу Ги взял очерненную тушью кисть и записал две тишины — Земли и Неба — так:

Земля молчит: — —.

Небо молчит: — .

Очевидно, что и значимое отсутствие (собственно текста, звука, изображения; ср. «Страна нетов» и тетрадь «Комментарий к тишине» в «Клубе убийц букв»), и минимальные степени проявления чувственно ощутимых субстанций, описываемые Кржижановским с таким вниманием и пониманием, — тоже проявление его

особого интереса к границам, результат понимания их проницаемости, безусловно относительного характера.

Наконец, структурные границы стиха и прозы, относительность и «проходимость» которых доказывает, в частности, уже упомянутая выше экспансия стихового метра в прозаический монолит. Не случайно В. Перельмутер одну из своих статей о прозе Кржижановского так и назвал: «Проза как стихи», и завершает ее словами: «Кржижановский работает со словом в прозе — как в стихе»⁷.

Однако если для известнейшего исследователя и публикатора наследия Кржижановского это название скорее выразительная метафора, то со стиховедческой точки зрения проза писателя действительно имеет черты сходства со стихом.

Прежде всего, необходимо отметить, что, кроме стихотворений (изданных недавно отдельной книгой) и прозы как таковых, Кржижановский нередко вводит стихотворные фрагменты в некоторые свои, особенно ранние, новеллы («Боковая ветка» (1927–1928), «Поэтому» (1922), «В зрачке» (1927)); поэты — как и философы, — принадлежат к числу наиболее близких ему по духу персонажей («Квадрат Пегаса» (1921), «Поэтому» (1922), «Чужая тема» (1929–1930), трагикомедия «Тот третий» (1937) и др.). Много стихов в комедии «Поп и поручик» (1-й вариант — 1934 г., 2-й — 1935 г.), восторженно принятой коллегами-драматургами. В одном из писем к А. Бовшек, рассказывая о читке комедии в труппе Театра имени Вахтангова, Кржижановский подчеркивал, что стихи (то есть куплеты) получили одобрение наравне с прозой⁸.

Во-вторых, отмеченный уже метр, который, надо сказать, писатель использует в целом достаточно сдержаннее, чем многие его современники, считавшие себя наследниками Андрея Белого. Однако в тех случаях, когда Кржижановский всё же обращается к этому способу вторжения стиха в прозу, он делает это, как мы видели выше, с большим мастерством.

Зато Кржижановский намного активнее многих современников обращается к стихоподобным созвучиям в прозе. Это могут быть или простейшие рефренные рифменные созвучия, как в рассказе «В очереди», или организующее целый текст (правда, небольшой по объему) созвучие ключевых согласных (как в рассказах «Березайский сапожник» и «Когда рак свистнет»). По указанию В. Перельмутера, в одном из писем к А. Бовшек, писатель сообщал, что пробует писать «рифмованную прозу» (скорее всего, речь шла как раз о втором из названных текстов)⁹.

Исследователь называет подобного рода приемы «раёшными» и склонен возводить их исключительно к фольклору. Однако не менее вероятным источником использования таких созвучий могли быть и литературные опыты, например, того же Белого или Ремизова и традиция арабской рифмованной прозы (в жанре макама),

⁷ Перельмутер В. Проза как стихи. Опыт медленного чтения новеллы Сигизмунда Кржижановского «Квадратури» // Toronto Slavic Quarterly. № 21 (электрон. издание).

⁸ Перельмутер В. После катастрофы // Кржижановский С. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. СПб., 2001. С. 17.

⁹ Т. 3. С. 636.

с которой писатель тоже вполне мог быть знаком; вообще, особая звуковая организация прозаического текста характерна для многих ранних литератур, а не только для фольклорной сказки.

Дело в том, что «сказочный» раёк предполагает именно рифму, в то время как Кржижановский пользуется (например, в «Березайском сапожнике») так называемой «рассеянной паронимией», то есть скоплением нескольких одинаковых звуков в одной зоне текста. Рассмотрим начало второй главки «Березайского сапожника»:

Первый *березайский* сапожник, самое имя которого уже забыто, появился в *Березайке* как-то ночью, черной как вакса ночью, и до срока *разбудил березайских* петухов своей веселой звонкой песней.

Он пел: «Славный город *Березайка*, слышь, из *грязи* вылезай-ка; город славный *Березай*, все из *грязи* вылезай».

Кое-где *закряхтели* ставни. Песню *рецензировала* сонная *ругань*. Но сапожник продолжал идти и петь.

Вскоре *разбрежжило* утро. При свете его можно было увидеть, что в руках у сапожника две щетки, завернутых в тряпицу, ящик с коробочками ваксы и коротконогая, как такса, скамеечка.

Мы выделили курсивом звуки и звуковые комплексы, совпадающие с звуками заглавной раёшной поговорки: прежде всего это звуки *p* и *з*, встречающиеся в отрывке значительно чаще, чем в нейтральной речи (например, первой, вступительной главки рассказа). Особенно это касается одного из самых редких русских согласных — *з*.

Далее, можно отметить в выделенном отрывке звуковые комплексы «забыто», «разбудил», «грязи», в которых встречается по два и более звуков ключевого слова. Наконец, можно говорить о собственно паронимах «Березайки» — лексемах «рецензировала», «разбрежжило».

Нетрудно заметить, что такими звуковыми соответствиями, отнюдь не сводимыми к элементарной раёшной рифме (то есть одиночному звуковому повтору, находящемуся в фиксированном месте), прошита вся ткань рассказа.

В повести «Возвращение Мюнхгаузена» находим образец еще более тонкой звуковой организации:

Это был Эрнст Ундинг. Но письмо, отправленное ему из Лондона, не сразу нашло адресата. Венец сонетов, над которым работал в это время поэт, выглядел, словно он был из терна — в мозг, и платил бессонницами, отнюдь не пфеннигами.

Комментатор «поправляет» писателя — «точнее, венек» — и объясняет читателю правила построения этой классической стихотворной формы¹⁰, не обращая никакого внимания ни на появляющийся в тексте следом «терн» (терновым-то может быть именно венец, а не венек; возможно, кстати, что имелось в виду вообще

¹⁰ Т. 2. С. 643.

не классическое пятнадцатисонетное построение, а некоторая иная, более изощренная и оригинальная комбинация сонетных текстов), ни на возникающий при таком «сдвиге» изящный квазипалиндром «венеч сонетов», ни на созвучно-антонимичные совершенной сонетной форме «бессонницы», возникающие в конце предложения.

Другой пример виртуозного использования Кржижановским звуковых возможностей прозаического слова, безусловно идущего вслед за стихом (по его границе!), — само название повести «Клуб убийц букв», которое можно использовать, наоборот, в качестве классического примера неблагозвучия, труднопроизносимости — вполне в духе недавних опытов русских футуристов. Можно с определенной долей уверенности считать, что писатель, удивительно чуткий к заглавию, выбором такого произносимого скопления взрывных демонстрировал свое отношение к этой изобретенной им реалии.

Результатом взаимовлияния и взаимодействия на стыке стиха и прозы называют обычно также интерес прозаиков к короткой строфе, так называемому версе. У Кржижановского такая «стихоподобная» строфа чаще всего используется в контрастном чередовании с традиционными, длинными строфами. Например, в рассказе «Бумага теряет терпение»:

...сем известно: бумага терпит. Терпит: и ложь, и гнусь, и опечатки, и грязную совесть, и скверный стиль, и дешевый пафос. Всё.

Но, как свидетельствует этот рассказ, до времени.

...

Да к чему об этом вспоминать?

И вот бумага просохла, машины ее уже научили терпению. Теперь ее плоские белые листы обучают грамоте. По ней бьют острыми свинцовыми буквами, в нее втискивают смазанные краской матрицы. Бумага терпит.

До времени.

Обращается Кржижановский и к более коротким строфам в прозе, по размеру меньше предложения. Например, в миниатюре «Кабинет миллиардера»:

Тут же, в молчании кабинета, в затененном углу, на тонком металлическом стебле, ввинченном в паркет, три точно отодвинувшихся от всей роскоши апартаментов вещи:

широкополая шляпа пешехода,
простой деревянный посох,
холщовая сума нищего с перекидным ремнем.

Ср. в главе «Чувчанность» из повести «Салар-гюль»:

...исцеление от этой надкожной болезни, от чувчанности, идет постепенно, по определенным градациям.

Вот они:

глухой черный покров, плотно закрывающий всё лицо; белый скупой узор по прямому краю, опускающемуся на грудь;

такая же черная завесь, но с прорединками для губ и глаз;
 чучван, приоткрытый снизу, чтобы дать волю дыханию;
 сеть чучвана отодвинута к плечу, но при встрече с глазами мужчин лицо поспешно прячется под набегающую ткань;
 чучван отброшен через голову назад — он треплется, как ненужный мертвый придаток, всё еще тянущийся вслед за открытым лицом;
 чучвана нет, — он снят, но при встрече с мужчинами лицо отдергивается в сторону и ресницы — крохотными чучванами — прячут глаза;
 даже и ресницы не дают рефлекса при встрече с мужским взглядом, только на лице чуть-чуть... чучванное выражение.

Далее, миниатюры, выступающие в прозе своего рода аналогами стихотворного произведения. Как и почти у всех авторов, обращающихся вслед за Ф. Глинкой и И. Тургеневым к этому жанру, у Кржижановского прозаические миниатюры объединены в циклы: «Сказки для вундеркиндов» и «Мал мала меньше». Как и стихи, их отличает одномоментность запечатленного в тексте переживания, минимальность сюжета. Как образно писал сам Кржижановский в повести «Салар-гюль»,

...как петля сети не должна быть больше рыбы, на которую сеть ставится, так и строфа лирического стихотворения не должна по длине намного превосходить длительность настоящего.

По вычислениям американских психологов длительность настоящего колеблется от одной десятой до трех секунд. Ясно: чтобы успеть «сделать» настоящее, то есть лирически заполнить его, раньше чем оно уйдет, заставить настоящее выслушать слова о нем — необходимо предельно сжать слова и сколь возможно растянуть настоящее (то есть промежуток между двумя осознанными изменениями в содержании сознания). И Восток в этом смысле чрезвычайно благоприятен для лирики. С одной стороны, здесь изобретены строфические микроформы — семнадцатисложные хайка, звукоорганизмы «танка», короткие двустрочья байтов (персидский, узбекский и чагатайский языки), мгновенные прыжки рифмы через рифму всевосточной газеллы (газаль), с другой стороны — самый поперечник времени, длительность настоящего на Востоке несколько больше, а пульс времени замедленнее.

Своеобразной параллелью к прозаической миниатюре выступают у Кржижановского сверхкороткие главы в рассказах (например, «Старый фетр», «Дымчатый бокал»).

Наконец, прямой контакт стиха и прозы: в рассказе «В очереди» герой Кржижановского рискует пересказывать прозой стихотворение Пушкина, превращая его в прозаическую миниатюру (курсивом выделен метризованный фрагмент):

— Разрешите представиться: «Порожняком», лирическая-с миниатюра.

— Это что же?

— Начало написано Пушкиным: «Телега жизни». *Телега колесит проезжей жизненной дорогой сквозь утро, полдень и сумерки.* Вот и знаменитый пушкинский «ночлег». Жизнь обрывается чрезвычайно быстро, на четвертой строфе. И тут вступаю

в движение образов я: путь окончен, тот, кого везли по колеям и ухабам, уснул навсегда, а телега жизни, порожняком, сквозь тьму, продолжает свой путь. Подчеркиваю: порожняком.

Напомним пушкинский оригинал:

ТЕЛЕГА ЖИЗНИ

Хоть тяжело подчас в ней бремя,
Телега на ходу легка;
Ямщик лихой, седое время,
Везет, не слезет с облучка.

С утра садимся мы в телегу;
Мы рады голову сломать
И, презирая лень и негу,
Кричим: пошел!..

Но в полдень нет уж той отваги;
Порастрясло нас; нам страшней
И косогоры и овраги;
Кричим: полегче, дуралей!

Катит по-прежнему телега;
Под вечер мы привыкли к ней
И дремля едем до ночлега,
А время гонит лошадей.

1823

Судя по всему, образ «телеги жизни» был близок писателю: в его «Записных тетрадях» встречается и набросок стихотворной вариации на ту же пушкинскую тему:

И дремля едем до ночлега,
А время гонит лошадей.
Стучит (кружит) колесами телега,
И свист (хлест) кнута: скорей-скорей.

Упало солнце. День сгорает.
Вот и ночлег. Подземный сон.
Никто меня, здесь не встречает...
Телега стала...¹¹

¹¹ *Кржижановский С.* Страны, которых нет. М., 1994. С. 134. Здесь можно услышать также отголосок блоковского «Барка жизни стала».

Еще пример «единоборства» стиха и прозы — цитата из стихотворения М. Лермонтова «Ангел» и ироническое прозаическое «разыгрывание» ее, служащее характеристикой персонажей, в конце рассказа 1927 г. «Состязание певцов»:

— Сегодня она пела, ваша жестяная нежить, особенно хорошо, — сказала гостья, — под слушанье откуда-то из хрестоматий, из детства в память возвращалось: «Он душу младую в объятиях нес...»

— А чайник поставить пора на поднос, — подчеркнул рифму хозяин, возвращая стекла переносью.

— Вы нехороший. Жестянее его. «И звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли».

Соответственно, в стихах Кржижановского (например, «В душе, как в нетопленной комнате...», «Молодожёны») встречаются незарифмованные (холостые) строки, часто выпадающие также из размера — тоже своего рода результат стремления перейти границу стихотворной и прозаической речи.

Наконец, еще одна группа границ, присутствующих в творчестве Кржижановского, — это границы лингвистические, то есть границы между языками или между разными уровнями одного языка.

Наиболее активно и изобретательно Кржижановский использует именно межъязыковые границы. Надо заметить, что русский язык для писателя — не родной, а выученный уже в сознательном возрасте, что во многом обуславливает гибкость в переходе от одного языка к другому и использование этого перехода в качестве художественного приема. При этом Кржижановский манипулирует не только с европейскими, но и с «экзотическими» языками — например, с узбекским в книге «Салыр-гюль».

Среди иноязычной лексики традиционно преобладают имена собственные и слова для обозначения уникальных реалий. Однако в книге «Салыр-гюль», кроме обильно цитируемой узбекской лексики, обращают на себя внимание и довольно неожиданные, кажущиеся не вполне уместными в «азиатском» контексте европейские, например:

Вагонные рамы не лезут в картинные — и никаких лендскэйпов;
...у них есть право на некое space time.

Интересно, что книга «Салыр-Гюль» имеет также европейизированный подзаголовок — «узбекистанские импресии».

Кржижановский вводит в текст новые слова разными способами, как с четким обозначением межъязыковой границы, так и без него. С нашей точки зрения интереснее всего именно неожиданное введение нового слова, происходящее без обозначения этой границы.

Наиболее яркий случай — введение нового слова без всяких объяснений. При этом такое слово будто бы не воспринимается автором как иноязычное, его употребление представляется естественным, а сама иноязычность не маркируется:

«Прямо против глаз спиной к луне стоящая Шир-дор: прямоугольные плечи питаба...», «клубок снов, купленный за медь тиинов...»;

«Новая узбекская литература, литература *латынеляшдырыша...*»

Встречаются и фрагменты текста, чрезвычайно насыщенные узбекскими словами, значение которых не объясняется. Благодаря этому автор «погружает» читателя в языковую атмосферу описываемых событий:

Ароматический ряд: глаза кызчи, не повинующиеся плачу, — сказки Шахразады — музыка тюйдюкчи и пристук дойрэ — запев базарного маддаха — сплетающиеся лучами звезды настенного орнамента — игла, изостренно грезящая по стлани сюзанэ.

Жирный ряд: старушечий чучван — щиколотка, лениво подогнутая под щиколотку, — сонное многочасовое чайханничанье — толстозадый бача — кошель бая, переключенный над животом, — халат и его эманация: халатность — сумах и тувак.

Другой способ введения нового слова — краткий комментарий по ходу. Значение слова может объясняться отдельной фразой: «Бер-бармак по-узбекски значит “пять пальцев”» — или в скобках: «...даже череда карнов (поколений, веков) — слишком малый срок, чтобы искуснейший хариф (вор) мыслей...» Такие краткие объяснения помогают читателю понять, о чем речь, не отвлекаясь при этом от основного хода повествования.

Часто значение слова объясняется далеко не сразу, и читатель узнает о его значении намного позже после появления слова в тексте. Например, значение заглавного понятия «Салыр-гюль» (самый древний из ковровых рисунков, выдуманный цветок, роза) объясняется только в конце 2-й части, на сороковой странице от начала.

Еще один прием, используемый Кржижановским при введении нового слова, — размышления над иноязычными словами, их звучанием и значением, а также над языком в целом:

Узбекский глагол «иок кылмак» (joq qylmaq) переводят обычно истреблять. Дословно пришлось бы так: делать из есть нет.

Принцип эха, который, вероятно, ляжет в будущем в основу конструкции чувствительнейших мыслеотражателей, уже сейчас отражен в сконструированности иных узбекских слов, передающих тишайшие звучания, граничащие с беззвучием: джилдир — джилдир (çildir-çildir) — слово, изображающее журчанье арыка; чир-чир (çir-çir) — звукоподражание стрекоту кузнечиков; шатыр-шатыр (şatyr-şatyr) — шелест листьев; буль-буль (bul-bul) — соловей, соловьиное пение.

Кржижановский активно использует иноязычную лексику и для изоощренной языковой игры. При этом затрагиваются как звуковая, так и семантическая стороны слова, активизируются различные значения, языковая игра происходит как бы через границу разных языков.

Под Ташкентом ведро яблок — два целковых. Не потому ли следующая станция за Ташкентом называется: Ташнит?

Телеграфный столб пьет этот синий кипяток сразу всеми двадцатью фарфоровыми стаканцами. Впрочем, здесь надо говорить: фарфоровыми телеграфными пиалами. И библейский стих: «да минет меня чаша сия» — здесь тоже получает лексическое подновление: «да минет меня пиала сия».

Иноязычное слово у Кржижановского очень быстро «осваивается», встраивается в систему русского языка, о чем свидетельствует свободное образование дериватов практически от любого слова. При этом словообразование распространяется на все части речи: образуются новые существительные, прилагательные, глаголы, в том числе абстрактные понятия: чучванность (от «чучван»), ширдорский (от «шир-дор»). Отдельно надо отметить метафорическое употребление иноязычных понятий: «чучван тени», «Необходимо растувачить жизнь» (от «тувак»).

Процесс «освоения» иноязычного слова (а следовательно, и стирания межъязыковой границы) можно проследить на примере слова «чайхана». Это слово впервые встречается в главе «Хариф мысли». Сначала оно появляется в транскрипции и в кавычках — его иноязычность маркирована: «Къьы Сај-хана». Дальше слово пишется исключительно в русской графике — это первый этап освоения. Очень скоро слово включается в русскоязычные словообразовательные модели, от него образуются производные: внутричайханный помост, чайханный приют, чайханщик.

Другой тип языковой границы, менее заметной на первый взгляд, — это граница между различными пластами лексики внутри одного языка. Например, у Кржижановского это видно в употреблении им специальной терминологии. Писатель размышляет над терминами так же, как и над иноязычными словами; например, в главе «На руководящем подъеме» он пишет: «Я люблю точную железнодорожную терминологию: “руководящий подъем” — “вписывание в кривую”. Можно бы ввести их в литературу...». И тут же на самом деле «вводит в литературу» термины: одна из последующих глав называется «Буферная сцепка».

Наконец, иноязычные слова часто используются Кржижановским в заглавиях. В таком случае их значения могут вообще не объясняться, а читатель догадывается об их смысле по контексту в процессе чтения: «Челкар» — название станции. Иногда значение названия объясняется в тексте соответствующей главы: «Мазаробазарье» — название состоит из слов «мазар» (усыпальница святого) и «базар», «Хариф мысли» (вор) — значение объясняется в середине главы.

Итак, Кржижановского с полным правом можно назвать художником пограничья. Возможно, для эпохи, в которую творил этот замечательный писатель, это был единственный реальный способ сохранить свою самобытность, не отрываясь при этом от прочно усвоенной традиции европейской и русской литературной классики.

ПРОЗАИЧЕСКАЯ МИНИАТЮРА В ТВОРЧЕСТВЕ ВСЕВОЛОДА ИВАНОВА

Многие ранние произведения Вс. Иванова (1916–1919) или принадлежат к числу прозаических миниатюр или так или иначе соотносятся с этой формой.

Интересно, что в эти же годы он пробует свои силы и в других пограничных формах. Например, дважды обращается к свободному стиху: это стихотворения «Красная чума миллиард», «самокладка» (вольное переложение киргизской песни) «Башмачки»¹, «Говорили в вечерних зорях» и «Блещут очки от удовольствия...»:

Блещут очки от удовольствия,
Рассказывает об вечере —

Были неудовольствия
Там вчера.

Одному не хватило бутерброда
И устроил скандал —

Говорил о свободе
И так далее...

А потом — винопития,

¹ Кстати, «самокладки» стали основой верлибров еще одного выдающегося сибирского автора той поры — поэта Павла Васильева; см. три небольшие группы свободных стихов «Самокладки казахов семиге», «Самокладки казахов Кзыл-Орды» и «Павлодарские самокладки», включенные в цикл «Песни киргиз-казаков» (так! — Ю. О.). Об этом см.: *Выходцев П.* Павел Васильев. М.: Сов. Россия, 1972. С. 73–74; *Куняев С.* Русский беркут. М.: Наш современник, 2001. С. 97; *Орлицкий Ю.* Свободный стих в арсенале Павла Васильева // Русский мир и евразийство в поэтическом творчестве Павла Васильева. Рязань, 2017. С. 42–54.

Буржуи ругали Советы.
 В небе же, веще — горд —
 Профилем царевича Димитрия —
 Поднимался алой кометою
 Девятьсот двадцать первый год².

По свидетельству Вяч. Вс. Иванова, «опыты верлибра сохранились в его набросках к 4-й части “Похождений факира”, где речь идет о впечатлениях далекой молодости»³.

В 1918 г. Иванов создает также два стихотворения с еще одной «пограничной» формой — народным раёшным стихом: это «Человек» и «Рождение»:

Розовый кусок мяса,
 Тоскливый плач.
 Родились: слезы, ночи проклятий,
 Судороги сладострастья.
 Сам себя опоясал
 Огнем. Сам палач.
 Сам выкует Чашу, сам сердце
 Разрежет для Причастия.
 Розовый кусок мяса,
 С хрипами зверя,
 Страшно это запястье —
 Надежд и потерей!⁴

Этим же типом стиха, как отмечает Вяч. Вс. Иванов, «написаны многие сцены двух вариантов пьесы “Левша”» (1951–1954)⁵.

Наконец, молодой Иванов нередко совмещает стих и прозу в рамках одного произведения, например: в песне в рассказе «Золото» и в драматической шутке «Гордость Сибири Антон Сорокин. Лирическая, потрясающая трагедия, а может быть, и памфлет в вольных стихах Всеволода Иванова (по секрету, только для умных, трагедия написана по заказу Антона Сорокина в 1918 г.)» или в «набросках к стихотворным вставкам в “Похождениях факира” и нескольких произведениях, обращенных к членам семьи <...> и прочитанных в домашнем кругу»⁶. В этом смысле характерно и то, что, составляя сборник своих ранних произведений «Зеленое пламя», Иванов включил в него, кроме прозаических рассказов и сказок, также три стихотворения: «Красная чума миллиард», «Человек» и «Рождение» (кстати,

² Всеволод Иванов: Материалы биографии и творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 28.

³ Там же. С. 716.

⁴ Там же. С. 55.

⁵ Там же. С. 716, 415–456.

⁶ Там же. С. 716.

как раз написанные раёшником и верлибром)⁷. То есть и этот сборник можно рассматривать как явление прозиметрии.

Таким образом, для молодого Иванова был характерен интерес к разным формам взаимодействия прозы и стиха. В контексте этих поисков следует рассматривать и его прозаические миниатюры. Две из них сам писатель так и назвал «миниатюрами», они датированы 1919 г. Приводим этот миницикл, появившийся в курганской газете «Земля и труд» (1919. 24 февр. С. 3):

МИНИАТЮРЫ

1

ПОХОРОНЫ

Умер человек.

Обычный до жалости. Как капля воды, испаряющаяся на солнце, исчез.

В последнюю минуту его жизни в горле его стало что-то застревать, тяжелый и холодный камешек, он попытался выплюнуть это и умер.

Схоронили его так же просто, как и жил он: старый *священник в черной рясе, страдающий одышкой*, получил за труды три серебряных рубля и пошел с кладбища, думая об ожидавшем его сытном обеде.

Ушли немногие родственники. Через неделю-две *они забудут его мысли, его страдающую душу* так же, как и мы забыли об них, об их думах, горе.

На свеженасыпанный холмик уселись два серых воробья и стали чистить оперенье; *кресты, точно засохшие деревья*, распластали в воздухе руки; *земля, насыщенная зноем, дышала душно*, дурманяще. На дорожках, *среди могил, росла полынь*. *А у его креста валялась недокуренная папироса*. *Вдоль ограды, обнимавшей кладбище, шли двое — молодые и веселые*, часто смеялись; от города доносилось дребезжание извозчичьей пролетки.

Я сидел на скамейке рядом с его могилой и ничего не ждал, ничего не думал. Подошел вечер, накинущий на землю черный бархатный куколь. Неторопливо зазвонили к вечерне. Я поднялся со скамьи и пошел домой.

Умер человек.

2

ШИМПАНЗЕ

По песчаному берегу валялись опрокинутые свежевсмысленные лодки, издали походили они на блестящие раковины.

Горел город. *Через окна плававшего дома ползли ленты белого дыма, дым падал на синюю воду* и, казалось, придавлял ее своей тяжестью — она гневно бурлила. По берегу беспорядочно было раскинуто имущество, выброшенное из горевших

⁷ Всеволод Иванов: Материалы биографии и творчества. С. 63, 55, 56.

зданий, с другого берега летели сюда искры, и резало глаза отблеском солнца кинутое зеркало.

У старого плетня стояла железная клетка с шимпанзе. Обезьяна не помнила родных лесов, она родилась и выросла в городе. Теперь она была серая и дряблая от старости, но взгляд ее был еще властен и жесток. Она гордилась своими властелинами — людьми, так как поистине много она видела чудесного и необъяснимого.

Я странник, пришедший сюда с восходом и уходящий в сумраке. Что для меня горящий город? Костер, у которого можно обогреться? Но ведь теперь лето.

Я наблюдал, как умирала в глупом шимпанзе вера в людей, как морщилась его физиономия, стараясь втиснуть в мозг новые понятия: почему они дрожат, плачут, кругом изъясняют признаки страха. Когда совсем не боязно. За городом — поле, от пожара легко и скоро можно уйти. Глупый шимпанзе, он не знал жадности. Взор зверя таял, зрачки тускнели, и члены шимпанзе вяло прижимались к железным прутьям клетки.

К шимпанзе подошел мальчик — *хилый, горбатый урод* — взглянул на обезьяну. Понял ее мученья и ударом ноги столкнул в реку клетку.

Шимпанзе утонул.

Уходил из города со мной вместе и мальчик. *Хилый горбатый урод. Шагал расслабленно, устало и улыбался степному ветру*⁸.

Как видим, обе миниатюры содержат метрические фрагменты, которые обычно появляются в сильных позициях текста — начальных или конечных. Кроме этого, миниатюры соотносятся со стихотворной речью благодаря использованию версейной строфики, повторов, парцелляции, наконец, самого перволичного, лирического повествования.

К ПМ следует отнести также небольшие по объему прозаические сказки, притчи, сны, «марева» — все эти жанровые и псевдожанровые наименования Иванов нередко помещает в подзаголовки своих миниатюр. Иногда же этого не требуется, текст говорит сам за себя:

В СВЯТУЮ НОЧЬ

Мне снился сон.

Серые, мрачные глыбы гранита. Скалы нагромождены друг на друга. Острые пики горных вершин и над ними хмурые тучи. Безграничной ширью разбросана дикая пустыня, и далеко врезаются в небо резкие полосы уходящего горизонта.

Бурно клокочет и бьется красными волнами река. Алые спирали расходятся и набегают, и, кажется, скользят в них усталые и грустные контуры лиц, полные тоски и муки. Над рекой угрюмо накренилась гигантская скала, — на ней две фигуры.

Высоко маячит в небе темный силуэт; *лица в сером мраке не видно*, только блестят огромные немигающие глаза и сверкает зеленый огонь в них. Из-под темного одеяния порой выскальзывает сухая рука и глухо хрюпают позвонки.

Это — Ангел Смерти.

⁸ Всеволод Иванов: Материалы биографии и творчества. С. 128–129.

Ниже стоит на камне, на краю скалы, прекрасный и кроткий Ангел Мира с пальмовой веткою в руке. Он скорбно глядит на реку.

— Видишь эту кровь, — грустно говорит он, — она твоя... Ты захотел, чтобы она текла. Но зачем? Разве не довольно... Разве недостаточно той крови, которая и так льется... В эту святую ночь, когда родился Великий Искупитель, не нужно крови. О, прошу тебя, могущественный и суровый!

— Ха-ха-ха!... — злобно засмеялся Ангел Смерти. Глубоко в горах прокатился и замер отзвук. — Кровь! Умно сказано! Какая честь для меня, вечно проклинаемого, вечно одинокого, *слышать просьбу от Ангела Мира*, — такого светлого... Ха-ха-ха! Нет — там кровь, там — огонь, там — стоны, — и пусть будет так. Я не могу... Я не хочу... Пусть будет так!

— О, останови, зачем тебе это! Пусть люди наслаждаются в тишине покоем. Разве тебе не жалко плачущей матери, потерявшей детей; разве тебе не жалко отца, у которого убили единственного сына; не жалко разоренных полей и жилищ? О, останови, зачем тебе это?

— Останови! — снова загремел голос. — К чему людям мир. *Они не достойны его*, они должны выстрадать спокойное счастье, если его дать им сразу — *они не поймут его*. Если поставить слепца перед картиной, то он поймет ее красоту? Человек неблагодарен; волнуемый темными желаниями, беспокойный, от самого избытка сил своих, он с пренебрежением ступает по цветам, которыми судьба украшает стезю его в мире; человек же, искушенный опытами, в самых горестях любит благодарить Небо *со слезами за малейшую отраду*. Счастье, так просто доставшееся, — легко и свободно — не будем прельщать его — ему нужно, чтобы оно было достигнуто слезами *и рядом горьких испытаний* — для того, чтобы он больше его понял. Милосердие не должно останавливаться ради отдельных личностей. Люди слабые должны отпасть, и они сгинут, а люди, сильные духом, верой в борьбу и святость ее, — падут за общее дело. *И вот на могилах героев битв* воздвигнется знамя освобожденного человечества... Пусть будет так, зачем людям мир...

На сером граните блестели капли воды. Высоко в небе собирались тучи все темнее и темнее. Одиноко маячила на скале гигантская темная фигура. И контуры ее были так расплывчаты, что она казалась такой же тучей, как и на небе.

На камне, у обрыва, плакал кроткий Ангел Мира, и чистые слезы алмазными струйками прорезывали мутный сумрак.

А вдали, среди разбегающихся красных кругов, плыла упавшая в реку пальмовая ветка...⁹

Это самое раннее из известных нам прозаических произведений Иванова, оно датируется 1915 г. и несет на себе отпечаток увлечения символистской прозой; как видим, метра здесь значительно меньше, чем в предыдущих миниатюрах писателя; достаточно часто наряду с малыми строфами возникают большие строфы, контрастирующие с ними по размеру и тем самым разрушающие стихоподобную версейную установку.

⁹ Всеволод Иванов: Материалы биографии и творчества. С. 102–103.

Зато в более поздних текстах Иванов активно пользуется в своих ПМ и метром, и урегулированной строфикой. В этом смысле характерен небольшой цикл из четырех миниатюр «Северные марева», который писатель собрал из двух своих газетных циклов — «Киргизские сказки» (1916) и «Северные миражи» (1917).

Готовя свою прозу для сборника «Зеленое пламя», Иванов изменил порядок расположения текстов в газетных циклах, перенумеровал их и исключил из нового цикла одну притчу — «Откуда происходит табак». «Северные марева» включают следующие ПМ: «Кыздари-Коз», «Великая река», «Жили люди счастливо и не знали всего, что сейчас есть...» и «Бежал по степи ветер...» (характерно, что две последние миниатюры не имеют заглавий, только номера, как у стихотворений в составе цикла, что еще более сближает их со стихотворным дискурсом)¹⁰.

К числу ПМ можно отнести также включенные в сборник «Зеленое пламя» одноименную миниатюру, «Огоньки синих фонарей», «Солнечные пятна» (1916–1917), «Уходящий», цикл «Мысли как цветы (Сибирские сказки)» (1918). Таким образом, в подготовленном автором к печати сборнике, состоящем из газетных публикаций, ПМ занимают более четверти объема.

При этом, как уже отмечено выше, Иванов не просто собирал опубликованные ранее тексты, но перекомпоновывал их, что свидетельствует о серьезном отношении писателя к своим юношеским опытам. Кроме того, здесь формировались принципы объединения ранних текстов в новое сверткостное единство, позднее использованные в работе писателя над книгой «Тайное тайных» (1926)¹¹; к подобного рода перекомпоновке собственных текстов и собиранию из рассказов повестей и романов, как известно, охотно прибегали и другие авторы того времени, в первую очередь Борис Пильняк.

Близость к ПМ — как чисто формальную, так и смысловую — можно обнаружить и в других ранних рассказах Иванова, например «Сын человеческий», «Над Ледовитым океаном», «Зеленое пламя», «Огоньки синих фонарей», незавершенный рассказ «Город ночью»¹².

Наконец, некоторые фельетоны и статьи раннего Иванова тоже отчетливо тяготеют к форме ПМ; тут в первую очередь хочется назвать опубликованные в петропавловской газете «Приишимье» корреспонденции из Кургана «По краю». Как пишет Е. А. Папкина, «исследователи указывают на двенадцать таких статей-репортажей, посвященных разным событиям курганской жизни: открытию ремесленной школы, работе курсов маслоделия, продаже сахара, театральным постановкам и гастролям»¹³;

¹⁰ Всеволод Иванов: Материалы биографии и творчества. С. 152.

¹¹ Папкина Е. А. Главная книга Всеволода Иванова // *Иванов Вс.* Тайное тайных. М.: Наука, 2012. С. 422–431.

¹² Всеволод Иванов: Материалы биографии и творчества. С. 42–43, 49–50, 53–54, 54–55, 74–75.

¹³ Там же. С. 25.

в составленную ею книгу «Неизвестный Всеволод Иванов» вошли только четыре корреспонденции из этого газетного цикла¹⁴.

Для них, как и для художественных миниатюр, характерно использование версейной строфики, повторов, ненормативной парцелляции, изредка метризации:

ПО КРАЮ. КУРГАН

Тонем в грязи.

В городе — грязь, грязь, азиатчина.

На днях мне пришлось наблюдать следующий случай: по Станционной улице ехал извозчик, или вернее — полз. Заехал на середину улицы и остановился... Лошадь зашла в грязь по живот *и, несмотря на понуканье, на побой* — не могла сдвинуться с места. Тележка буквально вся утонула в грязи — *извозчик стоял на сиденье* и вопил о помощи! Но подступиться никак нельзя... Пробовали доску бросить, наступишь — тонет, солому — тоже... Извозчик соскочил с козел и ушел в грязь... по пояс. Кое-как распряг лошадь, залез на нее и выехал «на сушу».

Только ночью при помощи четырех ломовых лошадей вытащили тележку...

Если только на главных двух улицах, Троицкой и Дворянской, едва можно пройти, то в других — страх что делается!

Канавы не чистятся, тротуаров нет, мостки гнилые, и всюду — грязь, грязь...

Тонем!¹⁵

Подводя итоги наших наблюдений над ранними ПМ Вс. Иванова и смежными с ними прозаическими и стихотворными текстами начинающего писателя, следует отметить устойчивый интерес его к подобным «маргиналиям», вызвавший, в частности, последовательное внесение в малую прозу стихового начала (прежде всего метра и версейной строфики). Показательно, что указанные черты характерны для многих русских прозаиков того времени: Пильняка, А. Толстого, Ремизова и др.

Можно сказать, что названные опыты, наряду с настойчивым интересом к литературной теории, сформировавшимся уже в Петрограде (как справедливо пишет Вяч. Вс. Иванов, писатель «с самого начала занятий литературой старался свои практические опыты основывать на изучавшейся им теории» и даже собирался собрать свои заметки о литературной технике в книге «Прямая речь»¹⁶), в значительной мере способствовали становлению зрелого таланта выдающегося русского писателя.

¹⁴ Всеволод Иванов. Материалы биографии и творчества. С. 107–109.

¹⁵ Там же. С. 107.

¹⁶ Там же. С. 727.

– VII –

**ЧУЖОЕ КАК СВОЕ
В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

САПФИЧЕСКАЯ СТРОФА КАК СПОСОБ ПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗА САФО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Как справедливо отмечает автор первой монографии, посвященной Сафо в России, образ этого поэта —

...одна из многочисленных проблем на историко-литературной карте под названием «Античность в России», важнейшее звено в цепи вопросов литературно-эстетического восприятия наследия ушедшей в небытие эпохи, позволяющее во всей глубине осмыслить тягу русских поэтов — на всех этапах развития отечественной поэзии — к лирико-любовным мотивам, свободным от схоластико-дидактических наслоений¹.

При этом характернейшей и во многом уникальной чертой этого восприятия оказывается тесная связь образа древней поэтессы и связанного с ним круга мотивов с формальным элементом — так называемой сапфической (или сафической) строфой, представляющей собой результат адаптации качественной античной метрики и строфики к условиям силлабо-тонической системы стихосложения, утвердившейся в русском стихе.

Так называемая малая сапфическая строфа вошла в отечественную версификацию первой из античных стиховых форм; история возникновения и развития «античных» строф в русской поэзии подробно описана в статьях Дж. Дрейджа²,

¹ *Свиясов Е. В.* Сафо и русская любовная поэзия XVIII — нач. XX вв. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 12.

² *Дрейдж Ч.* К вопросу о древнегреческих и латинских размерах в русской поэзии: эволюция сапфической строфы // *Славянский стих. Стиховедение, лингвистика и поэтика: Материалы междунар. конф., 19–23 июня 1995 г. (РАН, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова.)* М.: Наука, 1996. С. 140–147; *Дрейдж Ч.* Элегический дистих в русской поэзии // *Славянский стих. Лингвист. и прикладная поэтика: Материалы междунар. конф., 23–27 июня 1998 г. (РАН, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова, СПбГУ.)* М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 72–85;

а применительно к поэзии Серебряного века — в уже упомянутой книге Е. Свиясова и недавней статье А. Степанова³, автор которой настойчиво пытается приписать этой строфе однозначный семантический ореол.

Напомним: русская сапфическая строфа представляет собой силлаботонический логаяд и состоит не из закономерного следования долгих и кратких гласных, а из упорядоченного сочетания ударных и безударных стоп: первые три строки представляют собой последовательность из двух стоп хореев, одной — дактиля и еще двух — хореев, а четвертая представляет собой адоний — сочетание хореев и дактиля. Для русского слуха в сапфической строфе актуальны два момента: закономерная смена в каждой строфе нисходящих стоп разного объема (двух- и трехсложных) и контрастное сочетание трех примерно одинаковых длинных и одной короткой строки, замыкающей строфу; в традиционной силлаботонической строфе, как правило, устроенной значительно проще, подобное невозможно; смена количества слогов в строке обычно запрещена (кроме разносложного и вольного стиха). Оба этих явления, правда, встречаются в дольнике, получающем развитие как раз в начале XX в., но там чередования различных стоп и строк носят принципиально неупорядоченный характер.

Еще одна важная обязательная черта сапфической строфы (как и всей античной поэзии) — отсутствие рифмы; правда, поэты Серебряного века иногда рифмуют строки в индивидуальных дериватах этой строфы (так же как они делают это в гексаметре, тоже в оригинале принципиально не рифмованном).

Наконец, цезура — обязательная пауза, делящая каждую из трех первых строк сапфической строфы на две части; она появляется в латинский период истории строфы и соотносится скорее с поэзией Горация, чем Сафо. Однако большинство русских поэтов рубежа веков цезурируют свои строфы.

При этом многие русские стихотворения, использующих сапфическую строфу, апеллируют или к конкретному образу греческой поэтессы — своего рода символу поэзии, — или к кругу мотивов, связанных с этим образом: женской дружбы и любви (в том числе однополый), единения и общения с богами и природой, цветов, а также с более общим представлением об Античности как своего рода золотом веке человеческой культуры. Однако как раз в культуре Серебряного века семантический ореол, связанный с этими мотивами, отчасти начинает размываться, что мы и постараемся показать ниже. Тем не менее для нас очевидно, что поэт, обращаясь к сапфической строфе, непременно подразумевает, что читатель так или иначе вынужден соотнести его стихотворение с образом Сафо и — шире — античного мира в целом.

Дрейдж Ч. А. Фет и алкманова строфа: графический подход // Формальные методы в лингвистической поэтике. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001. С. 124–137; *Дрейдж Ч.* Алкеева строфа в русской поэзии // Славянский стих. VII: Лингвистика и структура стиха / под ред. М. Л. Гаспарова, Т. В. Скулачевой. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 59–75.

³ *Степанов А. Г.* Из наблюдений над семантикой сапфической строфы в поэзии Серебряного века // Сибирский филологический журнал. 2011. № 3. С. 112–119.

Разумеется, подобная апелляция подразумевает определенный уровень подготовки, что в основном и демонстрирует наш материал; это особенно очевидно на фоне обращения к образу поэтессы «массовыми» авторами (особенно женщинами) предшествующего времени, о чем много сказано в книге Свиясова⁴. Кроме того, исследователь справедливо связывает главу своей книги, посвященную Серебряному веку, с понятием «иммориализма», то есть делает особый акцент на описании прежде всего лесбийской любви. Однако подобное сужение круга мотивов, как показывает наш материал, не является доминирующим признаком русской сапфической лирики этого периода. Об этом свидетельствует и характеристика Сафо, данная Вяч. Ивановым — поэтом, который активно использовал этот тип строфы в своих переводах и оригинальной лирике. В предисловии к книге переводов он писал:

Сафо не иными, чем Алкей, глазами смотрит на мир; и она — представительница классического реализма в поэзии; но психологическое преобладает у нее над внешним, вследствие душевной ее утонченности и сложности. Во внешнем же душа ее, сильная и ласковая, не устает открывать прекрасное и пленительное; и эта красота — не обольщение, а всегда открытие ее зоркой влюбленности. Поистине, всегда влюблена она — в солнце и в юность, в цветы и в звезды, но больше всего — в божественный лик человека. Быть может, кое-где примешивается к ее лирике элемент условности, общепринятый украшающий эпитет и лишь нарядно красивый или галантный оборот: как руководительница поэтической школы, она не могла не развивать определенной художественной манеры.

<...>

По обращениям Сафо к ее молодым сожительницам можно видеть, как своеобразно сочетала она в обиходе общины сердечность и интимность старшей подруги с требовательностью и строгостью высокой наставницы. Она равно умеет нежно ласкать и лелеять своих воспитанниц, окружить их жизнь усадями и проникнуть ее поэзией, как и одобрить похвалой успевающую и даровитую ученицу или горько упрекнуть нерадивую и косную, — как и могучим призывом уже скорее гениального мастера, нежели мудрого педагога, оживить в молодых любовь к искусству, властно потребовать от них крыльев восторга и настоящего духовного подъема. В основу же всего воспитания заложена прочная и повсюду чувствуемая, хотя и не выражаемая в определенных правилах, система чистых и благоговейных понятий о божестве, ощущаемом внутренне и живо, и столь же чистых понятий о добре, как лучшем виде красоты, о правде, как всеобщем и коренном начале божественного и человеческого жизнестроительства, о святости отеческих установлений, о сердечном целомудрии, о чести и благородстве души. Одним словом, перед нами пример чисто эллинского понимания воспитательной задачи, как задачи религиозно-нравственной, художественной и эротической вместе: ибо немислимо для эллина искусство без богов и правды, как невозможно оно и без влюбленности художника в возникающую под его перстами гармоническую форму.

⁴ Свиясов Е. В. Сафо и русская любовная поэзия XVIII — нач. XX вв. С. 277–316.

Жизнь Сафо представляется стройной и строгой; на всем отпечатлен ее непорочный, цельный дух. Она осуществляла труднейшее: никогда страсть не оказывалась сильнее ее воли, никогда гений не преобладал над нравственным характером⁵.

Мы позволили себе столь обширную цитату, поскольку нам показалось очень важным показать настойчивость и последовательность, с которыми Иванов защищает Сафо от обвинений в «незаконной» страсти и подчеркивает высокую нравственность и религиозность ее устремлений и действий.

Иванову принадлежат и одни их первых образцов сафической строфы в поэзии Серебряного века: ею написаны два стихотворения, вошедшие в книгу «Кормчие звезды» (1902): «Сафо» и «Фантазия». Первое из них прямо написано от имени поэтессы:

Дев Кастальских дар — золотые струны
Стройте без меня, Лесбиянки-девы,
И венчайте пир: я с кудрей слагаю
Тяжкие розы!

Слышите ль у скал Амфитриты стоны?
Так среди звонких чаш и фиалок мирных
Стонет дух Сафо; как Эол полнощный,
Мчится далече.

Бурная, мой плач возлюбила сладкий —
И зовет Сафо, и зовет богиня:
С ней иду поднять к Афродите звездной
Долгие пени.

Звать иду назад, на пустынном берегу,
Невозвратных дней золотое солнце
И ночным валам поверять с рыданьем
Имя Фаона⁶.

Надо сказать, что одним из путей прямой отсылки читателя к образу Сафо является вынесение ее имени непосредственно в заглавие стихотворения; при этом, как в случае Иванова, и повествование может вестись от ее имени. Второй, не менее распространенный способ презентации «сафичности» текста, — подзаголовок, обозначающий тип использованной строфы.

Еще один, дополнительный вариант апелляции к Античности в сафических стихотворениях — использование специфической лексики, ассоциировавшейся у читателя начала XX в. с древней поэзией: эту лексику характеризует обилие греческих (а иногда и римских) собственных имен (героев и богов), архаизмов (чаще

⁵ Иванов В. И. Вступительный очерк // Алкей и Сафо. Песни и лирические отрывки. М., 1914. С. 11, 18, 23–25.

⁶ Иванов В. И. Собр. соч. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 582–583.

всего античного происхождения) и так называемые «гомеровские» составные эпитеты. Во втором стихотворении Иванова, «Фантазии», все признаки представлены в избытке: это и имена (Сирена, Фантазия, Феб), и наименования персонажей (пиериды, нимфы), и архаизмы (лепты, зиждет, пеплос, неудержней, рамена, отсель, повержен, алчные очи), и составные эпитеты (многовстречной, многоцветный, безалтарных, сладкозвучной).

Еще два стихотворения, формально связанных с сапфической строфой, Иванов публикует в сборнике 1911 г. «Сог Ardens»: это стихотворение «Покров», в котором присутствует и архаическая лексика (светорунный, вежды, повитый), и контраст трех длинных и одной короткой строк, однако первые из них написаны силлабо-тоническим трехстопным амфибрахией, и только последняя — «сапфическим» адонием; таким образом, перед нами — силлабо-тонический логаяд, но более простого строения, чем сапфическая строфа. К тому же «Покров» перекрестно зарифмован:

Твоя ль голубая завеса,
Жена, чье дыханье — Отрада.
Вершины зеленого леса,
Яблони сада

Застлала пред взором, омытым
В эфире молитв светорунном,
И полдень явила повитым
Ладаном лунным?⁷

В этой же книге Иванов использует еще один дериват сапфической строфы, абсолютно «несапфический» в пейзажном стихотворении «Об-он-пол», где словно бы нарочно нагнетаются сугубо «негреческие», северные детали (озеро мрачное, буруны, вьюга, пурга)⁸. Метрически стихотворение выстроено очень сложно: первые строки каждой из трех его строф написаны четырехстопным амфибрахией с женскими окончаниями, вторые разделены цезурой, отделяющей фрагмент двустопного амфибрахия от двух стоп дактиля; при этом в послецезурной части второй строки «потерян» третий безударный слог, вследствие чего эта полустрока превращается в ямбическую; наконец, третьи строки — вообще разные по стиховой природе: это трехиктный дольник, трехстопный анапест с дактилическим окончанием и четырехстопный амфибрахий с женским — в целом, эти строки точнее всего будет считать дольниковыми. Наконец, на месте адония оказывается в первой строфе двустопный ямб, во второй — трехстопный хорей, в третьей — двустопный амфибрахий.

Таким образом, в традиционном понимании перед нами стихотворение, написанное дольником; однако в его метрике нетрудно уловить отголоски сапфической

⁷ Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 279–280.

⁸ Там же. С. 304.

строфы: прежде всего, это демонстративный контраст длины трех первых строк и короткой последней, использование цезуры, определенная упорядоченность (по логаядическому принципу) двух первых строк каждой из строф. Учитывая предшествующий и последующий «сапфический» опыт Иванова, следует, очевидно, считать этот его дольник очень далеким дериватом интересующей нас строфы. Можно предположить, что в двух последних стихотворениях поэт «примеряет» сапфическую строфу к традиционной русской метрике, чтобы затем вернуться к «нормальной» логаядической форме в книге своих переводов из Сафо и Алкея, вышедшей в 1914 г. и оказавшей на современников огромное влияние.

В этой книге сапфической строфой переведено (в соответствии с оригиналом) 18 стихотворений и отрывков Сафо из 114 и 5 из 44 — Алкея. Следом выходит еще одно собрание произведений Сафо, подготовленное В. Вересаевым⁹, содержащее 14 стихотворений и фрагментов поэтессы, переведенных сапфической строфой. Как уже говорилось, именно в этих двух изданиях Сафо была впервые переведена в большом объеме «размером подлинника».

Однако оригинальные стихотворения, написанные сапфической строфой и отсылающие к образу Сафо, появляются, как мы уже видели на примере Иванова, нередко раньше переводов.

Вслед за «Кормчими звездами» два стихотворения этой же строфой публикует в сборнике «Цветы и ладан» (1906) Сергей Соловьев. Первое из них («Ты, Валерий, Пушкина лиру поднял...») обращено к Брюсову и повествует о важности античных стилизаций, переводов и штудий автора «Венка»; в частности, в одной из строф нетрудно обнаружить след Сафо:

Ты Эллады нежные понял песни.
Ты рисуешь девы стыдливой ласки.
Песни льются Аттики синим небом,
Медом Гимета¹⁰.

В стихотворении в полном соответствии с традицией находим набор римских и греческих имен и реалий и так называемые «гомеровские» эпитеты (например, меднозвонной). Но второе стихотворение, написанное сапфической строфой («Надгробие» из цикла «Веснянки»), так же как ивановские дериваты, словно бы нарочно уходит от античной экзотики: здесь господствуют смерть и северная зима. Таким образом, можно говорить о зарождении другой, контрастной по отношению к традиционной, семантики сапфической строфы — условно говоря, северной.

В следующем 1907 г. выходит в свет первое издание «Песен Билитис» — перевода на русский язык книги прозаических миниатюр французского писателя Пьера Луиса, выполненное Александром Кондратьевым. Здесь процесс формальной

⁹ Вересаев В. В. Сафо. Стихотворения и фрагменты. СПб., 1915.

¹⁰ Соловьев С. М. Цветы и ладан. М., 1907. С. 67.

деривации идет еще дальше, захватывая уже прозаические тексты — правда, написанные от лица вымышленной подруги Сафо и написанные в русле традиции сапфических гимнов.

В 1909 г. появляются два оригинальных рифмованных силлабо-тонических деривата сапфической строфы: «античное» стихотворение того же Кондратьева «К берегам Илиона» и первое «женское» стихотворение, апеллирующее к сапфической строфе — ее ямбический рифмованный дериват Аделаиды Герцук «Мерцает осень лилово-мглистая...», использующий характерный контраст трех первых длинных и короткой четвертой строк и нерегулярную цезурированность длинных.

В следующем 1910 г. выходит первая и единственная поэтическая книга будущего известного пушкиниста Модеста Гофмана «Гимны и оды», посвященная Ф. Зелинскому. Она включает шесть стихотворений, написанных сапфической строфой; все они апеллируют к образу Сафо и/или античной топике. Два стихотворения построены как диалог Сафо и Алкея и, соответственно, названных их именами логоэдических строф:

САФО — АЛКЕЮ

Сколько звезд горит на высоком небе,
Сколько рыб морских и фиалок мирных, —
Столько чудных дев на Лесбосе чудном
С ясной душою.

Я — одна из них, и мое желанье —
Средь лесбосских дев, безмятежных, чистых,
Запевать в хорах на пирах веселых
Песни о счастье.

Я пою любовь, но любви не знаю.
Милости богов мне дают услады.
Мой венок из роз — на кудрях златистых —
Дар Аполлона.

Льстивый твой язык утиши молитвой,
В дар богам неси свой любовный трепет.
И в груди своей сохрани святыню —
Чистое сердце¹¹.

Одна сапфическая строфа входит в опубликованный в этой же книге цикл Гофмана «Оды Горация»; еще три адресованы конкретным женщинам-современницам поэта и насыщены античной лексикой. Это типичные образцы любовной лирики, действие которых происходит в условных «южных» декорациях, в этом смысле

¹¹ Гофман М. Л. Гимны и оды. СПб., 1910. С. 15–16.

они вполне «работают» на образ Сафо; в оглавлении после названий стихотворений указано: «сапфическая строфа»:

Так блуждали мы по утесам острым,
 Так мы шли всю ночь — не наступит утро! —
 Страх дурманил нас и росла, вставала
 В сердце тревога.

Так цеплялись мы за колючки терний
 И впивались в нас острия колючек.
 Страх входил в сердца, а вокруг нас злобно
 Змеи кишели.

Разрезал огонь темноту ночную,
 И, сквозь сеть огня, призывая бога,
 Пробирались мы, но бессильны были
 Все заклинанья.

Я упал в обрыв с высоты утеса
 И лежал внизу... Залилось кровью
 Небо, и в лучах золотых, победных,
 Солнце всходило¹².

Тем же 1911 г. датировано написанное сапфической строфой «римское» стихотворение В. Брюсова «На брэнность», имеющее подзаголовок «Сапфический метр Сульпиция Луперка»:

Суждена всему, что творит Природа
 (Как его ни мним мы могучим), гибель.
 Все являет нам роковое время
 Хрупким и брэнным.

Новое русло пролагают реки,
 Путь привычный свой на прямой меняя.
 Руша перед собой неуклонным током
 Берег размытый,

Роет толщу скал водопад, спадая;
 Тупится сошник, на полях, железный;
 Блещет, потускнев, — украшенье пальцев, —
 Золото перстня...¹³

¹² Гофман М. Л. Гимны и оды. С. 35–36.

¹³ Брюсов В. Я. Опыты. М., 1918. С. 129.

Спустя три года поэт создает еще одну латинскую стилизацию — стихотворение «К Лидии», имеющее подзаголовок «сапфическая строфа Горация»¹⁴; затем оба вошли в знаменитые брюсовские «Опыты».

В следующем, 1912 г., выходит книга стихов Александра Биска «Рассыпанное ожерелье»¹⁵, включающая четыре рифмованные «сапфические оды», в остальном вполне совпадающие с каноном — и формально, и семантически; все они связаны с античной тематикой.

В 1914 г. уже упоминавшаяся А. Герцык создает цикл стихотворений «Из круга женского», имеющий подзаголовок «полусапфические строфы»; под «полусапфичностью» поэтесса, очевидно, понимает некоторые отступления от схемы строфы в двух из четырех составивших цикл пьес на вполне сапфическую тему одно- и двуполой любви (например, лишний слог в первой строке приводимого ниже стихотворения), а также нарушение схемы адония; так, в стихотворении «Спокойствие» он появляется только в четвертой строфе, а в остальных вместо него употреблен двустопный ямб с женским окончанием:

Ты меня спросила, отчего ты мало
У меня огня и тоски любовной,
Отчего мой голос звучит так ровно
И нет в нем жала?

Я сама хотела любви мятежной,
Чтоб во встречах, взглядах зажглось волнение,
Но умею только просить прощенья
И быть покорной.

Я не раз искала себе услады,
Я любимое надевала платье,
Но чуть вспыхнет зарево, в миг объятья
Встает пощада.

Станет жалко так и себя, и друга, —
Как помочь потом в неотвязной муке?
Чтобы просто стало — разжавши руки
Выйти из круга.

Ты меня спросила, а я не знала,
Но теперь я знаю, что всё — едино.
Растеклась любовь, затопив равнины,
И нет кристалла¹⁶.

¹⁴ Брюсов В. Я. Опыты. С. 127–128.

¹⁵ Биск А. Рассыпанное ожерелье. СПб., 1912.

¹⁶ Герцык А. К. Из круга женского. М.: Аграф, 2004. С. 140.

В том же году создает первое стихотворение, написанное сапфическим размером, известный поэт-переводчик Юрий Верховский. Характерно, что посвящено оно В. Иванову и напрямую апеллирует к имени греческой поэтессы:

О, вожатый мой! За тобою следом
Я вступил в обитель блаженной тени,
Дивной я внимал, пред ее ж улыбкой
Взоры потупил.

Мне ли, мне ль она — улыбалась нежно?
Оттого дерзаю в напеве робком
Помянуть мольбою святое имя
Сладостной Сафо?¹⁷

Позднее Верховский еще раз обращается к «правильной» сапфической строфе в переводном цикле «Из стихотворений Воеслава Моле», включенном в сборник 1922 г. «Солнце в заточении». Стихотворение посвящено одной из легендарных подруг Сафо и написано от ее имени:

ХЭГЭЗÓ

Златокрылая чуть заря дохнула
В тихие сады беззаботной дремой, —
Солнечные дни от очей сокрыты
Вечною смертью.

Я пошла меж бледных теней к полянам,
Где ни солнца нет, ни завесы звездной,
Где в тумане снов лишь одна безмолвна
Ночь кипарисов.

Я плету фиалки в венки печали
И венчаю память услад святую
Тех, что здесь со мной между тихих теней, —
Сны молодые.

Ах, летят ли голуби по-над домом?
Ищут ли зерна в бороздах пичужки?
Розы над гробами как сон душисты ль
Цветом весенним?

Ах, звенит ли смех на дворе девичий,
Лишь взлетает мяч в высоте прозрачной?
И в напев сливаются ль сновиденья
В сумраке звездном?

¹⁷ Цит. по: *Свиясов Е. В.* Сафо и русская любовная поэзия XVIII — нач. XX вв. С. 313–314.

Ах, внизу, синяя, смеется ль море, —
 Выше — шум серебряных рощ оливных, —
 Шлет ли парус им свой привет прощальный
 От горизонта?

Ах, любовью бьется ль людское сердце,
 Путь житейский свой просветляя целью,
 Озаряя в радости снами счастья
 Всё, чем томится?

Где ты, бывший мне неизменным счастьем,
 Муж мой ненаглядный, мой сон единый?
 Всё со мною память твоя — живую
 Трепетной тенью.

Миртовый венок мой хранишь ли, милый,
 И горит ли в сердце твоём бывшее,
 Ясно и спокойно, как в тихой роще
 Светлый источник?¹⁸

<...>

Особое место в русской «сафиане» занимают стихи Софии Парнок. В ее первый сборник «Стихотворения. 1912–1915» вошло два стихотворения, одинаково озаглавленных «Сафические строфы» и напрямую связанных с сапфической тематикой:

Слишком туго были зажаты губы.
 — Проскользнуть оттуда могло бы слово? —
 Но меня позвал голос твой — я слышу —
 Именем нежным.

А когда, так близки и снова чужды,
 Возвращались мы, над Москвой полночной
 С побережий дальних промчался ветер, —
 Морем подуло...

Ветер, ветер с моря, один мой мститель
 Прилетит опять, чтобы ты, тоскуя,
 Вспомнил час, когда я твое губами
 Слушала сердце¹⁹.

Еще шесть стихотворений Парнок, написанных сапфической строфой, создано позднее — это первое стихотворение из цикла «Сны Сафо», вошедшее в «античную» книгу поэтессы «Розы Пиэрии» (1922), и датированное 1916 г. стихотворение из той

¹⁸ Свиясов Е. В. Сафо и русская любовная поэзия XVIII — нач. XX вв. С. 314.

¹⁹ Парнок С. Я. Собр. стихотворений. СПб., 1989. С. 191.

же книги «Возвращение»; первое из них обращено к древней поэтессе («Где же ты, Сафо?»), а второе написано от лица античной девы-воительницы («Не копьем смертельным, — нетленной розой / Я вооруженная вышла в битву...»)²⁰. Наконец, в цикл «Мудрая Венера» из книги 1923 г. «Лоза» вошли два стихотворения сапфической строфой и также апеллирующих к античной топике.

Характерный дериват сапфической строфы, тематически отсылающий к древнегреческой «пастушеской» топике, публикует в 1915 г. поэт-дилетант Михаил Долинов в своей книге «Радуга»; именно его М. Гаспаров использует в своем рассуждении о дериватах интересующей нас строфы, актуальное для нашей темы:

Я, купаясь в горном источнике.
Из-за рощи видел странное зрелище:
Пастух прицепил на шею козочке
Алую розу.

А после он заиграл на дудке
Необычно нежно грустную песенку,
Словно сказать хотел кому-то:
Нету любимой!..²¹

Гаспаров пишет об этом стихотворении:

Это не сапфические строфы: длинные строки в них построены не по-сапфически, ритмически расшатаны и даже не выдерживают единого ритма... Но последний стих каждой строфы точно воспроизводит ритм адония и своей краткостью контрастирует с предыдущими, — этого достаточно, чтобы общими очертаниями эти четверостишия напоминали сапфические строфы и сохраняли ассоциации с античными темами и стилем. Такие формы могут быть названы «дериватами» сапфических строф; такие дериваты возможны и от других стихотворных форм. Насколько может удаляться форма деривата от исходной формы, чтобы сохранялось ощущение их связи и, соответственно, семантический ореол исходной формы, — вопрос неизученный, который пока приходится решать интуитивно, на слух²².

Наконец, непосредственно накануне Октябрьского переворота, в 1916–1917 гг., в столичной периодике публикует шесть стихотворений, написанных сапфической строфой и имеющих соответствующий подзаголовок, Любовь Столица; впоследствии все они вошли в ее неопубликованный сборник «Лазоревый остров». Одно из стихотворений прямо обращено к древнегреческой поэтессе, еще три — «Моя муза», «Вдохновение» и «Гимн весне» — написаны от лица Сафо или ее учениц, и только одно — посвященное брату стихотворение «Прощание с воином» — с античной тематикой не связано, если не считать особой чувственности тона.

²⁰ Парнок С. Я. Собр. стихотворений. С. 225.

²¹ Долинов М. А. Радуга. Пг., 1911. С. 34.

²² Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. С. 122.

К САФО. САФИЧЕСКАЯ СТРОФА

Золотая Сафо, царица песни!
 Пламенная Сафо, любви царица!
 Как перед тобою малы, ничтожны
 Мы — поэтессы...

Стройно ты льняную носила столу,
 Стройно с черепаховой пела лирой, —
 И тебе, казалось, сама Эрато
 Строила струны!

Слаб наш голос женский, персты не гибки,
 Мы не носим столы, венков и фибул,
 Не умеем петь и любить не смеем,
 Жить не дерзаем!

Но прости, великая, тайный помысл:
 На тебя желала бы походить я
 И, пускай не равной! хотя б подобной
 В свитках остаться...

Как и ты, я славлю лишь жизнь и землю,
 Загорелых юношей, дев румяных,
 Розовую розу и грозд лазурный,
 Встречи и свадьбы.

Как и ты, богам я молюсь усердно
 И живу, не злобясь, умру, не старясь,
 Человека радуя песней тихой,
 Песней любовной...

Но пробьет мой час, но придет Фаон мой, —
 И, как ты, погибну в блаженном горе —
 В море малахитово-бирюзовом,
 Кану я в вечность...²³

Как своего рода эпилог сафианы Серебряного века выглядят три стихотворения поэта-эмигранта Вадима Гарднера, написанные в 1940-е гг. в Финляндии и одинаково названные «Сафические строфы»; первое из них вновь адресовано «Сафо богине», два других повествуют о природе и о переживаниях героя²⁴.

Наконец, еще раз о дериватах сапфической строфы. Чаще всего они, как уже говорилось, сохраняют контрастно замыкающий четверостишие адоний; при этом

²³ *Столица Л. Н.* *Голос Незримого.* Т. 1: Стихотворения. Роман в стихах. М.: Водолей, 2013. С. 199.

²⁴ *Гарднер В.* *Избранные стихотворения.* СПб., 1995. С. 49, 84.

могут использовать рифму и силлабо-тонический метр. При этом сапфическая топика может сохраняться, как в стихотворениях автора первой книги русских переводов Рильке А. Биска:

ПОДРУГЕ

Бремя роз сорви, взрощенных Лесбосом,
Пряжки отстегни, и тяжелым косам
Дай пролиться с плеч к бедрам детсконежным —
Ливнем мятежным.

Стань среди олив, сбрось глухую столу;
Руки заломы, протяни к Эолу;
Буду я с тобой,— как поэт среди чаши
С арфой молящей.

Дрожью рук пройду в вдохновеньи юном
По твоей груди, как по тихим струнам...
Зазвучи же вся в полдне истомленном —
Медленным стоном²⁵.

Но эта топика может и отступать на периферию, как это происходит во многих, но не всех, дериватах С. Соловьева и А. Герцык

И наконец — прозаические вариации на темы сапфической строфы, созданные Кондратьевым в переводе-стилизации «Песни Билитис». Во французском оригинале, разумеется, этого явления нет; однако в русских миниатюрах, написанных от лица подруги Сафо и проникнутых откровенным эротизмом, можно заметить явные следы русской сафианы (еще раз напомним, что Кондратьев переводил греческую поэзию, в том числе и сапфической строфой).

Проявляется это прежде всего в соразмерности прозаических строф, составляющих миниатюры; они содержат от 37 до 44 слогов, то есть вполне соотносятся по слоговому объему с малой сапфической строфой, состоящей из 38 слогов. Далее, подавляющее большинство предложений, составляющих миниатюры, можно интерпретировать как метризованные, причем в основе этого условного метра лежат нисходящие метры — дактили и хорей. Но особенно усиливают сходство с сапфической строфой завершения абзацев, напоминающие по объему и структуре адонии:

А я щиплю шерсть из спины / белых баранов для моей прялки и сучу нить. Медленно протекают часы. Орел плавает в небе.

*Тень передвинулась. // Переставим корзину с цветами и горшок с молоком. Будем петь песнь пастухов и призывать Пана, бога летнего ветра!*²⁶

²⁵ Биск А. Рассыпанное ожерелье. С. 34.

²⁶ Луис П. Песни Билитис / пер. А. М. Кондратьева. М., 1907. С. 3.

А вот еще несколько адонических финалов прозаических строф: «*Вдовьих советов...*»; «*Твердые ноги...*»; «*Мягкое вымя...*»; «*Пышную розу...*»; «*Мне берегитесь!...*»; «*Между собою...*»; «*Как перепелки...*»; «*Первых желаньях...*»; «*Желтых левкоев...*»; «*Легкие руки...*» и т. д.

Итак, сапфические строфы получили в поэзии Серебряного века достаточно широкое распространение (мы обнаружили более полусотни точных соответствий, с учетом же дериваций — около ста); во-вторых, в большинстве случаев стихи, написанные этой строфой, или прямо имитируют произведения Сафо или ее учениц, или адресуются ей, или апеллируют к античной топике. Немногочисленные исключения, как водится, только подтверждают правило: чаще всего они вполне сознательно противостоят сапфической тематике. Всё это позволяет говорить о несомненной связи сапфической строфы и ее разнообразных дериватов с образом древнегреческой поэтессы.

ГЕКСАМЕТР И ПЕНТАМЕТР В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Обращение русской поэзии Серебряного века к Античности — явление абсолютно понятное и столь же закономерное. Естественным было для многих поэтов этой эпохи и обращение к античному стиху — точнее, к тем специфическим формам метрической и строфической организации стихотворного текста, которые русская поэзия выработала для его имитации в условиях принципиально другого по сравнению с греческим и латинским языкового строя.

Эти формы можно разделить на две основные группы: русский гексаметр, его вариация — пентаметр, разнообразные дериваты этой строки и присущие ей формы строфической организации — два типа так называемых дистихов — и логоэдические строки и строфы. В этой работе мы остановимся на первой явлении, более распространенном в русской поэзии и отчетливо опознаваемом читателем как признака ориентации стиха на Античность.

По определению М. Л. Гаспарова, русский гексаметр — это «6-ст. дактиль с женским окончанием, в любой стопе которого вместо трехсложного дактиля мог быть поставлен двусложный хорей»; кроме того, пятая стопа гексамetra почти обязательно является дактилической; соответственно, «схема русского гексаметрического стиха — 10(0) 10(0) 10(0) 10(0) 10(0) 100 10» (где «1» — ударный слог, «0» — безударный). «Поскольку русский гексаметр был создан в первую очередь для переводов с древнегреческого и латинского языка и — шире — для имитации античного стиха, он в большинстве случаев был, как в оригинале, нерифмованным. В русском гексаметре возможны также замены отдельных стоп дактиля — трибрахией, а хорей — пиррихией»¹.

В стихе русский гексаметр (также по образцу своего античного прообраза) объединяется либо с гексаметрами же, в результате чего создается эпический дистих,

¹ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 206.

применявшийся в основном для переводов античного эпоса или оригинальных эпических стихотворений, или со своим дериватом — пентаметром; схема русского пентаметра, по Гаспарову — 10(0) 10(0) 1 / 100 100 1 (где «/» — обязательная цезура в середине строки) — то есть тоже дактилический в своей основе шестистопный стих, допускающий стяжение до хорей в первой и второй стопе и имеющий обязательные мужские окончания в третьей и шестой. Строка пентаметра, следуя за строкой гексамetra, образует двустипие, именуемое, тоже вслед античной традиции, элегическим дистихом; эти строфы использовались обычно в небольших по размеру стихотворениях — эпиграммах, лирических и (позднее) иронических жанрах поэзии.

Наряду с пентаметром, в русской традиции были возможны и другие дериваты гексамetra, которым посвящена специальная работа того же Гаспарова²; М. И. Шапир предлагает рассматривать в качестве деривата русского гексамetra также пятисложный дактиль, допускающий в первых трех стопах стяжение до хорей, использованный П. Катениным в поэме «Инвалид Горев»³.

Таким образом, можно говорить о нескольких константных чертах, отличающих классический русский гексаметр (по Гаспарову).

Это:

1. шестистопность;
2. дактиль в основе;
3. возможность замены его хореем в любых местах (кроме пятой стопы);
4. женское окончание (то есть обязательный хорей в шестой стопе);
5. отсутствие рифмы;
6. объединение с гексаметром же или с пентаметром в строфические группы (эпический и элегический дистих).

Все эти признаки (порознь или вместе) в русском стихе могут нарушаться, давая большое количество более или менее далеких дериватов.

Обращаясь к истории русского гексамetra, можно выделить в ней несколько основных периодов. Генезис этого типа стиха связан, как и многое другое в русской поэзии, с именем В. К. Третьяковского, активно использовавшего его в разных жанрах собственной поэзии и разработавшего теорию этого типа стиха. Интересно, что создатель русского «экзаметра», как называл прототип этого стиха его изобретатель, Третьяковский, «вымыслил» русский экзаметр и пентаметр, причем в трех вариантах: «Гексаметр дактилический сочиняет сия система точно латинским образом, полагая токмо вместо спондеев хорей, а вместо хореев иногда, по вольности, пиррихий. Сие ж самое должно разуметь и о подражателе дактилохорейческом, анапестоиамбическом гексаметре, мною вновь вымышленном», —

² Гаспаров М. Л. Дериваты русского гексамetra // *Res philologica*. Л.: Наука, 1990. С. 330–342.

³ Шапир М. И. Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина: («Инвалид Горев» на фоне формально-семантической деривации стихотворных размеров) // *Шапир М. Universum versus*. Кн. 1. М., 2000. С. 277–334.

пентаметр, сопровождающий гексаметр в элегическом дистихе, по мнению Тредиаковского, должен был быть хореическим⁴.

Как известно, в русской практике закрепился лишь дактилохореический вариант гексаметра, а также практика использования вместо него обычного шестистопного дактиля.

В начале XIX в. теорию и практику русского гексаметра разрабатывал А. Востоков, но наибольшее признание этот тип стиха получил после фундаментальных переводов поэм Гомера Н. Гнедичем и В. Жуковским; элегический вариант стиха окончательно прижился на русской почве в пушкинскую эпоху, стараниями, прежде всего, А. Дельвига и А. Пушкина, вслед за чем в так называемой антологической поэзии середины века он постепенно начинает вытесняться силлаботоникой: так, А. Фет, прекрасно владевший техникой гексаметра, предпочитает переводить античных классиков ямбами и в рифму.

В середине и конце века форма гексаметра начинает переосмысливаться иронически; в связи с этим можно напомнить «дописанное» А. К. Толстым знаменитое пушкинское стихотворение:

ЦАРСКОСЕЛЬСКАЯ СТАТУЯ

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
 Дева печально сидит, праздный держа черепок.
 Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой:
 Дева над вечной струей вечно печальна сидит.

Чуда не вижу я тут. Генерал-лейтенант Захаржевский,
 В урне той дно просверлив, воду провел чрез нее.

Примерно в той же манере «снижает» античный ореол гексаметра в своих иронических стилизациях В. Буренин, другие газетные и журнальные поэты вплоть до сатириконцев.

Возрождение интереса к гексаметру в его традиционной версии происходит в самом конце века и связано в первую очередь с именами Анненского, Шестакова, Мережковского. В то же время в плюралистической атмосфере Серебряного века параллельно развиваются три подхода к гексаметру: консервативно-стилизаторский, в рамках которого строго соблюдаются формальные требования, а семантика так или иначе связывается с Античностью (в рамках этой линии пишут свои произведения Мережковский, Вяч. Иванов, Блок, Брюсов, Волошин, Верховский, Набоков, Радимов); модернизирующий подход предполагает менее точное соблюдение формальных ограничений, создание не гексаметра в строгом смысле, а, скорее, его образа, а в смысле семантики — практически неограниченный диапазон тем и мотивов (те же Брюсов, Набоков, Ходасевич); наконец, своего

⁴ Тредиаковский В. К. О древнем, среднем и новом стихосложении российском // Тредиаковский В. Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 447–449.

рода неоироника (Саша Черный, Мандельштам, Радимов, газетные и журнальные сатирики и юмористы).

Предложенная типология носит условный характер. Прежде всего потому, что и самые строгие стилизаторы нередко позволяли себе достаточно радикальные отступления от схемы. Так, блестящий знаток Античности Анненский в своем единственном гексаметре позволяет себе очень значительные отступления от канона:

NOTTURNO 1890

(Другу моему С. К. Буличу)

Темную выбери ночь и в поле, безлюдном и голом,	10010010 10010010
В мрак окунись... пусть ветер, провевя, утихнет,	10010 10010010
Пусть в небе холодном тусклые звезды, мигая, задремлют...	010010 10010010010
Сердцу скажи, чтоб ударов оно не считало...	10010010010010
Шаг задержи и прислушайся! Ты не один... Точно крылья	10010010010010010
Птицы, намокшие тяжко, плывут средь тумана.	10010010010010
Слушай... это летит хищная, властная птица,	10 10010 10010010
«Время» ту птицу зовут, и на крыльях у ней твоя сила,	10010010010010010
Радости сон мимолетный, надежд золотые лохмотья...	10010010010010010

Как видим, из девяти строк в классическую схему гексаметра укладывается только пять, причем три из них представляют собой обычный шестистопный дактиль (пятая, восьмая и девятая строки) и лишь в двух (первой и седьмой) дактиль чередуется с хореем: в первом случае усечение происходит на третьей стопе, во втором — на первой и третьей.

Еще три строки представляют собой пятистопный дериват гексаметра: четвертая и шестая — полный дактиль, вторая — с усечением на второй стопе.

Наконец, третья строка имеет, наоборот, наращение на один слог на анакрусе: ее можно было трактовать как амфибрахическую, если бы не типично гексаметрическое усечение слога после второй стопы (еще один вариант трактовки этой строки — представление ее в виде суммы двух стоп амфибрахия и четырех дактиля; однако, поскольку эта строка единична и находится в гексаметрическом контексте, точнее будет трактовать ее именно как дериват с наращением на анакрус).

Кроме того, в стихотворении нарушен гексаметрический принцип четности: мало того, что поэт выбрал для небольшого стихотворения не элегический, а эпический вариант строфики и размера, он еще и «добавил» к четырем парам строк дополнительный дактиль.

Серьезно нарушает канон гексаметра и Мережковский, хотя у него есть и вполне традиционные образцы этой стиховой формы. Так, его стихотворение 1891 г. «Рим» написано в основном (пять строк из шести) шестистопным цезурированным дактилем, совпадающим по форме с русским пентаметром, однако в пятой строке перед нами — полный шестистопник, что позволяет отнести это стихотворение, несмотря на использование в нем мужских и женских цезур, к дериватам гексаметра; в пользу этого свидетельствует также отсутствие рифмы.

РИМ

Кто тебя создал, о Рим? Гений народной свободы!	1001001 10010010
Если бы смертный, навек выю под игом склонив,	1001001 1001001
В сердце своем потушил вечный огонь Прометея,	1001001 10010010
Если бы в мире везде дух человеческий пал, —	1001001 1001001
Здесь возопили бы древнего Рима священные камни:	10010010010010
«Смертный, бессмертен твой дух; равен богам человек!»	1001001 1001001

Еще ранее во вполне антологическом по духу стихотворении 1883 г. «Эрот» Мережковский тоже создает дериват гексаметра: тут из пяти строк (еще раз обратим внимание на нечетность!) три — пентаметрические, одна написана шести- и одна — пятистопным дактилем; рифмы нет, но клаузулы чередуются по правилам силлаботоники:

ЭРОТ

Молнию в тучах Эрот захватил, пролетая;	10010010010010
Также легко, как порой дети ломают тростник,	1001001 1001001
В розовых пальцах сломал он, играя стрелу Громовержца:	10010010010010010
«Мною Зевес побежден!», — дерзкий шалун закричал,	1001001 1001001
Взоры к Олимпу подняв с вызовом в гордой улыбке.	1001001 10010010

Позднее дериват гексаметра Мережковский пишет в 1924 г.; это написанное шестистопным дактилем стихотворение «Царскосельский барельеф», в конце которого встречаем три строчки с чередованием дактилических и хореических стоп (эти строки выделены курсивом):

<...>

В льдистой пустыне Рифеевой, в вечных снегах Танаиса,
 В полночи Гиперборейской певец одинокий блуждает,
 Тщетную милость Аида клянет и зовет Евридику...
Презрены им Киконийские жены, но отомстили.
 В таинствах Вакха ночных, в иступленьях святых растерзали
 Юное тело и по полю члены его разметали,
 Голову жалкую волны глубокого Эбра катили,
А замирающий голос всё еще звал Евридику.
«О, Евридика!» — душа его повторяла и в смерти,
 И отзывалось эхо в прибрежных скалах: «Евридика!»

<1924>

Активно работал с имитациями античных метров и Брюсов; у него много как «чистых» случаев, так и разнообразных дериватов, в том числе — достаточно далеких, ориентированных на опыт русской антологической поэзии XIX в.: это белые шести-, пяти- и даже четырехстопные дактили с обязательной женской клаузулой и шестистопный белый амфибрахий.

Наибольший интерес для нас, однако, представляют эксперименты Брюсова с рифмованным элегическим дистихом, также несомненно ориентированные на античный семантический ореол:

* * *

После долгих скитаний тебя я обрел, моя девочка!
Тайно двоих на лугу пояс обвил золотой!
Кто же пред нами мелькает: бабочка-страсть, однодневочка,
Иль Афродиты посол, тот мотылек роковой?

Мы, закрывая глаза, бежим за блестящим видением,
Призрак, мелькнувший на миг, думаем в сетку поймать.
Не обернется ли он сурово-торжественный гением,
Иль на высокий Олимп не возвратится ль опять?

Так, беспечные, мы преследуем гения вечности.
Веет над лугом цветов нежный, как мед, ветерок.
Ах, что готовит Любовь, как месть, роковой беспечности?
Ах, не метнет ли стрелой губительной — в нас — мотылек?

1913

Традиционный для русской поэзии середины прошлого века путь выбирает в своих антологических стихотворениях и Блок: это длинные (пять-шесть стоп) дактили с женской клаузулой. Так, в стихотворении 1898 г. «Долго искал я во тьме лучезарного бога...» из двенадцати строк восемь представляют собой Дак6(5), три (в том числе первая и последняя) — Дак5, и одна (десятая) — Дак6 с мужской цезурой и мужской же клаузулой, то есть пентаметр; стихотворение нерифмованное:

Долго искал я во тьме лучезарного бога...	10010010010010
Не было сердцу ответа, душе молодой упованья...	10010010010010010
Тщетно вставали из мрака неясные, темные боги...	10010010010010010
Вдруг просветлело в душе, вдалеке засверкали алмазы —	10010010010010010
Лучшие в темных коронах творений земных и небесных	10010010010010010
Яркие три метеора среди безотрадной пустыни:	10010010010010010
Яркой звездой показалась природа могучая в мраке,	10010010010010010
Меньше, но ярче светило искусство святое;	10010010010010
Третья звезда небольшая загадочный свет проливала:	10010010010010010
Женщиной люди зовут эту звезду на земле...	1001001 1001001
Этим богам поклоняюсь и верю, как только возможно	10010010010010010
Верить, любить и молиться холодному сердцу...	10010010010010

1898

В целом по этой же модели («внешние» строки укороченные — Дак5, внутренние — Дак6) построена еще одна антологическая миниатюра того же 1898 г. — «Милая дева! Когда мы про тайны мирские...». Можно сказать, что в подобных

случаях вариативность стопной длины строк выступает своеобразным аналогом вариативности набора стоп внутри стопы, составляющей специфику русского гексаметра.

Андрей Белый в двух своих гексаметрах 1915 г. демонстрирует традиционный в целом подход к античному метру: ироническое стихотворение «Людские предрассудки» состоит из двух правильных элегических дистихов, при этом хорей встречается на первых стопах одного гексаметра и одного пентаметра, еще один раз в первой же стопе находим трибрахий вместо дактиля; во втором стихотворении, «Посвящение», канон элегического стиха нарушен в четвертой пентаметрической стопе: здесь мужская цезура возникает не посередине строки, а после второй стопы:

Мне говорят: «Пурпур». В него облекись на костре. 1001 1001001001

Напротив, в иронических гексаметрах Саши Черного (три из них написаны поэтом в 1909–1911 гг., еще одно — в 1925 г.) правила гексаметра (и метрические, и строфические) обычно соблюдаются точно.

ЕЩЕ ФАКТ

В зале «Зеленой Свиньи» гимнастический клуб «На здоровье»
 Под оглушительный марш праздновал свой юбилей.
 Немцы в матрацном трико, выгибая женские бюсты,
 То наклонялись вперед, то отклонялись назад.
 После классических поз была лотерея и танцы —
 Максы кружили Матильд, как шестерни жернова,
 С красных досок у стены сверкали великим соблазном
 Лампы, щипцы для волос, кружки и желтый Вильгельм.
 Вдруг разразился вокруг сочувственный радостный рев,
 Смолкнул медлительный вальс, пары друг друга теснят:
 Ах, это плотный блондин, интимную выиграв вазу,
 Пива в нее нацедив, пьет среди залы, как Вакх!..
 1911

На первый взгляд ироническим может показаться также использование гексаметра Павлом Радимовым. Его сатирическая поэма «Попадада» (1914; получила высокую оценку Горького) открывается таким зачином:

Ныне хочу я воспеть, моя Муза, обычай и думы
 Негорделивых людей, скромных в желаньях своих.

Тем не менее здесь четко сформулована (при помощи элегического стиха) основная задача повествования; ирония распространяется не на форму, а на предмет изображения. Гексаметры Радимова, как уже говорилось, носят вполне бытовые, даже нарочито сниженные названия:

ПАШНЯ

Гром прогремел стороною, лягушки в пруду раскричались.
 Крупный, как белый горох, дождь застучал по траве.
 Дальний порядок села занавесился частою сеткой.
 Миг — и ушло на поля облако дымом седым.
 Снова разведрился день, и сверкает зеленой щетиной
 С красною былкой в корню озимей пестрый ковер.
 «Быть урожаю, — решили тогда же в беседе на бревнах
 В голос один мужики, — время с сохой поспешить».
 Утром, чуть-чуть жаворонок запел над полынной межою
 И, трепыхаясь, в зенит выше и выше пошел,
 Поле пестрело народом: шагая прямой бороздою,
 Пахарь за лошадью шел, звякал палицей в сошник.
 Рядом, лукошко с овсом перекинув на ленте суровой,
 Сеятель в землю бросал горстью наотмашь зерно,
 Возле телег молчаливо собаки дремали и лаем
 Не нарушали почин важного сельского дня.
 Только грачи, из ночевки с церковных берез подымаясь,
 Каркали в небе пустом, после за пахарем шли.
 Следом за ними стрижи прилетели, и долго их стая,
 Воздух пронзая крылом, реяла на вышине, —
 Знать, и они захотели почтить земледельца работу,
 Ревностный пахаря труд, дело святое земли.

Интересно, что параллельно к идиллическому ореолу гексаметра апеллирует в своих стихотворениях также еврейский поэт Шаул Черниховский, который был хорошо известен русскому читателю по переводам Ходасевича. Черниховский дает своим стихотворениям соответствующий жанровый подзаголовок: «Завет Авраама» (1901) — «Идиллия из жизни евреев в Тавриде», «Вареники. Идиллия» (1902), «В знойный день. Идиллия» (1904). Здесь перед нами тоже (как у Радимова) — масса бытовых деталей, подробное живописное описание жизни со всеми, в том числе и не самыми красивыми, подробностями на «высоком» фоне строго выдержанного «античного» метра:

Мыком мычали коровы, телятам своим отвечая:
 Тех отделили от маток хозяева, чтоб не ходили
 Тоже на свежую пашу; и разноголосо и звонко
 Блеяли овцы, ягнята; хозяева шумно скликали
 Пестрый свой скот во дворы; с неистовым лаем собаки
 Глупую гнали овцу, за быком непослушным бежали,
 Ту загоняя к корыту, другого — в теплое стойло.
 Так и звенело в ушах, и пылью глаза наполнялись.

(Из «Завета Авраама», пер. В. Ходасевича)

Характерно, что после переводов с еврейского Ходасевич пишет и свой единственный оригинальный гексаметр — стихотворение «Дактили» («Был мой отец шестипалым...») (1926–1927). Это шесть шестистиший, по три элегических дистиха в каждом; таким образом, стихотворение состоит из 18 русских пентаметров и такого же количества гексаметров. Среди последних преобладают дактили (только ими написано 13 строк), однако в остальных встречаем хорей, а в одной строке — сразу два («Он же очи смежил, муштабель и кисти оставил...»). Все строки имеют мужские цезуры.

В начале 1920-х гг. несколько гексаметров создает и В. Набоков, уважительно охарактеризовавший этот размер в своем стихотворении 1923 г. «Размеры»:

...отметь
гексаметра медлительного медь
и мрамор,— и виденье на цезуре.

В том же году он пишет стихотворение «Подражание древним», строго соблюдая размер и строфику элегического дистиха. В стихотворении этого же года «Гекзаметры», посвященном памяти отца, обращает на себя внимание обилие хорея, характерных в русской традиции в основном для юмористической поэзии; при этом следует отметить также очень выразительный («медлительный») пиррихий после цезуры во второй строке и две строки (пятую и последнюю) имеющие трехчастное строение: при внешнем соблюдении схемы гексаметра их можно воспринять и как двухцезурные:

ГЕКЗАМЕТРЫ Памяти В. Д. Набокова

Смерть — это утренний луч, пробужденье весеннее. Верю,	10010010010010010
ты, погруженный в могилу, пробужденный, свободный,	10010010 00 10010
ходишь, сияя незримо, здесь, между нами — до срока,	10010010 10010010
спящими... О, наклонись надо мной, сон мой подслушай —	10010010010 10010
снятса мне слезы, снятса напевы, снятса молитвы...	10010 10010 10010
Сплю я, раскинув руки, лицом обращенный к звездам:	10010 10010010 10
в сон мой втекает мерцающий свет, оттого-то прозрачны	10010010010010010
даже и скорби мои... Я чувю: ты ходишь так близко,	10010010 10010010
смотришь на спящих; ветер твой нежный целует мне веки,	10010 10010010010
что-то во сне я шепчу; наклонись надо мной и услышишь	10010010010010010
смутное имя одно,— что звучнее рыданий, и слаще	10010010010010010
песен земных, и глубже молитвы — имя отчизны.	10010 10010 10010

В стихотворении Набокова 1920 г. «Lawn-tennis», написанном эпическим дистихом, трижды возникает не предполагаемый этой строфической схемой пентаметр, причем два раза — канонический, а один — с женским окончанием. Характерно также, что в этом стихотворении большинство строк заканчивается нетипичным для гексаметра переносом; при этом не видимый на первый взгляд антологический ореол без труда обнаруживается при сопоставлении текста с пушкинскими гексаметрическими «Мальчиками, играющими...».

Наконец, в цикле 1923 г. «Гекзаметры» сошлись вполне канонические сдвоенные дистихи «Чудо» и «Сердце» и два стихотворения с характерными (и вполне умышленными) нарушениями канона — употреблением хореев в предпоследней стопе.

В стихотворении «Очки Иосифа» это отклонение использовано в двух первых строках и сопровождается любимыми Набоковым неканоническими переносами:

Слезы отри и послушай: в солнечный полдень, старый	10010010 10010 10
плотник очки позабыл на своем верстаке. Со смехом	10010010010010 10
мальчик вбежал в мастерскую, замер, заметил, подкрался...	10010010 10010010

В трехстрочном (снова нечетнострочном!) стихотворении Набокова «Памяти Гумилева» сначала идет (тоже вопреки канону) строка пентаметра, затем «нормальный» шестистопный дактиль, а завершается стихотворение строкой с хореем на пятой строке, создающим выразительную паузу перед именем другого поэта:

Гордо и ясно ты умер, умер, как Муза учила.	1001001 10010010
Ныне в тиши Елисейской, с тобой говорит о летящем	10010010010010010
медном Петре и о диких ветрах африканских — Пушкин.	10010010010010 10

19 марта 1923

Наконец, О. Мандельштам сначала создает достаточно точные элегические дистихи «Антологии античной глупости», а потом, в стихах начала 1930-х гг., скорее использует образ гексаметра, чем сам этот стих. Это происходит, например, в начале стихотворения 1931 г. «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»: первая строка — пятистопный дериват гексаметра с одной хорейской стопой в середине; вторая — семистопный дактиль; и там и там нет рифмы и женские окончания, после которых идет анапест. В той или иной степени со схемой гексаметрического стиха соотносится также пятое стихотворение из цикла 1930 г. «Армения» («Руку платком обмотай и в венценосный шиповник...») и «пиндарического отрывка» «Нашедший подкову»).

Надо сказать, что «вокруг» гексаметра в поэзии Серебряного века возникает целый ряд далеких дериватов и «мнимостей», которые могут составить тему отдельного исследования. Упомянем здесь еще только одно стихотворение — «На Стренде» А. Герцык, написанное вольным пяти- — семистопным дактилем с неупорядоченным чередованием мужских и женских окончаний, но включающее и вполне гексаметрические строки, создающие в тексте в целом вполне устойчивый образ античного метра.

Характеризуя в своих «Опытах» русский гексаметр, «каким его создали Гнедич, Дельвиг и др.», Брюсов приходит к выводу: «Явно, что метр изменен в самом своем существе»⁵. Прислушаемся: сама эта фраза — не что иное, как русский пентаметр. Такое совпадение очень симптоматично: поэты начала века не только писали гексаметры, но нередко и думали ими.

⁵ Брюсов В. Я. Собр. соч.: в 7 т. Т. 3. М., 1974. С. 468.

РУССКИЙ ВЕРХАРН ДО И ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ: К ПРОБЛЕМЕ ГЕНЕЗИСА ПРОЛЕТАРСКОГО ВЕРЛИБРА

В начале XX в. творчество бельгийского поэта Э. Верхарна, писавшего по-французски, было необычайно популярно в России. Причем в значительной мере это происходило именно из-за общей революционной направленности верхарновской поэзии: сами названия стихотворений «Восстание» и «Кузнец» и пьесы «Зори» напрямую ассоциировались с революционными предчувствиями российской интеллигенции. Соответственно, эти произведения переводились каждое более десяти раз разными переводчиками, причем наиболее активно — именно начиная с 1907 г. — года завершения первой русской революции.

Первенство в освоении Верхарна, как это часто случалось в то время в России, принадлежит Валерию Брюсову — два «подражания» Верхарну, как их называл сам поэт, появились в его сборнике 1900 г. «*Tertia vigilia*»: это стихотворения «Женщина на перекрестке» и «К северу».

Соответственно, и первая книга Верхарна в русском переводе тоже принадлежит Брюсову: это «Стихи о современности» («Скорпион», 1906) (недаром в 1908 г. русский поэт просил у Верхарна разрешения «оставаться вашим апостолом в России»¹). Однако уже в следующем году в Казани появляются «Обезумевшие деревни» в переводе известного ученого, создателя так называемой «Воображаемой логики» Николая Васильева². В 1909 г. в Москве выпускает две книги бельгийского поэта под одним переплетом — «Издыхающие равнины» и «Города-чудовища» — переводчик, скрывшийся под псевдонимом Н. Ч. (Николай Чуев).

¹ Брюсов В. Переписка с Эмилем Верхарном (1906–1914) // Валерий Брюсов. М., 1976. С. 572. (Лит. наследство. Т. 85.)

² Смирнов В. Предисловие // Васильев Н. Воображаемая логика. Избр. труды. М., 1989. С. 5–11.

Так что монополия Брюсова достаточно скоро была нарушена, что и не удивительно в условиях им же спровоцированного особого интереса к бельгийскому поэту.

Вторая волна интереса и переводов совпадает с мировой войной и связанной с ней своеобразной «модой» на Бельгию («окровавленную», как назвал свою книгу военной публицистики, переведенную в России, Верхарн). В 1914 г. выходит книга «Безумие полей» (*Les campagnes hallucinées*, 1893) в переводе Бориса Серебрякова (вступительные статьи В. Львова-Рогачевского и М. Горькова, СПб., 1914). В 1915 г. появляется «Собрание стихов, 1883–1915 гг.» в переводе Брюсова; второе издание этой книги с измененной датой (1883–1916 гг.) появляется спустя два года. В том же 1917 г. сборник своих переводов из Верхарна, скромно озаглавленный «Стихи», выпускает Борис Бер.

Революционные события 1917 г. породили новый интерес к поэтическому наследию Верхарна, поэзия которого воспринималась теперь уже не как общедемократическая, а как пролетарская.

Уже в 1918 г. к переводам подключаются новые авторы, причем их работы над Верхарном, как правило, напрямую ассоциируются с событиями в революционной России. Появляются десятки переводов, в том числе и дилетантских, в журналах, газетах, альманахах и т. д.; стихи Верхарна (в основном в переводах Брюсова) попадают в эти годы в разные антологии революционной поэзии.

Но нас прежде всего интересуют именно книги переводов бельгийского поэта, больше всего свидетельствующие о серьезности интереса к нему в революционной России.

В 1919 г. их выходит целых пять: это сборник «Двенадцать месяцев» («*Les Douze mois*») в переводе уже знакомого нам Б. Серебрякова, книга «Живая жизнь: Избранные стихотворения» в переводе В. Чернова и две почти совпадающие по содержанию книги М. Волошина: «Стихотворения», изданные в Одессе в издательстве «Омфалос» с предисловием переводчика, и «Верхарн: Судьба. Творчество. Переводы», само название которой указывает на совмещение под одной обложкой собственно поэтических переложений и опыта критического осмысления творчества поэта. Наконец, в этом же году выходит и первая «неавторская» книга переводов Верхарна «Избранные стихотворения», составленная З. А. Богомазовым и снабженная вступительной статьей В. Л. Львова-Рогачевского.

В 1921 г. в Казани появляется сборник переводов из Верхарна, выполненных Верой Клюевой; в 1922 г. появляется сразу семь книг поэта: две — в переводе В. Федорова («Стихи» и «Черные факелы»), три — в переводе Г. Шенгели («Города-спруты» и два тома из «Полного собрания поэм» — «Т. 2: Вечера. Разгромы. Черные факелы» и «Т. 6: Многообразное сияние»); наконец, в Киеве выходит необычное издание — «Верхарн Э., Бодлер Ш., Верлен П. Стихотворения», — в которое включены переводы В. Дынник.

На следующий год выходят еще два тома полного собрания в переводе Шенгели, а в госиздатовской серии «Всемирная литература» — четвертое издание переводов Брюсова, теперь под названием «Поэмы».

После небольшого перерыва, в 1929 г. появляются «Избранные стихи» в переводах Брюсова и Шенгели под редакцией и с предисловием В. М. Фриче и брошюра с тем же названием в «Библиотеке “Огонька”» со вступительной статьей и комментариями Шенгели и его же переводами. При этом журнальные и альманашные публикации все эти годы шли без перерыва, Верхарн был без сомнения самым переводимым и издаваемым зарубежным поэтом первого десятилетия советской эры.

В послереволюционные годы появляются также инсценировки стихотворений Верхарна для пролеткультовских театральных студий: так, в 1919 г. Московский Пролеткульт поставил стихотворения «Женщина на перекрестке» и «Восстание»³.

Всему этому в немалой мере способствовала пролеткультовская канонизация Верхарна вместе с Уитменом как непосредственных предшественников пролетарской поэзии. Так, П. И. Лебедев-Полянский в знаменитой «Приветственной речи на первой всероссийской конференции пролеткультов» апеллирует к нашему поэту: «Бельгийский поэт Эмиль Верхарн, провидя приход новой культуры как историческую необходимость, поэтически изобразил грядущий торжественный рок»⁴.

Параллельно одна за другой выходят статьи и книги о Верхарне, среди авторов которых А. Луначарский, В. Фриче, П. Коган, В. Бонч-Бруевич, Г. Якубовский, А. Гатов; при этом книга Фриче входила под почетным третьим номером в серию популярных брошюр «Кому пролетариат ставит памятники» (кроме бельгийского поэта, в ней была еще только одна книга, посвященная зарубежному писателю — Э. Золя, остальные знакомили массового читателя с русскими литераторами или политическими деятелями разных стран и эпох).

Итак, мы видим, что непосредственно перед Октябрем и сразу после него поэзия Эмиля Верхарна пользуется в России огромной популярностью (прежде всего за ее революционный дух и соответствующую ему нетрадиционную, «революционную» форму), его активно переводят ведущие поэты (в первую очередь Брюсов, Волошин и Шенгели), пропагандируют самые авторитетные критики, инсценируют. После же революции интерес к Верхарну и его поэзии возрастает еще больше, теперь его начинает переводить еще более широкий круг поэтов.

При этом, как уже говорилось, Верхарн представляется русским поклонникам и переводчикам одним из наиболее авторитетных авторов свободного стиха, о чем регулярно писалось в предисловиях к книгам поэта (чаще всего без особого

³ Вечер Пролеткульта // Известия. 1919. 23 марта (№ 63); *Смышляев В.* О работе Театрального отдела Московского Пролеткульта // Горн. 1918. Кн. 1. С. 52–54; *Смышляев В.* Опыт инсценировки стихотворения Верхарна «Восстание» // Горн. 1919. Кн. 2/3. С. 82–90; *Турчанинов.* Первый публичный вечер Московского Пролеткульта // Горн. 1919. Кн. 2/3. С. 125; *Чулков Г.* Студийцы и театр Верхарна // Вестник театра. 1919. 25–27 марта (№ 15). С. 7–8.

⁴ Протоколы Первой всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций. 15–20 сентября 1918 г. / под ред. П. И. Лебедева-Полянского. М., 1918. С. 29.

понимания сути этого явления). Так, Брюсов уже в 1906 г. в предисловии к «Стихам о современности» пишет:

Верхарн считается одним из создателей «свободного стиха», *vers libre*, о котором было столько споров во Франции. Кому бы ни принадлежало в этом деле первенство, которое оспаривается пятью-шестью лицами, бесспорно, что величайший мастер этого стиха Верхарн. «Свободный стих» это тот, которым пишет он. Он вознес этот прием творчества до такой высоты, куда не в силах следовать за ним даже самые окрыленные из его современников. У Верхарна каждый стих по ритму соответствует тому, что в нем выражено. Во власти Верхарна столько же ритмов, сколько мыслей⁵.

В 1909 г. в предисловии к сборнику «Французские лирики XIX в.». Брюсов пишет: «Вернувшись к идее субъективного языка романтиков, символисты развили ее до последних крайностей. Они ввели в поэзии и разработали особый прием “творчества” — свободный стих, “*vers libre*”, при котором, в одном стихотворении сменяется ряд ритмов, подчиняющихся только ходу мыслей и смене выражений чувств»⁶. Позднее русский поэт-стихoved разовьет свое понимание свободного стиха «французского типа» как стиха, каждая строка которого построена по модели одного из силлабо-тонических размеров⁷.

Не менее эмоционально и в то же время неточно характеризует стих Верхарна и начинающий социолог Питирим Сорокин в статье 1911 г. «Гамсун и Верхарн как выразители современных дум и настроений»:

Певец *борьбы*, мятежа и действия, Верхарн и стих свой выковал такой же неровный, буйный и сложный, как и сама борьба, и сама жизнь. Вы не найдете здесь точной размеренности стихов, до маниловщины приторной правильности и тепличности, а перед Вами стих то извивающийся, как клубы дыма, то глухо-короткий, как залп, то нежный, как дуновение ветра⁸.

Им вторит и Львов-Рогачевский в статье «Народный Трибун», предваряющей «Безумие полей» (1914):

В своем стихе поэт выражает бешеный галоп жизни;

Для бешеного галопа исступленной, лихорадочной жизни городов... уже не подходили однообразные и медленные ритмы, размеры с заранее определенным количеством слогов;

Поэт современности уже не довольствуется «сахарностью рифм»;

У Верхарна вся строка живет, трепещет жизнью;

⁵ *Верхарн Э.* Стихи о современности / пер. В. Брюсова. М., 1906. С. 29.

⁶ *Брюсов В.* Французские лирики XIX в. СПб., 1909. С. 228.

⁷ *Орлицкий Ю.* Свободный стих в теории и практике Валерия Брюсова // Брюсовские чтения 2013 года. Ереван, 2014. С. 178–195.

⁸ *Сорокин П.* Гамсун и Верхарн как выразители современных дум и настроений // *Сорокин П.* Ранние сочинения. 1910–1914 гг. СПб., 2014. С. 202.

Силу свободного стиха Верхарн еще подчеркивает аллитерациями и ассонансами⁹.

В написанном критиком адресе 1913 г. по случаю приезда Верхарна в Россию говорится: «Ваш свободный стих — воплощение мятежной жизни городов, лихорадочного биения нашей новой жизни»¹⁰.

Автор второго предисловия к этой книге Михаил Горьков пишет, ссылаясь на авторитет Брюсова: «Форма для символистов была лишь средством; поэтому они готовы были отречься от всех правил в области стихосложения. Каждый поэт волен создавать свои формы»; «нам придется указать на роль Верхарна в этом движении создания “свободного стиха”»¹¹. И далее:

Густав Кан первый после Бодлера решительно и определенно формулировал задачи нового стиха, так называемого «*vers libre*»: «внешний ритм должен быть в соотношении только с внутренним содержанием стиха». Новый стих допускает свободное чередование коротких и длинных стихов и столь же свободное отношение к рифме. Густав Кан и некоторые другие дали интересные образцы такого стиха, но их всех превзошел в данной области могучий художник слова — Верхарн. Он сумел не только передать самую атмосферу современного индустриализма: в его стихе вертится, бьется и дрожит машина¹².

Примерно то же пишет о Верхарне в 1915 г. С. Дурылин в предисловии к книге «Поэты Бельгии»:

Он поэзию сделал социологией и социологию — поэзией; не переставая быть поэтом и не выходя из области поэзии, он стал историком, психологом, провидцем, философом. Он создал новый язык для своих вдохновений, новый стих — для своих поэм...

Пульс современной Бельгии, страны великих достижений в области труда, техники, промышленности, торговли, — больше того: пульс всего Мира, нервный, учащенный пульс современного человечества бьется в поэзии Верхарна. Стихи его «напоминают гул машин, скрип жерновов, грохоты тяжелых повозок...» (К. Лемонье)¹³

Характеризуя свои переводы из Верхарна, М. Волошин писал в 1919 г. в «Предварении о переводах»:

Мои переводы Верхарна сделаны в разные эпохи и с разных точек зрения. В одних, как «Ноябрь», «Осенний Вечер», «На Север», я старался передать только инструментовку Верхарновского стиха, в других, касающихся города, я, отбросив рифмы,

⁹ Львов-Рогачевский В. Народный Трибун // *Верхарн Э. Безумие полей*. СПб., 1914. С. XVI–XVII.

¹⁰ Там же. С. XXV.

¹¹ Горьков М. Эмиль Верхарн и мотивы его творчества // *Верхарн Э. Безумие полей*. С. LXV.

¹² Там же. С. LXXXIII.

¹³ Дурылин С. Душа Бельгии // *Поэт Бельгии*. М., 1915. С. 43.

старался дать стремление его метафор и построение фразы, естественно образующей «свободный стих». Только в трех стихотворениях, посвященных войне, мне глубоко чуждых, перевод которых был сделан по поручению, я соблюдал одновременно и рифму, и размер, и точность содержания, то есть делал то, что теоретически отрицаю, но что требуется современным вкусом от переводчика¹⁴.

Таким образом, все, кто писал о стихе Верхарна, констатировали его «свободность», однако понимали под этим, по сути дела, любое отступление от рифмованной урегулированной силлаботоники: вольность, отсутствие рифмы, чередование метров соседних строк и т. п.

Не очень изменилась ситуация и в революционную эпоху. Так, на 1-м Всероссийском съезде пролетарских писателей В. Львов-Рогачевский утверждал, что большинство пролетарских авторов «приняло новый свободный стих, большинство учится у Верхарна и Уитмена». А. Лебедев-Полянский там же высказал предположение, что «в будущем как раз та форма стиха, которая блещет своими рифмами, отойдет в вечность» и «рифм в будущем не будет»¹⁵.

При этом Львов-Рогачевский в своей апологии «свободного стиха» опирался прежде всего на работу биографа Верхарна французского критика Л. Базальжета (кстати, известного также своими переложениями верлибров Уитмена), который писал: «Тайна его творчества открывается, когда находишься в машинном отделении, среди грохота, искр, ударов молота, шипения и тяжелых ударов»¹⁶.

Однако ему возражал главный теоретик Пролеткульта А. Богданов, с точки зрения которого

«хаос звуков» завода является хаосом только для случайно зашедшего туда интеллигента, который ничего не понимает в происходящем. Рабочий завода необходимо воспринимает каждый ритм отдельно: для него нет хаоса, всё анализировано, всё знакомо. И те ритмы, которые правильны, так и ощущаются, как правильные; а таких, несомненно, большинство, ибо машина — да будет это ведомо почтенному критику — есть не что иное, как механизм; и ее движения механичны, а не «свободны».

...Правильность этих ритмов определяет гармонию его движений, вибраций его нервного аппарата; а неправильность означает врывающееся нарушение хода работы, и есть сигнал для ряда усилий, направленных к восстановлению правильности... правильные ритмы естественнее и ближе для индустриально-пролетарского поэта при нынешней организации производства, чем ритмы свободные¹⁷.

¹⁴ *Волошин М.* Предварение о переводах // *Верхарн Э.* Судьба. Творчество. Переводы. М., 1919. С. 29–30.

¹⁵ Стенограмма 1-го Всероссийского съезда пролетарских писателей (ЦГАЛИ. Ф. 1698. Оп. 1. Ед. хр. 922. Л. 17, 29, 33 об.). Цит. по: *Меньшутин А., Синявский А.* Поэзия первых лет революции. М.: Наука, 1964. С. 345–346.

¹⁶ *Базальжет Л.* Эмиль Верхарн. СПб., 1909. С. 34.

¹⁷ *Богданов А.* О пролетарской культуре. М., 1924. С. 171.

Однако для ставшего активным попутчиком и советчиком молодых творцов новой культуры В. Брюсова именно Верхарн оказывается тем идеалом современных ритмов, на которые он настраивает пролетарскую поэтическую молодежь. В том же 1918 г. в своих знаменитых «Опытах по метрике и рифмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам» в ряду «сложных метров» Брюсов называет и «свободный стих», который, по его мнению, так же, как и дольники, «крайне разнообразен и имеет тысячи вариаций»¹⁸.

Приведенный тут же в качестве примера брюсовский перевод стихотворения Верхарна «Дождь» — вовсе не верлибр, а рифмованный вольный трехсложник с переменной анакрусой — довольно редкий для русской традиции тип стиха:

Как длинные нити, нетихнувший дождь	01001001001	Амф4
Сквозь серое небо, и полон и тощ,	01001001001	Амф4
Над квадратами луга, над кубами рощ	001001001001	Ан4
Струится нетихнувший дождь,	01001001	Амф3
Томительный дождь,	01001	Амф3
Дождь...	1	
Так он льет со вчера,	001001	Ан2
Так он мокрые тянет лоскутья	0010010010	Ан3
С тверди серой и черной;	0010010	Ан2
Терпеливый, упорный,	0010010	Ан2
Так он льет со вчера	001001	Ан2
На перепутья,	00010	Дк2
Необорный.	0010	Ан1
По путям,	001	Ан1
Что ведут от полей к городам ¹⁹ ...	001001001	Ан3

Выбор Брюсовым для перевода именно этого типа традиционной силлаботоники очень характерен: русский символист, активно пропагандируя французский свободный стих, в собственной практике (в том числе и переводческой) был достаточно консервативен и не желал порывать с привычной стихотворной техникой, однако нередко выбирал достаточно неординарные ее вариации. Впрочем, в случае Верхарна в этом не было и необходимости: оригинал тоже в большинстве случаев был вполне традиционен, его «свободность» была сильно преувеличена.

Интересно, что уже самый первый перевод Брюсова из Верхарна — стихотворение «Женщина на перекрестке» — оказывается в чем-то смелее, свободнее достаточно традиционного оригинала. Здесь в произвольном порядке чередуются строки, написанные двух- и трехсложными метрами и даже дольники:

¹⁸ Брюсов В. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М., 1918. С. 27.

¹⁹ Там же. С. 75–76.

— В злато-эбеновом городе,	100100100	Дак3
Женщина в черном, на перекрестке,	10010 00010	Дак4ц
День за днем, опять и опять,	101 01001	Дол3
Чего ж тебе ждать?	01001	Амф2
— Надежды черные, как свора черных псов,	010100010101	Я6
Опять пролаяли, так длительно, на луны,	0101000100010	Я6
На луны черные моих зрачков,	0101000101	Я5
Что были некогда восторженны и юны;	01010000100010	Я6
Так длительно, так издали, — на луны	01000100010	Я5
Моих безмолвных и больших зрачков.	0101000101	Я5
Как траур с золотом — моих волос прибои,	010100010101	Я6
Что дразнят свору черных псов;	01010101	Я4
И зыблют вихри гордых снов	01010101	Я4
Всё это тело золотое!	010100010	Я4
— Женщина в черном, на перекрестке,	10010 00010	Дак4ц
День за днем, опять и опять,		Дол3
Чего ж тебе ждать?		Амф2
— Поставив паруса, летят к каким набатам,	0100010101010	Я6
К каким вечерним снам, отчаяньем объатым,	0101010100010	Я6
Сосцы моих грудей, — в какой же черный рай? ²⁰	010101010101	Я6

Значительно более оригинален и свободен в своих переводах Верхарна Волошин, который, как уже сказано выше, старается изобразить «свободу» стиха путем последовательного отказа от рифмы, а также использует размеры с переменной анакрусой и введение дольниковых фрагментов. Но главное в его переводах — нарушение границ строк, создающее своего рода иллюзию свободы.

Известно, Брюсов критиковал переводы Волошина прежде всего за отказ от рифмы:

Иные переводы М. Волошина не более, как вольный пересказ. Ряд стихотворений переведен без рифм, что изменяет, даже искажает самую форму оригинала. К сожалению, переводчик, пожертвовав рифмой, не заменил этого недостатка точностью передачи. Целый ряд мест в нерифмованных переводах остается вольным и не всегда верным пересказом французского текста²¹.

В связи с этим нельзя не вспомнить, что сам Брюсов, переводя «Елену Спартанскую» Верхарна, был очень обеспокоен тем, что вынужден заменить рифмованный стих оригинала на белый; в конце октября 1908 г. он писал Верхарну: «Вы меня успокоили своим сообщением, что “Елена” будет переведена на немецкий язык также белым стихом. Откровенно говоря, такая дерзость, как изменение

²⁰ Брюсов В. Торжественный привет. М., 1977. С. 57.

²¹ Брюсов В. Верхарн на прокрустовом ложе // Печать и революция. 1923. № 3. С. 40.

стихотворной формы, меня сильно тревожила»²² (напомним, немецкий перевод этой пьесы Верхарна осуществлял С. Цвейг).

А в «Предисловии переводчика» (1908) Брюсов особо оговаривает свой отказ от рифмы:

В подлиннике «Елена Спартанская» написана рифмованными стихами: большей частью — александрийским стихом, в отдельных частях — «вольным» стихом. Для передачи трагедии на русский язык я выбрал белый стих, преимущественно пяти-стопный ямб. На это я решился прежде всего из желания дать перевод более точный, чем то возможно при рифмованных стихах. Кроме того, я имел в виду, что александрийский стих столь же обычен для французской драмы, как белый пятистопный ямб — для русской. Однако не следовало забывать, что во французской драме внешняя словесная форма имеет гораздо большее значение, нежели в драме английской, немецкой и испанской. Шекспир, переведенный прозой, теряет лишь часть своей силы, но Расин в прозе — лишен смысла. Трагедия Верхарна занимает среднее положение: ход действия и обрисовка характеров в ней, бесспорно, господствуют над диалогом, но автор во многих местах рассчитывает и на красоту стиха и на блеск неожиданной рифмы. В таких случаях давать подстрочный перевод — значило бы переводить букву, а не смысл, и я искал в русском белом стихе приемов и средств, которые производили бы впечатление сходное.

Независимо от того, белый стих, уже по природе своей, стремится к строгости и простоте тогда как рифмованному стиху всегда свойственна некоторая изысканность. В общем, нет сомнения, что, перекладывая трагедию Верхарна в другую форму, я изменил несколько ее тон. Напомню, однако, что еще больше изменил тон подлинника Жуковский, пересказав «Ундию» Ламот-Фуке гекзаметрами, и не менее видоизменил свой тон Пушкин, когда переложил «Клеопатру» из шестистопных ямбов в четырехстопные²³.

Приведем пример волошинского нерифмованного перевода, многие строки которого не укладываются в силлаботонику и должны быть признаны свободным стихом (верлибром) в современном понимании. Некоторые, но не все: значительная часть строк совпадает с традиционными метрами; окказиональные рифмы выделены полужирным шрифтом:

Там		
Реки из нефти и олова	0100100100	Амф4
Бьют о камни и сваи.	1010010	Ан2
Резкие свисты проходящих судов	10010 001001	ВЛ
От страха воют в тумане;	01010 010	ВЛ
Зеленый сигнал — их взгляд	01001 01	ВЛ
В океан, в пространство.	001010	Х3

²² Брюсов В. Переписка с Эмилем Верхарном (1906–1914) // Валерий Брюсов. М., 1976. С. 578. (Лит. наследство. Т. 85.)

²³ Брюсов В. Предисловие переводчика // Верхарн Э. Драмы и проза. М., 1936. С. 138–139.

Там		
На набережных гулко звенят , сталкиваясь, вагоны ,		РС
Лязгают цепи, краны скрипят , дребезжат фургоны ,		РС
Тяжко весы роняют темные кубы,		ВЛ
Тюки по трапам скользят в огненные подполья,		ВЛ
Спины мостов разверзаются посередине,	10010010000010	Дк5
В чаще снастей подымаясь, подобно	10010010010	Дк4
Виселицам; а медные буквы		ВЛ
Вдоль по крышам, карнизам и стенам	0010010010	Ан3
Стремятся изназвать вселенную.	0100010100	Я4
Сверху вертятся колеса, проносятся кебы,	10010010010010	Дк5
Летят поезда, устремляя усилья	010010010010	Амф4
К станциям, версты и версты	10010010	Дк3
Тянушим нити огней золотого фронтона.	100100010010010	Дк5
Рельсы ползут, разветвляясь, под землю,	10010010010	Дк4
Вдоль по тоннелям, по кратерам,	00100100	Ан2
Чтобы вновь появиться и, сталью сверкая,	0010010010010	Ан4
мчатся мимо	1010	Х2
В облаке пара и дыма .	10010010	Дк3
Все пути в город ведут .	0011001	РС
Это Город- спрут ²⁴ .	00101	РС

Наконец, Георгий Шенгели, приступивший к своему масштабному проекту по переводу всех произведений Верхарна (но так его и не закончивший, но успевшим, по данным Э. Молодякова, перевести 256 стихотворений) в начале 1920-х гг. Он пошел наиболее простым путем: использовал в своих переводах только рифмованную силлаботонику, правда, вольную. Известно, что его переводы получили отрицательную оценку в статье Брюсова «Верхарн на прокрустовом ложе» в первую очередь, правда, за отказ от передачи особенностей звуковой организации оригинала.

Сравним два перевода начала стихотворения Верхарна «Микельанджело».

Перевод Волошина:

Когда Буонароти вошел в Сикстинскую капеллу,
Он насторожился,
Как бы прислушиваясь,
Потом измерил взглядом высоту, —
Шагами расстояние до алтаря,
Обдумал свет, сочащийся сквозь окна,

²⁴ Волошин М. Предварение о переводах. С. 46–49.

бельгийского поэта Волошин используется специально разработанные для этого способы деформации ямбического метра.

А вот перевод Шенгели:

Когда вошел в Сикстинскую капеллу	01010100010
Буонарроти, он	000101
Остановился вдруг, как бы насторожен ;	000101000001
Измерил взглядом выгиб свода ,	010101010
Шагами — расстояние от входа	01000100010
До алтаря ;	0001
Счел силу золотых лучей ,	01000101
Что в окна бросила закатная заря ;	010100010001
Подумал, как ему взнуздать коней —	0101010101
Безумных жеребцов труда и созиданья ;	0100010100010
Потом ушел до темноты в Кампанию ²⁶ .	01010001010

Как видим, здесь первая строка оставлена холостой, вторая и третья, четвертая и пятая, десятая и одиннадцатая зарифмованы попарно, шестая и девятая — перекрестно. Размер отрывка — вольный ямб, длина строк колеблется в диапазоне от двух до шести стоп, клаузулы — мужские и женские.

Сравним теперь переводы с французским оригиналом:

Quand Buonarotti dans la Sixtine entra,
 Il demeura
 Comme aux écoutes,
 Puis son œil mesura la hauteur de la voûte
 Et son pas le chemin de l'autel au portail.
 Il observa le jour versé par les fenêtres
 Et comment il faudrait et dompter et soumettre
 Les chevaux clairs et effrenés de son travail.
 Puis il partit jusques au soir vers la campagne²⁷.

Как видим, здесь тоже одна строка холостая, но не первая, а последняя в строфе; за двумя парами смежных двустопных идет катрен с опоясывающей (а не перекрестной, как у Шенгели) рифмовкой. То есть переводчик в основном сохранил особенности метрики автора, а не попытался создать для передачи необычного стиха новые его варианты на русской почве.

Надо сказать, что большинство переводчиков-практиков тоже идет этим же, вполне традиционным путем. Так, Николай Александрович Васильев переводит Верхарна, в полном соответствии с оригиналом, в основном вольным рифмованным ямбом:

²⁶ *Верхарн Э.* Лирика и поэмы. М., 1935. С. 585.

²⁷ URL: [https://fr.wikisource.org/wiki/Michel-Ange_\(Verhaeren\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Michel-Ange_(Verhaeren))

В тумане лики строгих башен,
 Все очертанья неясны,
 А дали дымны и красны,
 И вид огней в предместьях страшен.

Весь изогнувшись, виадук
 Над грустною рекой вздымался,
 Громадный поезд удалялся
 И дребезжал, скользил, — и вдруг
 Вдали рождал усталый звук.
 («Душа города»)²⁸

Вполне традиционной силлаботоникой, хотя и вольной, чаще всего ямбом, выполнены и переводы Николая Чуева — литератора-дилетанта, по характеристике С. Киссина — «молодого человека, слегка миллионера, немножко поэта, чуть-чуть спортсмена»²⁹; вот как выглядит начало «Восстания» в его переводе:

Улица с бешеным гулом шагов	1001001001
Крутится в вихре жестоком,	10010010
Тысячи яростных тел и голов	1001001001
Мчатся безумным потоком.	10010010
Ужасы веют от блеска мечей,	1001001001
Вопли, надежды и крики,	10010010
Сабли, знамена и пики,	10010010
Улица в блеске багровых лучей	1001001001
В огненной ризе заката.	10010010
Смерть	1
Встала на голос набата —	10010010
Грозная Смерть —	1001
В пламени, в дыме, в громах...	1001001
Залпы, удары, угрозы,	10010010
И черепа на багровых клинках	0001001001
Словно кровавые розы ³⁰ .	10010010

Переводчик Борис Серебряков, выпустивший за свою жизни более двадцати книг разных авторов, целиком перевел две книги стихов Верхарна: «Безумие полей» (СПб., 1914) и «Двенадцать месяцев» (Петроград, 1919). В дальнейшем переводил поэзию с азербайджанского, армянского и грузинского языков. Как писал Львов-Рогачевский, «переводы Серебрякова местами шероховаты, иногда прозаичны, переводчик стремился переводить дословно, придерживаясь буквы»³¹.

²⁸ Верхарн Э. Обезумевшие деревни / пер. Н. Васильева. Казань, 1907. С. 36.

²⁹ Киссин С. (Муни). Легкое бремя: Стихи и проза. Переписка с В. Ф. Ходасевичем. М., 1999. Цит. по: URL: <http://silverage.ru/muni-hod/>

³⁰ Верхарн Э. Издыхающие равнины. Города-чудовища / пер. Н. Ч. М., 1909. С. 75.

³¹ Львов-Рогачевский В. Народный Трибун. С. XXVIII.

Большинство переводов Серебрякова тоже выполнено вполне традиционными вольными ямбами, однако встречаются у него и тексты, выполненные другими размерами, а также чередующиеся строки, написанные разными размерами и типами стиха, в том числе раёшника:

ПЕСНЯ БЕЗУМНОГО

Перебейте им лапки и кости,
Прогоните вы крыс.
Прогоните их прочь.
Бросьте в темную ночь
Черной пшеницы.
Когда-то, когда мое сердце разбилось,
Женщина его подняла
И крысам его отдала.
— Перебейте им лапки и спинки.
Часто их в печке я взором слѣдил,
Будто на гипсе пятна чернил,
Они смерть мою грызли.
— Перебейте им лапки и спинки.
Я почувствовал ночью одну,
Она взобралась на меня
И грызла в груди глубину
Моей раны, откуда давно
Было вырвано сердце шальное мое³².

Известный русский поэт, нижегородец, знакомый Горького Борис Бер (1871–1921) — автор нескольких оригинальных книг стихов и переводов, в том числе — целой книги У. Уитмена, из которой до сих опубликовано только три стихотворения. В отличие от остальных переводчиков Верхарна, Бер предпочитает рифмованный вольный дольник:

ДОЖДИК

Он прыдется так с вчерашнего вечера
Из мелких лохмотьев, висящих
В небе угрюмом и черном;
Он тянется терпеливо, лениво
По дорогам, с вчерашнего вечера.
По тропинным извивам
Без перерыва.

³² *Верхарн Э. Безумие полей / пер. Б. Серебрякова. СПб., 1914. С. 23–24.*

И по дорогам,
 Ведущим с полей к пригородным трущобам,
 По дорогам, изогнутым вечно,
 Идут, от труда и пота дымясь,
 Как похоронная вязь,
 Запряжки с парусиной раздутой увечно;
 И в колеях, как в ручьях,
 В колеях, так всегда параллельных,
 Что кажутся ночью сомкнутыми в гранях предельных³³.

Следующий переводчик, Виктор Чернов известен прежде всего как лидер партии эсеров. Современный биограф пишет о нем: «Еще в детские годы он начал писать стихи и даже поэмы (продолжал заниматься этим и позже) <...>. С 4 класса гимназии Виктор выпускал рукописный журнал, где были его стихи и статьи по самым разнообразным вопросам»³⁴.

Интересную характеристику переводам Чернова (и, впрочем, не только его) дал в предисловии к киевской книге 1922 г. «Верхарн. Бодлер. Верлен» Л. Войтоловский: «Подлинного Верхарна дать не в силах ни гладкие рифмы и мерно льющиеся строки Виктора Чернова, ни правомерно-дословная передача Максимилиана Волошина, ни своевольная мистика Валерия Брюсова»³⁵.

Действительно, Верхарна Чернов переводил в основном вольными силлаботоническими метрами и размерами — например, вольным рифмованным дактилем:

Крысы проходят по селам нашествием,
 Крысы с кладбища,
 Всё для них пища —
 Любо прожорливым бестиям.
 Крысы проходят с бесовскою пляскою
 Стаями крупными
 Эти могилы с остатками трупными,
 С визгом и скрежетом, медленно ляская
 Острых зубов частоколами.
 Бродят горами и долами,
 Бродят огромные, жирные,
 Все погрызая устои всемирные.
 Крысы не брезгают даже могилами
 С их мертвецами, бескровными, хилыми.

³³ *Верхарн Э.* Стихи / пер. Б. Бера. М., 1917. С. 43.

³⁴ URL: <http://www.vekperevoda.com/1855/chernov.htm>

³⁵ *Войтоловский Л.* Предисловие // *Верхарн Э., Бодлер Ш., Верлен П.* Стихотворения. Киев, 1922. С. 10.

Как черви, кишащие в падали,
 В гробы попадали,
 Где снами беспечными,
 Вечными
 Спали покойники.

(«Заключение крыс»)³⁶.

Вера Николаевна Клюева — российский филолог, переводчик, поэт, автор сборника оригинальных стихов «Акварели» (1920) и книги переводов из Эмиля Верхарна, в предисловии к которому писала: «Что касается размера его стиха, он свободен от прежних условностей и как нельзя лучше передает неровное биение современного жизненного пульса. Он настолько оригинален и не похож на прочие, что ему присвоено имя “свободного Верхарновского стиха”»³⁷.

В книге переводов Клюевой — 13 стихотворений Верхарна, в основном его любовная лирика. Переводы выполнены рифмованным ямбом, иногда разностопным или вольным:

Уста из серебра и взоры из гранита
 Молчат о тайне, холодом овитой,
 В час полночи, мощный скукой час.

В эфирном цирке, неразлучно вместе,
 Как жернова, проходит круг созвездий
 В час полночи, мощный скукой час.

<...>

(«Вечер»)³⁸

Василий Павлович Фёдоров, физик по основной профессии, знал шесть иностранных языков. Над переводами из Верхарна работал с 1910 по 1918 гг.; переведил также Эдгара По. В переводах из бельгийского поэта использовал в основном раёшный стих:

— В городе злато-эбеновом
 По перекресткам
 Неведомо
 Куда ты идешь,
 Женщина в черном с усмешкой жесткой?
 Кого ждешь?

³⁶ *Верхарн Э.* Живая жизнь. Избранные стихотворения / пер. В. Чернова. Пг., 1919. С. 10–11.

³⁷ *Клюева В.* Верхарн. Переводы. Казань, 1921. С. 6.

³⁸ Там же. С. 10.

— Псы погребальных надежд воют во мне вечерами,
 Воют на луны моих трауром схваченных глаз,
 Лязгают злобно зубами
 На луны, молчанием скованных глаз, —
 Воют они без конца, вечерами
 Воют на луны траурных глаз.

Какое шествие печальных похорон
 В копне моих волос всех этих псов пленяет?
 Движение бедер или тела тон,
 Что золотым руном сверкает?

<...>

(«Вечер»)³⁹

Как видим, русские переводчики использовали в своем творчестве разные способы передачи верхарновского стиха средствами в основном традиционной национальной версификации: от вполне традиционной вольности классических размеров до их смешения в рамках одного текста и даже одной строки (Волошин), а также использования раешника и отдельных безразмерных строк. Однако нам не удалось обнаружить ни одного перевода Верхарна, целиком выполненного собственно свободным стихом (верлибром), хотя он и получил в начале XX в., как раз в то время, когда стихи Верхарна переводились особенно активно, достаточно широкое распространение. Думается, это не случайно: ведь сам бельгийский классик в своей практике таким стихом не пользовался, хотя многочисленные критики, как зарубежные, так и русские (начиная с Брюсова), часто приписывали ему как раз увлечение «свободным стихом».

Крайне проблематичным оказывается также обнаружение следов непосредственного влияния Верхарна (также, как Уитмена) в русской пролетарской поэзии, особенно в ее стихе, хотя в пролетарскую эпоху об этом немало писали. В частности, такое влияние Брюсов обнаружил в стихе Сергея Малашкина («характерны опыты С. Малашкина (“Мускулы”, 1918 г.), которому стихом Верхарна и Уитмена удалось резко выявить пролетарские настроения»⁴⁰); один из теоретиков и руководителей Пролеткульта Валериан Плетнев писал о связях Верхарна и Гастева (впрочем, абсолютно бездоказательно)⁴¹; специальную статью в «Правде» влиянию Верхарна на пролетарских поэтов посвятил П. Осинский⁴². «Отражения его творчества, влияние его, заметно в примечательных произведениях Владимира Маяковского и в стихах некоторых начинающих поэтов, пытающихся запечатлеть

³⁹ *Верхарн Э.* Черные факелы / пер. В. Федорова. М., 1922. С. 9.

⁴⁰ *Брюсов В.* Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // *Брюсов В.* Среди стихов. М., 1990. С. 604.

⁴¹ *Плетнев В.* Верхарн и Гастев // *Горн.* 1919. Кн. 4. С. 24–32.

⁴² *Осинский П.* Побег травы: (Заметки читателя) // *Правда.* 1922. 4 июля.

движения социальной жизни новой России» — писал С. Рубанович на страницах воронежского пролетарского двухнедельника «Сирена»⁴³.

Тем не менее некоторые пролетарские поэты первых послереволюционных лет (И. Садофьев, А. Крайский, Г. Санников, Г. Якубовский) действительно обращались к свободному стиху, причем опираясь при этом скорее на традиции русских поэтов — символистов и футуристов (Блока, Сологуба, Каменского), а не на стих Верхарна, устроенный, как мы убедились, совсем по-другому, значительно традиционнее.

⁴³ Рубанович С. Черта из портрета Эмиля Верхарна (Вместо некролога) // Сирена. 1918. 30 декабря. С. 83.

ПОЭЗИЯ УОЛТА УИТМЕНА В РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Острота борьбы, развернувшейся в предреволюционные годы за «правильный» перевод Уитмена, широко известна: ее вели Константин Бальмонт и Корней Чуковский, а также поддерживающие их «партии» критиков. Кроме всего прочего, это была еще и борьба за первенство: как известно, в 1905 г. в альманахе «Сигнал» Чуковский опубликовал свой перевод стихотворения «Загорелою толпою...», что положило начало его обширной уитмениане. Два года спустя он выпустил книгу «Поэт анархист Уот Уитман» (СПб., 1907), включающую переводы двадцати стихотворений и материалы о поэте, его творчестве и рецепции в России; следующие, более объемные, книги переводов Чуковского из Уитмена выходят в 1916, 1918, 1922, 1923, 1931, 1932, 1935, 1944 гг., обеспечивая этому переводчику абсолютную монополию на Уитмена в России, по сути дела, на протяжении практически всего XX в. При этом от издания к изданию Чуковский совершенствует свои переводы.

Судьба переводов Бальмонта не столь удачна: хотя первые публикации стихотворений Уитмена он осуществляет в 1906 г. на страницах сборников товарищества «Знание», свои «Побеги травы» (120 стихотворений) поэт сумел выпустить — и то с серьезными цензурными изъятиями — только в 1911-м. Хотя к переводам стихов американского поэта русский символист обратился в годы, предшествующие первой русской революции, что во многом объясняет и «революционный» подбор стихотворений, составивших эту книгу¹. Забегая вперед, заметим, что именно это позволило поэту без труда переиздать свой сборник в сокращенном виде в 1922 г.

¹ Согласно информации М. Мендельсона со ссылкой на архив М. Горького в ИМЛИ РАН, первые переводы стихотворений Уитмена, предназначенные для печати, были выполнены К. Бальмонтом еще в 1903 г. (Мендельсон М. Предисловие // Уитмен У. Листья травы. М.: Художественная литература, 1982. С. 6–7).

в качестве первого тома неосуществленного издания «Революционная поэзия Европы и Америки».

Кроме того, в годы, предшествующие революции, появлялись переводы других русских авторов: И. Тургенева (впервые опубликован только в 1966 г.), П. Попова (этот, по сути дела, первый опубликованный русский перевод (1883) был резко раскритикован Чуковским и вследствие этого не попал даже в библиографию В. Либман²), а также упоминавшегося нами в связи с его переводами стихов Верхарна Б. Бера³.

Упомянутая библиография начинается двумя оригинальными революционными стихотворениями Тана, не имеющими отношения к творчеству Уитмена, но использующими его имя в целях конспирации и рекламы одновременно: это написанные вполне традиционной силлаботоникой стихи «Из Уота Уитмена» и «Песня о стали» В. Богораза, подписанные его псевдонимом «Тан». По свидетельству революционного поэта, первое из них «является подражанием Уитмену»⁴ и появилось впервые в мартовском номере журнала «Начало» за 1899 г., а затем — под названием «Песня весны» в сопровождении еще одного стихотворения, тоже снабженного подзаголовком «Из Уата Уитмана» — «Песня о стали» — на страницах странной рижской книги 1902 г., названной по имени другого включенного в нее произведения «Горький М. Песня о Буревестнике»⁵.

Для того, чтобы понять, как далеки эти стихи от «оригинала», приведем начало «Песни весны», обычно публиковавшейся в революционных изданиях под сокращенным названием «Песня» и нередко — без имени Уитмена и «переводчика»:

Не скорбным, бессильным, остывшим бойцам,
Усталым от долгих потерь, —
Хочу я отважным и юным сердцам
Пропеть свою песню теперь!

Пусть мертвые мертвым приносят любовь
И плачут у старых могил!
Мы живы: кипит наша алая кровь
Огнем неистраченных сил.

² Либман В. Американская литература в русских переводах и критике. Библиография. 1776–1975. М., 1977.

³ Подробнее о ранних русских переводах Уитмена см.: *Stepanchev S. Whitman in Russia* // URL: <http://whitmanarchive.org/published/foreign/russian/introduction.html>; *Евич Е. Уолт Уитмен в русских переводах. Уитменовский «след» в русской поэзии* // URL: <http://yarcen.ru/articles/culture/literature/uolt-uitmen-v-russkikh-perevodakh-uitmenovskiy-sled-v-russkoj-poezii-5869/>, а также нашу статью: К генеалогии стиха русского Уитмена: Тургенев, Чуковский, Бальмонт и немногие другие // *Славянские чтения. Даугавпилс* (в печати).

⁴ Либман В. Американская литература в русских переводах и критике. Библиография. 1776–1975. С. 258.

⁵ Там же.

Священную память погибших в бою
 Без слез мы умеем хранить,
 Мы жаждем всю силу, всю душу свою
 На тот же алтарь возложить!

Кто выронил молот и острый резец?
 Мы рвемся работать взамен
 И строить великий народный дворец
 Из камня разобранных стен⁶.

Революционные события 1917 г. породили новый интерес к поэтическому наследию Уитмена, поэзия которого воспринималась теперь не как демократическая, а скорее как пролетарская. Не случайно на 1-м Всероссийском съезде пролетарских писателей «В. Львов-Рогачевский утверждал, что большинство пролетарских авторов “приняло новый свободный стих, большинство учится у Верхарна и Уитмена”. А. Лебедев-Полянский там же высказал предположение, что “в будущем как раз та форма стиха, которая блещет своими рифмами, отойдет в вечность” и “рифм в будущем не будет”»⁷.

Пролеткультовская канонизация Уитмена вместе с Верхарном как непосредственных предшественников пролетарской поэзии (в том числе и в качестве «основоположников» свободного стиха) привела к появлению новых переводов первого. Уже в 1918 г. к этой работе подключаются новые авторы, причем их переводы, как правило, напрямую ассоциируются с событиями в революционной России. Так, в петроградском «Литературном альманахе» публикуется перевод стихотворения «Годы современности», выполненный писателем и историком Сергеем Васильевичем Фарфоровским (1878–1938), известным прежде всего своими этнографическими трудами; единственный сборник его оригинальных стихов вышел в 1915 г.

Перевод Фарфоровского, названный им «Из Уитмена», представляет американского певца демократии и равенства певцом пролетариата; переводчик берет только 13 начальных строк уитменовского стихотворения, «освобождая» его от «несовременных» с точки зрения революционной идеологии образов и идей и, напротив, добавляя в него пролетарскую лексику.

Вот уничтожены все границы стран, что старательно проводил царь и тиран.
 Сам народ своими руками возводит рубежи на земле.
 И простой пролетарий уподобляется — и превосходит когда-то великого Бога.
 Не создается ли у всей земли единое сердце, единый ум и единый дух?
 Пролетарии стали единым телом, цари и тираны дрожат и бегут, их власть растаяла, как туман — как туман, когда восходит великое солнце.
 Кто знает, кто скажет, что будет завтра?

⁶ Революционная поэзия 1890–1917. Л., 1950. С. 142–144.

⁷ Стенограмма 1-го Всероссийского съезда пролетарских писателей (ЦГАЛИ. Ф. 1698. Оп. 1. Ед. хр. 922. Л. 17, 29, 33 об.). Цит. по: *Меньшутин А., Синяевский А.* Поэзия первых лет революции. М.: Наука, 1964. С. 345–346.

Ибо великие дни переживает народ, и ночи исполнены знаменами величия и красоты — пророческие дни и времена.

Дела, еще не сотворенные, вещи не созданные нахлынули; я живу в экстазе творчества.

Свобода народа нахлынула на меня, она окружает меня, великие идеи пылают в моем сердце.

Вот уже нет ни Америки, нет ни Европы, ни Азии, ни Африки... — всё соединяется в братском порыве.

Всё прошлое уходит в мрак забвения...

Идет, надвигается громада, надвигаются массивы будущего, расступаются горизонты...

Свобода, вооруженная, надменная, как триумфатор, шествует — и с нею Мир, и Закон, и Братство всех⁸.

Сравним это свободное переложение со значительно более точным (хотя тоже значительно сокращенным по сравнению с оригиналом — здесь 18 строк) переводом Чуковского, вышедшим годом позже в книге «Певец грядущей демократии»:

ГОДЫ СОВРЕМЕННЫЕ

Стерты рубежи между царствами, проведенные в Европе царями,
Ныне возведет сам народ свои рубежи на земле, —
Никогда еще не был простой человек более подобен Богу,
Он вездесущ на земле и на воде,
Он спаял, он связал воедино все страны, всю географию мира
пароходом, телеграфом, газетой, фабриками, всюду разбросанными.
Что это за шопот, о страны, бежит между вами, проносится
в пучине морской?
Все народы беседу ведут? Не создается ли у шара земного
единое сердце?
Человечество стало единое тело, сплотилось в единый народ,
тираны дрожат, их короны, как призраки, тают.
Кто предскажет, что завтра случится, дни и ночи исполнены
знаменьями,
О, вещие, пророческие годы!
Деянья, еще не содеянные, вещи, еще не созданные, нагрянули
на меня, я их чувствую в экстастическом лихорадочном сне,
Они нахлынули на меня, они давят меня, они насквозь проникают меня,
И вот у меня перед взором нет ни Америки, ни Европы,
Все прошлое, завершенное, отступает куда-то во мрак,
Надвигается огромное будущее, идет и идет на меня.

⁸ Из Уитмана [«Годы современности»] / пер. С. Фарфоровский // Литературный альманах. Пг., [1918]. С. 7–8.

Я вижу, горизонт расступается,
 Я вижу свободу в полном вооружении, надменную, как триумфатор,
 А с нею плечо к плечу шествуют Мир и Закон⁹.

Как видим, речь в этом переводе идет о людях вообще, а не только о пролетариях; человек становится равным Богу а не превосходит его и т. д.

А вот перевод Бальмонта, появившийся еще в 1911 г. в «Побегах травы»; в нем целых 45 строк, то есть ровно в полтора раза больше, чем у Уитмена:

ГОДЫ СОВРЕМЕННОСТИ

Годы современности! годы несвершенного!
 Ваш горизонт растет, я вижу, что он расступается
 Для более сильных, торжественных драм,
 Я вижу не только Америку, не только народ Свободы, я
 вижу другие народы готовятся,
 Я вижу ужасные входы, уходы со сцены, сочетания новые,
 солидарность рас,
 Я вижу грядущую эту силу, неудержимо вступающую на мировую сцену,
 (Старые силы, старые войны, сыграли ль они свои роли?
 Действия, им надлежащие, кончены ли?)
 Я вижу Свободу, во всеоружьи, победную, гордо-надменную,
 С Законом с одной стороны, и с Миром с другой,
 Изумительна эта триада, все они вышли на бой против мысли о касте;
 К каким историческим развязкам мы близимся с такой быстротой?
 Я вижу людей в их маршах и в их контрмаршах, спешат и спешат миллионы,
 Я вижу, что все рубежи и границы аристократий старинных разрушены,
 Я вижу — меж Европейских владык все стерты,
 Я вижу, что в этот день Народ начинает свои рубежи означать (все другие долой),
 Доныне еще никогда столь острых вопросов не ставили,
 Никогда еще не был простой человек, и дух его, более силен и более богоподобен,
 Чу, как он нудит, торопит, не оставляя массы в покое,
 Шаг дерзновенный его на земле и на море повсюду,
 Великого он океана коснулся и в нем создает поселенья,
 Колонизует архипелаги,
 Своим паровым кораблем, телеграфом своим электрическим,
 Газетой и массой военных орудий,
 Конторами, нити свои разбросавшими в мире,
 Меж всех географий он звенья кует и связует все страны;
 Чтó за шепоты это, о, страны, бегут перед вами, проходят под глубиью морей?
 Все народы беседу ведут? создается ли это у шара земного единое сердце?
 Человечество хочет ли слиться в сплошное одно?

⁹ Цит. по: Поэзия грядущей демократии. Уот Уитмэн. Пг.: Парус, 1918. С. 44.

Ибо видишь, тираны трепещут, короны тускнеют,
Упорствуя в духе своем, земля — лицом к лицу с новой эрой,
Пред всеобщей, быть может, войною божественной,
Не знает никто, что случится вот-вот, дни и ночи такими наполнены знаменьями;
Вещие годы! пространство, пока я иду, и тщетно стараюсь
его пронизать,
Наполнено призраками,
Те вещи, что скоро случатся, деянья еще не свершенные
Бросают вокруг меня тени свои,
Этот натиск, стремленье и пыл, в которые трудно поверить,
Лихорадочность снов исступленных, их странность, о, годы,
Сновидения ваши, о, годы, — как они проникают в меня!
Наяву ли я или во сне, я не знаю!
Америка вместе с Европой, свершенные, смутно темнеют,
Уходят за мной они в тень,
Несвершенное, столь исполинское, как никогда не бывало,
Идет и идет на меня¹⁰.

Как видим, в этом переводе Бальмонт добавляет «лишние» строки для прояснения смысла стихотворения — недостаток, на который ему справедливо пенял в свое время Чуковский. Нас же в этом сравнении важно, как «революционные» переводчики (в данном случае Фарфоровский, но отчасти и Чуковский) решительно упрощают (в том числе и за счет сокращения) и искажают оригинал, приспособив стихи к требованиям времени, как они это понимали.

Ото всех этих проблем уходит в относительно современном переводе Борис Слуцкий, сумевший сохранить и размер стихотворения, и основной комплекс смысла — однако для этого понадобилось полвека и, самое главное, полная деактуализация произведения, превращение его, по сути дела, в литературный памятник прошлого.

В том же 1918 г. появляется перевод еще одного стихотворения Уитмена — «Пионеры», — также воспринимающегося как актуальное и переведенное Чуковским только к 1931 г. Он выходит в петроградском издательстве «Сегодня» отдельной книжечкой из четырех страниц и подписан псевдонимом «М. С.»; приведем его ниже целиком, поскольку он представляется достаточно точным и по смыслу, и по ритмике, что, как показал предыдущий пример, в начале XX в. было не всегда; обратим особое внимание на разброс длины строк, характерный для уитменовского «верлибра длинной строки»:

Идите мои с загорелыми лицами дети,
Следуйте в порядке, держите наготове оружие!
При вас пистолеты? При вас острые топоры?
Пионеры! Пионеры!

¹⁰ Уитман У. Побег травы / пер. с англ. К. Бальмонта. М.: Скорпион, 1911. С. 195–196.

Мы не можем стоять на одном месте,
Мы должны шагать, должны вынести все опасности,
Ведь мы юная сухожильная раса, всё зависит от нас!
Пионеры! Пионеры!

О молодежь, западная молодежь,
Нетерпеливая, деятельная, с мужской гордостью и товариществом,
Я вижу тебя, вижу ясно шагающей вперед —
Пионеры! Пионеры!

Старшие расы приостановились?
Изнемогают, заканчивают свой труд?
Ослабели там, за морями?
Так мы берем на себя вечную задачу, всю тяготу работы —
Пионеры! Пионеры!

Оставляем все прошлое позади.
Мы прокладываем путь в новый могучий, многогранный мир,
Молодо и бурно завоевываем мир труда и движения, —
Пионеры! Пионеры!

Бросая стойкие отряды
В горы, проходы, ущелья,
Мы завоевываем, закрепляем их, все смеем, все дерзаем —
мы идем по неведомым дорогам —
Пионеры! Пионеры!

Мы прорубаем первобытные леса,
Переплываем реки, зарываемся в глубокие рудники,
Окидываем широким взглядом степи, поднимаем девственную почву —
Пионеры! Пионеры!

Мы люди из Колорадо,
Оттуда, где высочайшие горы, необъятные степи, высокие плоскогорья,
Из рудников и оврагов, и звериных троп идем мы,
Пионеры! Пионеры!

Из Небраски и Арканзаса
Из внутренних стран, от Миссури — идем мы.
Обмениваясь рукопожатьем друзей со всеми народами Севера и народами Юга,
Пионеры! Пионеры!

О, неодолимая мятежная раса,
О, любимая! Мое сердце томится нежной любовью за всех,
Я скорблю и все же ликую, я вне себя от любви ко всем,
Пионеры! Пионеры!

Возвеличьте и мать-госпожу
Вознесите ее высоко, превыше других надзвездных (склоните здесь ваши головы)
Вознесите ее вооруженную, воинственную, гордую и бесстрастную,
Пионеры! Пионеры!

Помните, мои настойчивые дети,
Во имя тех, кто позади нас, мы не смеем уставать!
Века позади в миллионах ушедших побуждают нас идти,
Пионеры! Пионеры!

Так вперед же, вперед густыми рядами
С местом для пристающих, с местом для умирающих,
Сквозь битвы, сквозь поражения, всегда шагая, никогда не отставая,
Пионеры! Пионеры!

Умереть, идя вперед!
Разве есть среди нас такие, чтобы умирать позади?
Разве есть время для слабости?
Смерть пусть застанет в походе, когда полны наши ряды,
Пионеры! Пионеры!

Все ритмические биения мира
Совпадают с нашими, с движеньем Запада,
Согласуются, надежно идут вместе,
Пионеры! Пионеры!

С нами всеобъемлющая жизнь и ее грани,
Все формы и явления, все рабочие за своей работой,
Все моряки и пахари, все господа и рабы,
Пионеры! Пионеры!

С нами все безнадежно влюбленные,
Все узники в тюрьмах, все добрые и злые,
Все веселые и скорбящие, живущие и умирающие,
Пионеры! Пионеры!

С вами и я — я, душа и тело
Вместе, странное трио, которое бродит, подбирая зерна,
С неотступными мечтами, вдоль берегов видений,
Пионеры! Пионеры!

Смотрите, с нами мигающий земной шар.
Смотрите, с ним и другие, как братья, все в гроздь песен и планет!
Все ярко солнечные дни, все таинственные или полные сновидений,
Пионеры! Пионеры!

Эти — наши, они с нами
 Для работы зачинателей, с ожиданьем идущих, еще невоплощенных!
 Мы возглавляем сегодняшнее шествие, мы расчищаем дорогу для путешествия—
 Пионеры! Пионеры!

И вы, дочери Запада,
 Вы молодые и старые, вы — матери, вы — жены,
 Вы нераздельны с нами, мы вместе в наших рядах —
 Пионеры! Пионеры!

Грядущие певцы просторов,
 (Укутанные в саваны певцы других стран, вы можете покоиться, вы исполнили
 свой труд)

Скоро уже услышу и ваше поющее пришествие, скоро и вы появитесь среди нас!
 Пионеры! Пионеры!

И не для сладкого наслаждения,
 Не для подушек и туфель, не миролюбивые и трудолюбивые,
 Не для спокойствия и насыщения богатых, да и не для вялого удовольствия
 среди нас,

Пионеры! Пионеры!

Запировали обжорливые любители поесть?
 Спят уже мирные сонливцы? Заперты и заколочены двери?
 Ниша пища пока еще жестка и постель наша — земля!
 Пионеры! Пионеры!

Уже спустилась ночь?
 Дорога поздняя стала утомительной? Обессилены? Засыпаем?
 Только на один час я позволяю вам остановиться и прислушаться,
 Пионеры! Пионеры!

Слышите призыв труб?
 Зовет рассвет! Слушайте, — как громко и ясно доносит их ветер!
 Живей, в первые ряды! Живей, все по местам!
 Пионеры! Пионеры!

В 1918 г. издает в журнале «Пламя» три своих первых перевода из Уитмена Дмитрий Майзельс (1888–1972). В том же году этот поэт выпустил в Петрограде единственную книгу своих стихотворений «Трюм»; в 1921 г. он подписывается под литературным манифестом поэтов-люминистов, под которым стоят также подписи Вениамина Кисина, Николая Рещикова, Тараса Мачтета, Натальи Кугушевой; в 1930-е гг. Майзельс публикует несколько стихотворений (в том числе Т. Харди и Дж. Джойса) в «Антологии новой английской поэзии». В 1939 г. поэт ведет переписку с Гослитиздатом по поводу издания его переводов из Уитмена, из чего можно сделать вывод, что он продолжал работать над ними и после первой публикации.

В «Пламени» Майзельс опубликовал в своем переводе два стихотворения Уитмена; в отличие от предшественников, он стремился не к актуальности выбранного материала, а к точности передачи ритма и смысла:

ИЗ «ПЕСНИ ПЛОТНИЧЬЕГО ТОПОРА»

Место, где великий город стоит, не место раскинувшихся верфей, доков, фабрик,
складов производства только,
Не место беспрестанных приветствий новоприбывших или якорь поднимающих
отплытия,
Не место самых высоких и дорогих зданий или магазинов, продающих товары
с остальных концов земли,
Не место лучших библиотек и школ, не место, где деньги в избытке,
Не место с самым многочисленным народонаселением.
Где город стоит с мускулистым родом ораторов и бардов,
Где город стоит, любимый теми, кому он возвращает любовь и кого понимает,
Где нет памятников героям, кроме обыкновенных слов и деяний,
Где благоразумие на своем месте и гордость на своем месте,
Где мужчины и женщины судят легкомысленно о законах,
Где раб исчезает и владыка рабов исчезает,
Где народ восстает сразу против нескончаемых притеснений избранных,
Где неистовые мужчины и женщины бросаются вперед, как море на свист смерти
бросает свои мятущиеся и незрелые волны,
Где внешний авторитет вступает в силу всегда при наличии внутреннего авторитета,
Где гражданин всегда глава и идеал, и президент, мэр, губернатор и —
кто бы там ни был — агенты за плату,
Где дети научаются быть законами для самих себя и полагаться на самих себя,
Где хладнокровие иллюстрируется делами.
Где размышления о душе поощряются,
Где женщины выступают в общественных процессиях наравне с мужчинами,
Где они входят в общественное собрание и занимают места наравне с мужчинами;
Где город преданнейших друзей стоит,
Где город чистоты полов стоит,
Где город здоровейших отцов стоит,
Где город прекрасно сложенных матерей стоит, —
Там великий город стоит.

В ТЕСНЫХ КОРАБЛЯХ НА МОРЕ

Из цикла «Посвящений»

В тесных кораблях на море,
Необъятная синева вокруг простирается,
Со свистящими ветрами и музыкой волн, широких, властительных волн,
Или в какой-нибудь одинокой лодке, всплывающей над пучиной морской,
Где весело, исполненная доверия, распустив белые паруса,

Она рассекает эфир среди сверкания и пены дня, или под бесчисленными звездами
в ночи.
Матросы молодые и старые, быть может, как воспоминание о земле, меня будут
читать,
В полной сущности, наконец.
Здесь наши мысли, странников мысли,
Здесь не земля, твердь земная, одиноко появляются может быть, потом они скажутся.
Небо опрокинуто здесь, мы чувствуем качающуюся палубу под нашими ногами,
Мы чувствуем долгое биение пульса, отлив и прилив бесконечного движения,
Звуки незримой мистерии, смутные и пространные внушения солоноватого мира,
текучих слогов,
Благоухание, слабый скрип снастей, меланхолический ритм,
Необъятные дали и горизонт, далекий и дымный — все здесь,
И это — поэма океана.
Так не сбивайся, о, книга, заверши свой удел,
Ты не воспоминание о земле одно,
Ты то же, что одинокая лодка, рассекающая эфир, влекомая неизвестно куда,
но всегда исполненная веры,
Соучастницей каждого корабля плывущего, плыви ты!
Устремись к ним, обвеянная моей любовью (дорогие моряки, для вас включаю
ее здесь в каждый лист).
Поспеши, моя книга, распусти свои белые паруса, моя маленькая лодка,
наперекор властительным волнам,
Воспой, поплыви, устремись по необъятной синеве от меня к каждому морю —
Эта песня для моряков и всех их кораблей.

В 1922 г. в Баку выходит небольшая книга А. Бородина «Уот Уитмэн» — возможно, того самого заведующего морским университетом Красная Звезда, который подписал удостоверение «тов. Хлебникову Виктору в том, что он 17 декабря 1920 г. читал в коллегии лекторов Университета — Красная Звезда — доклад — Опыт построения чистых законов времени в природе и обществе, при чем в этом докладе указывал, что 21 января 1921 года должно возникнуть где-либо новое Советское Правительство»; в приложении к ней автор поместил свой перевод стихотворения Уитмена «Когда сирень близь дома в садике цвела последним цветом...» (Из цикла «Памяти президента Линкольна») (*Бородин А. Уот Уитмен. Баку, 1922. С. 24–27*).

Параллельно выходят постоянно пополняемые и дорабатываемые книги переводов и материалов Чуковского (Поэзия грядущей демократии. Уот Уитмэн. Пг.: Парус, 1918. 155 с.; Листья травы. — Проза / пер. К. Чуковский. [5-е изд.] Пб.: Госиздат, 1922. 261 с.; Уот Уитмэн и его «Листья травы». 6-е изд., доп. М.; Пг.: Госиздат, 1923. 168 с.). Кроме того, переводы Чуковского выходят также отдельными изданиями в разных городах России (В бой поспешим мы скорей!.. Тотьма, 1918. 1 с.; Передовые бойцы. [Из цикла «Перелетные птицы».] Пг.: Госиздат, 1923. 3 с.), а также в составе различных антологий и хрестоматий (Первое Мая: Сборник стихотворений. Нижний Новгород: Культура, 1923; Сборник революционных стихов для декламации. М.: ГИЗ,

1921; Антология революционной поэзии. Вып. 1 / ред. В. Казин, С. Обрадович. М.: Известия ЦИК СССР и ВЦИК, 1924; Сборник литературно-художественных революционных произведений. М., 1922; Иваново-Вознесенский губернский ежегодник: (календарь-справочник) на 1921 год. Иваново-Вознесенск, 1921; Солнечный путь: Сборник революционно-художественной поэзии / под ред. Литературного Коллектива Кисловодского Отделения Всероссийского Союза Работников Искусств. [Кисловодск]: Кисловодское Отделение Государственного Издательства, 1921; Первомайские стихи. Одесса: Коммунист, 1924 и т. д.).

Бальмонт не так активен, что легко объяснимо его положением в стране, из которой ему скоро приходится уехать; однако и у него в послереволюционные годы выходят переиздания (правда, в отличие от Чуковского, не переделанные) переводов из Уитмена: в книге избранных переводов «Из мировой поэзии» ([Берлин], 1921) и в упоминавшемся уже авторском сборнике «Революционная поэзия Европы и Америки. Уитман» (М.: Госиздат, 1922. 58 с.) — обратим внимание, что для этой книги поэт сократил объем в три раза, оставив только самые «революционные» стихи своего американского коллеги.

Эта книга вызвала ожидаемо критический отзыв И. А. Аксенова, писавшего в журнале «Печать и революция»:

О значении Уитмана вообще и о революционности его поэзии в частности писалось достаточно много, чтобы не считать свободными от такого изложения рецензии его новых переводов на наш язык. Теперь пора говорить уже не столько об Уитмане, сколько об его переводчиках. И вот, если распространение сведений о великом американском поэте можно приветствовать вообще, способ этого распространения иногда может оказаться уничтожающим цель, которую распространением преследуют. Ведь массовый читатель английского Уитмана не знает, мнение свое вынужден составлять по русскому тексту, а какое мнение может он получить о качестве рекомендованного ему мастера — Судите сами: «О теле живущем пою с головы и до ног. — Своим указуя перстом на многие песни бессмертные. — Как народ отвечает им все ж их не зная. — Я человек речной(!), или в лесах живущий, или где-нибудь на ферме. — Поет открытыми ртами свои сильные, звучные песни. — Вижу согласно венчаных супругу с супругом. — Мы пляшем на дерне зеленом и взморье» (этот материал дали первые десять страниц, причем я брал только по строчке из каждой поэмы).

Судите, говорю, сами и скажите, ошибаюсь ли я, формулируя ваше суждение приблизительно так: «Удивительно темный, тяжелый и напыщенный стих. Непонятное косноязычие. Безграмотнейшее словосочетание. Упорнейший архаизм. Усерднейшее пустословие. Бессодержательнейшая болтовня?» Говорящий так будет, разумеется, прав, но он станет без вины «виноватым», если решит, что характеристика перевода может быть перенесена на автора подлинника. Уитман по-английски несколько не похож на русские переводы с него, из которых самые плохие принадлежали и принадлежат К. Бальмонту. Приятно изданная книжка вызывает вопрос: зачем было печатать скверные русские стихи, перелагающие ответственность за свою беспомощность на несчастного и мертвого к тому же Уитмана? Дискредитировать, что

ли, хотели старого Уота? А если нет, то цель настоящего издания делается окончательно темной и загадочной¹¹.

Наконец, в 1927 г., на закате революционной эпохи, выходит книга «Социальная и революционная поэзия Америки и Европы» (М.; Л., 1927), в которой переводы противников — Чуковского и Бальмонта — впервые публикуются под одной обложкой.

С 1918 г. начинается также активное исполнение «революционных» произведений Уитмена на сцене; для чего создается и издается несколько инсценировок, основанных на переводах как Чуковского, так и Бальмонта.

Так, петроградский «Дворец пролетарской культуры» выпускает брошюру «Текст произведений Уот Уитмэна, инсценированных в форме коллективного действия и чтения работниками социалистической арены Пролеткульта». В брошюру вошла программа «вечера, посвященного американскому поэту Уот Уитмэну», состоявшему из трех отделений, в которых прозвучало восемь произведений: «Песнь о самом себе», «Тебе», «Городская мертвецкая»; «Песнь рассветного знамени», «Мы двое мальчишек», «Бей, барабан», «Стерты рубежи» и «Европа». Затем идут тексты трех стихотворений, причем сильно сокращенные даже по сравнению с неполными переводами Чуковского: так, некоторые главы из «Песни о себе» в «Текстах произведений» сокращены до одной строчки — очевидно, так они и звучали в «коллективном действии». Из примет инсценировки в книге присутствует только помещенные слева от текста указания уменьшенным шрифтом и перпендикулярно к нему указания «эти слова произносит хор» или просто «Хор», если его реплики занимают только одну строку.

Шесть стихотворений из семи, включенных в инсценировку, судя по всему, взяты из ранних публикаций Чуковского, хотя названы несколько по-другому, чем у него («Бей, барабан» вместо «Бей, бей, барабан»; «Стерты рубежи» вместо «Годы современные» (то есть по первой строке)). Однако седьмое стихотворение, судя по названию («Песнь рассветного знамени»), звучало в переводе Бальмонта: Чуковский, скорее всего, перевел его позднее и под другим названием («Песня знамени на утренней заре»), а бальмонтский перевод именно этого стихотворения неоднократно подвергал критике за неточность (например, в книге Чуковского «Высокое искусство»).

Двумя годами позднее театральная библиотека «Просвет. отд. Полит.-просвет. Управл. Беломор. воен. округа» выпустила следующую версию последнего стихотворения из петроградской инсценировки — «Европа» — снабдив его прологом, переписав перевод Чуковского обычной прозой и распределив его между хором, пятью рабочими, тремя работницами и вполне «леонидандреевским» персонажем «Красный призрак», который, «появляясь неожиданно с факелом среди сцены» (с. 10), произносит последнюю строку «Европы», а затем, следующей репликой,

¹¹ Аксенов И. [Рец. на:] Бальмонт К. Революционная поэзия Европы и Америки. Уитман. М.: Госиздат, 1922 // Печать и революция. 1923. № 2. С. 232.

после протяженной ремарки, включающей пение «Интернационала», исполняет другое стихотворение Уитмена в переводе Чуковского — «Стерты рубежи» (то есть «Годы современности»), записанное теперь в форме свободного стиха.

Судя по всему, именно петроградскую постановку посмотрели среди прочих два известных пролетарских поэта, откликнувшиеся на нее короткими рецензиями — в виду их краткости и труднодоступности приведем их полностью.

Владимир Кириллов опубликовал в журнале «Грядущее» (№ 5. 1918) небольшую заметку «Уот Уитмен и пролетарский театр»:

Во дворце Пролетарской Культуры (Екатерининская 2) состоялся ряд вечеров, посвященных творчеству американского поэта-анархиста Уот Уитмэна. Были инсценированы его произведения: «Европа», «Бей, барабан», «Из песен о самом себе» и другие. Вечера прошли с большим успехом и подъемом. Способ театрального воспроизведения сочинений Уот Уитмэна принадлежит тов. А. А. Мгеброву, который своими опытами указал совершенно новые пути для пролетарского театра. По существу, произведения Уот Уитмэна не рассчитаны на театральную постановку, и можно сказать с уверенностью, что нигде в Европе, а может, быть, и на самой родине Уитмэна, не было еще подобных вечеров; но любовь к делу и талантливость побеждают все затруднения, и товарищи, имевшие счастье бывать на этих вечерах, испытали глубокое, граничащее с религиозным экстазом волнение, когда зазвучали слова Уот Уитмэна, пророка грядущей коммуны и братства всех. Его светлый дух витал в зале, переполненном пролетариями, которые, затаив дыхание, смотрели и слушали его бессмертные песни. Пишущий эти строки пережил минуты невыразимой радости.

Великий заатлантический поэт грядущей коммуны, презрительно встреченный многими знаменитыми писателями Европы и Америки, осмеянный и непонятый своими современниками, этот поэт был глубоко понят и восторженно воспринят нашей пролетарской аудиторией.

Это ли не культурная победа, это ли не оправдание того великого процесса освобождения, который совершается сейчас в России! Пусть на молодую пролетарскую культуру, а в частности на Пролеткульт извергают ругательства нечистоплотные господа из «Сатирикона», пролетарская культура будет расти и, как говорит тов. Луначарский, «крепнуть в буре». Среди моря разнузданной пошлости всевозможных кабаре, кинематографов и прочих прелестей буржуазной культуры расцвел одинокий заревой цветок нового пролетарского творчества, радостный провозвестник грядущей красоты.

И близок день, когда умолкнут голоса врагов, и вся наша великая страна загорится цветами новой, радостной, солнечной культуры.

Михаил Герасимов, судя по всему, смотрел ту же постановку на гастролях в Москве и откликнулся на нее более развернутой и значительно более скептической рецензией¹²:

¹² Герасимов М. О вечере Петроградского Пролеткульта // Горн. 1921. № 1. С. 57–58.

Да не осудят меня товарищи относительно нескольких горьких, но искренних замечаний, которыми хочется поделиться по поводу инсценировок поэтических отрывков американского поэта Уот Уйтмэна.

Постановка таких произведений — вещь, несомненно, не из легких для любого буржуазного театра, работающего десятки лет, и, разумеется, можно было ожидать, что она не удастся артистам Петроградского Пролеткульта; занимающегося не годы, а недели. Но том более хочется во имя успеха нашего любимого общего дела предостеречь от тех путей, на которые встали товарищи питерцы.

С поднятием занавеса перед зрителями предстала некая печь огненная в кубистко-футуристическом стиле, густо залитая пунцовым светом, и сразу же началось внешнее действие, коллективная читка, проникнутая от начала до конца искусственным и напряженным тамбур-мажорным настроением и действием.

Все дамы были одеты в белое, а артисты, видимо изображавшие рабочих, были чрезвычайно похожи на парижских апашей в белых рубашках с красными и черными кушаками и свирепыми лицами, которые всё время старались кого-то запугать, недоставало только нахлобученных кепок и кинжалов.

Истерические выкрики и отдельные возгласы порой сливались в еще более крикливый пафос ансамбля. Сцена бурлила и клокотала, как котел, когда стрелка манометра переходит красную черту, доходит до максимума, свистит и стонет паром, грозя взлететь на воздух.

Это может быть и хорошо, бывают моменты, когда человеческая душа переживает нечто подобное. Но, товарищи, моя душа не была заражена этим подъемом, этим действием, она не была вознесена сквозь вопли вихрей, а тем более не могла слиться с ними, почувствовать их силу, красоту и упиться ими. Не могла слиться, как часто сливается где-нибудь на рабочем митинге, где некий ток борьбы и победы, порывов и страстей пронизывает тысячи сердец, как огненный ураган, взметывая душу к заревым высям, пронизывает даже тогда, когда толпа не шумит, не рокошет, а молчаливо с затаенным движением и горящими глазами слушает оратора.

На сцене чего-то не доставало, какой-то внутренней силы, которая могла бы дать зрителям толчок, встряску, несмотря на сильные эффекты чего-то не было, а что-то было лишнее.

И это понятно: всё было слишком искусственно, чувствовалось, что схематично было заучено действие товарищами артистами и слишком ясно ощущались игра и сцена. Не было художественного творческого порыва.

Крикливость — вещь опасная, тем более в наше время, насыщенное всевозможными мещанскими криками испуганного обывателя, к которым мы так равнодушно привыкли.

Мне кажется, что есть вещи, которые можно если читать не про себя, то во всяком случае читать так вдумчиво и проникновенно, уметь их почувствовать внутренне, но не истерически изрекать.

Таков по-моему Уот Уйтмэн. Его пантеизм, его душа, растворяющаяся и живущая всюду во всех окружающих предметах, в море и гранитах, когда они спят или звенят, в величавых соснах, в скромных полевых цветах, во всей природе настойчиво говорить об этом. Правда, огромное большинство произведений Уйтмэна проникнуто

страстью, и ему порой хочется реветь, как буйволу под тропическим солнцем. Но ведь это же будет смешно со сцены. Нужно уметь передать это какими-то иными путями и способами, чтобы заставить зрителя почувствовать эту всежгущую страсть.

Истериически-крикливый пафос не художественен и не пролетарский по своему существу, а чисто интеллигентский, мещанский по духу. Рабочему чужда манерность, напряженность слов и жестов. Нужна простота, такая вдохновенная простота, с какой рабочий идет умирать на баррикадах или в полях сражений, без аффектации, без грубой театральности.

Внутренне напряженная душа своим гробовым молчанием на фоне грохота орудий и заревающих далей говорит, страдает и переживает неизмеримо больше, нежели все исходящее благим матом. Нужна какая-то особая соборная простота и это должен почувствовать художник, артист, режиссер.

Сила, бодрость, жизнь не вопят о себе, они чувствуются просто. В неизмеримых далях прерий, в ускользящих горизонтах наших родных степей, в спокойном колыпании моря ощущаешь великую силу, величавость, необычайно огромный мир, неизъяснимую громаду, поражающую своей массой, может быть, еще больше в неподвижности, нежели в бурю. Мир, вселенная сильны и огромны до непознаваемых пределов, но они об этом не кричат.

Нужны эффекты не грубо внешние, декоративные, а глубоко-внутренние, психологические.

Нужно действие, проникающее все существо как ток, нужен огненный ток творчества, пронизывающий душу и поражающий. Нельзя начинать и кончать сцены истерическими воплями, грубыми и смешными в крикливых устах, — не даром сказано: от трагического до смешного — один волосок. Нужно больше естественного, больше жизни, сцена совершенно не должна чувствоваться, нужна такая духовная, действенная близость между зрителем и сценой, чтобы она заражала, подмывала, чтобы чувствовалось во всем родное, близкое, соборное слияние зрителя и артиста.

Нужно некое дуновение от сцены, которое заставило бы гореть глаза, затаить дыхание, залило бы души слушателей так, чтобы в них росли порывы растаять в светлых лучах сцены — самим творить, играть и жить.

Редакция журнала почла необходимым снабдить этот текст сноской:

От редакции. Не во всем соглашаясь с критикой т. Герасимова, редакция помещает эту заметку для характеристики впечатления произведенного гостями из петроградского пролеткульта на московских рабочих и в целях товарищеской критики, столь необходимой в новом деле созидания пролетарского театра.

В 1922 г. ГИЗ издает и первую переводную книгу об американском поэте — «Уот Уитмэн и мировой кризис» Дж. Уоллеса. И. Д. Аксенов в своей рецензии на нее четко фиксирует идеологический контекст восприятия поэта в послереволюционные годы:

Религиозный момент уитмэновского лиризма прикрывает собой невольное сознание несовершенства современной ему демократии и является по существу

критическим элементом его проповеди, а не самодовлеющим началом мировоззрения. Рассматриваемая под таким углом, эта часть проповеди великого Уота вскрывает важный момент его дела и позволяет нам отвлечь реквизит временного преклонения перед мнимой демократией С. А. Ш. эпохи Линкольна, для перенесения пафоса автора «Побегов» в область создаваемого теперь коммунистического общества. Идеалы этого общества в данное время формулировались много точнее, чем в 60-е годы, и для восприятия их нам не надо прибегать к религиозному экстазу, как это вынуждала делать Уитмэна действительность, слишком непохожая на свое прославление, и комментатора его Уоллеса — слишком большая связанность идеологией общества, гибель которого для него ясна и желательна¹³.

Наконец, несколько слов о непосредственном влиянии Уитмена на русскую поэзию, в том числе на ее форму, которое, равно как и влияние на нее Верхарна, в интересующие нас годы было принято преувеличивать. Причем парадоксальным на первый взгляд образом это влияние легче обнаружить в дореволюционной поэзии, в том числе и пролетарской — например, у А. Гастева и И. Филипченко.

В связи с этим приведем два примера из стихов этих авторов. Иван Филипченко в стихотворении 1913 г. «С работы» использует характерную для Уитмена технику анафорического перечисления и соответствующие ему длинную строку переменной длины и большой объем стихотворения в целом, однако пишет не верлибром, а анапестом:

Посторонитесь, рабочий идет,
Уступите асфальты, к фундаментам встаньте,
Дайте дорогу ему, современному Данте,
Пробывшему день
В мытарствах мук, по Кругам Испытанья, как Тот.

Пусть идут,
Кого не растерли зубы стальных шестерен,
Не втащила крючками воронка адского бала,
Не растерла подошва шагов Капитала, —
Идут, чьи облики буры,
Чьи пыльны нагрудники, волосы и картузы,
Чья в извести обувь по мостовой оставляет мазы,
Вот эти все каменщики, маляры, штукатуры,
Вот эти! Вот эта железная, сытая мощью толпа!

Пусть идут свободно, кому не изгрыз черепа
Скрежет завода, глаза не обжег пламень домен,
Рук, ног не сорвал вихрь фабрик немолчных
В дыме и копоти.

¹³ Аксенов И. [Рец. на:] Уоллес Дж. Уот Уитмэн и мировой кризис. М.; Пг., 1922 // Печать и революция. 1923. № 2. С. 232.

Видите блузы, — меж ними ни хмурых, ни желчных,
Слышите смех своевольный, уверенный гомон,
Буйство в бесчисленном топоте,
Неотвратимую былль?

Вот улицей скачет извозчик, веселый боббль,
Лихач высекает подковами искры из плит мостовой,
Автомобиль в синем облаке пыли и дыма —
Стой, стой!
Идут рабочие, не один из них погиб.

Идут с наростами пыли, как грима,
Из каменоломен — атланты труда,
Гладиаторы глыб,
Жилистые, огрубелые раз навсегда,
Мускулистые, рослые, с добрым оскалом улыб.

Бросив кирки, как кочерги в горн кочегары,
Дичась тротуара,
Толпами идут шахтеры,
Темней эфиопов, обугленной пней на поляне лесной,
Искатели черного золота, горные гномы —
Рады вечернему солнцу, с дневным незнакомы,
Синему небу, прозрачному воздуху рады.

Гуляющих дам, кавалеров каскады,
Свадебный поезд, кортеж погребальный,
Кортеж триумфальный, —
Стой!
И не движься, пока не пройдет толпа за толпой,
Близ вас, мимо вас в глухие концы.

Вы все, кто имеет дворцы,
Небоскребы, особняки,
Магазины, заводы и рудники,
У кого от безделья мигрень,
Посторонитесь, рабочий идет!
Уступите асфальты, к фундаментам встаньте,
Дайте дорогу ему, современному Данте,
Пробывшему день
В мытарствах мук, по Кругам Испытанья, как Тот!¹⁴

В отличие от него Алексей Гастев в своих «полустихотворных»¹⁵ произведениях использует верлибр длинной строки и этим, пожалуй, оказывается ближе всех к Уитмену:

¹⁴ URL: <http://www.vcisch2.narod.ru/FILIPCHENKO/Filipchenko.htm>

¹⁵ *Меньшутин А., Синявский А.* Поэзия первых лет революции. М.: Наука, 1964. С. 345.

МЫ РАСТЕМ ИЗ ЖЕЛЕЗА

Смотрите! — Я стою среди них: станков, молотков, вагранок и горн и
среди сотни товарищей.
Вверху железный кованный простор.
По сторонам идут балки и угольники.
Они поднимаются на десять сажен.
Загибаются справа и слева.
Соединяются стропилами в куполах и, как плечи великана, держат всю
железную постройку.
Они стремительны, они размашисты, они сильны.
Они требуют еще большей силы.
Гляжу на них и выпрямляюсь.
В жилы льется новая железная кровь.
Я вырос еще.
У меня самого вырастают стальные плечи и безмерно сильные руки.
Я слился с железом постройки.
Поднялся.
Выпираю плечами стропила, верхние балки, крышу.
Ноги мои еще на земле, но голова выше здания.
Я еще задыхаюсь от этих нечеловеческих усилий, а уже кричу:
— Слова прошу, товарищи, слова!
Железное эхо покрыло мои слова, вся постройка дрожит нетерпением.
А я поднялся еще выше, я уже наравне с трубами.
И не рассказ, не речь, а только одно, мое железное, я прокричу:
«Победим мы!»¹⁶

Таким образом, можно констатировать, что поэзия Уолта Уитмена в русской послереволюционной словесности оказалось достаточно востребованной, но эта востребованность во многом носила декларативный характер, о чем лучше всего свидетельствуют ее переводы, чаще всего — адаптированные к идеологическим потребностям эпохи, а также их рецепция большинством современников.

¹⁶ URL: http://az.lib.ru/g/gastew_a_k/text_0010.shtml

РУССКИЙ ЗАРАТУСТРА: МЕЖДУ ФИЛОСОФИЕЙ И ПОЭЗИЕЙ

Известно, что книга Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра» (1883–1885) приобрела в России исключительную популярность¹, причем не в последнюю очередь благодаря большому количеству и достаточно высокому качеству русских переводов, хотя современные издатели решительно предпочитают им всем один — выполненный в начале XX в. перевод Юрия Антоновского; правда, в последние годы этот перевод был скорректирован Кареном Свасьяном, и именно в таком осовремененном виде он теперь обычно и переиздается.

К сожалению, значительно меньше внимания уделяют специалисты другим переводам этой «культовой» для России книги, сам статус которой представляется по меньшей мере спорным, хотя обычно ее относят все-таки к философскому жанру². Двусмысленность ситуации недавно прокомментировал издатель нового полного собрания сочинений Ницше Игорь Эбаноидзе: в отклике на полемическую статью

¹ Об этом см. напр.: *Данилевский Р. Ю.* Русский образ Фридриха Ницше // На рубеже XIX–XX веков. Л.: 1991; *Клюс Э.* Ницше в России. Революция морального сознания. СПб., 1999; *Ницше: Pro et contra.* СПб., 2001; *Clowes E. W.* The Revolution of Moral Consciouness. Nietzsche in Russian Literature, 1890–1914. Dekalb; Illinois, 1988; *Davies R. D.* Nietzsche in Russia, 1892–1919: a chronological checklist // Nietzsche in Russia. Princeton, 1986. P. 355–392; *Ders.* Nietzsche in Russia, 1892–1917. A Preliminary Bibliography // *Germano-Slavica.* 1976. No. 2. P. 107–146; 1977. No. 3. P. 201–220.

² В этом смысле интересно мнение представителя смежного искусства — словацкого музыковеда Елены Летняновой, писавшей: «Трактат “Так говорил Заратустра” написан как бы в форме четырехчастной симфонии или сонаты. Отличающаяся чрезвычайно образным языком, эта книга оказывается на грани философии и искусства, подобно более поздним трактатам Хайдеггера» (*Летнянова Э.* Какую музыку сочинял Фридрих Ницше // URL: http://textfighter.org/teology/Philos/Article/filosofiya_letnyanova_e_kakuyu_muzyku_sochinyal_fridrih_nitsshe.php).

новосибирского философа и переводчика А. В. Перцева, критически оценивающего все существующие переводы Ницше, и в том числе изменения, внесенные Свасьяном в перевод «Заратустры»³, он пишет: «Можно ли считать произведения Ницше художественной литературой и, в частности, изящной словесностью, *belles lettres*? Несомненно, да, и несомненно, нет. То есть “да” с таким количеством оговорок, что оно превращается едва ли не в свою противоположность»⁴. И объясняет свою позицию:

Здесь нелишне вспомнить и то, как характеризовал свое творчество сам Ницше, который если и применял к нему слово «литература», то только в кавычках, с коннотациями или же вот в таком контексте: «... я со страстной и ранящей смелостью говорю о проблемах из числа труднейших на свете, <...> при этом я, как того требует в таких случаях высшая порядочность, щажу себя ничуть не более, чем кого-либо или что-либо другое: вдобавок я придумал новую языковую личину для этих во всех отношениях новых вещей, — а мой слушатель по-прежнему не слышит здесь ничего, кроме стиля, к тому же еще и дурного стиля, и сокрушается под конец, что его надежда на Ницше как писателя теперь серьезно пошатнулась. Я что, интересно, литераторствую?! Похоже, что даже в моем “Заратустре” он видит лишь некое высшего рода упражнение в слоге»⁵.

Это слова из письма критику, между прочим, будущему нобелевскому лауреату по литературе Карлу Шпиттелеру. Ницше не литераторствует и не философствует — он «со страстной и ранящей смелостью» говорит о труднейших проблемах, не щадя при этом никого, в том числе самого себя. Он признает как недостаток, что «пишет в чем-то еще “очень по-немецки”» (это уже цитата из письма Брандесу), но тут же добавляет, что «многие слова приправлены у меня по-другому, их вкус для меня несколько иной, чем для читателей <...>. В шкале моих переживаний и состояний перевес на стороне более редких, отдаленных, тонких звуковых частот в сравнении со средней нормой»⁶. И, наконец, снова по поводу статьи Шпиттелера: «сложность моих произведений заключается в том, что в них присутствует перевес редких и новых состояний души над нормальными <...>. Для этих незафиксированных и часто едва ли фиксируемых состояний я ищу знаков»⁷.

Характерен между тем сам повод к этой острой дискуссии: Александр Перцев, выпустивший в последние годы несколько книг о Ницше, а также перевод первой части «Заратустры» на страницах курского философского журнала «Хора», обрушился с острой критикой на переводчиков немецкого философа, как современных, так и давних. Главная претензия уральского ученого — неправильное, как

³ Перцев А. В. О русских и русскоязычных переводчиках // Хора. 2008. № 3. С. 176–186.

⁴ Эбаноидзе И. Ницше — между переводом и интерпретацией // Пушкин. 2009. № 2. URL: <http://russ.ru/pushkin/Nicshе-mezhdu-perevodom-i-interpretaciej>.

⁵ Ницше Ф. Письма / сост. и пер. И. Эбаноидзе. М., 2007. С. 299.

⁶ Там же. С. 286.

⁷ Там же. С. 298; Эбаноидзе И. Ницше — между переводом и интерпретацией.

ему кажется, понимание Ницше и вызванный этим неадекватный стиль практически всех переводов, то есть, по сути дела, претензия филологическая, направленная в адрес тех, кто не сумел, по мнению критика, точно и правильно воспроизвести стиль и язык переводимого текста.

Материалы дискуссии, в которую, кроме Перцева и Эбаноидзе, активно включился и К. Свасьян⁸, выявляют несколько очень важных для нашей темы проблем. Прежде всего, это стиль самого Ницше, который был достаточно провокативным и принципиально далеким от гладкописи (об этом см. выше, в пространной цитате из Эбаноидзе). С другой стороны, нельзя не учитывать и особенности творческих личностей русских переводчиков Ницше, каковыми были, как правило, тоже достаточно интересные литераторы.

Именно в связи с этим нам хотелось бы продемонстрировать аргументы в пользу понимания природы этого важнейшего текста европейской культуры как произведения в первую очередь литературного (особенно в русских переводах), ничуть при этом не отрицая, что одновременно оно было, разумеется, и философским⁹. Для этого мы будем рассматривать русские переводы «Заратустры», а среди них в первую очередь именно те, в которых художественный элемент оригинала выявился с наибольшей отчетливостью.

Прежде всего, это два ранних фрагментарных перевода книги Ницше, принадлежащие, что показательно, представителям не философской, а скорее театральной общественности: драматургу и критику С. Нани (1899) и актеру и литератору Г. Эрастову (1900). Оба этих перевода практически не становились объектом научной рефлексии, тем более филологической.

В книгу Софьи Петровны Нани вошло, как указано в подзаголовке, «девять отрывков», взятых из разных частей книги Ницше (три — из первой, пять — из второй, один — из третьей) и расположенных в произвольном по отношению к оригиналу порядке. Важно заметить, что это единственное среди ранних русских переводов «Заратустры» издание-билингва, в котором каждая глава сопровождается параллельным текстом немецкого оригинала.

Открывает книгу короткая авторская заметка, предваренная эпитафией из книги Ницше, переведенным (очевидно, самой Нани) на русский язык. В заметке дается оценка того, что «сказано и написано» о философе «у нас»: «запутанно, превратно и нечестно (хотя бы даже и вполне искренне)»¹⁰, а также дается мотивировка авторской композиции книги: «В выборе этих отрывков нет никакой

⁸ Свасьян К. А. Перцев и Ницше // Пушкин. 2009. № 2.

⁹ Напомним, что Г. Рачинский назвал «одной из поэтичнейших книг в современной литературе» другое произведение Ницше, значительно менее «литературное» — «Происхождение трагедии из духа музыки» (*Рачинский Г.* Трагедия Ницше. М.: И. Кушнерев, 1900. С. 12).

¹⁰ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Девять отрывков в переводе С. П. Нани. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича. 1899. С. XVII.

преднамеренности: мною были взяты главы, наиболее поразившие меня своею поэзией и те, которые были мне более доступны по форме и по духу»¹¹.

Вслед за этим Нани делает еще одну важную для нас оговорку: «Мой труд должен служить лишь пособием к чтению оригинала, — богатый, образный и несравненный по красоте язык которого почти не доступен передаче»¹².

Как видим, переводчица подчеркивает именно художественную природу переводимого ею текста. Об этом же свидетельствует и идущая следом за ним подборка «отрывков из черновых набросков Ницше 1881–1886 года», озаглавленная «Вместо предисловия». В эту подборку включены афоризмы философа, непосредственно относящиеся к его «главной книге», в том числе и к ее оригинальной литературной форме: «Язык Лютера и поэтическая форма библии, как основание новой германской поэзии, — это мое открытие! Старинные формы — стихи, рифмы, все это звучит фальшиво и недостаточно глубоко проникает в нас»¹³.

Основная часть книги названа тоже подчеркнута литературно — «Песни и речи Заратустры» — и открывается одним из самых поэтических фрагментов оригинала — «Песнью ночи» из второй части.

Очень важно и то, что каждая из «песен и речей» предваряется свободной страницей с небольшой виньеткой посередине и названием главки на следующей странице, которое затем дублируется непосредственно перед текстом — как это делалось в то время в изданиях художественной литературы, прежде всего поэзии.

Известно, что С. П. Нани подарила свою книгу В. Комиссаржевской с посвящением: «Мой труд посвящаю Вере Федоровне Комиссаржевской. С. Н.». А великая актриса, в свою очередь, написала А. П. Чехову:

Посылаю Вам книгу, прочтите, и если Вы одобрите перевод, пожалуйста, напишите о нем в «Новом времени» несколько хоть строк. Перевод этот сделан человеком, глубоко чувствующим Ницше, сознательно ему поклоняющимся и считающим святотатством не замолвить за Ницше слово. На перевод напали в «Вестнике Европы» и в «Новостях». Нападки несправедливые, тут дело в личностях. Сделайте, что я прошу, если можете и хотите, — я буду Вам очень благодарна и кроме Вас ни к кому бы с такой просьбой не обратилась¹⁴.

Письмо датировано первой половиной января 1899 г., что позволяет сделать вывод, что перевод сделан не в этом году, а как минимум на год раньше, что тоже важно для нас.

19 января того же года Чехов ответил:

Я огорчен, Вера Федоровна: Вы задали мне неразрешимую задачу. Во-первых, я во всю жизнь мою никогда не писал рецензий, для меня это китайская грамота,

¹¹ *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Девять отрывков в переводе С. П. Нани. С. XVIII.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. X.

¹⁴ Переписка А. П. Чехова: В 2 т. Т. 2. М., 1984. С. 122.

во-вторых, я не пишу в «Новом времени». Я огорчен, что не могу исполнить Вашего желания, и боюсь, что Вы не поверите, до какой степени я огорчен. Ваше желание для меня свято, и не уметь исполнить его — это уж совсем конфуз. Кстати сказать, в «Новом времени» я не работаю уже давно, с 1891 года. За книгу большое Вам спасибо, я прочел ее с удовольствием¹⁵.

Интересно, что в русском переводе знаменитой книги Э. Ключ «Ницше в России» (1988) автор упомянутого издания «Заратустры» назван мужчиной: «Переводчик С. П. Нани даже отказался написать вступительный очерк к своему переводу “Так говорил Заратустра”»¹⁶ — как и в комментариях к цитируемой выше переписке. Между тем С. Нани была достаточно известной театральной дамой, много писала для театра; ее перу принадлежат также многочастный «критический этюд» «Генрик Ибсен», опубликованный в «Новом журнале иностранной литературы» (кстати, в тех же самых номерах, где и первая публикация знаменитого перевода «Заратустры» Ю. Антоновского)¹⁷.

Кроме Комиссаржевской и Чехова, перевод Нани был отмечен Г. Лукачем в первой «Литературной энциклопедии» (1934) как «неплохой»¹⁸. Известно также по меньшей мере шесть отзывов на этот перевод в современной ему столичной периодике¹⁹. Причем в одном из них, оценивающем работу Нани отрицательно, приведена замечательная оценка книги Ницше как литературного произведения:

Какими бы глазами мы ни глядели на идейное содержание и ценность речей Заратустры, несомненно, что с художественной стороны они представляют одно из замечательнейших произведений в новейшей литературе: мощь и мастерство во владении всем богатством и всеми оттенками образной речи, в самом смелом ее полете и самых тонких изгибах, доведены здесь до пределов изумительных, дальше которых вряд ли способен идти даже такой поразительно богатый мыслью и звуками язык, как немецкий. По удачному выражению одного из критиков-противников Ницше (К. Эйзнера), в речах Заратустры «мысль переплавлена в музыку». Чтобы передать речи Заратустры во всей красоте подлинника, нужно самому быть художником слова. (Чего, по мнению критика, Нани явно не хватало.)²⁰

Второй ранний русский «Заратустра» — и тоже намеренно сокращенный автором — принадлежит Георгию Эрастову — по меткому выражению знаменито-

¹⁵ Переписка А. П. Чехова: В 2 т. Т. 2. С. 123.

¹⁶ Ключ Э. Ницше в России. Революция морального сознания.

¹⁷ Нани С. П. Генрик Ибсен. Критический этюд // Новый журнал иностранной литературы. 1898. № 9–12.

¹⁸ Лукач Г. Ницше // Литературная энциклопедия. М., 1934. Т. 8. Стб. 104.

¹⁹ Вестник Европы. 1899. № 1. С. 409; Новости. 1898. № 359; Новый Мир. 1899. № 1; Русская Мысль. 1899. № 2. Библ. отдел. С. 29; Сын Отечества. 1899. № 61; Преображенский В. [Рец. на:] Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Девять отрывков в переводе С. П. Нани. СПб., 1899 // Вопросы философии и психологии. 1899. № 1 (46). С. 41–48.

²⁰ Преображенский В. [Рец. на:] Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 41.

го финского исследователя русской литературы Б. Хеллмана, «писателю, который пропал»²¹. Он пишет: «В 1900 вышел его перевод одиннадцати притч из “Так говорил Заратустра” Ф. Ницше. В предисловии к книге Эрастов показал себя знатоком творчества и эволюции философских идей Ницше, подчеркнул его оригинальность как философа и стилиста»²².

Полное название книги Эрастова — «Так говорил Зороастр. Книга для всех и никого. Двенадцать притч из мистической поэмы Фридриха Нитцше». В упомянутом уже кратком предисловии Эрастов отмечает «поразительную гибкость языка, его музыкальность, изящество форм, богатство самых неуловимых настроений, передаваемых с изумительной пластикой, присущей лишь избранным художникам слова»²³. Нет необходимости доказывать, что и это написано не о философе, а о писателе, авторе «мистической поэмы» (жанровое определение, данное переводчиком).

В состав книги Эрастова входят переводы двенадцати глав из книги Ницше: к девяти, совпадающим с отобранными Нани, он добавляет еще три, две из первой и одну из второй части. Порядок их следования тоже произволен, однако приближен к оригинальному по сравнению с переводом Нани. В отличие от нее, он дает главам нумерацию и печатает их подряд, одну за другой.

Интересно, что в 1902 г. Эрастов публикует отдельной брошюрой свое «открытое письмо Максиму Горькому» «Светит, да не греет...», в манере которого отчетливо чувствуется стиль и раннего «романтического» автора «песен», и стиль «Заратустры», в подражании которому Горького нередко обвиняли.

Письмо представляет собой притчу о проповеднике, который повел за собой толпу, однако погиб, столкнувшись с «каменной стеной Рока», не справившись со своей благородной задачей, в результате чего народ, почувствовав себя обманутым, от него отворачивается. Вот как описывается появление этого проповедника:

Он заговорил, и толпа замерла.

То были не простые слова витиеватого проповедника, это были мощные, яркие мазки кисти талантливого художника, в его речах создавались живые образы, целые картины.

Толпа внимала ему и ей чудилось, что он взял в руки чудесный светильник и повел ее за собою, освещая самые отдаленные уголки жизни, заглядывая в душу и мозг человека²⁴.

Нетрудно узнать в проповеднике молодого Горького и его героев, а также витающую над ними тень другого проповедника — Ницше. Но для нас главное, что

²¹ Хеллман Б. Георгий Эрастов — писатель, который пропал // Лица. Биограф. альманах. 10. СПб., 2004. С. 5.

²² Там же. С. 9.

²³ Ницше Ф. Так говорил Зороастр. 12 притч / пер. Т. Эрастова. СПб.: Литвинов, 1900. С. 10.

²⁴ Эрастов Г. Открытое письмо Максиму Горькому. СПб.: Издание книгопродавца Митурникова, 1902. С. 7–8.

здесь совершенно очевидно влияние главной книги последнего, незадолго до написания письма переведенной Эрастовым.

Среди других ранних русских переводов «Заратустры» необходимо назвать также восемь фрагментов, переведенных в 1899 г. поэтом Иваном Коневским для полной версии его единственной книги «Мечты и думы», которая должна была завершаться подборкой переводов из произведений современных Коневскому европейских поэтов; а «выдержки из Ницше должны составить заключительный аккорд всего переводного отдела»²⁵. Как известно, книга вышла без этой части, а позднее С. Поляков отказался издавать переводы поэта отдельным изданием²⁶; фрагменты «Заратустры» в переводе И. Коневского впервые были опубликованы А. Лавровым только в 2014 г.

В отличие от Нани и Эрастова, Коневской еще более поэтизирует свой перевод; не случайно он попадает в единый контекст раздела «Переводы стихов в прозе».

В том же 1899 г., что и книга Нани, в Москве вышел также анонимный перевод «символической поэмы» Ницше, тоже сокращенный, не имеющий деления на книги, четвертая из которых вообще не переведена.

Параллельно этим переводам выходили и другие, менее поэтичные, зато более полные и точные. Так, перевод Ю. Антоновского, переиздающийся с поправками и сейчас, появился, как уже говорилось, в 1898 г., сначала в периодике, а спустя два года вышел отдельной книгой, выдержавшей до революции четыре издания²⁷.

Юлий Михайлович Антоновский (1857–1913) — известный русский юрист, революционер, писатель и переводчик, больше всего получивший известность благодаря своим переводам из Ф. Ницше (кроме «Заратустры», он перевел также «Происхождение трагедии, или эллинизм и пессимизм» (1872) и «Ессе Homo» (1888)²⁸, а также произведения других немецких философов — Л. Фейербаха и Е. Дюринга — и философский труд Ф. Шиллера «Опыт исследования вопроса о связи между животной и духовной природой человека»²⁹, написал биографическую книгу

²⁵ Ф. Ницше в переводах И. Коневского / предисл. и публ. А. В. Лаврова // *Musen Almanach*: В честь 80-летия Ростислава Юрьевича Данилевского / под ред. О. Е. Карпеевой. СПб., 2013. С. 163.

²⁶ Там же.

²⁷ *Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого* / пер. с нем. Ю. М. Антоновского. СПб.: Типография Б. М. Вольфа. 1900; *Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого* / пер. с нем. Ю. М. Антоновского. 2-е изд., испр. СПб.: Типография Альтшулера. 1903; *Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого* / пер. с нем. Ю. М. Антоновского. 3-е изд. СПб.: Типография Ф. Вайсберга и П. Гершунина. 1907; *Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого* / пер. с нем. Ю. М. Антоновского. 4-е изд. СПб.: Прометей, 1911.

²⁸ *Ницше Ф. Происхождение трагедии или эллинизм и пессимизм* / пер. с нем. Ю. М. Антоновского. М.: М. В. Ключкина, 1902; *Ницше Ф. Автобиография (Ессе homo)* / пер. с нем. оригинала под ред. и с предисл. Ю. М. Антоновского. СПб.: Прометей, 1911.

²⁹ *Шиллер И. Ф. Опыт исследования вопроса о связи между животной и духовной природой человека* / пер. Ю. М. Антоновского // *Собрание сочинений И. Ф. Шиллера*, в перево-

о Дж. Бруно³⁰, тоже выдержавшую несколько изданий). В молодости был народо-довольцем, в дальнейшем — кадетом, сочувствующим социал-демократическим преобразованиям, масоном. Но самым известным его делом остался перевод «Заратустры», который он зимой 1912 г. вынужден был как юрист защищать в суде.

Вскоре появляются также переводы А. Перельгиной³¹ и Д. Борзаковского³²; последний был выбран для первого в России собрания сочинений Ницше. Он снабжен подзаголовком «символическая поэма».

Надо сказать, что и эти переводчики «Заратустры» были достаточно известными людьми. Так, А. В. Перельгина перевела книгу Макса Нордау «Современные французы» (1901)³³; Д. А. Борзаковский был автором нескольких небольших книг рассказов и исследования «Франкмасонство и тайные общества древнего и нового мира»³⁴.

В 1906 г. в издательстве Ефимова выходит еще один вариант «Заратустры», автором которого стал другой известный переводчик — А. Ачкасов, который счел необходимым обозначить свой перевод как «полный» — видимо, на фоне как намеренно сокращенных, так и сделанных ранее с учетом цензурных изъятий³⁵. Как справедливо отмечает Клюс, в своем переводе, в отличие от остальных, «Ачкасов приводит много исторических данных о Заратустре, историю текста, стилистический комментарий и интерпретацию ключевых понятий»³⁶. Свои замечания переводчик помещает в постраничных сносках, утяжеляя тем самым конструкцию текста и внешне приближая его к научному; с другой стороны, выполненный им перевод стихов из книги потом несколько раз использовался другими переводчиками, что свидетельствует о хорошем художественном уровне этого перевода.

Алексей Николаевич Ачкасов известен также как автор переводов из Ницше: вышедшего в том же московском издательстве Д. Ефимова, что и «Заратустра», перевода «Веселой науки» (1882)³⁷; в 1902 г. там же выходит составленный Ачкасовым сборник «Песни русских писателей о воле», включающий стихи Пушкина,

де русских писателей: С историко-литературными комментариями, эстампами и рисунками в тексте. Т. 1–4 / под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1902. Т. 4. С. 476–494.

³⁰ Антоновский Ю. М. Джордано Бруно: Его жизнь и философская деятельность. Биографический очерк. СПб.: Общественная польза, 1891.

³¹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра / пер. А. В. Перельгиной. М.: Ефимов, 1900.

³² Ницше Ф. Собр. соч. Т. 1: Так говорил Заратустра («Also sprach Zarathustra»). Символическая поэма / пер. Д. Борзаковского. М.: Изд. М. Клюкина, 1901.

³³ Нордау М. Современные французы. Очерки истории литературы / пер. А. Перельгиной. М.: Д. П. Ефимов, 1902.

³⁴ Борзаковский Д. А. Франкмасонство и тайные общества древнего и нового мира. СПб., 1900.

³⁵ Ницше Ф. Так говорил Заратустра / полный пер. с нем. А. Н. Ачкасова. М.: Д. П. Ефимов, 1906.

³⁶ Клюс Э. Ницше в России. Революция морального сознания. С. 227.

³⁷ Ницше Ф. Веселая наука / пер. с нем. А. Н. Ачкасова. М.: Кн. скл. Д. П. Ефимова, 1901.

Тютчева, Плещеева, Полонского, А. Толстого³⁸, а в 1903 г. — перевод книги Е. М. де-Вогюэ «Максим Горький как писатель и человек» (1903)³⁹ и сборник «Образцы изящной русской речи (для взрослых)»⁴⁰). Уже в советское время, в 1925 г., выходят еще две книги с участием А. Н. Ачкасова: перевод работы одного из основоположников сексологии и психотерапии в Германии, психиатра и невропатолога, президента Берлинского Психологического общества Альберта Молля «Прорицание и ясновидение» (1922) снабжен «предисловием д-ра А. Ачкасова»⁴¹. Переведена им и книга другого немецкого ученого, профессора Гейдельбергского университета Эрнста Лассар-Кона, «Химия в повседневной жизни» (1895)⁴² (ранее этот чрезвычайно популярный, в том числе и в России, труд выходил в других переводах).

То есть и этот переводчик — достаточно искушенный автор, судя по всему, хорошо знакомый с немецким языком; симптоматично, что именно его переводы стихотворений из «Заратустры» были включены в следующий, тоже очень популярный перевод этой книги, изданный в 1913 г. в качестве приложения к массовому журналу «Пробуждение»; его автор — В. Изразцов, тоже переводчик с немецкого, один из издателей первой в России книги избранных стихотворений Н. Ленау (в переводах К. Бальмонта, А. Апухтина и др.), для которой он написал биографический очерк⁴³.

Наконец, относительно поздний перевод Якова Голосовкера (1935), создававшийся в свое время для издательства «Академия» и увидевшей свет только в 1994 г. с дополнениями В. Микушевича⁴⁴. По его поводу редактор включающего «Заратустру» 4-го тома новейшего собрания сочинений философа Е. Ознобкина пишет: «Перевод Голосовкера — великолепный памятник творческих усилий талантливому переводчику. Однако именно оригинальность перевода не позволила нам выбрать его для публикации»⁴⁵. Как известно, издатели собрания предпочли доработанный Свасьяном перевод Антоновского, ориентированный, по их мнению, «на более строгую академическую традицию»⁴⁶.

³⁸ Ачкасов А. Песни русских писателей о воле. М.: Издание Ефимова, 1902.

³⁹ де-Вогюэ Е. М. Максим Горький как писатель и человек / пер. А. Ачкасова. М.: Издание книжного склада Д. П. Ефимова, 1903.

⁴⁰ Ачкасов А. Образцы изящной русской речи (для взрослых). М.: Д. П. Ефимов, 1903.

⁴¹ Моль А. Прорицание и ясновидение / предисл. д-ра А. Ачкасова; пер. под ред. Г. П. Федотова. Л.: Время, 1925.

⁴² Лассар-Кон Э. Химия в повседневной жизни / пер. с X-го немецкого изд. А. Н. Ачкасова. М.; Л.: ОНТИ, 1925.

⁴³ Ленау Н. Избранные стихотворения в переводах русских поэтов. СПб., 1913.

⁴⁴ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Стихотворения / пер. с нем. В. Голосовкера и В. Микушевича. М., 1994.

⁴⁵ Ницше Ф. Полн. собр. соч.: в 13 т. / Институт философии. Т. 4: Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / пер. с нем. Ю. М. Антоновского; пер. комментария А. Г. Жаворонкова; науч. ред. Е. В. Ознобкиной. М.: Культурная революция, 2007. С. 333.

⁴⁶ Ницше Ф. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 4: Так говорил Заратустра. С. 333.

Таким образом, подводя некоторые итоги освоения «Заратустры» русскими переводчиками 1890–1930-х гг. (то есть, по сути дела, так называемого Серебряного века), можно выделить две основные тенденции: интерпретация книги Ницше как художественного произведения, символической или мистической поэмы, и трактовка ее как философского сочинения, своего рода трактата о сверхчеловеке. Первая традиция (Нани, Эрастов, Коневской, Голосовкер) открывает и закрывает период, вторая — переводы Антоновского, Перелыгиной, Борзаковского, Изразцова — занимает его временную сердцевину.

С 1990-х гг. книгу Ницше вновь начинают издавать и переводить в России. В большинстве случаев это, как уже говорилось, проверенный и достаточно точный, близкий к оригиналу перевод Антоновского. Только один раз издается перевод Голосовкера. Наконец, в последние годы появляются два новых русских «Заратустры»: В. Рынкевича⁴⁷ и упоминавшегося уже А. Перцева⁴⁸.

Теперь о конкретных формах художественности в русских переводах, большинство из которых оказывается проявлением так называемого «стихового начала» в прозе. Прежде всего, это обозначение жанра книги, которую, как мы видели, переводчики называли и мистической, и символической поэмой (что естественно отсылает читателей к литературному дискурсу), и «книгой для всех и ни для кого» (как у Ницше).

Следом необходимо назвать предельную ослабленность сюжета, дробность повествования, складывающегося из самостоятельных звеньев: нумерованных частей, имеющих собственные названия глав, нумерованных главок и никак не названных фрагментов этих главок, отделяемых друг от друга астерисками; при этом главы, главки и фрагменты могут очень сильно варьироваться по длине. Особенно дробной выглядит при этом последняя, четвертая часть.

Примерно треть глав носят название «песнь» (*Das Nachtlid, Das Tanzlied, Das Grablied* и т. д.), тоже отсылающее к художественной словесности, а остальные могут называться либо нейтрально (например, *Die Erweckung* или *Vor Sonnenaufgang*), либо в духе разделов сборников афоризмов (*Von den drei Verwandlungen, Von den Lehrstühlen der Tugend, Von den Hinterwelten*). Надо сказать, что названия этого типа преобладают в первой части, затем их постепенно вытесняют заголовки «поэтического» типа; практически все русские переводчики довольно точно воспроизводят эту градацию.

Следующая структурная особенность «Заратустры», сближающая эту книгу с поэтической речью, — использование «стихоподобной» версейной⁴⁹ строфики, ориентированной на библейский «стих» (вспомним о «поэтической форме библии,

⁴⁷ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / пер. В. В. Рынкевича под ред. И. В. Розовой. М., 1990.

⁴⁸ Перцев А. В. Избранные переводы из Ницше. СПб., 2014.

⁴⁹ Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 177–210.

как основании новой германской поэзии», о которой писал сам автор) и, соответственно, плохо соотносимой с языком научной прозы.

Версейность повествования, позволяющая соотносить абзацы-строфы по аналогии со стихотворными строками, очевидна уже при первом взгляде на текст. Она точно передается практически во всех переводах «Заратустры» и в большинстве прозаических подражаний книге.

Однако Ницше не унифицирует объем строф «Заратустры». Во-первых, нередко (особенно в началах глав) он использует «большие» строфы. Во-вторых, все главы завершает сверхкраткая рефренная строфа — собственно «Also sprach Zarathustra».

Нередко встречаются также строфы, представляющие собой не завершенное смысловое и грамматическое целое, а его часть; такие фрагментарные строфы начинаются у Ницше с дефиса и строчной буквы. Чаще всего они образуют с последующими и предыдущими перечислительный или градационный ряд. Разумеется, подобные конструкции также невозможно представить вне художественного дискурса.

Больше всего таких строф в самой «поэтической» четвертой части книги; особенно характерна в этом смысле «Das trunkene Lied». Вот шестой фрагмент этой главы:

Süße Leier! Süße Leier! Ich liebe deinen Ton, deinen trunkenen
Unken-Ton! — wie lang her, wie fern her kommt mir dein Ton, weit her,
von den Teichen der Liebe!

Du alte Glocke. Du süße Leier! Jeder Schmerz riss dir in`s Herz.
Vaterschmerz, Väterschmerz, Urväterschmerz, deine Rede wurde reif, —

— reif gleich goldenem Herbste und Nachmittage, gleich meinem
Einsiedlerherzen — nun redest du: die Welt selber ward reif, die
Traube bräunt,

— nun will sie sterben, vor Glück sterben. Ihr höheren Menschen,
riecht ihr`s nicht? Es quillt heimlich ein Geruch herauf,

— ein Duft und Geruch der Ewigkeit, ein rosenseliges, brauner
Gold-Wein-Geruch von altem Glücke,

von trunkenem Mitternachts-Sterbeglücke, welches singt: die Welt ist
tief, und tiefer als der Tag gedacht!⁵⁰

Как видим, пять неполных в грамматическом отношении фрагментарных строф, следующих за первой «правильной», представляют собой единое сложное синтаксическое целое, разбитое на пять частей; при этом первая из них выглядит вполне

⁵⁰ Nietzsche F. Also sprach Zarathustra // Nietzsche F. Werke: In 3 Bdn. Bd 2. Köln, 1994. S. 412.

традиционно, только заканчивается необычным сочетанием знаков препинания — «, —»; следующие три строфы начинаются тире и строчной буквой, а завершаются запятой; последняя — со строчной без тире и заканчивается точкой.

В переводе Антоновского этот фрагмент главы «Песнь скитальца в ночи» (переводчик озаглавил его так) выглядит следующим образом:

Сладкозвучная лира! Сладкозвучная лира! Я люблю звук твоих струн, этот опьяненный квакающий звук! — как медленно, как издали доносится до меня твой звук, издали, с прудов любви!

Ты, старый колокол, ты, сладкозвучная лира! Все скорби разрывали сердце тебе, скорбь отца, скорбь дедов, скорбь прадедов; речь твоя стала зрелой, —

— зрелой, подобно золотой осени и полдню, подобно моему сердцу отшельника, — теперь говоришь ты: мир сам созрел, лоза зарумянилась,

— теперь хочет он умереть, умереть от счастья. О высшие люди, чувствуете ли вы запах? Тайно поднимается запах,

— благоухание, запах вечности, запах золотистого вина, потемневшего и блаженно-красного от старого счастья,

— от опьяненного счастья смерти, от счастья полуночи, которое поет: мир — *так глубоко, как день помыслить бы не смог!*⁵¹

Переводчик достаточно точен, он отказался лишь от выделенности последней строфы, однако поставив тире и перед ней. Отметив последнюю строку курсивом, как в оригинале, он нарочито внес в нее метр и рифму, которых нет у Ницше.

Борзаковский и Изразцов соглашаются со «сладкозвучной» лирой, а Перельгина заменяет ее на «чуждую».

Интересно, как поступили переводчики с перечислением «Vaterschmerz, Väterterschmerz, Urväterschmerz» (буквально — ‘боль отца, боль отцов, боль праотцев’; в оригинале очень важен не только смысл этой синтагмы, но и используемый в ней звуковой повтор). У Антоновского и Изразцова это «скорбь отца, скорбь дедов, скорбь прадедов», у Перельгиной — «страдание отцов, дедов и прадедов»⁵², у Борзаковского — «скорбь отца, отцов, прадедов»⁵³.

А вот вариант перевода этого же фрагмента, названного на этот раз «Упоенная песня», предлагаемый Коневским:

Сладостные гусли! сладостные гусли! Люблю ваш звук, ваш упоенный звук водяных духов! — из какой старины, из какого далека приходит ко мне ваш дух. из дальних стран, с заводей любви.

Ты старый колокол! сладостные гусли! Всякая боль терзала твое сердце, боль отчая, боль матерная, боль праотчая; так речь твоя назрела,

⁵¹ Ницше Ф. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 4: Так говорил Заратустра. С. 323–324.

⁵² Ницше Ф. Так говорил Заратустра / пер. А. В. Перельгиной. С. 321.

⁵³ Ницше Ф. Собр. соч. Т. 1: Так говорил Заратустра («Also sprach Zarathustra»). Символическая поэма / пер. Д. Борзаковского. С. 348.

— стала зрела подобно золотой осени и предвечерней поре, подобно моему отшельничьему сердцу! Тайно струится кверху запах,

— благоухание и запах вечности, румяно-блаженный, смуглый златовинный запах старого счастья. —

упоенного полуночно-смертельного блаженства, что поет: мир глубок, и *глубже нежели дню дано помыслить*⁵⁴.

Поэт сливает две фрагментарные строфы, зато сохраняет выделенность последней, которую не заметили «ученые» переводчики. Зато заглавие он «поэтизирует»: у Коневского это «Упоенная песнь». Кроме того, поэт отказывается от перевода первой части этой главы (он называет ее коленом), мотивируя это следующим образом: «Не переводим первое колено Песни ввиду его неразрывной связи с повествованием IV части “Заратустры”»⁵⁵. В этом замечании нам представляется важным и то, что Коневской, видимо, в отличие от многих других интерпретаторов, считает четвертую (самую поэтическую и насыщенную стихами) часть вполне цельной, законченной.

Следующий «вольный» литературный перевод принадлежит Голосовкеру; здесь отступлений от оригинала еще больше, правда в основном это изменения лексики (так, переводчик вместо общепринятой «сладкозвучной лиры» и «сладостных гуслей» Коневского предлагает «шарманку-приманку»):

Ах, шарманка-приманка! Ах, шарманка-приманка! Я так люблю твой звук, твой опьяненно-влюбленный квакуший звук! — как издавна, как издалека ко мне твой доносится звук, разносясь далеко от прудов любви!

Ты, старый колокол, ты, шарманка-приманка! Какая скорбь не пронзала твое сердце жалом! Скорбь отца, скорбь отцов, скорбь праотцев, твоя речь созрела, — созрела подобно золотой осени и поре полуденной, подобно моему сердцу отшельника. И вот ты говоришь: самый мир созрел, виноград уже рдеет, умереть хочет он, умереть от счастья. О, высшие люди, вам не пахло ль в ноздри, не вдохнули ль вы запах? Таинственно притекает к нам запах из бездны, благоухание и запах вечности, словно блаженство роз, словно от вина золотого запах старого счастья, опьяненного полночного счастья-смерти, которое поет: о, мир глубок, и глубже, чем день думал встарь!⁵⁶

Обратим внимание на одну важную конструктивную особенность рассматриваемой главы: концы большинства ее «колен» (кроме двух первых) Ницше выделяет курсивом; из этих выделенных фрагментов складывается замыкающая главу «Хоровая песнь Заратустры» (своего рода «магистрал» — по аналогии с венком сонетов),

⁵⁴ Ф. Ницше в переводах И. Коневского / предисл. и публ. А. В. Лаврова // *Musen Almanach: В честь 80-летия Ростислава Юрьевича Данилевского* / под ред. О. Е. Карпеевой. СПб., 2013. С. 190.

⁵⁵ Там же. С. 188.

⁵⁶ *Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Стихотворения* / пер. с нем. В. Голосовкера и В. Микушевича. М., 1994. С. 380–381.

которая в отличие от остальных стихотворений книги написана не верлибром, а раёшным, рифмованным стихом. Именно так его переводят и Антоновский, и Голосовкер. Однако Коневской и здесь вносит изменение: у него концевые строки «колен» и складывающийся из них финал главы написаны, как и другие стихотворные переводы этого поэта из Ницше, свободным стихом).

Таким образом, применительно к этой главе можно говорить также о специфической форме прозиметрии⁵⁷. Это, пожалуй, наиболее явное проявление художественной ориентированности произведения: переводчики-философы любят говорить о стихах, но все-таки крайне редко заговаривают ими, тем более вносят в них эстетически значимые структурные изменения по своему вкусу.

В «Заратустре» пять собственно стихотворных фрагментов. Прежде всего, это одно стихотворение в конце третьей части — № 3 в «Das andere Tanzlied», знаменитое «Eins!...». В четвертой части, обычно считающейся незаконченной, — два стихотворения, занимающих отдельные главы (объемная третья часть «Das Lied der Schwermuth» и вторая — в «Unter Töchtern der Wüste»), а также три фрагмента, завершающих главы, — песня осла в конце первой части главы «Gespräch mit den Königen», большое стихотворение, занимающее почти всю первую часть главы «Der Zauberer», и последняя, двенадцатая часть уже рассмотренной выше главы «Das trunkene Lied». Все эти фрагменты у Ницше написаны свободным стихом; именно так их и переводили все, «доходившие» до четвертой части.

Обратим внимание на то, что три стихотворных фрагмента входят в состав «песен», это вполне соответствует общей ориентации этих глав на поэтическую речь. Неслучайно «Ночную песнь» переводили все авторы: и те, что создавали точный полный перевод книги, и те, кто выбирал из нее наиболее яркие лирические фрагменты. Напомним, С. Нани начинает свой лирический дайджест «Заратустры» именно с этой главы:

Мрак ночи настал: слышней стали речи бегущих ручьев. Душа моя, ведь она тоже живой ручей.

Мрак ночи настал: проснулись песни — всех любящих. Душа моя, ведь она тоже песнь любящего.

<...>

Мой удел — светом быть: ах быть бы мне ночью! Но светом я опоясан и в том моя горесть.

Ах, был бы я мраком и ночью! Как жадно стал бы сосать я грудь света!

<...>

Но светом своим окруженный живу я, и сам свой огонь поглощаю⁵⁸.

Курсивом мы выделили фрагменты, организованные переводчицей по модели силлабо-тонического метра: в данном отрывке это несколько условных строк

⁵⁷ Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. С. 411–431.

⁵⁸ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Девять отрывков в переводе С. П. Нани. С. 3.

амфибрахия и ямба. Можно предположить, что Нани, создавая поэтическое произведение, сознательно подбирала для своего перевода словосочетания, совпадающие с метрическими отрывками, «поэтизируя» тем самым свой текст. У других переводчиков две первые строки, повторяющиеся затем в конце главы, а также перекликающаяся с ними предпоследняя пара строф, начинающаяся теми же словами (типичная анафора), переведены проще и точнее.

Так, у Эрстова в разбираемом отрывке использована формула «Ночь настала»; три фразы фрагмента можно трактовать как метрические: «Душа моя тоже бегущий ручей»; «Проснулись песни всех любящих»; «Ах, если б стал я мраком...».

Есть метр и в анонимном переводе: «Теперь слышнее говорят все бьющие ключи»; «Я — свет. Ах, если бы был я ночью...»

Использует метр и Голосовкер: «Ночь: звонче говорят фонтаны» (ямб), «И душа моя тоже фонтан» (анapest); «Свет я: ах, быть бы мне ночью...» (дактиль) и т. д.

Ср. у Ницше:

Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.

Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden⁵⁹.

«Строгие» переводчики обходятся без метра и без «лишних» слов; у Антоновского:

Ночь: теперь говорят громче все бьющие ключи. И моя душа тоже бьющий ключ.

Ночь: теперь только пробуждаются все песни влюбленных. И моя душа тоже песнь влюбленного⁶⁰.

Аналогичным образом метра нет у Перельгиной («Ночь наступила...»), Борзковского, Изразцова. В переводе Ачкасова метра тоже очень мало:

Настала ночь: громче заговорили все бьющие родники. И моя душа — бьющий родник.

Настала ночь: пробудились песни влюбленных. И моя душа — песнь влюбленного⁶¹.

С другой стороны, очень много силлабо-тонического метра, кроме Нани, у Коневского, как известно, вносявшего его и в другие свои прозаические переводы — например, Новалиса⁶². В его фрагментах из «Заратустры» находим следующие условные строки: «О, зачем слишком рано застала меня...»; «в последнем предутреннем

⁵⁹ Nietzsche F. Also sprach Zarathustra // Nietzsche F. Werke: In 3 Bdn. Bd 2. S. 191.

⁶⁰ Ницше Ф. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4: Так говорил Заратустра. С. 110.

⁶¹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра / полный пер. с нем. А. Н. Ачкасова. С. 143.

⁶² Новалис. Гимн к ночи / пер. И. Коневского // Золотое перо. М., 1974. С. 394–397.

сне я стоял...»; «О небо надо мной, ты чистое! Глубокое! Ты бездна света! На тебя взирая, я содрогаюсь от божественных...» и т. д.⁶³

Приведенные выше примеры демонстрируют также особое пристрастие Ницше к разного рода повторам; особенно заметны анафоры, подчеркивающие упорядоченность версейных строф. Можно выделить несколько особенно длинных анафорических рядов: например, в четвертой главке Введения восемнадцать строф подряд (с четвертой по двадцать первую начинаются словами «*Ich liebe...*») («Я люблю...»); третье слово — артикль — варьируется; это или *die* или *den*⁶⁴. Разумеется, этот прием точно воспроизведен во всех переводах «поэмы».

Достаточно часто в «Заратустре» используются приблизительные звуковые повторы — гомеотелевты и рифмоиды, отголоски которых можно обнаружить и в переводах. За неимением места приведем лишь один пример — из девятой части уже не раз цитировавшейся главы «*Das trunkene Lied*». Вот несколько фрагментов из этой части:

Weh spricht: «Vergeh! Weg, du Wehe!» Aber alles, was leidet, will leben, dass es reif werde und lustig und sehnsüchtig,

— sehnsüchtig nach *Fernerem, Höherem, Hellerem*. «Ich will Erben, so spricht alles, was leidet, ich will Kinder, ich will nicht mich», —

Weh spricht: «Brich, blute, Herz! Wandle, Bein! Flügel, flieg! Hinan! Hinauf! Schmerz!»
Wohlan! Wohlauf! O mein altes Herz: *Weh spricht: «vergeh!»*⁶⁵

Антоновский, Перелыгина и Рынкевич, похоже, не услышали здесь значимых паронимических сближений: они стремятся воспроизводить только смысл. Как и следовало ожидать, лучше оказался слух у Коневского, аллитерирующего фрагмент в основном на *p* и *z*:

«Горе говорит: «Пройди! прочь, горе!»

<...>

Горе говорит: «Разбивайся, истекай кровью, сердце! Скитайтесь, стопы! Крылья, летите! Выше! ввысь, боль!» Ну же, двигайся, о мое старое сердце! Горе говорит: «Пройди!»⁶⁶

Но удачнее всех изобразил атмосферу звуковой игры, царящую в этом фрагменте, Голосовкер:

О скорби стон: «Сгинь, прежди, о скорбь!»;

томиться по далекому, высокому, по более светлоокому;

⁶³ Ф. Ницше в переводах И. Коневского / предисл. и публ. А. В. Лаврова // *Musen Almanach*. С. 170, 172.

⁶⁴ *Nietzsche F. Also sprach Zarathustra* // *Nietzsche F. Werke*: In 3 Bdn. Bd 2. S. 99–101.

⁶⁵ *Ibid.* S. 415–416.

⁶⁶ Ф. Ницше в переводах И. Коневского. С. 191.

О скорби стон: Крушись, в крови будь, сердце! Пляши, нога! Окрылись, крыло!
Восстань, воспрянь! <...> Ты, мое старое сердце! Стон скорби: «Сгинь!»⁶⁷

Наконец, авторская система нетрадиционных знаков препинания, обозначающих паузы разной протяженности и напряженности: это тире в начале и конце строфы, двойное тире в конце строфы, запятая, точка и восклицательный знак вместе с тире.

Совершенно очевидно, что все перечисленные структурные особенности «Заратустры», в основном отраженные в его русских переводах, демонстрируют сложность ритмической конструкции этой книги, что свидетельствует о ее близости скорее к художественному, нежели к философскому дискурсу.

Кроме переводов в полном смысле слова, в начале XX в. под непосредственным воздействием «Заратустры» и прежде всего его русских вариантов появляются несколько оригинальных произведений, очевидно ориентированных на книгу Ницше, в которых в той или иной степени можно заметить перечисленные структурные особенности. Их возникновение тоже показывает, что «Заратустра» — по крайней мере, в литературной среде — воспринимался в России в первую очередь как художественное произведение.

Так, поэт-революционер Александр Антонов создает, сидя в Екатерининской тюрьме, «философскую поэму» в прозе «Могаска»; обложку этой книги выполнил знаменитый художник М. Матюшин. Антонов создал свою оригинальную версию поэмы о сверхчеловеке — Могаске⁶⁸.

В предвещающем книгу «Слове к» автор апеллирует к форме своего сочинения:

Форма — подражание Ницше. Не российское ли издание Заратустры?
Жду этого возражения.

Но всмотритесь Заратустра стремится к сверхчеловеку, Могаска — к сверхгармонии... Заратустра превозносит стихию, Могаска хочет гармонического единства стихии с разумом.

Внешнее сходство, — да! На первый взгляд... Но оно намеренно: надо вызвать сравнение.

Значит — полемика; или пародия?

Ни то, ни другое: Философская поэма⁶⁹.

Кроме явно отсылающего к «Заратустре» жанрового определения, «Могаску» действительно роднит с книгой Ницше «внешняя форма»: текст разбит на части и небольшие главки, те, в свою очередь, на фрагменты, отбитые астериками, что создает особую дробность повествования; в первой части поэмы это

⁶⁷ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Стихотворения / пер. с нем. В. Голосовкера и В. Микушевича. С. 383.

⁶⁸ Антонов А. Могаска. Философская поэма. СПб.: Изд-во «Новая жизнь», 1909.

⁶⁹ Там же. С. 5, 6.

дополнительно мотивируется дневниковостью повествования, компенсирующей отсутствие сюжета.

Строфы невелики по объему и вполне соотносимы по этому показателю друг с другом; нередко они начинаются повторами-анафорами, в них используются короткие восклицательные предложения, иногда выделяемые в отдельные строфы. Правда, в «Могаске» встречаются не только повествовательные, но и диалоговые строфы, которых в «Заратустре» практически нет.

Само повествование носит взволнованный и возвышенный характер, в нем, как и в «Заратустре» (а точнее — в тех его русских переводах, по которым, скорее всего, автор «Могаски» знакомился с книгой Ницше), много риторики, пафоса и лирического начала.

Позже, уже в советский период, Антонов выпустил в свет «поэму в стихах», по своей стилистике вполне вписывающуюся в контекст раннесоветской революционно-романтической поэзии (можно предположить, что ее необычный жанровый подзаголовок перекликается с жанрообозначением первой книги)⁷⁰.

Другое полупародийное подражание поэме о сверхчеловеке издает в 1915 г. юрист, прозаик, драматург и критик, выпускник Тифлисской гимназии Константин Соломонович Цагарели: как пародия звучит уже само название его книги — «Так говорил Заратустра-сын»⁷¹. Автор с самого начала мистифицирует читателя: написавший нескольких книг о современной прозе (Андреева и Арцыбашева), политических фельетонов и работ по теории права, Цагарели, прекрасно владевший русским языком, тем не менее указывает, что эта его книга переведена автором с грузинского и что перед нами только первый том сочинения.

В качестве эпиграфа к «Заратустре-сыну» используется стихотворная цитата, напоминающая «испорченного» Бальмонта, что тоже вроде бы настраивает читателя на пародийный тон; однако затем идет вполне серьезное посвящение: «Тени моего отца — вечно для меня живому факелу мудрости». Вполне серьезно выглядит и открывающее книгу авторское введение:

Кто из этих страниц думает вывезти непременно воз мудрости и поэзии, тот, лучше и для автора и для него самого, пусть напрасно не останавливает своего возницу и едет мимо...

Кто привык только прочитывать, а не вчитываться, тот лучше пусть поищет книг для чтения, тому незачем братья за эту книгу...

Кто уже знает то, что тут есть и больше того, виноват он, что не предупредил меня, а не я — потому что не имел в виду предупреждать его...

Кто думает, что то, что лишнее для него, не имеет места и для других и не должно быть, этим самым лишая многих того, что им нужно и необходимо, то говорю ему, что и до него не дошли бы многие из тех книг, которые он усвоил и которые он хранит как

⁷⁰ Антонов А. Пятый год. Поэма в стихах. М.; Л.: ЗиФ, 1925.

⁷¹ Цагарели К. Так говорил Заратустра-сын. Кн. 1 / пер. авт. с груз. Харьков: Тип. М. Х. Сергеева, 1915.

сокровища, ибо многие из них я считаю лишними для себя и, рассуждая так же, как он, мог бы требовать, чтобы их не было и настаивать, что они не должны быть...

Кто не удовольствуется количеством ценного в моей книге, тому скажу, что не имел в виду обворовывать его...

Кто же ничего не найдет в моей книге, тому мне нечего сказать, так как, очевидно, мы говорим на совершенно разных языках...⁷²

В этой цитате хотелось бы обратить внимание на несколько моментов: прежде всего, на упоминание в одном ряду поэзии и мудрости (то есть, литературы и философии), которые надо искать в книге; далее, на безусловное обыгрывание знаменитого подзаголовка «Заратустры» — «книга для всех и не для кого»; наконец, на характерную ницшевскую анафору.

Основной текст «Заратустры-сына» тоже имеет очень много общего с произведением «отца»: это и название глав книги (их всего восемь, но при этом шесть из них начинаются с характерного «о») («О ночи, дне и собственном солнце», «О творчестве, творцах и искусстве», «О вершинах, равенстве и богатстве» и т. д.), а еще одна называется «песнью» («Песнь моря»). Текст написан короткими (версеейними) строфами, объединяемыми в небольшие фрагменты, которые отделяются от соседних пробелами. В тексте много анафор и других риторических фигур, а также типичного для «настоящего» «Заратустры» восклицательного «Ах!» в началах предложений.

Кроме того, в 1900-е гг. появляются две юмористические пьесы, возникшие как прямое отражение моды на «Заратустру» и названные так же, как и книга Ницше: «картинка в 1 акте» Г. Т. Северцева (Георгия Тихоновича Полилова, 1859–1915)⁷³ и переведенный известным в свое время актером и организатором театра «Фарс» Симоном Федоровичем Сабуровым фарс французских драматургов Альбина Валабрэга (1853–1937) и Мориса Эннекена (1863–1926)⁷⁴.

Интересно, что в последние годы снова появляются художественные произведения, отсылающие читателя к главной книге Ницше. Так, интересной репликой на «Заратустру» стала книга известного психотерапевта В. Курпатова, который публикует двумя изданиями⁷⁵ свою книгу «Дневник “канатного плясуна”» с недвусмысленным подзаголовком по-немецки «Was verschwieg Zaratustra» (то есть «О чем умолчал Заратустра»). Композиция книги точно повторяет строение «Заратустры»: она тоже состоит из четырех книг, каждая из которых делится на небольшие главы, заглавия которых точно повторяют названия глав книги Ницше.

⁷² Цагарели К. Так говорил Заратустра-сын. Кн. 1. С. 6.

⁷³ Северцев Г. Так говорил Заратустра. Картинка в 1 акте. М., 1903.

⁷⁴ Валабрэг А., Эннекэн М. Так говорил Заратустра: Фарс в 3 д. / пер. с франц. С. Ф. Сабурова. М.: Театр. б-ка М. А. Соколовой, 1905.

⁷⁵ Курпатов В. Дневник «канатного плясуна» (Was verschwieg Zaratustra). СПб., 2003; М., 2007.

Петербургский философ А. Э. Назиров публикует в 1993 г. стихотворную поэму «Заратустра» (по мотивам произведения Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»)⁷⁶, представляющую собой конспективное изложение истории нашего героя на новый лад, в новом лирическом ключе. Серьезность замысла доктора философских наук доказывает и его интерес к переводам книги Ницше на разные европейские языки⁷⁷; их анализ позволяет ему и его соавторам сделать неожиданный, на первый взгляд, вывод: «Посредством звуковой символики Ф. Ницше добивается у читателя оптимистического взгляда на жизнь. “Сверхчеловек” Ницше есть само воплощение радости бытия, достигаемое преодолением нынешнего мира через посредство творчества»⁷⁸. Поэма же является иллюстрацией этого положения, а также полигоном для испытания звуковой символики или просто звукописи: «Тропа трепала путника, устало / Труп спутника взвалившего на спину» и т. д.⁷⁹

В другой коллективной работе говорится:

При рассмотрении произведения Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» обращает на себя внимание тот факт, что автор, излагая содержание своей философии, широко пользовался символической образностью. Поэтому, в жанровом отношении, это произведение можно назвать философской поэмой.

Художественный характер этого произведения представляет определенную трудность при переводе символов на иностранные языки⁸⁰.

Можно обратить внимание также на размещенный в интернете цикл произведений «Море Ницше», подписанный ником Феано и представляющий собой вольно переложенные силлабо-тоническим стихом главы из нескольких книг философа, в том числе почти целиком переведенная «Так говорит Заратустра»⁸¹.

Назовем напоследок еще несколько художественных книг последних лет, в названиях которых упоминается Заратустра: «Реставрируя смысл. Чего не досказал Заратустра» Александра Ицхокова (М., 2003), «Так говорил Заратустра: Роман» Юрия Кувалдина (М., 1994), «Так сказал Заратустра» Ирины Лежавы (М., 2012), «Так думал Заратустра: (книга не для всех)» Александра Рухварова (Н. Новгород, 2004), «Как говорил Заратустра: комедии и драмы» Игоря Тарасевича (М., 2013).

⁷⁶ Назиров А. Заратустра. Поэма. СПб., 1993.

⁷⁷ Маслиева О. В., Назиров А. Е., Жаворонков И. Н. Проблема адекватности литературного перевода символики произведения Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра» // URL: <http://www.arsii.ru/article.php?id=57>

⁷⁸ Жаворонков И. Н., Назиров А. И., Маслиева О. В. Перевод звуковой символики философской поэзии (на примере произведения Ф. Ницше «Так говорил Заратустра») // URL: http://kirshin.ru/about/arsii/07_07.html

⁷⁹ Назиров А. Е. Заратустра. Поэма. С. 7.

⁸⁰ Маслиева О. В., Назиров А. Е., Жаворонков И. Н. Проблема адекватности литературного перевода символики произведения Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра».

⁸¹ Феано. Так говорил мне Заратустра... // URL: <http://sseas7.narod.ru/Nitzsche.htm>

Не ставя здесь задачи анализировать эти книги, отметим только, что само их появление наглядно демонстрирует возрождение интереса к главной книге Ницше среди российских литераторов и — шире — гуманитариев, причем в первую очередь как к художественному произведению.

**ЦВЕТЫ ЧУЖОГО САДА.
ЯПОНСКАЯ СТИХОТВОРНАЯ МИНИАТЮРА
НА РУССКОЙ ПОЧВЕ**

Сплети мне из русских слов танку.

.....
О смертный, о русский, напиши мне танку.

В. Хлебников. 13 танка

Началось все на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков, когда Европа вдруг обратила свой пристальный взгляд на Азию. А точнее — на имеющее многовековые традиции искусство Дальнего Востока — в первую очередь на живопись, графику и поэзию Китая и Японии. Одна за другой проходили в европейских столицах выставки средневековой японской гравюры и китайских свитков, искусства каллиграфии, костюма, прикладного искусства, в том числе так модных ныне икебаны и бонсаи, выходили переводы и исследования классической поэзии.

Вслед за этим естественно началась и волна подражаний, более или менее точных. А главное, европейские художники и поэты захотели воплотить в своих творениях не только внешнюю экзотику дальневосточной культуры, но и постичь ее философию, такую привлекательную для перепробовавших всё эстетов рубежа веков и так не похожую на приевшийся к этому времени европейский рационализм, вжиться в китайское и японское мироощущение, позволяющее творить так же, как его врожденные представители.

Волна моды докатилась до России. Началось с того же, что и в Европе — с выставок, покупок восточных коллекций музеями, публикаций переводных книг о дальневосточной культуре и написания собственных. Как это происходило, хорошо описано в книге К. Азадовского и Е. Дьяконовой «Бальмонт и Япония» (1-е изд. М., 1991; 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Нестор-История, 2017).

Русские поэты и художники живо восприняли новые веяния и принялись активно скрещивать их с собственными авангардистскими открытиями. Это казалось особенно продуктивным, поскольку Россия всегда была не только «щитом между монголов и Европы», но и посредником в их непрекращающемся культурном обмене, полу-Европой — полу-Азией...

В 1904 г. во Владивостоке вышла на русском языке книга известного востоковеда В. Астона «История японской литературы», в которой были впервые опубликованы для широкого читателя переводы хайку Мацуо Басё и стихотворения многих его современников. Здесь же были приведены сведения о природе японской поэзии и ее особенностях в сравнении с европейской, давалось представление о периодах истории японской литературы и ее ведущих мастерах. Тогда же, в первые годы нового века, появилось еще несколько книг этнографического и историко-популяризаторского характера, переводных и оригинальных, в которых цитировались японские танка и хайку. Переводы их были выполнены чаще всего с европейских языков, то есть уже с переводов, и были в большинстве случаев вполне дилетантскими. Но неповторимый колорит японской классической миниатюры они всё же передавали, и у нас тотчас же появились их пере-переводчики.

Напомним, что для двух основных (а точнее — получивших в Японии наибольшее распространение, а в Европе единственно известных) малых форм японской классической поэзии — трехстиший хайку и пятистиший танка — конструктивным фактором стиха выступает количество слогов в каждой строке и в стихотворении в целом. В определенном смысле это аналог силлабического стихосложения (то есть основанного только на равенстве количества слогов во всех строчках стихотворения), как известно, не закрепившегося в русской традиции. Именно поэтому, очевидно, оказались не вполне удачными и попытки первых русских переводчиков строго следовать в этом смысле японским образцам: для русского слуха простое равенство строк по количеству слогов не выступало в качестве внятного ритмообразующего признака, и «точные» переводы воспринимались как аморфные, лишенные ритма вообще.

Чувствуя это, поэты-профессионалы, обратившись к заинтересовавшей их своей экзотикой и выразительностью японской миниатюристике, — и В. Брюсов, и А. Белый, и К. Бальмонт — на первых порах вносят с свои переводы-подражания японской лирике элементы силлаботоники, то есть пытаются организовать стихи по принципу, наиболее привычному для читателей-современников.

Брюсов включает свои «Японские танки и хай-кай» в книгу 1913 г. «Сны человечества»; выполнены они хореем и, в соответствии с японским оригиналом, включают две пятисложные строки (первую и третью) и три семисложные (если это танка), или две пятисложные и семисложную между ними — если хокку. Танка у Брюсова могут быть нерифмованными или рифмованными:

Устремил я взгляд,
Чуть защелкал соловей,
На вечерний сад;
Там, средь сумрачных ветвей,
Месяц — мертвого бледней.

Интересно, что Брюсов пытается продемонстрировать особую активность внешней (в оригинале иероглифической) формы стихотворений, эстетическую значимость для японцев самого внешнего вида их стихотворений, каллиграфически начертанных, при помощи простейшего приема, вполне принятого в европейской традиции: нечетные строки печатаются с двойным отступом от левого края, что придает традиционному квадратику строфы слабое подобие причудливого иероглифического начертания японского стиха...

Другой русский переводчик пошел еще дальше, выделив строки помещенных в его книге миниатюр красным шрифтом. Однако следующие поколения переводчиков и подражателей японской поэзии опустили руки, поняв, что передать особую эстетику иероглифической каллиграфии нам никогда не удастся...

В том же 1913 г. пишет свои пятистишия живший тогда на Дальнем Востоке — ближе всех к Японии! — будущий футурист и левовец Сергей Третьяков; в отличие от брюсовских подражаний, это оригинальные стихи, причем не хореи, а верлибры. И описывают они в первую очередь предметный мир: «Ножницы», «Восковая свеча», «Первоснег», «Ребенок».

Спустя два года появляется большая группа танка поэта и театрального критика Самуила Вермеля, публиковавшихся сначала в футуристских альманахах, а затем вышедших отдельным изданием с демонстративно русифицированным названием «Танки». В книгу вошло несколько десятков пятистиший, внешне достаточно похожих на другие подражания японской классической миниатюре. Однако, заимствуя у японцев классическую композицию слогов, С. Вермель решительно разрушает другие законы танка. В первую очередь самостоятельность и смысловую и интонационную законченность каждой строки — вместо этого русский футурист насыщает свои «танки» стиховыми переносами, что предельно актуализирует, по всем правилам свободного стиха, двойную сегментацию текста и создает в нем, в противоположность японским танка, особое напряжение между строк текста, подчеркивая амбивалентную природу стиховой строки, одновременно являющейся и самостоятельной единицей художественного и ритмического целого, и его связанным компонентом. Правда, в художественном смысле большинство вермелевских «танков» были достаточно беспомощны, что и породило немало иронических отзывов о них.

И в дальнейшем поэты-символисты писали в основном переводы и переложения японской поэзии, опираясь на силлаботонику (А. Белый в 1916–1918 гг., К. Бальмонт в 1924-м), а футуристы и близкие к ним поэты-экспериментаторы — оригинальные стихотворения, в основном верлибры (Д. Бурлюк в 1922-м г., Ольга Черемшанова в 1925-м, Елена Гуро — в течение всего творчества).

При этом А. Белый всегда оставался в своих пятистишиях поэтом, ориентированным на западный рационализм, из всех наблюдений ему непременно нужно было сделать вывод, чаще всего вполне однозначный, направленный на себя:

ЖИЗНЬ

Над травой мотылек —
Самолетный цветок...
Так и я: в ветер — смерть —
Над собой — стебельком —
Пролечу мотыльком.

1916

Несколько ближе подошел к японской созерцательности импрессионист К. Бальмонт, оставивший нам серию вольных переводов японских классиков (недаром японский профессор Я. Мойчи, преподававший в начале века в Санкт-Петербургском университете и хорошо знакомый с русским поэтом, назвал свою книгу «Импрессионизм как господствующее направление японской поэзии» (СПб., 1913), пытаясь обозначить тем самым точку возможного соприкосновения восточного и западного мировоззрения). Но и он часто не может обойтись без логического вывода и собственного лирического присутствия, абсолютно не нужных восточному созерцателю мира. Вот один из вольных бальмонтских переводов:

Как волны, что бьются,
Под ветром о скалы,
Один
Я охвачен печалью,
В тоске.

Помимо прочего, в этом переводе интересен прием вольной передачи слоговой природы оригинала: вместо точного счета слогов поэт предлагает противопоставление двух коротких строк трем длинным, причем даже не в тех позициях, что в оригинале. В дальнейшем эта вольность закрепится в русских переводах и подражаниях танка: нечетное количество строк (вместо четного в большинстве европейских форм) и контраст чередующихся коротких и длинных строк (без счета слогов и обязательного места в тексте) станут внешними признаками русской миниатюры, ориентированной на японскую традицию.

Важной вехой в освоении японской поэтической традиции стал цикл Александра Глобы, знаменательно озаглавленный «Цветы чужого сада. (Из японских поэтов)», который был напечатан сначала в «Красной нови» (1923. № 37), а затем вошел в книгу «Корабли издалека», составленную из вольных стилизаций поэзии разных веков и народов. В отличие от многих предшественников, Глобе вполне даются и форма хайку, и дзенский созерцательный лаконизм, не нуждающийся в присутствии автора:

О Фудзияма,
Венок из лунных лилий
Твоя вершина.

Таким образом, мы видим, что и хайку, и танка с самого начала их новой жизни в «чужом саду» русской поэзии тяготели к разного рода «вольностям»: от рифмы русские переводчики японских миниатюр отказываются почти сразу; ориентируясь на японские оригиналы, обращаются к разностопному стиху; затем постепенно начинают отходить и от регулярной силлабо-тонической метрики, закономерно двигаясь к свободному стиху как к форме, точнее всего передающей прихотливо-изменчивую (для нашего европейского слуха, по крайней мере) ритмику оригинала.

Еще быстрее находят путь к верлибру вольные подражания не каким-то конкретным японским образцам, а японской поэзии вообще. Таковы в первые десятилетия века опыты Михаила Кузмина, Ольги Черемшановой, Николая Захарова-Мэнского, несколько позднее — Давида Бурлюка, Сергея Третьякова, Андрея Глобы, Георгия Петникова. Эти поэты пробуют воспроизвести не столько ритмическое строение японских миниатюр, сколько свойственный им образный строй и специфический механизм завершения текста, оставаясь при этом в рамках трех- и пятистишных миниатюр.

Вот пара примеров: пятистрочный верлибр Елены Гуро:

Развеваются зеленые кудри на небе.
Небо смеется.
Мчатся флаги на дачах,
струятся с гордых флагштоков,
плещутся в голубом ветре.

И трехстрочный Давида Бурлюка:

Стая над городом,
будто мысль незнакомая,
пришедшая в душу внезапно. (Именно так. — Ю. О.)

Примерно тогда же в русской поэзии появляются и опыты еще более вольного подражания японской поэзии — только ее духу, но ни в коей мере не букве. Такие миниатюры — например, совсем забытого ныне Виктора Мазурина — могут иметь произвольное количество строк, но так же, как японские танка и хайку, фиксировать одно моментальное впечатление или переживание, не стараясь его обобщить, как это делают обычно поэты-европейцы.

Для этого — и в подражаниях, и в переводах — действительно, более всего подходил уже сложившийся к тому времени русский свободный стих. На случай уже в 1924 г. востоковед О. Плетнер в статье «К переводу танка» констатирует, что для передачи особенностей японской классической поэзии в русских переводах лучше всего обращаться именно к свободному стиху.

Научное издание

Юрий Борисович Орлицкий

СТИХ И ПРОЗА В КУЛЬТУРЕ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

2-е издание

Подписано в печать 23.01.2019. Формат 70×100/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Times.
Усл. печ. л. 72,88. Тираж 600. Заказ №

Издательский Дом ЯСК
№ госрегистрации 1147746155325
Phone: 8 (495) 624-35-92 E-mail: Lrc.phouse@gmail.com
Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

ООО «ИТДГК «Гнозис»»
Розничный магазин «Гнозис» (с 10:00 до 19:00)
Турчанинов пер., д. 4, стр. 2. Тел.: +7 499 255-77-57
itdgkgnosis@gmail.com

Оптовый отдел
Ул. Бутлерова, д. 17Б, оф. 313. Тел.: +7 499 793-58-01
sales@gnosisbooks.ru
www.gnosisbooks.ru vk.com/gnosisbooks

