

Ю. Б. Орлицкий

СТИХ И ПРОЗА
В КУЛЬТУРЕ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА



STUDIA PHILOLOGICA

Studia philologica

Юрий Орлицкий
**Стих и проза в культуре
Серебряного века**

«Языки Славянской Культуры»

2019

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

Орлицкий Ю. Б.

Стих и проза в культуре Серебряного века / Ю. Б. Орлицкий —
«Языки Славянской Культуры», 2019 — (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. 2-е издание.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-907117-40-2

© Орлицкий Ю. Б., 2019
© Языки Славянской Культуры, 2019

Содержание

– От автора –	6
– I –	8
– 1.1 –	8
– 1.2 –	14
– 1.3 –	24
– 1.4 –	27
– 1.5 –	39
– II –	54
– 2.1 –	54
– 2.2 –	64
– 2.3 –	75
– 2.4 –	86
Конец ознакомительного фрагмента.	87

Ю. Б. Орлицкий

Стих и проза в культуре Серебряного века

– 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, логаяд, 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 интерес-

ные 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

– 1.1 –

Поэзия цитаты: стихотворные фрагменты в критических статьях Владимира Соловьёва

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, силлаботоническому), 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. Соловьёва, 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); «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. СОЛОВЬЁВА

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.

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

ОБЪЁМ СТИХОТВОРНЫХ ЦИТАТ В СТАТЬЯХ В. СОЛОВЬЁВА

	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:

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.

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

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 (Х5+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):

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

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 хоря подряд). Тип клаузулы обозначается, если это необходимо, буквами: «м» – мужская, «ж» – женская, «д» – дактилическая и «г» – гипердактилическая; соответственно, Я4ж – строка четырехстопного ямба с женским окончанием, Я5м/ж – пятистопный ямб с чередованием мужских и женских окончаний. Знаком «х» обозначаются группы строк одного размера (напр. Я4х2 – 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. Знаком «/» 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.

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 предше-

ствующей 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 переключкам. При этом чем ближе описываемый поэт Соловьеву, тем степень такого вхождения 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.

– 1.2 –

«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 Клима 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»⁵; характерен отзыв на это увлечение брата главной героини, житейски трезвого Ипполита Сергеевича: «Стихов не читаю», – создающий вполне традиционную оппозицию героев.

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 прозиметричность⁶. 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 ряда⁷).

При этом прозиметрия встречается практически во всех жанрах прозы Горького; прежде всего, стихи используется писателем, как уже говорилось, чисто функционально, для характе-

⁵ 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).

⁶ Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 411–432.

⁷ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Литературная эволюция. М., 2002. С. 63–64.

ристики 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 Якобсону⁸). Фоном для этого явления выступают, прежде всего, символистские поиски формы, которые Горький постоянно подвергает критике и пародирует (Мережковский, Сологуб), 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 подготовленные 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 прозы⁹, 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,

⁸ Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Бориса Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145.

⁹ Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. С. 321–330.

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?

Еще одно стихотворение Горького, написанное верлибром, – стихи Инокова в «Жизни Клим 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» прозы¹⁰ 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. Лермонтова¹¹, 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.

¹⁰ Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. С. 35–293.

¹¹ Кормилов С. Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995. С. 86–87.

«Песни» Горького, имели, как известно, огромный резонанс в обществе и породили определенную традицию в литературе, прежде всего, революционно-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 чижик, 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 пятиястопного 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 загнивающим 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 бы 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 призывавшей! Нам тесно!.. А если вы нам не дадите покойного места подальше 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 велениям послушны... Прикажет владычица жизни – и наше дыханье над вами чумой пронесется... Живые! Послушайте мертвых – живите подальше от кладбища!.. Жизнь – область безумств благородных: быть может, она – лишь дурная привычка, а может быть – подвиг, а может – недуг неизбежный... Но жизнь есть движение! 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, Ан3, 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 прозаики¹². 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

¹² Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. С. 103–176.

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 поэтичном рассказе «Мальва» (1897) некоторая стихоподобная упорядоченность обнаруживается только 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 изобилующем описаниями женской красоты раннем рассказе, так и называющемся – «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 строф (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 ярко и пестро, 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)¹³. 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 полях» (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 стихотворению¹⁴. 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 говорилось, 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 «эюд» 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).

¹³ Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. С. 177–178.

¹⁴ Там же. С. 220–280.

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 романа¹⁵. 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, однострочные; 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 «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.

¹⁵ Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. С. 258.

– 1.3 –

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 двухсложниковая 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 собрались они 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 проклинает.

Всего в «Прологе» более половины слоговых групп попадает в условные силлабо-тонические строки и цепи – мера, вполне соотносимая с соответствующим показателем такого условно 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 полнотражных 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».

– 1.4 –

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 пруд¹⁶.

1887

¹⁶ Здесь и далее стихи Мережковского цитируются без указания страниц по изданию: *Мережковский Д.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2001.

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 дерев 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

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 метро-строфической 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?
Спрячут 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 разделения на стихи, а есть только внутренний ритм, который я старался угадать»¹⁷. 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,
Жизненаачальник 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 —
Заклучил в узы любви.
Ты далек, но лучи твои близко;

¹⁷ Мережковский Д. Стихотворения и поэмы.

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.
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 сущему, 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 Amore¹⁸.

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

¹⁸ Мережковский Д. Драматургия. Томск, 2000. С. 464.

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
замыкают 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 блаженства¹⁹.

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 – двустишия 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!

<...>

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

<...>

¹⁹ Мережковский Д. Драматургия. С. 465.

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 осложнения (парафразы), отсутствующие у Петрарки, а также сгущение поэтизмов и усиление экспрессии; во втором сонете

– большой лаконизм и динамизм, чем в подлиннике»²⁰; 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 терциям: в вольных переложениях из Данте «Франческа Римини» (1896) и «Уголино» (1895, с прямым указанием на источник), а также в оригинальном стихотворении «Микеланджело» (1892); все 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

²⁰ Мережковский Д. Стихотворения и поэмы.

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, эсхиловского «Прометея».

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.

– 1.5 –

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!»²¹). 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 Надсона²². Ну и еще, пожалуй, к двестишию Саши Черного: «Но безобразен Буренин / И дух от него нехороший!»²³).

Кроме этого, вспоминается блестящий, как всегда, доклад А. П. Чудакова «Литературный грубиян Буренин» на I Банных чтениях НЛЮ «Парадоксы литературной репутации» (1993)²⁴, так, кажется, и не опубликованный, капитальная энциклопедическая статья М. А. Лепехина и А. И. Рейтבלата в словаре «Русские писатели 1800—1917»²⁵, а также кандидатские диссертации и статьи И. Игнатовой и Н. Шабалиной и некоторые другие работы последних десятилетий, нарушающие долгий заговор молчания²⁶. 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 псевдо-либерализма 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

²¹ Минаев Д. По Невскому бежит собака... // Поэты «Искры». Т. 2. Л.: Сов. писатель, 1955. С. 346.

²² Подробнее см.: Весслинг Р. Смерть Надсона как гибель Пушкина: «образцовая травма» и канонизация поэта «большого поколения» // НЛЮ. 2005. № 75. С. 122–153; Рейтблат А. И. Буренин и Надсон: как конструируется миф // НЛЮ. 2005. № 75. С. 154–166.

²³ Саша Черный. Гармония (подражание древним) // Саша Черный. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1991. С. 97.

²⁴ Чудаков А. П. Литературный грубиян Буренин // <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/hron.html>

²⁵ Лепехин М. П., Рейтблат А. И. Буренин // Русские писатели. 1800–1917. Т. 1. М.: БСЭ, 1992. С. 365–367.

²⁶ 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; Тяпков С. Русские символисты в литературных пародиях современников. Иваново, 1980. С. 72–73.

«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 наметил²⁷.

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 писателя: «Отличить (у него) песни от шаржей не всегда удается»²⁸. 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.²⁹

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», переводывая ее в либретто оперы «Анджело» Ц. Кюи, 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 метро-строфический 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 «Кюи 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

²⁷ Буренин В. Литературные очерки // Новое время. 2-е изд. 1878. 8 дек.

²⁸ Кушлина О. Голубые звуки и белые поэмы // Русская литература XX века в зеркале пародии. Антология. С. 140.

²⁹ 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 «Полигон», 2017. С. 168–189.

поэма» «Хвост», поэма «Обезьяна» и «трагическая 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 решил 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 стихам³⁰.

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 строгой объективностью повествования, впадать в лиризм и в романтизм там, где это требуется, и даже там, где не требуется³¹.

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 ведь и стихи поют только наши поэты на литературных чтениях, чем или очень смешат публику, или погружают ее в отчаяние скуки³².

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

³⁰ Граф Алексис Жасминов (Буренин В.). Хвост. СПб.: Тип. А. Суворина, 1891. С. 194.

³¹ Там же. С. 188–189.

³² Граф Алексис Жасминов (Буренин В.). Хвост. С. 189.

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 них³³), 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.³⁴

Зато в «Голубых звуках» их оказалось целых семь! Несмотря на то, что в последнее время некоторые из них воспроизводились³⁵, 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:

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!

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

³⁴ *Соловьев В. С.* Пародии на русских символистов // *Соловьев В. С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 164–166.

³⁵ Русская литература XX века в зеркале пародии. Антология. С. 141–143; *Тяжков С.* Русские символисты в литературных пародиях современников. С. 72–73.

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?³⁶

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 funebra»; 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

³⁶ Русская литература XX века в зеркале пародии. Антология. С. 7–16.

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!»³⁷

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.

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.

³⁷ Там же. С. 19–20.

После таких праведных размышлений
Не мудрено увидеть сон,
Подобный тому, что приснился
Мне прошедшей ночью³⁸.

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 современностью³⁹:

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

Рассказать, что отовсюду,
Парника усыпав гряды,
Огурцов зелено-сочных
Вышли юные отряды!⁴⁰

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 ста-

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

³⁹ Подробнее см. об этом: *Петрова Г. В.* А. А. Фет и русские поэты конца XIX – первой трети XX века. СПб.: Астерион, 2010.

⁴⁰ *Кушлина О.* Голубые звуки и белые поэмы // Русская литература XX века в зеркале пародии. Антология. С. 61.

тей французского поэта и критика Рене Гиля⁴¹, 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 стихом⁴², однако очень вероятно, что первенство здесь принадлежит все-таки Марии Крысинской⁴³, 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 Крысинской и ее первые книги⁴⁴, 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 силлабо-тонического 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-свиные морды!⁴⁵

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.»⁴⁶ (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 эпи-

⁴¹ Подробнее см.: Рене Гиль – Валерий Брюсов. Переписка. 1904—1915 / сост., подгот. текста, вступит. ст., примеч. Р. Дубровкина. СПб.: Академический проект, 2004.

⁴² См. напр.: Орлицкий Ю. Б. Свободный стих в теории и практике Валерия Брюсова // Брюсовские чтения 2013 года. Ереван: Лингва, 2014. С. 178–195.

⁴³ См. также: *Goulesque Florence R. J. Une Femme poète symboliste: Marie Krysinska. La Calliope du Chat Noir. Paris: Champion, 2001.*

⁴⁴ *Krysinska 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.*

⁴⁵ *Буренин В. П. Горе от глупости. СПб.: Тип. А. Суворина, 1905. С. 160.*

⁴⁶ Там же. С. 121.

графа – из стихотворений о дожде Н. Минского 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?»⁴⁷

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!):

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

⁴⁷ Буренин В. П. Горе от глупости. С. 151–152.

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!⁴⁸

В других пародиях высмеивается пристрастие (прежде всего Андрея Белого) к сверхкраткой стихотворной строке (в данном случае, одноstopного 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
Огни⁴⁹.

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

⁴⁸ Буренин В. П. Горе от глупости. С. 154.

⁴⁹ Там же. С. 140

ТРАГЕДИЯ ЖИЗНИ

СИМФОНИЯ 105-Я. ГЕРОИЧЕСКАЯ

Тишь...
Мышь
Скребет.

Вот.
Кот
Идет.

Цап —
Лап
Когтем.

Тиск!
Писк
Потом...⁵⁰

Кроме того, в составе «Поэтических козорогов и скорпионов» есть еще одна «симфония» – «Бой с Горбуном» – «309. Ерундическая» Андрея Белогорячечного)⁵¹, 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?

⁵⁰ Буренин В. П. Горе от глупости. С. 141–142.

⁵¹ Там же. С. 145–146.

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

*Андрей Желтый*⁵²

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!⁵³

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

⁵² Там же. С. 146–137.

⁵³ Буренин В. П. Горе от глупости. С. 156.

Я увидел 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 давно⁵⁴.

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

⁵⁴ Там же. С. 155.

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 щи⁵⁵

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.

⁵⁵ Буренин В. Песни и шаржи. СПб.: Тип. А. Суворина, 1892. С. 266.

– II –

Ритм и действительность: Андрей Белый – ключевая фигура новой русской литературы

– 2.1 –

Русская проза XX века: реформа Андрея Белого

В своей статье 1919 г. «О художественной прозе» Белый назвал прозу «тончайшей, полнозвучнейшей из поэзий»⁵⁶. 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 художественного 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»⁵⁷. Так, уже свои самые ранние стихотворные опыты он записывал в виде прозы⁵⁸, то есть фактически работал в уникальной для своего времени форме рифмованной метрической прозы, которую М. Гаспаров называет «мнимой»⁵⁹. Не менее значимо и то, что в печати дебютировал поэт Белый тоже как прозаик – причем с производением, активное влияние на которое стихового начала тоже несомненно.

Сразу же хотим оговориться, что в рамках нашей работы мы сознательно постараемся не затрагивать тему «музыкальности» опытов Белого: во-первых, в силу, как нам представляется, безусловной метафоричности этого определения⁶⁰, 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

⁵⁶ Белый А. О художественной прозе // Горн. 1919. № 2/3. С. 55.

⁵⁷ Кожевникова Н. Язык Андрея Белого. М., 1992. С. 98.

⁵⁸ Лавров А. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 39.

⁵⁹ См., например: Гаспаров М. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 17–18.

⁶⁰ 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 таковую» (Кожевникова Н. Язык Андрея Белого. С. 99).

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 *старалась* 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 нормы⁶¹.

Метризация прозы – одно из самых очевидных направлений реформы А. Белого. При чем в отличие от опытов XIX в., монографически описанных С. Кормиловым⁶², 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 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 фразу⁶³, – тоже, кстати, по аналогии со стихами, где подобную замедленность продуцирует в первую очередь многократная, авторски заданная сегментация текста.

Именно такая – тотальная и нефункциональная⁶⁴ – 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 прозы⁶⁵.

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». Показа-

⁶¹ Наиболее распространенными из них, по утверждению Н. Кожевниковой, оказываются инверсия и дислокация (Там же. С. 105–109).

⁶² Кормилов С. Маргинальные системы русского стиха. М., 1995.

⁶³ Ср. данное В. Шкловским описание механизма «торможения» в прозе А. Белого (*Шкловский В. Гамбургский счет*. М., 1990. С. 148).

⁶⁴ 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).

⁶⁵ 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.

тельно, 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 размышление 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 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 мотивирована⁶⁶, 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 поэзии⁶⁷.

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 саму 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.

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 – отличает их особая массивированность и комплексность по сравнению с опытами других художников-современников.

⁶⁶ Кожеевникова Н. Язык Андрея Белого. С. 6.

⁶⁷ 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).

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 «опе-ряющие» их рифмы умышленно теряются внутри прозаического монолита⁶⁸. 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 называния метрической прозы по аналогии с конкретными силлаботоническими 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 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 пиррихийев и трибрахийев). 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, строко-подобную метризацию: первая, к которой Белый обратился только в «Москве», предполагает охватенность 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

⁶⁸ Лавров А. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 39.

своего рода аналоги клаузул. Так, строфа из главки «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 обсчитанных 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 ницшевских!) 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 план⁶⁹.

Повесть «Серебряный голубь» на первый взгляд может показаться своего рода отступлением от генеральной линии формирования «единого контекста»⁷⁰ 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

⁶⁹ 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.

⁷⁰ Кожевникова Н. Язык Андрея Белого. С. 30

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 текста возрастает⁷¹, 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 версифицированная 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.»⁷²

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

⁷¹ Подробнее см.: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. Воронеж, 1991. С. 38–41.

⁷² 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).

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»⁷³, 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...»⁷⁴.

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, а как поэму: поэму о звуке»; «“Глоссолалия” есть звуковая поэма <...> Среди поэм, мною написанных <...> она – наиболее удачная поэма»⁷⁵. 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 посылах и выводах: так, анализируя прозу Пушкина, он замечает, что она «явно пульсирует ритмом, имеющим

⁷³ Белый А. Симфонии. Л., 1991. С. 254.

⁷⁴ Цит по совр. переизд.: Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуке. Томск, 1994. С. 91.

⁷⁵ Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуке. С. 3–4.

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, полно звучнейшей 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»⁷⁶.

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 – подобна гексаметру; статистика слов не подтвердила догадки»⁷⁷ (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 стопую 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)»⁷⁸. 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, музыку⁷⁹, выражающиеся не в стихоподобном силлабо-тоническом 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, цветописи и сюжетных моментах”»⁸⁰.

Таким образом, оказывается, с одной стороны, что Гоголь «сломал в прозе “прозу”» и «превратил ее в “поэзию-прозу”»⁸¹, собственные же опыты тотальной метризации Белого оказываются будто бы и не значимыми для структуры его прозы. Скорее всего, такое противо-

⁷⁶ Цит. по совр. переизд.: Как мы пишем. М., 1989. С. 14.

⁷⁷ Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 240.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же. С. 245.

⁸⁰ Там же. С. 317–328.

⁸¹ Там же. С. 245.

поставление 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 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 подражаний⁸², 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 научного 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).

Еще более сильное воздействие оказал на практику русских прозаиков беловский эксперимент с графической перестройкой текста. Безусловно, именно в подражание ему строит свои

⁸² См., например, указание А. Лаврова в предисл. к кн.: *Белый А. Симфонии*. Л., 1991. С. 33.

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 прозы⁸³.

⁸³ Подробнее об этом процессе см., напр., в наших работах «Активизация стихового начала в русской прозе первой трети XX века» (XX век. Литература. Стиль. Вып. 1. Екатеринбург, 1994. С. 69–79) и «Стиховое начало в русской прозе XX века» (Славянский стих. Стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996).

– 2.2 –

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 Силард⁸⁴; с точки зрения стиховедения наибольший интерес представляет статья Дж. Янечека «Ритм в прозе: особый случай Белого»⁸⁵.

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 материала⁸⁶.

Попробуем теперь рассмотреть, из каких компонентов складывается эта иерархия. По аналогии со стихотворной (точнее, силлабо-тонической) речью можно 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)⁸⁷. 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 строк⁸⁸, 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).

⁸⁴ 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.

⁸⁵ Janesek G. Rhythm in prose: The special case of Bely // *Andrey Bely. A critical review*. Lexington, 1978. P. 86–102.

⁸⁶ Белый А. О художественной прозе // *Горн*. Кн. II–III. М., 1919. С. 49–55.

⁸⁷ Силард Л. О структуре Второй симфонии А. Белого. С. 312.

⁸⁸ 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.

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 пронумерованных строк) особо выделяются однострофные главки – как длинные, будто бы суммирующие несколько строк, 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).

Характерно, что некоторые однострофные 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 пронумерованные 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 версейной⁸⁹.

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.

⁸⁹ См. современное понимание verse как специфической формы прозаической строфы, ориентированной на библейский прообраз – напр. в: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 177.

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.
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 Второй⁹⁰. 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...

⁹⁰ Метнер Э. Симфонии Андрея Белого // Андрей Белый. Pro et contra. СПб., 2004. С. 43.

3. И такие слова раздавались: «Здравствуйте, господа!.. Ведь вы собирались сюда для козловачка, примерного, для козловачка?
4. В сети изловим легковверного, 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!
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 спуускался 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 клубок воздушной матери-игуменьи с вуалью дней,
свеянной 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».
Неволью —
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 лебедь – 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.
Неволью

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, взвевяных 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»⁹¹, 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), Л. Андреев (в рассказе «Три ночи. Сон», напечатан в 1914 г.), Ф. Платов (книги 1915–1916 гг.), К. Вагинов (проза 1922 г. «Монастырь господ 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.

⁹¹ 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.

– 2.3 –

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 время⁹². 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 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 эстетики⁹³. 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»...⁹⁴.

...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

⁹² *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.

⁹³ 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.

⁹⁴ *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. М., 1966. С. 197.

другое изобретение не было более непосредственно внушено человеку самой природой⁹⁵.

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» слога⁹⁶. 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. РиѠмик». 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 же приписывают авторы древнему Греческому танцу, которой почти соответствует нынешним нашим балетам⁹⁷.

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 порождало 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»⁹⁸.

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»⁹⁹.

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 расположеніе музыкальныхъ формъ, фигуръ»¹⁰⁰. 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:

⁹⁵ Там же. С. 195.

⁹⁶ Грамматики Лаврентия Зизания и Мелетия Смотрицкого. М., 2000. С. 107–109, 456.

⁹⁷ 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.

⁹⁸ 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.

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

¹⁰⁰ URL: <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=919>

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 отдели. 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; 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 разнообразить¹⁰¹.

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»¹⁰².

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 песне¹⁰³, 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»¹⁰⁴; 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»¹⁰⁵.

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 музыковедов¹⁰⁶. 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»¹⁰⁷, в которой автор подверг критике современных ему композиторов, утративших, по его мнению, идеальные качества моцартовской музыки и в первую очередь именно ритмичность.

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);

¹⁰¹ Справочный Энциклопедический Лексикон: в 3 т. / сост. под ред. Ф. Толля. Т. 3. СПб., 1863–1864. С. 316.

¹⁰² URL: <http://sldal.ru/dal/36356.html>

¹⁰³ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. Т. 2 / сост., вступит. ст. и коммент. З. А. Каменского. М., 1974. С. 160.

¹⁰⁴ Львов А. Ф. О свободном или несимметричном ритме. СПб., 1858.

¹⁰⁵ Холопова В. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.

¹⁰⁶ Серов А. Ритм как спорное слово // Серов А. Критические статьи. Т. 1. СПб., 1892. С. 632–639.

¹⁰⁷ Улыбышев А. Д. Отсутствие ритма в музыке. Отдельное изд. СПб., 1854.

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»¹⁰⁸ 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. Деревницкий 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»¹⁰⁹.

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 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

¹⁰⁸ 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

¹⁰⁹ Ритм // Энциклопедический словарь Гранат. СПб., 1900. Т. 7. Стб. 3265.

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 периферические) 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 изохронизме¹¹⁰.

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

¹¹⁰ Бобров С. Ритм // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л., 1925. Т. 2. П–Я. Стб. 712–713.

деятельности»¹¹¹, а следовательно – корни музыкального и поэтического ритма лежат всецело в рабочем ритме¹¹². 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 переводе¹¹³. 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»¹¹⁴. А завершается книга еще более претенциозным обобщением:

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 пространстве¹¹⁵.

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 поэт-теоретик точен в своем словоупотреблении, на втором – скорее метафоричен¹¹⁶. С ним полемику ведет Х. Шталь¹¹⁷; 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 вторым¹¹⁸. 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:

¹¹¹ Там же.

¹¹² Гоффеншефер В. К. Бюхер Карл // Литературная энциклопедия: Алфавитная часть. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/le2/le2-0511.htm>

¹¹³ Наиболее полное из них – СПб., 1913; см. также недавнее еще более дополненное переиздание: М., 2010.

¹¹⁴ Жак-Далькроз Э. Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства. СПб., 1907. С. 30.

¹¹⁵ Жак-Далькроз Э. Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства. С. 156.

¹¹⁶ Гаспаров М. Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Андрей Белый: проблемы творчества. М., 1988. С. 444–460.

¹¹⁷ Шталь-Швэтицер 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».

¹¹⁸ Фещенко В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009. С. 190–200.

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 жизнь¹¹⁹.

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

Видя распадение 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 Ницше¹²⁰.

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»¹²¹. 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 беловскому 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,

¹¹⁹ Белый А. Арабески. Книга статей. М., 1911. С. 6–7.

¹²⁰ Белый А. Арабески. Книга статей. С. 11.

¹²¹ Цит. по: Белый А. Символизм. М., 2010. С. 215.

послужил основанием для утверждения единой природы ритма стиха и ритма прозы и, соответственно, единства методов их изучения («О художественной прозе»). Рядом с интересом 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...¹²²

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 поэзию¹²³.

Так же и в статье о Вяч. Иванове 1922 г. ритм употребляется последовательно во вполне традиционном узком значении («Ритм Иванова организован сознанием утонченного мастера»¹²⁴). 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 человеком, но и в другом, самосознающем смысле мы можем назвать этого человека челом века¹²⁵.

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.

¹²² 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.)]

¹²³ Белый А. О ритме // Горн. Кн. 5. М., 1920. С. 47–54.

¹²⁴ 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.

¹²⁵ 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.

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 работы¹²⁶.

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»¹²⁷). 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»)).

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»)¹²⁸.

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,

¹²⁶ Текст трактата приводится по заново выверенному тексту, любезно предоставленному нам Х. Шталь (*Белый А. ИССД*).

¹²⁷ 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-стиховед 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).

¹²⁸ 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).

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 процессы, происходящие в организме»¹²⁹, 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 первозаконы (Urgesetze) их бытия, их взаимные соотношения и сродство»¹³⁰. 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»¹³¹).

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

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 интересующими 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 уси-

¹²⁹ Штайнер Р. [Штейнер Р.] Основные черты социального вопроса (1920) // URL: <http://www.anthroposophy.ru/index.php?go=Files&in=view&id=18>

¹³⁰ Там же.

¹³¹ 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. Спирали 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 лютуют в горячее сердце, в руках зажигая пожары; многообразие состояний сознаний летает, как многокружие крылий; и дугами рук начинаем мы мыслить; спиралями шарфов исследовать мир. Видел я эвритмию (такое искусство возникло); огромная полифония в нем складывает нам из воздуха новый космос; и осаждаёт его из эфира на землю; звук червонится, багрянеет, дрожит в жесте рук; и заря, сребрится на шарфе воздушной танцовщицы; жесты звука руки прорезают покровы природы; природа сознания – в жесте: здесь – Бог в человеке. Эвритмию – звуками слов – опускали нас духи на землю из воздуха звука; и в эвритмии мы – ангелы (Андрей Белый. Безрукая танцовщица / публ. Е. В. Глухой, 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))

лия мои направлялись к попытке отчетливо сформулировать, т. е. оформить явление ритма в поэзии средствами души рассуждающей»¹³².

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 паузирки – 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...¹³³

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 законодательств; культура как ритма и ритм как выявления человеческого Духа из свободы и т. д.¹³⁴

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».

¹³² Штайнер Р. [Штейнер Р.] Эвритмия как видимая речь...

¹³³ Там же.

¹³⁴ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 418–493.

– 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**

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»¹³⁵. 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 ошупи мыслей об эстетике: как точной экспериментальной науке; отражение мыслей первокурсника – статьи в “Символизме”, продуманные задолго до написания»¹³⁶.

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»¹³⁷. Поэтому применительно к этому периоду вполне можно говорить о теории стиха как о науке – то есть как о концептуально выстроенной системе взглядов.

¹³⁵ Белый А. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 178.

¹³⁶ Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 384.

¹³⁷ Крайский А. Что надо знать начинающему писателю (выбор и сочетание слов). Л., 1927–1930 (4 издания); Саянов В. Начала стиха. Л., 1930.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.