

О.И. Федотов

ОСНОВЫ РУССКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ РУССКОГО СТИХА

Книга 2

Строфика

3-е издание, стереотипное

Москва
Издательство «Флинта»
2017

УДК 820/83.0

ББК 83.3

Ф34

Р е ц е н з е н т ы:

д-р филол. наук, проф. *С.И. Кормилов*;
каф. рус. и зарубеж. лит. Ставропольского гос. ун-та

Федотов О.И.

Ф34 Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха : в 2-х кн. Кн. 2 : Строфика [Электронный ресурс] / Федотов О.И. – 3-е изд., стер. – М. : Флинта, 2017. – 486 с.

ISBN 978-5-89349-365-8

Книга состоит из двух частей: первой, раскрывающей специфику стихотворной речи, ее релевантные признаки и коренные отличия от речи нестихотворной; и второй, посвященной метрике и ритмике, в которой выявляются и описываются фольклорные и литературные корни русской стиховой культуры, силлабическая, силлабо-тоническая, тоническая система стихосложения, верлибр и литературная стихопроза.

Пособие адресовано студентам и аспирантам филологических факультетов, учителям и учащимся педагогических училищ, лицеев и школ с гуманитарным уклоном, а также самому широкому кругу любителей поэзии.

УДК 820/83.0

ББК 83.3

ISBN 978-5-89349-365-8

© Издательство «Флинта», 2012

Часть III

СТРОФИКА

Г л а в а 1

ПОНЯТИЕ СТРОФЫ И ЕЕ ТИПОЛОГИЯ

Горизонтально-вертикальное развертывание стихотворного текста осуществляется двумя противоположными способами: 1) либо речевой поток членится на более или менее соизмеримые группы стихов, 2) либо идет сплошняком, сохраняя естественную целостность со свободным, неупорядоченным чередованием строк. Первая разновидность стиха называется строфической, вторая — астрофической. Ритмическое движение строфического стиха можно сравнить с марширующими на параде одинаковыми колоннами, астрофический стих напоминает, скорее, непрерывное спонтанное шествие группирующихся в произвольные ассоциации демонстрантов.

Среди многочисленных определений строфы своей внутренней непротиворечивостью, универсальностью и отсутствием полемической заостренности отличается вариант К.Д. Вишневского: «Обособленная группа стихов определенного тематического, ритмического и интонационного построения, являющаяся мельчайшей формой композиции стихотворного произведения»¹. Сходные, но более лапидарные формулы предлагают солидарные с ним М.Л. Гаспаров: «Группа стихов, объединенных каким-либо формальным признаком, повторяющимся периодически»² и С.И. Кормилов: «...группа стихов, периодически повторяющаяся в одном стихотворении по признакам объема, порядка рифмовки (клаузул) и соотношения размеров»³.

Забегая несколько вперед, отметим: признак периодической повторяемости, выделяемый как релевантный, неправомерно отсекает от строфики так называемые *одиночные строфы*.

¹ Вишневский К.Д. Строфика Лермонтова//Творчество Лермонтова / Уч. записки Пензенского педагогического института. Сер. филол. — Вып. 14. — Пенза, 1965. — С. 3–131.

² Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х –1925 годов в комментариях. — М., 1993. — С. 151.

³ Кормилов С.И. Строфика как элемент стихотворной формы// Филология: Сборник студенческих и аспирантских научных работ. — Вып. 3. — Изд-во МГУ, 1974. — С. 107.

Сам термин «строфа» греческого происхождения: *strophe* — кружение, поворот (свою внутреннюю форму термин «строфа» сохранил в польском языке — *zwrotka*) — так древние эллины называли порцию стихотворного текста, которую успевал пропеть хор трагедии или комедии, завершив один круг по оркестре; двигаясь по тому же кругу в обратном направлении, хор исполнял антистрофу; в совокупности они составляли систему.

Можно ли, однако, считать родиной строфы античную Грецию? Разумеется, нет. Просто в лоне древнегреческого театра она проявила себя наиболее определенно, была адекватным образом осмыслена, теоретически и терминологически кодифицирована. Вопрос «где и когда впервые прозвучала строфа?» не имеет однозначного ответа. В принципе, согласимся с В.А. Никоновым, строфа — ровесница стиха⁴. Подобно ему, она постепенно выделилась из синкретического действа, сочетавшего представление, танец, пение, слово и музыку, как некая форма поэтической речи, расчлененной на психологически соизмеримые отрезки.

Строфа, состоящая из стихов, так же как и стих, формировалась в условиях первобытного синкретизма и принадлежала одинаково устному народному творчеству и литературной поэзии, параллельно и одновременно функционируя в лирике, эпосе и драме. Каждый народ, развивая свою поэзию, так или иначе изобретал строфу. Поэтому она могла возникать многократно, всякий раз самостоятельно и самобытно, как одинаковое следствие в целом сходных условий (Там же, с. 102). Значительно позднее фактором, осложняющим оригинальную национальную основу, становились внешние иноязычные влияния.

В античной метрике строфа представляла собой комбинацию особым образом организованных стихов. В ее основе лежали количественные ограничители. Обычно чередовались стихи, чем-то отличные друг от друга. Либо — чисто метрически, как гекзаметр и пентаметр в составе элегического дистиха:

Деять лишь муз называя, мы Сапфо наносим обиду:

Разве мы в ней не должны музу десятую чтить?

(Платон, пер. О. Румера)

⁴ Никонов В.А. Строфика//Изучение стихосложения в школе. — М., 1960. — С. 96.

Либо — как в логаядических строфах, где сочетались стихи, различавшиеся и по метрической конфигурации, и по длине. В сапфической строфе, например, фигурировали три сапфических 11-сложника и один 5-сложный адоний:

Неотлучен станет беглец недавний;
Кто не принял дара, придет с дарами;
Кто не любит ныне, полюбит вскоре —
И безответно...

(Сафо. Гимн Афродите, пер. Вяч. Иванова)

В новое время, после крестовых походов (IX–XI вв.), Западная Европа познакомилась с рифмой, до этого эпизодически самопроизвольно появлявшейся в речевых жанрах фольклора и более или менее регулярно — в христианской лирике раннего средневековья (в так называемом леонинском стихе), и она стала, как и у арабов, совершенным инструментом необыкновенного разнообразия строфических форм в рыцарской лирике. Канонизированное сочетание рифм образовало *рифмовку*, которая стала одним из основных качественных признаков строфы. В дальнейшем сознательный отказ от рифмы воспринимается уже как минус-прием (Ю. М. Лотман), благодаря чему роль релевантного фактора строфообразования приняла на себя не схема рифм, а схема клаузул — то или иное чередование каталектик.

Несомненно, самой дискуссионной областью строфики является ее типология. Где пролегает граница между строфическим и астрофическим стихом, как они соотносятся друг с другом и каковы их подразделения? Стихovedы отвечают на эти вопросы по-разному.

Так, Б. Ярхо, Г. Шенгели и М. Пейсахович считали строфическим любой стихотворный текст, в котором прослеживается какая-либо структура, — и привычные, допустим, четверостишия, выделенные графически, и тексты, в которых те же четверостишия и попеременно с ними двустишия, а также другие, более прихотливые стихосочетания присутствуют без графического сигнала (классические примеры — «Руслан и Людмила» Пушкина, «Демон» Лермонтова, «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова). В результате почти все стихотворные тексты, за очень малым исключением, оказываются строфическими.

Другие исследователи — прежде всего К. Вишневский, М. Гаспаров и С. Кормилов — опираются на решающее значение тако-

го, казалось бы, чисто формального признака, как графическая сегментация речевого потока; в результате два противоположных типа стихотворной речи оказываются в количественном отношении вполне сопоставимыми, а перспективы построения четкой классификации обоих, с градацией промежуточных (переходных) форм, — достаточно реальными.

Графика и в самом деле — не пустая формальность, а объективный, в буквальном смысле *видимый* признак авторской воли, сознательно принятого творческого решения, бесспорный знак определенной структурной установки на строфическую или астрофическую стратегию:

Как весело стихи свои вести
Под цифрами, в порядке, строй за строем,
Не позволять им в сторону брести,
Как войску, впух рассыпанному боем!
Тут каждый слог заметен и в чести,
Тут каждый стих глядит себе героем.
А стихотворец... с кем же равен он?
Он Тамерлан иль сам Наполеон.

(Пушкин. *Домик в Коломне*)

Пушкинская метафора с поразительной точностью вскрывает структурное противостояние строфического и астрофического стиха как движения в высшей степени упорядоченного («под цифрами, в порядке, строй за строем»), напоминающего движение регулярной, хорошо вымуштрованной армии, ведомой победоносным полководцем, и движения спонтанного, неупорядоченного, подобного отступлению бредущего «в сторону» «войска, впух рассыпанного боем». По аналогии с тыняновским понятием «единства и тесноты стихового ряда»⁵, для актуализации которого графика играет самую существенную роль, можно говорить и о «единстве и тесноте строфы», имеющей свое строгое внутреннее членение и соответствие с другими единицами по принципу закономерного подобия. В условиях «единства и тесноты» строфического пространства «заметен и в чести» «каждый слог», подчеркнуто значимы каждое слово, каждое предложение, каждая фраза и «каждый стих глядит себе героем».

Способы графического выделения строфы как обособленной единицы стихотворного текста, выработанные многовековой

⁵ Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. Статьи. — М., 1964. — С. 66.

творческой практикой, чрезвычайно разнообразны. Это — и пробы, чаще всего, т.е. пропуск строки, и цифры, арабская или римская, видимо, с неодинаковой мерой синтаксической, ритмической и тематической замкнутости маркируемой строфы, и черта, и звездочка, одна или три, и сдвиг, как в шахматных клетках, и т.д.

Неизбежно возникает вопрос: как осуществляется строфическая сегментация при отсутствии графически воспроизводимого текста, например в песенном фольклоре или в устном исполнении при чисто акустическом восприятии, например, песен В. Высоцкого? Эквивалентом графического сигнала в таких случаях служит *пауза*, тем более глубокая, чем объемнее и сложнее по своей внутренней конфигурации исполняемая строфа.

В полном соответствии с множеством разнородных определений предстают и многообразные способы классификации строф. Пожалуй, наиболее стройную систему «формальной композиции» стихотворной речи предложил в своей еще аспирантской статье С. И. Кормилов. Выделив несколько ее типов, он расположил их по возрастающей степени формального единства: «1) астрофические объединения; 2) различные виды тирад; 3) дефектные строфы; 4) правильные строфы (индивидуально-авторские и канонические); 5) цепные строфы; 6) твердые формы и их варианты (фиксированные и нефиксированные по объему; в числе первых индивидуально-авторские)»⁶. К сожалению, «индивидуально-авторское» видение проблемы, свойственное приведенной классификации, делает ее малоприменимой для оптимального распределения фактического материала другими исследователями. Учебный характер данного пособия диктует свои законы, заставляя в ряде случаев сознательно идти на некоторые упрощения, отдавая предпочтение не оригинальным, а общепринятым концепциям.

Согласно наиболее традиционному подходу, строфическая речь естественным образом смыкается с астрофической через систему графически немаркированных переходных форм.

Предельный случай внутренне урегулированной в структурном отношении, но графически не расчлененной на строфы стихотворной речи представляет собой текст, в котором угадываются идентичные группы стихов с идентичной рифмовкой (или,

⁶ Кормилов С. И. Указ соч. — С. 114.

скажем, схемой холостых клаузул). Это прежде всего сплошной александрийский стих:

Отцы-пустынники и жены непорочны,
Чтоб сердцем возлететь во области заочны,
Чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв,
Сложили множество божественных молитв.
Но ни одна из них меня не умиляет,
Как та, которую священник повторяет
Во дни печальные Великого Поста;
Всех чаще мне она приходит на уста
И падшего крепит неведомою силой:
Владыко дней моих! дух праздности унылой,
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.
Но дай мне зреть, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.

(Пушкин. Отцы-пустынники и жены непорочны...);

скрытые в астрофическом тексте, по сути одинаковые четверостишия перекрестной рифмовки в другом пушкинском стихотворении:

Подъезжая под Ижоры,
Я взглянул на небеса
И вспомнил ваши взоры,
Ваши синие глаза.
Хоть я грустно очарован
Вашей девственной красой,
Хоть вампиром именован
Я в губернии Тверской,
Но колен моих пред вами
Преклонить я не посмел
И влюбленными мольбами
Вас тревожить не хотел...

(Пушкин. Подъезжая под Ижоры...),

или имитация столь популярного в античной поэзии элегического дистиха, который из одиночной строфы модифицируется

в нерасчлененно повторяющуюся их совокупность в пушкинском стихотворении «Художнику»:

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую:
Гипсу ты мысли даешь, мрамор послушен тебе:
Сколько богов и богинь, и героев!.. Вот Зевс громовержец,
Вот исподлобья глядит, дуя в цевницу, сатир.
Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов,
Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль...
Весело мне. Но меж тем в толпе молчаливых кумиров
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет;
В темной могиле почил художников друг и советник.
Как бы он обнял тебя! Как бы гордился тобой!

Вторую, чуть менее очевидную переходную от астрофического стиха к строфическому группу образуют структуры, в которых чередуются «псевдострофы» с равным количеством строк, но с разной конфигурацией рифмовки или каталектики. Вновь обратимся за примером к бесконечно разнообразному Пушкину:

Когда в объятия мои
Твой стройный стан я заключаю
И речи нежные любви
Тебе с восторгом расточаю,
Безмолвна, от стесненных рук
Освобождая стан свой гибкий,
Ты отвечаешь, милый друг,
Мне недоверчивой улыбкой;
Прилежно в памяти храня
Измен печальные преданья,
Ты без участия и вниманья
Уныло слушаешь меня...
Кляню коварные старанья
Преступной юности моей,
И встреч условных ожиданья
В садах, в безмолвии ночей.
Кляню речей любовный шопот,
Стихов таинственный напев,
И ласки легковверных дев,
И слезы их, и поздний ропот.

(«Когда в объятия мои...»)

Двадцать стихов этого стихотворения можно рассматривать как пять четверостиший — три перекрестной и два охватной рифмовки, произвольно сменяющих друг друга.

Наконец, третью группу представляют самые свободные переходные формы, в которых сочетаются скрытые «псевдострофы» с разным количеством строк, с разной рифмовкой или каталектикой. За примерами ходить далеко не надо — таковы, по большей части, эпические произведения русского романтизма:

У Лукоморья дуб зеленый;
Златая цепь на дубе том:
И днем и ночью кот ученый
Все ходит по цепи кругом;
Идет направо — песнь заводит,
Налево — сказку говорит.
Там чудеса: там леший бродит,
Русалка на ветвях сидит;
Там на неведомых дорожках
Следы невиданных зверей;
Избушка там на курьих ножках
Стоит без окон, без дверей;
Там лес и дол видений полны;
Там о заре прихлынут волны
На брег песчаный и пустой,
И тридцать витязей прекрасных
Чредой из вод выходят ясных,
И с ними дядька их морской...

(«Руслан и Людмила»)

В отличие от предыдущего случая, первая песнь «Руслана и Людмилы» открывается чередованием не только четверостиший перекрестной и охватной рифмовки, но и эпизодически разбавляющих их двестишгий. Впрочем, то обстоятельство, что текст поэмы-сказки членится на неравновеликие абзацы, иной раз даже поверх рифмических цепей, позволяет квалифицировать их как *неतोждественные строфы*, которые также располагаются в переходной зоне.

Могут быть и другие, более прихотливые сочетания внутренних обособленных, но внешним образом не маркированных строфоподобных единиц, составляющих в совокупности неоднородный, структурно целостный монолит.

В свою очередь, собственно строфические образования делятся на: 1) одиночные и повторяющиеся, 2) тождественные и нетождественные, 3) обособленные и цепные, а также 4) твердые (канонические) и фамильные строфы.

Одиночные строфы представляют собой целые произведения. Для их идентификации необходимо, чтобы количество строк и их композиция были легко узнаваемы и соответствовали бы определенной традиции. В противном случае грань между строфической и астрофической речью окажется неразличимой. Структурно амбивалентны поэтому *двустишия*, поскольку два стиха обречены сочетаться друг с другом одним-единственным способом, составляют ли они одиночную строфу или астрофическую комбинацию. То же самое можно сказать и о *трехстишиях* со схемой клаузул AAA или XXX либо с нетрадиционным сочетанием рифмующихся стихов с холостым AAX, AXA, XAA. Зато исключительно разнообразные формы *четверостиший* (ABAB, ABBA, AABV, AAXA, XAXA) воспринимаются как одиночные строфы без видимого напряжения. Но, пожалуй, самый очевидный разряд одиночных строф составляют *твердые* формы типа *октавы*, *сицилианы*, *триолета*, *сонета* и *фамильные* строфы типа *онегинской*, *спенсеровой* или *бородинского семистишия*.

Повторяющиеся строфы, естественно, должны отличаться составляющей их суть *кратностью*. При этом тиражироваться могут как *тождественные*, так и *нетождественные* группы стихов, ритмическое разнообразие которых, учитывая их метроритмические характеристики, длину стихов, каталектику, наличие/отсутствие цезуры, ее характер, совпадение/несовпадение стопо- и словоразделов и т.д., фантастически велико (для четверостишия, например, около 30 миллионов вариантов!). Таким образом, абсолютно тождественные строфы практически невозможны. Условно-тождественными принято считать строфы, имеющие одинаковое количество стихов, написанные одним и тем же размером, скрепленные одним и тем же типом рифмовки. Нетождественные строфы, соответственно, или насчитывают разное количество строк, или отличаются размером либо рифмовкой, или сочетают эти признаки. Так, стихотворение Е. Баратынского «Ахилл» состоит из трех строф разного объема (5-, 4- и 6-стишия), имеющих, естественно, неодинаковую схему рифмовки (AbAAb; AbAb; AAbAAb):

Влага Стикса закалила
Дикой силы полноту
И кипящего Ахилла
Бою древнего явила
Уязвимым лишь в пяту.

Обречен борьбе верховной,
Ты ли, долею своей
Равен с ним, боец духовный,
Сын купели новых дней?

Омовен ее водою,
Знай, страданию над собою
Волю полную ты дал,
И одной пятой своею
Невредим ты, если ею
На живую веру стал!

Любопытный пример сочетания разноразмерных строф представляет собой перевод «Элевзинского праздника» Ф. Шиллера, выполненный В.А. Жуковским. Оба поэта, немецкий и русский, мастерски имитируют структуру античной хоровой лирики, в которой закономерно чередуются одические славословия с повествовательными партиями. Те и другие написаны, казалось бы, одинаковыми 8-стишиями, с небольшими отклонениями в каталектике (aBaBcDcD и AbAbCdCd), но размер у них разный (4–3-стопный амфибрахий и 4-стопный хорей):

Свивайте венцы из колосьев златых;
Цианы лазурные в них заплетайте;
Сбирайтесь плясать на коврах луговых
И пеньем благую Цереру встречайте.
Церера сдружила враждебных людей;
Жестокие нравы смягчила;
И в дом постоянный меж нив и полей
Шатер подвижной обратила.

Робок, наг и дик скрывался
Троглодит в пещерах скал;
По полям Номад скитался
И поля опустошал;

Зверолов с копьем, стрелами,
Грозен, бегал по лесам...
Горе брошенным волнами
К неприятным им брегам!

Строфическая композиция кантаты такова: три амфибрахические строфы перемежаются двумя группами по 12 хореических строф, причем начальная амфибрахическая строфа наполовину (первые 4 стиха) дословно повторяется в финале. Жуковский, с поразительной точностью воспроизводя на русском языке шиллеровский текст, опирался на чрезвычайно популярные в XVIII в. *полиметрические композиции* музыкально-поэтических жанров, в которых смена размера мотивировалась сменой напева. В дальнейшем разноразмерные строфы, как ни редко они употреблялись, культивировались, в основном, в романсах. Оригинальная песня того же Жуковского «Тоска по милом» чередует катрены 2- и 4-стопного амфибрахия охватной и смежной рифмовки:

Дубрава шумит;
Сбираются тучи;
На берег зыбучий
Склонившись, сидит

В слезах, пригорюнясь, девица-краса;
И полночь и буря мрачат небеса;
И черные волны, вздымаясь, бушуют;
И частые вздохи грудь белу волнуют...

Впрочем, в двух случаях из трех первое четверостишие неотделимо от второго даже синтаксически, что находит отражение и в графике. Следовательно, предпочтительнее говорить не о двух разных катренах, а о 8-стишии, пусть и весьма необычной конфигурации. Куда очевиднее метрическая обособленность катренов основного текста от 8-стиший припева в знаменитом романсе К. Подревского «Дорогой длинною»:

Ехали на тройке с бубенцами,
А вдали мелькали огоньки...
Эх, когда бы мне теперь за вами,
Душу бы развеять от тоски!

Дорогой длинною,
Погодой лунною,

Да с песней той,
Что вдаль летит звеня,
И с той старинною,
Да с семиструнною,
Что по ночам
Так мучила меня.

Обособленные и цепные строфы противостоят друг другу отсутствием или наличием общих элементов; при этом и те и другие графически суверенны. Обособленные строфы воспринимаются как некая норма, на фоне которой резко выделяются своей аномальностью строфы цепные. Способы цепной композиции в строфике исключительно разнообразны. Только малая часть цепных строф канонизировалась (*терцины, секстины, венок сонетов*), значительно больше нетрадиционных цепных образований, дающих поэтам возможность в полной мере проявить свою изобретательность. Приведу только один пример — стихотворение С. Есенина «Шаганэ ты моя, Шаганэ...»:

Шаганэ ты моя, Шаганэ!
Потому что я с севера, что ли,
Я готов рассказать тебе поле,
Про волнистую рожь при луне.
Шаганэ ты моя, Шаганэ.

Потому что я с севера, что ли,
Что луна там огромней в сто раз,
Как бы ни был красив Шираз,
Он не лучше рязанских раздолий.
Потому что я с севера, что ли.

Я готов рассказать тебе поле,
Эти волосы взял я у ржи,
Если хочешь, на палец вяжи —
Я нисколько не чувствую боли.
Я готов рассказать тебе поле.

Про волнистую рожь при луне
По кудрям ты моим догадайся,
Дорогая, шути, улыбайся,
Не буди только память во мне
Про волнистую рожь при луне.

Шаганэ ты моя, Шаганэ!
Там, на севере, девушка тоже,
На тебя она страшно похожа,
Может, думает обо мне...
Шаганэ ты моя, Шаганэ.

С. Есенин, как известно, так и не добрался до Персии. Весь цикл «Персидских мотивов» он написал в Баку, стараясь силой воображения перенестись в вожаделенную страну Саади и воссоздать характерный восточный колорит посредством экзотической лексики, замысловатых образов и не в последнюю очередь изысканных строфических построений. В данном случае ни о какой имитации восточных строфических форм речь не идет. Это, если можно так выразиться, псевдоимитация персидской витиеватости. В основе строфической структуры стихотворения лежит рамочный принцип расположения сходных элементов текста: заглавное обращение «Шаганэ ты моя, Шаганэ» обрамляет первую и последнюю строфы; три стиха первой строфы, расположенные между ними, выполняют далее роль, сходную с ролью *сонетного магистра*ла, обрамляя, в свою очередь, последовательно вторую, третью и четвертую строфы. Три срединных стиха последней, пятой строфы демонстрируют полную готовность продолжить аналогичную разработку вновь, но поэт оставляет ее невостребованной, ибо более всего ему необходимо замкнутое, как само остановившееся время, художественное пространство произведения, гармонирующее с общим хронотопом «Персидских мотивов» в целом.

Аналогичным и вместе с тем несколько иным образом действует современный поэт Тимур Кибиров, имитирующий строфический рисунок есенинского стихотворения и пародирующий его содержание. Он увеличивает число строф до семи, со второй строфы отказывается от «магистральной» разработки первого («есенинского» пятистишия), вспоминает о ней только к концу стихотворения и завершает его двукратным повторением строки исходного произведения, трагически переосмыслив ее:

Шаганэ ты моя, Шаганэ,
потому что я с Севера, что ли,
по афганскому минному полю
я ползу с вещмешком на спине...
Шаганэ ты моя, Шаганэ.

Тихо розы бегут по полям...
Нет, не розы бегут — персияне.
Вы куда это, братья-дехкане?
Что ж вы, чурки, не верите нам?..
Тихо розы бегут по полям...

Я сегодня сержанта спросил:
«Как сказать мне “люблю” по-душмански?»
Но бессмысленным хулиганским
и бесстыжим ответ его был.
Я сегодня сержанта спросил.

Я вчера замполита спросил:
«Разрешите, — спросил, — обратиться?
Обряджать в наш березовый ситец
Гулистан этот станет ли сил?»
Зря, наверно, его я спросил.

Шаганэ-маганэ ты моя!
Бензовоз догорает в кювете.
Мы в ответе за счастье планеты.
А до дембеля 202 дня.
Шаганэ ты, чучмечка моя.

Шаганэ ты моя, маганэ!
Там, на Севере, девушка Таня.
Там я в клубе играл на баяне.
Там Есенин на белой стене...
Не стреляй, дорогая, по мне!

И ползу я по этому полю —
Синий май мой, июнь голубой!
Что со мною, скажи, что со мной —
Я нисколько не чувствую боли!
Я нисколько не чувствую боли...

(«Песня остается с человеком», 3)

Особняком стоят так называемые *твердые*, или *канонические*, и *фамильные* строфы. Общее, объединяющее их свойство — закрепление определенной структуры, канонизация ее в качестве легкоузнаваемой строфической формы, имеющей или не имеющей

эксклюзивную авторскую принадлежность. В первом случае это формы, получившие распространение в ту или иную эпоху, в той или иной национальной традиции, — *элегический дистих, терцины, рубаи, секстины, октава, триолет, децима, одическое десятистишие, баллада, сонет, венок сонетов*. Во втором — формы, связанные с каким-либо ярким прецедентом, с произведением определенного поэта или его творчеством, — *сапфическая строфа, алкеева строфа, спенсера строфа, онегинская строфа, бородинское семистишие* и др.

Как видим, строфический репертуар мировой и русской поэзии чрезвычайно широк и разнообразен. Любопытную закономерность вскрыл К.Д. Вишневский: чем крупнее строфа по объему, тем больше имеет она ритмических вариантов, но тем меньше эти варианты используются. Наиболее употребительны унифицированные строфические формы, отличающиеся простотой, узнаваемостью, ритмическим равновесием и оптимальной фразовместимостью. Рассмотрим самые распространенные, от моностиха до сонета и онегинской строфы.

Глава 2

МОНОСТИХ

Можно ли считать строфой стоящий сам по себе, в одном единственном экземпляре изолированный стих? Строго говоря, нет. Это противоречит релевантному пункту определения строфы, прямо и недвусмысленно указывающему на *совокупность* стихов, чередующихся в определенном количестве и в определенном порядке. Иными словами, ему недостает, пожалуй, самого главного строфического признака — объединения стихов. С другой стороны, термин *моностих* наряду с однотипными: *дистих* (*двустиишие*), *терцет* (*трехстишие*), *катрен* (*четверостишие*) и т.д. намекает на свое законное место в строфической системе. Истина, как всегда избегая крайностей, лежит где-то посередине. Моностих или одностишие — уникальное явление, выбивающееся за пределы собственно строфики, своего рода *антистрофа*. Оно функционирует и осмысливается только на фоне многостиший, наподобие минус-приема, приблизительно так же, как верлибр осознается на фоне традиционной классической версификации, одновременно отрицая и подтверждая ее. При этом поистине экстраординарное значение приобретает графическое оформление текста. Моностих должен быть в принципе *одиноким*, занимать на странице абсолютно отдельное место. Окружающее его пустое пространство — не пустая формальность. Оно целенаправленно подчеркивает структурную самостоятельность и самодостаточность стихового ряда, стоящего особняком, не вступающего во взаимодействие ни с кем, кроме самого себя. Более того, парадоксальным образом оно берет на себя роль знака, указывающего на особое место в строфической системе, приравнивающего отрицание к утверждению, отсутствие самого важного признака строфы к его неукоснительному наличию. Изолированный стих, таким образом, можно назвать строфой, при этом строфой *одиночной*, лишь условно, как исключение, подтверждающее правило, на фоне ничем не примечательных с этой точки зрения многостиший.

Генетически моностих восходит к поэтическим миниатюрам, или так называемым текстам лапидарного стиля, обстоятельно исследованным С. И. Кормиловым в книге «Маргинальные системы стихосложения» (М., 1995). С древнейших времен, желая увековечить то или иное событие, ту или иную личность, люди выбивали соответствующие надписи на наиболее прочных, не подвластных течению времени материалах, чаще всего на камне⁷. Тексты поневоле приходилось сокращать до минимума. Со временем некоторые из них приобрели роль и значение моностиха. Исключительную популярность, к примеру, в некрополях XIX в. получила надгробная надпись, утратившая свою авторскую принадлежность и ставшая, как фольклорный текст, всеобщим достоянием:

Покойся, милый прах, до радостного утра!

(Н. М. Карамзин. Эпитафия)

Как известно, Карамзин предложил заказчику пять разных вариантов, один из которых представлял собой одинокую строку в качестве законченного произведения. Ему и было отдано предпочтение. Приведенная «Эпитафия», кстати, была не единственным моностихом, получившим беспрецедентную популярность на русских кладбищах. В. Н. Топоров обращает наше внимание на весьма примечательный факт: по аналогии с данным произведением Карамзина в дальнейшем были использованы как кладбищенские моностихи изолированные строчки из его же «полнометражных» текстов. Например,

Прохожий, помолись над этою могилой! —

не что иное, как заключительная строка его перевода элегии Грея.

Как самостоятельные законченные произведения были восприняты современниками однострочные надписи по поводу смерти великого русского полководца А. В. Суворова:

Здесь лежит Суворов.

(Г. Державин. На гробницу Суворова в Невском);

Ты ищешь монумента? — Суворов здесь лежит.

(Н. Гнедич. Надпись ко гробу Суворова)

⁷ Федорова Е. В. Введение в латинскую эпиграфику. — М.: Изд. МГУ, 1982.

Совершенно в ином свете текст аналогичного тематического ряда предстал в XX в.:

Окоп копаю — может быть, могилу...

(Вас. Субботин)

Узнаваемость одностиший в надгробных надписях, поскольку сравнивать их не с чем (или, вернее, приходится рассматривать в контексте прозаических и собственно стихотворных многострошных текстов всего кладбища), зависит от их метрической определенности.

Надпись Г. Державина представляет собой 3-стопный хорей, а в «Эпитафиях» Карамзина и Гнедича рельефно просматривается классический александрийский стих — 6-стопный ямб с цезурой на третьей стопе. В ассоциативно связанном с ними стихотворении Субботина мало-мальски начитанный в поэзии рецептор сразу угадывает не менее популярный в XX в. чеканный 5-стопный ямб, ритмическая упорядоченность которого находит убедительную поддержку в изысканной аллитерации (*кп—кп, мт—т—м*).

Моностих также хорошо «узнаваем», если он выполнен в освященном традицией метре гекзаметра или пентаметра. К экзотическому статусу одностишия добавляется отмеченная высокой стилистической тональностью метрическая форма, чаще всего в ее иронически-бурлескной функции. Таков, к примеру, шуточный моностих Георгия Иванова и Николая Гумилева, обращенный к Осипу Мандельштаму и записанный Марией Шкапской:

Пепли плечо и молчи — вот твой удел, Златозуб !

Особый статус моностих приобретает в контексте верлибра:

Разве можно сказать цветку, что он некрасив?

(В. Бурич)

Здесь совсем не обязательно апеллировать к версификационной эрудиции воспринимающего; многое, если не все, зависит от ситуации восприятия: или мы читаем сборник стихотворений поэта-верлибриста и идентифицируем одинокую строчку как моностих, по аналогии с другими строфическими или астрофи-

ческими текстами, или мы имеем дело с циклом одностиший, обычно метризованных, как, например, популярные «кичевые» моностихи Владимира Вишневого, которому слушатели «подсказывают» их прямо из зала: «Вернулся муж, а мы в прямом эфире!», «О как внезапно кончился диван!», «Не так я вас любил, как вы стонали...» (в том же ключе работает известный актер и режиссер Лев Дуров: «Я негодай, но вас предупреждаю!», «Никто ко мне не ходит на могилу...», «О, Господи, как всем я надоел!» и пр.), или, наконец, если та же строчка не имеет видимых контрагентов, не только строфическая, но и вообще стихотворная природа ее проблематична. Особое место в этом смысле принадлежит так называемым палиндромам (перевертням), моностихам или (реже) многостишиям, читающимся одинаково слева направо и справа налево:

А роза упала на лапу Азора.

(А. Фет)

Бел хлеб оробел — хлебороб ел хлеб.

Чулок колюч.

(Бонифаций)

Любопытный пример моностиха, коррелирующего с видео-рядом, представляют собой некоторые стихотворные надписи, которыми снабдил свои кокетельские акварели Максимилиан Волошин. В сборнике большой серии библиотеки поэта «Стихотворения и поэмы» (СПб., 1995) содержится 8 моностихов, что составляет почти 2% от общего числа оригинальных произведений поэта, опубликованных в этом издании (417 текстов). Столь очевидная предрасположенность к самым миниатюрным стихотворениям объясняется тем, что все они представляют собой специфическое жанровое образование, а именно «Надписи на акварелях»:

- | | |
|--|----|
| 1. И горы — призраки на фоне вечеров... | Я6 |
| 2. Мой легкий путь сквозь лунные туманы... | Я5 |
| 3. В шафранных сумерках лиловые холмы. | Я6 |
| 4. Моей земли панические полдни. | Я5 |
| 5. Лазурь небес и золото земли... | Я5 |

- | | |
|--------------------------------------|----|
| 6. И озеро, разверстое, как око... | Я5 |
| 7. Материки огня, встающие во мраке. | Я6 |
| 8. Осенних сумерек лиловые миражи. | Я6 |

Приведенные 8 моностихов выдержаны в ямбическом метре, 5- и 6-стопный ямб поровну. Частично надписи — вновь написанные стихотворения (т.е. моностихи изначально), частично фрагменты прежде созданных «полнометражных» произведений, сохраняющие память о своей «прошлой жизни» и приноравливающиеся к новой в изменившихся структурных обстоятельствах.

Перед нами яркий образчик *синэстезии*, структурной «рокировки» живописного и поэтического отображения мира, которое, однако, вовсе не означает «параллелизма искусств». Как отмечал в письме к Ю.Л.Оболенской сам Волошин, «надо искать симфонического, а не унисонного сочетания». Поэтому надписи на акварелях «вовсе не заглавия» их, а нечто органично дополняющее и даже возглавляющее этот синтез. «Представьте себе, — поясняет поэт своей корреспондентке, — что Вы идете с раннего утра и до поздней ночи по тропинке, погруженная в свои мысли и созерцание, и иногда в Вас возникает стих *или* (курсив мой. — О.Ф.) строфа: она не вполне соответствует тому, на что Вы смотрите, но она связана с общим настроением пейзажа. Их сочетание не параллельно, а иррационально. Возникающий стих вовсе не описывает видимый пейзаж, но загорается от него <...> Здесь главное стих, акварель служит только музыкальным аккомпанементом»⁸.

Отношения стиха и видеоряда можно сравнить с диалогом солирующего инструмента и оркестра в музыкальном жанре концерта или, может быть, скорее — с обменом репликами персонажей чеховских пьес... Типологически близкий, хотя и в несколько иной аранжировке, симбиоз стиха и рисунка представляют собой надписи Маяковского в Окнах РОСТА.

Отдельного разговора заслуживают моностихи, образовавшиеся в результате авторского вымарывания неудачных фрагментов текста. Несколько таких «моностихов» можно при желании вычленивать в творческом наследии О. Мандельштама, но имеем ли мы на это право? Конечно, издатель обязан сохранить все, даже самые, казалось бы, неисправные произведения, как дра-

⁸ Волошин Максимилиан. Стихотворения и поэмы. — СПб., 1995. — С. 665.

гоценные свидетельства творческой эволюции поэта. Но определить корпус канонического собрания сочинений исследовательским путем не всегда удастся. Как узнать, какую судьбу готовил автор уцелевшим фрагментам: или оставил их впрок для будущих других произведений, или намеревался вернуться к ним снова, чтобы довести задуманное до конца, или, что менее всего вероятно, довольствовался достигнутым, посчитав стихотворение законченным именно в виде моностиха. Ситуация в данном случае живо напоминает колебания искусствоведов, реконструирующих ... руки Венеры Милосской...

Глава 3

ДИСТИХ (ДВУСТИШИЕ)

Вполне законной, хотя и минимальной по объему строфической модификацией считается *двустиишие*. Правда, и на этот раз среди стиховедов нет полного единодушия. Некоторые полагают, что два стиха не могут образовать строфу просто потому, что отсутствует ожидание «повисшей» рифмы⁹. Как тут не вспомнить анекдотический вопрос: со скольких человек начинается толпа? С другой стороны, два стиха, если речь идет об одиночном двустиишии, обречены сочетаться друг с другом как в строфической, так и в астрофической речи. Здесь актуален другой анекдот: создал Господь Бог Еву из ребра Адама, подвел его к ней и сказал: — Выбирай!.. Не забудем, однако, до Евы, по апокрифу, Адам был знаком с другой дамой — Лилит. Кроме того, он мог не поддаться искушению и остаться холостым («моно-стихом»!). Так что выбор, пусть и небольшой, у него все-таки был...

Двустиишие в одиночном варианте функционирует амбивалентно и в строфической, и в астрофической речи. Как повторяющаяся строфа оно реализуется при условии неременной — абсолютной или относительной — графической выделенности.

3.1. Элегический дистих

Первичной формой одиночного двустиишия по праву считается *элегический дистих*. Соединившись в органическое двуединство, гекзаметр и пентаметр обрели статус жанрово-строфического образования:

В остром копье у меня замешен мой хлеб. И в копье же
Из-под Исмара вино. Пью, опершись на копье!

(Архилох. Ямбы, пер. В. Вересаева)

⁹ *Martinon Ph.* Les strophes. — Paris, 1912. — P. 79.

Легок становится мыслью любой человек, если выпьет
 Больше, чем нужно, вина, глуп ли он был иль умен.

(Феогнид. «Легок становится мыслью...», пер. В. Вересаева)

Где бы навек поселиться и жить, искали хариты;

Место такое нашлось: Аристофана душа.

(Платон. Аристофану, пер. О. Румера)

Элегический дистих — исконная метрическая и в то же время строфическая форма древнегреческой элегии, скорбной песни, связанной первоначально с оплакиванием усопших, генетически восходящая к похоронным тренам, в которых горестные возгласы плакальщиков и жалобные звуки флейты вторили друг другу, составляя своеобразный ритуальный дуэт. Двучастное строение элегического дистиха идеально соответствовало способу исполнения скорбных песен (поочередно сначала флейтой и плакальщиком, затем солистом и хором), т.е., по сути дела, диалогической их природе:

Честь вам, два сына Неокла; отчизну от тяжкого рабства

Древле избавил один, от неразумья — другой.

(Менандр, пер. Д. Усова)

Позднее на смену пению пришел речитатив.

Новоевропейские имитации античного двустушия еще более утвердили его в роли традиционной строфы, которая, отделившись, как Афродита от пены морской, от породившей его стихии (вспомним мандельштамовское: «Останься пеной, Афродита./ И, слово, в музыку вернись...»), приобрела по преимуществу риторический характер.

Любопытную характеристику как бы специально приспособленной к риторической системе мышления строфической форме предложил Иосиф Бродский: элегическое двустушие, по его мнению, «давало возможность выразить как минимум две точки зрения, не говоря уже обо всей палитре интонационной окраски, обеспечиваемой медлительностью гекзаметра и функциональностью 5-стопного ямба (видимо, оговорка или, скорее, обратный перевод с английского; должно быть *пентаметра*. — О.Ф.) с его дактилической — т.е. отчасти рыдающей, отчасти самоустраняющейся второй половиной»¹⁰.

¹⁰ Бродский И. Путешествие в Стамбул// Петрополь-3: Альманах. — Л., 1991. — С. 38.

Уже в античной поэзии наметилась тенденция к циклизации элегических двустий, благодаря чему они постепенно перешли в разряд повторяющихся:

Знания нет у одних, но есть богатство. Другие
Мучась тяжелой нуждой, благо стремятся найти.
К делу и эти и те равно не способны, однако:
Деньги мешают одним, разум — помеха другим.
(Феогид, пер. С. Анта)

В наше время ассоциирующиеся двустии, при условии их графической выделенности (которая бывает двоякого рода: или путем пропуска строки, или путем дополнительного отступа коротких четных стихов), — одна из самых продуктивных строфических форм. Впрочем, повторяюсь, метрическая неоднородность составляющих элегический дистих рядов служит достаточной компенсацией отсутствия пробела или дополнительного отступа, маркирующих строфы; благодаря ей мы автоматически отделяем строфу от строфы:

Кто на снегах возматил Феокритовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?
Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец?
Вот загадка моя: хитрый Эдип, разреши!
(Пушкин. При посылке бронзового сфинкса, 1828)

В отечественной традиции заметную роль играли силлабо-тонические имитации элегического дистиха античности. Как показал в своем докладе на международной научной конференции «Лингвистическая и прикладная поэтика в системах современных наук» (Санкт-Петербург—Петергоф, 1998) Ч.Л. Дрейдж, элегический дистих имеет в русской поэзии давние и прочные корни. В XVIII в. он был известен уже Мелетию Смотрицкому и Василию Тредиаковскому, присвоившему ему и соответствующее наименование — стихов «героэлегических»:

Ах! От раны престал он смертных чувствовать скуки,
Чувствуя, что и ему в лике бессмертных сидеть.

Гроб, посетитель, зришь, и лютых раскаяний виды!
Дважды мрет, кто себе смерть по достоинству мнит.

Ты ж однак удержи в уме заклинаний обиды;
Также и речь, душам коя спокойство чинит.

Во втором стихотворении мы имеем редкий случай перекрестно рифмованного элегического дистиха. Но это не четверостишие, а два двустишия с перекидными рифмами. Чередование длинных гекзаметрических и укороченных пентаметрических стихов по традиции, идущей от силлабики, позволяло не соблюдать пропуска строки между строфами.

С самого начала русский элегический дистих приобрел резко определенный содержательный шлейф: очевидную приверженность к надгробной надписи, к антологическим античным мотивам и к собственно элегическим ламентациям:

Урна времен часы изливает каплям подобно:
Капли в ручьи собрались; в реки ручьи возрасли,
И на дальнейшем берегу изливают пенисты волны
Вечности в море; а там нет ни предел, ни берегов...
(А. Радищев)

Здесь Козловского гроб, ваятеля. Юный художник!
С чувством облобызай славного Мастера лик.
И из урны к себе вызывай Козловского гений,
Или же оный лови в произведениях его.
В сладких ли мыслях над бабочкой юная Психе мечтает,
Или Эротов брат, нежный горит Гименей
В мягкой работе резца; дает ли резец сей Иракулу
Править Фракийским конем, челюсти львины терзать:
Росский ли явлен Иракл, Царей защитник — Суворов, —
Встань пред образы те, в них-то Козловский живет!
(А. Востоков)

— Сладкие слезы первой любви, как роса, вы иссохли!
— Нет! на бессмертных цветах в светлом раю мы блесим!
(А. Дельвиг. *Слезы любви*)

Довольно поздно к элегическому дистиху обратился неутомимый первопроходец и неистощимый экспериментатор Василий Жуковский. В 1830 г. он перевел им двустишие И. - Г. Гердера «Als Herodotus einst die Musen freundlich bewirtet...»:

Некогда муз угостил у себя Геродот дружелюбно!
Каждая муза ему книгу оставила в дар.

Как известно, девяти книгам своей «Истории Греции» Геродот присвоил имена муз.

Четырежды — в чистом — виде использовал его в жанре эпиграммы зрелый Пушкин:

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера,
Боком одним с образцом схож и его перевод.
(«К переводу Илиады», 1830)

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.
(«К переводу Илиады», 1830)

Юноша! скромно пируй, и шумную Вакхову влагу
С трезвой струею воды, с мудрой беседой мешай.
(1833)

Злое дитя, старик молодой, властелин добронравный,
Гордость внушающий нам, шумный заступник любви!
(«Вино (Ион Хиосский)», 1833)

Своеобразным отголоском приведенных эпиграмм можно считать двустиия Жуковского, вписанные им в 1837 г. в пушкинский альбом, оставшийся после смерти поэта, подаренный ему в свое время Евдокией Петровной Растопчиной. Всего в подборке три таких стихотворения:

Утро одно — и роза поблекла; напрасно, о дева,
Ищешь ее красоты; иглы одни ты найдешь.
(«Роза»)

О веселая младость! о печальная старость!
Та — поспешно от нас! эта — стремительно к нам!
(«Младость и старость»)

Фидий — иль сам громовержец к тебе нисходил от Олимпа,
Или взлетел на Олимп сам ты его посетить!
(«Фидий»)

Мотивы быстротечности жизни, парадоксальной диалектики молодости и старости в двух первых стихотворениях явно напоминают пушкинские двестишестидесятые 1833 г. («Юноша, скромно пируй, и шумную Вакхову влагу...» и «Вино» из Иона Хиосского). «Фидий» — органическое продолжение скульптурных ассоциаций, связанных у Пушкина с античным элегическим дистихом. Можно не сомневаться, от внимания Жуковского не ускользнула сложная взаимосвязь стихотворной загадки, направленной Дельвигу («При посылке бронзового сфинкса») «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы...», 1828), и явно циклизующихся стихотворных скульптур: прежде всего «Царскосельской статуи» («Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила...», 1830), «Художнику» («Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...»), «На статую играющего в свайку» («Юноша, полный красоты, напряженья, усилия чуждый...») и «На статую играющего в бабки» («Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено...», 1836). Векторы образно-смысловых соответствий соединяют также «Розу» Жуковского с «Феокритовыми нежными розами» из загадки бронзового сфинкса, которого Пушкин преподнес своему другу Дельвигу. С другой стороны, рано умерший Антон Дельвиг закономерно является (или, вернее, значимо отсутствует: «...со мной доброго Дельвига нет») среди гипсовых и мраморных «кумиров» в стихотворении «Художнику». Так в единый комплекс соединяются мотивы высокого творчества, смерти и бессмертия, словесного и скульптурного образа и ... античного элегического дистиха.

Доминирующие мотивы его русских имитаций в дальнейшем упростились, редуцировались, сократившись до эпиграмматической заостренности и бурлескной ориентации на античность. В таком виде они в основном использовались поэтами второй половины века, в частности А. Фетом:

В мире, где радостей нет, Эпикур говорит: наслаждайся!
 Дай мне восторгов, а там можешь сказать: удержишься!
 («Странность», <1840>);

М. Михайловым:

Много у нас толковали в журналах о прессе свободной.
 Публика так поняла: гни нас свободно под пресс!
 («Недоразумение», <1862—1864>),

Каторгу даже и казнь именуют указы взысканьем:
Взыскан (так понимай!) царскою милостью ты.
(«Взыскание», <1862—1864>),

у которого по обыкновению обыгрываются ключевые слова-омонимы;

Аполлоном Майковым, опубликовавшим в 1882—1883 гг. цикл «Наброски», в составе которого содержится 6 одиночных элегических дистихов, вполне серьезно имитирующих античное глагомыслие, но допускающих время от времени отклонения от канонической метрики:

Опыт! скажи, чем гордишься ты? Что ты такое?
Ты плод ошибок и слез, силам потраченным счет.

Бродит вино молодое: не должно брожению мешать;
Но и разумный уход, крепкие нужны мехи.

Всюду: «Что нового?» — слышишь. Да вдумайся в старое
прежде!
В нем для себя ты найдешь нового много, поверь!

Формы, мой друг, совершенство — не все еще в деле
искусства:
Чистая пусть изнутри светится в нем мне душа.

Времени мстить предоставь за порченье, ложь и обиды:
Тайных агентов оно в каждой имеет душе.

Друг мой! Ученые, верь, не такие, как кажутся, боги;
Наше невежество — вот в чем нередко их сила!

В поэзии XX в. эта линия была продолжена в еще более интенсивном и апробированном виде. Чаще других к имитации элегического дистиха обращались Вяч. Иванов, Саша Черный, Максимилиан Волошин, Осип Мандельштам, Владислав Ходасевич и Илья Сельвинский.

Элегические двустушия Вячеслава Иванова представляют собой искусные имитации их античных прообразов. Опираясь на традиции, заложенные Архилохом, Феогнидом, Симонидом, Платоном, Каллимахом, Катуллом и другими мастерами лаконичных

стихотворных надписей Древней Греции и Рима, он создает, в частности, цикл из шести элегических дистихов, включенный в состав «Кормчих звезд» (СПб., 1903). Цикл получил и соответствующее авторское название — «Дистихи». Впрочем, под этим же заголовком фигурируют еще два стихотворения: «Тихий фиас» и «Демон», каждое из которых состоит из четырех не сегментированных на отдельные строфы двустиший. Рассмотрим как наиболее характерные шесть элегических дистихов, упомянутых выше; на их самостоятельный статус указывают четкая графическая обособленность и непереносимое наличие заглавия к каждому миниатюрному стихотворению; в двух случаях названия даны на латыни и санскрите.

Первый же элегический дистих цикла «*Veste detracta*» («Белые стихи» — лат.) представляет собой поэтическое и историческое обоснование величественной красоты лишенного внешних украшений безрифменного стиха, которым, как известно, обходилась античная поэзия:

Грации, вами клянусь: милей Красота без одежды!
Полный гармоний, без рифм стих обнаженный милей!

В следующем двустишии — «Мистика» — выражена мысль, авторитетное подтверждение которой поэт отыскал через несколько лет после того, как им были написаны соответствующие строки (в составе оставшегося в черновике стихотворения «Ясность и Темнота», 30/18 декабря 1889). Авторское примечание в «Кормчих звездах» гласит: «Через несколько лет по написании этого двустишия автор нашел ту же мысль, выраженную тем же образом, в латинском стихотворении св. Бенедикту, начертанном на стенах монастыря *Sacro Speso* в Субиако»¹¹:

В ясном сиянии дня незримы бледные звезды:
Долу таинственной тьма — ярче светила небес.

Высоким патриотическим пафосом проникнуто третье двустишие, запечатлевшее в лапидарной политической максиме общественную значимость принятого 19 февраля 1861 г. манифеста об отмене крепостного права:

Благословенный день, залог величавой надежды!
Волю народу ты дал, родине дал ты народ.

¹¹ *Иванов Вяч.* Кормчие звезды: Книга лирики. — СПб., 1903. — С. 368.

В заголовке и сюжете следующего, четвертого по счету дистиха обыгрываются евангельские слова Иисуса Христа «Лазаре, гряди вон!», произнесенные им после воскрешения Лазаря, что воспринимается также как отсылка к глубокой мифологической древности:

Кличь себя сам и немолчно зови, доколе далекий
Из заповедных глубин: «Вот я!» — услышишь ответ.

Несколько выпадает из системы пятое, предпоследнее стихотворение цикла — «Самоискание», в котором перифрастически трансформируются не менее знаменитые слова Иисуса из того же Евангелия от Иоанна (XII, 24): «Истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». В нем соединились два элегических дистиха, два равнообъемных компонента единого образного параллелизма:

Ищет себя, умирая, зерно — и находит, утратив:
Вот твой, Природа, закон! вот твой завет, Человек!..
Музыке темной внемлет Поэт — и не знает покоя,
Слыша ясней и ясней звук предреченных речей.

Наконец, в заключительном дистихе, с загадочной санскритской сентенцией из «Упанишад» в заголовке «Tat twam asi», откомментированной поэтом как «Это (именно, каждый отдельный индивидуум) — ты (сам)», развивается еще один, может быть, самый главный из христианских постулатов. Его содержание столь же серьезно, возвышенно и внушительно, как и во всех предыдущих миниатюрах:

В страждущем страдаешь ты сам: вмести сораспяться живому.
В страждущем страдаешь ты сам: мужествуй, милуй, живи.

Те же содержательные ореолы сопровождают и другие, более поздние циклы элегических дистихов Вячеслава Иванова: «Отзывы», «Нарцисс (Помпейская бронза)» и «Художник и поэт» из второй книги лирики «Прозрачность» (М., 1904), эпитафия на смерть жены поэта Л.Д. Зиновьевой-Аннибал в качестве одного из эпиграфов к книге «Cor ardens», «Нежная тайна» из одноименной книги 1912 г. и стихотворение «Каменный дуб»,

(1925), включенное впоследствии в книгу «Свет вечерний» (Oxford, 1962).

Принципиально иную стратегию освоения элегического дистиха в своем оригинальном и отчасти переводном творчестве применил Саша Черный, демонстративно пародировавший его. Если не считать первого и, пожалуй, самого известного опыта в этом роде — неправильного гекзаметрического (без пентаметров) стихотворения «Гармония» с весьма примечательным мотивирующим подзаголовком «(Подражание древним)» <1908>:

Роза прекрасна по форме и запах имеет приятный,
Болиголов некрасив и при этом ужасно воняет.
Байрон, и Шиллер, и Скотт совершенны и духом и телом,
Но безобразен Буренин, и дух от него нехороший... ,

сатирик в общей сложности пять раз обращался к собственно элегическому дистиху, сгруппированному, однако, во всех случаях попарно, в результате чего получаются своеобразные катрены:

Слава богам! Петроград посетили французские гости.
Сладкие вести теперь повезут они в вольный Париж:
Пышность развесистых клюков и медведей на Невском не видно,
Но у «Медведя» зато французская кухня вполне.

Русский казенный оркестр гремел без препон Марсельезу,
В честь двух парламентских стран выпил французский посол —
«Гений финансов» теперь пеплом посыплет прическу
И с благородной тоской Милюкову портфель передаст...
(«К приезду французских гостей», февраль 1910 г.)

Как видим, правильный пентаметр выдержан только в 6-м стихе; во всех остальных четных стихах пентаметры имеют цезурное наращение в один или два слога.

В дальнейшем поэт только один раз воспользовался исправными элегическими дистихами в сюжетном стихотворении «Колумбово яйцо» <1911>:

Дворник, охалку поленьев обрушивши с грохотом на пол,
Шибко и тяжело дыша, пот растирал по лицу.
Из мышеловки за дверь вытряхая мышонка для кошек,
Груз этих дров квартирант нервной спиной ощутил...

В исполненной добродушной иронии зарисовке из немецкой жизни «Еще факт» <1911>, повествующей о праздновании в зале «Зеленой Свиньи» юбилея гимнастического клуба «На здоровье», одного слога не хватает в окончании нечетного гекзаметрического стиха, который вопреки традиции оказывается мужским:

Вдруг разразился вокруг сочувственный радостный рев,
Смолкнул медлительный вальс, пары друг друга теснят:
Ах, это плотный блондин интимную выиграл вазу,
Пива в нее нацедив, пьет среди залы, как Вакх!..

Перевод гетевского стихотворения «Как одолеть воробьев?— спросил знакомый садовник...» <1923> также имеет дефект в концовке (в заключительном стихе снова произошла подмена пентаметра гекзаметром):

«Как одолеть воробьев?— спросил знакомый садовник,—
Гусениц, жадных жуков, ос и проклятых кротов,
Мух, ненасытных червей и прочую гнусную нечисть?»
«Плюнь! — отвечал я ему: — Пожрут они сами друг друга».

Наконец, цезурным наращением в два слога отмечен последний стих в «Номере 17» из «Гостиницы Пасси» <1925>:

Стулья придвинув к постели, два пожилах человека
К картам склонили чело, мирно и кротко пыхтя.
О эмигрантское чудо!.. Ты полюбуйся, читатель:
Республиканец один, а его визави — монархист!

В строфическом репертуаре М. Волошина элегический дистих занимает весьма важное и стилистически адекватное место.

Первая серия из четырех элегических дистихов была написана им в 1910 г.; каждый из них имел конкретный обозначенный адресат. Посвящения Елизавете Ивановне Дмитриевой (Черубине де Габриак):

В горькой купели земли крещены мы огнем и тоской,
Пепел сожженной любви тлеет в кадилънице дня,—

и ее подруге Лидии Павловне Брюлловой:

Вместе в один водоем поглядим ли мы осенью поздней, —
Сблизятся две головы — три отразятся в воде;

Александре Михайловне Петровой:

Тысячелетнего сердца семь раз воскресавшей Ардавы
Вещий глухой перебой, вещая, слушаешь ты! —

и Сергею Константиновичу Маковскому:

В городе шумном построил ты храм Аполлону Ликею,
Я ж в Киммерии алтарь Горомедону воздвиг —

отличаются отчетливой античной афористичностью и вполне серьезной концептуальностью.

29 декабря 1926 г. датируется еще одна имитация античной версификации — гекзаметрическое двустиие в стихотворении «Коктебельские берега»; впрочем, оно может интерпретироваться и как дериват элегического дистиха, на что намекает мужская клаузула второго стиха:

Эти пределы свящennы уж тем, что однажды под вечер
Пушкин на них поглядел с корабля по дороге в Гурзуф.

Выбор метрической формы, возможно, был предопределен аналогичными опытами самого Пушкина и, более чем вероятно, прощальным стихотворением В.А. Жуковского, написанным неправильным гекзаметром («Он лежал без движенья, как будто по тяжелой работе...»).

В жанровом отношении «Коктебельские берега» являют собой органический синтез посвящения (Пушкину) и надписи (к пейзажу, представленному на 4-й выставке картин в Одессе 1928 г.).

Также в бурлескной функции использован элегический дистих в «Антологии античной глупости» О. Мандельштама: высокая стиховая форма контрастно оттеняет подчеркнуто приземленный бытовой план, когда или каламбурно обыгрываются разные значения одного и того же слова:

Буйных гостей голоса покрывают шумящие краны:
«Ванну, хозяин, прими, но принимай и гостей!» —

или экспонируются хрестоматийно известные фрагменты, например, пушкинских строк в совершенно неуместной стилевой ситуации:

Слышу на улице шум быстро идущего Пяста.
Вижу: торчит на пальто семьдесят пятый отрыв.
Чую смущенной душой запах голландского сыра
И вождею отнять около ста папирос, —

или с нарочито гиперболизированной величавостью излагается не менее гиперболизированная житейская нелепость:

Двое влюбленных в ночи дивились огромной звездой,
Утром постигли они — это сияла луна.

Наконец, в отдельном стихотворении, озаглавленном «Подражание новогреческому», воспроизводится парадоксальная история так и не состоявшегося любовного соединения; автор при этом с дотошной скрупулезностью оснащает текст примечаниями мнимого переводчика и комментариями мнимого же издателя, создающими иллюзию действительного существования античного первоисточника:

Девочку в деве щадя, с объяснениями юноша медлил
И через семьдесят лет молвил старухе: люблю.
Мальчика в муже щадя, негодуя, медлила дева
И через семьдесят лет плюнула старцу в лицо.

(Найдено в архиве одной греческой старухи.

Перевел с новогреческого О. Мандельштам.

Примечание переводчика:

В указанный момент юноше было 88 лет,
а деве — 86 лет.)

Примерно в таком же стилистическом ключе эксплуатировал выразительные возможности элегического дистиха Владислав Ходасевич. Серьезных стихотворений в этой строфической форме, предназначенных к публикации, в его творческом наследии не зафиксировано, если не считать амбивалентных шестистиший «Дактилей» (то ли строенных элегических дистихов, то ли дериватов секстин), в которых выбор метрики и строфики мотивирован шестипалостью лирического персонажа (отца поэта):

Был мой отец шестипалым. Бывало, в «сороку-ворону»
 Станем играть вечерком, сев на любимый диван.
 Вот на отцовской руке старательно я загибаю
 Пальцы один за другим — пять. А шестой — это я.
 Шестеро было детей. И вправду: он тяжелой работой
 Тех пятерых прокормил — только меня не успел.

Зато среди черновиков содержатся три текста, являющих собой многостишия, состоящие из разного количества элегических дистихов с ярко выраженной бурлескной модальностью. Это две эпиграммы, одна из которых обращена к П.С.Сухотину, автору стихотворной книги «Полынь» (М., 1914):

Стыд неучтивому гостю, рукой отстранившему чашу.
 Вдвое стыднее, поэт, прозой ответить на стих.
 Слушай же, Вахча любимец! Боюсь, прогневал ты Флору,
 Дерзкою волей певца в мед обративши «Полынь»;

вторая, записанная на том же листе бумаги, теми же чернилами и озаглавленная «Поэту-пролетарию», — предположительно Михаилу Герасимову, гордившемуся, как и другие поэты-пролеткультисты, своим пролетарским происхождением:

Байрону, Пушкину вслед, родословьем своим ты гордишься:
 Грубый отбросив терпуг, персты на струны кладешь;
 Учителями твоими — Шульговский, Брюсов и Белый...
 [Вижу, что верным путем ты неуклонно идешь.]

 Вижу, осталось тебе стать чудотворцем — и все.

В 1915 г. Ходасевич «довольно сочувственно», по его словам, отзывался о нем в «Русских ведомостях», написав, «что человек он даровитый, но пока еще целиком зависит от своих учителей-символистов, преимущественно от Блока и Брюсова»¹².

1930-ми годами датируется набросок «Утро», в котором преувеличенно торжественным слогом прославляются немудреные радости повседневного быта (приблизительно так же Ходасевич гекзаметрами славословил вкус ...простокваши:

¹² Ходасевич Вл. Пролеткульт // Возрождение. — Париж, 1937. — № 4062.

Право же, только гексаметр сему избытию приличен.
Только в гексаметре можно воспеть красоту простокваши,
Слоем сметаны покрытой...):

То не прохладный дымок подмосковных осенних туманов,
То не на грядку роняет листочки свои георгин:
Сыплются мне на колени, хрустя, лепестки круассанов,
Зеленоватую муть над асфальтом пускает бензин.

[Все это присказки только. О сказках помалкивать надо.
Знаем о чем помолчать.] Понапрасну меня не учи.
Славлю я утренний кофе на светлом моем перекрестке,
Пыль под метлою гарсона и солнца косые лучи.

Весьма странное впечатление производят элегические двустиишия Ильи Сельвинского, датированные автором 1915–1916 гг., написанные, если это не мистификация, гимназистом 4-го класса; освященное многовековой традицией глубокомыслие сочетается у него с несколько наивной, по-юношески крутой безапелляционностью, вызывающей парадоксальностью умозаключений:

1

В жизни все яркие встречи точильными служат камнями,
Чтобы оттачивать наш всеиспытующий ум.

2

Женщины все изменяют и даже такие, как Муза.
Лишь неизменна одна, да и та потаскуха — Смерть.

* * *

Элегический дистих, как и его имитация средствами силлаботоники, приучили читателя к мысли о возможности существования строфы из двух стихов, не скрепленных рифмой (хх). Русских стихов такого рода существует совсем немного. В основном это дериваты изысканных форм восточной поэзии:

Спокойно маленькое озеро,
Как чашка, полная водой.

Бамбук совсем похож на хижины,
Деревья — словно море крыш.

А скалы острые, как пагоды,
Возносятся среди цветов.

Мне думать весело, что вечная
Природа учится у нас.

(Н. Гумилев. *Природа*)

Луна восходит на ночное небо
И, светлая, покоится влюбленно.

По озеру вечерний ветер бродит,
Целуя ошастливленную воду.

О, как божественно соединенье
Извечно созданного друг для друга!

Но люди, созданные друг для друга,
Соединяются, увы, так редко.

(Н. Гумилев. *Соединение*)

Оба стихотворения Гумилева входят в цикл «Китайских стихов» из книги «Фарфоровый павильон». Мотивы членения текста на двустихия холостых стихов очевидны. Так поэт воссоздает характерный для восточной поэзии лаконизм, отвечающий мудрому принципу: «Словам тесно, а мыслям просторно».

3.2. Газелла

Собственно восточную твердую форму в русской и европейской строфике представляет персидская *газелла*. Газеллу составляет цепь своеобразных двустихий (*бейтов*), распадающихся на рифмующиеся либо свободные от рифмы полустихия; иногда рифма подкрепляется *редифом* (буквально по-арабски «всадник за седлом»), т.е. рефреном за рифмующимся словом. Обычно в первом двустихии рифмуются оба стиха, во всех последующих на эту же рифму откликаются только четные. В результате образуется моноримическая конструкция, перебиваемая холостыми стихами (АА ХА ХА ХА...). В персидских образцах обязательным считалось упоминание в последнем бейте *тахаллуса* (поэтического псевдонима) автора.

На Западе газелла получила распространение прежде всего в немецкой поэзии. Между 1821 и 1823 гг., например, Август фон Платтен выпустил четыре сборника газелл. В России она появилась во второй половине XIX в.:

В царство розы и вина приди,
В эту рощу, в царство сна — приди.

Утиши ты песнь тоски моей —
Камням эта песнь слышна — приди.

Кротко слез моих уйми ручей —
Ими грудь моя полна — приди.

Дай испить мне здесь, во мгле ветвей,
Кубок счастья до дна — приди.

Чтоб любовь дотла моих костей
Не сожгла — она сильна — приди.

Но дождись, чтоб вечер стал темней;
Но тихонько и одна — приди.

(1859)

Приведенный текст — перевод стихотворения немецкого поэта фон Г. Фр. Даумера «Zu der Roze, zu der Wiene komm...», представлявшего собой искусную стилизацию «в духе Гафиза», выполненный Фетом, который был уверен, что имеет дело с точной немецкой версией персидского оригинала. «Не зная персидского языка, — пишет он в предисловии, — я пользовался немецким переводом, составившим переводчику почетное имя в Германии; а это достаточное ручательство в верности оригиналу. Немецкий переводчик, как и следует переводчику, скорее оперсичит свой родной язык, чем отступит от подлинника. С своей стороны, и я старался до последней крайности держаться не только смысла и числа стихов, но и причудливых форм газелей, в отношении к размерам и рифмам, часто двойным в соответствующих строках»¹³.

¹³ Фет А.А. Полное собрание стихотворений. — Л., 1959. — С. 606.

Более широкое применение газелла получила в начале XX в. Основными ее популяризаторами стали символисты: Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов и Михаил Кузмин.

Первый опубликовал во 2-м номере «Весов» за 1906 г. подборку «Северное солнце», в составе которой были и «Две газеллы». Вот одна из них под названием «Солнце»:

Как стремительно в величье бога Солнце!
Как слепительно в обличье снега Солнце!

Веет сумеречно вещая прохлада:
Млеет длительно — все мед и нега — Солнце.

В чарах сумеречных встретятся два взгляда...
Как пьянительно кипит у берега Солнце!

В черный гнев из туч просветится пощада;
И целительно встает с ночлега Солнце.

Солнце — сочность гроздий спелых, соки яда;
Спит губительно в корнях омега — Солнце.

Альфа мира, сеять в ночь твоя улада,
О свершительная мощь, омега — Солнце!

Начертало ль в сердце вашем, Геи чада,
Повелительно скрижаль ковчега Солнце?

Стремление одухотворить каждое слово «призывной, закликающей силой», накладываясь на тенденцию к «царскому бей-ту», в котором полустигиия образуют внутреннюю рифму, доходит у В. Иванова до своеобразного предела — *панторимической композиции*: первые два стиха так взаимодействуют друг с другом, что каждое слово рифмуется с каждым по вертикали, после чего этот принцип распространяется практически на все четные стихи.

В дальнейшем Вяч. Иванов опубликовал целый цикл «Газэл о Розе» (1911), сопроводив их знаменательным посвящением «Владимиру Францевичу Эрну эти сны об Афродите Небесной посвящаю с любовью». В. Ф. Эрн (1882–1917) — философ-мистик, профессор Московского университета, живший и умерший в доме

В. Иванова, оказал на поэта исключительное влияние (не менее сильное, чем Вл. Соловьев). Все семь газелл, объединенных в цикле, разрабатывают центральный для книги в целом символ Розы, связывающий, по мнению В. Н. Топорова, воедино «бесконечное число символов, сопровождая человека от колыбели через брак к смертному ложу», и являющийся «как бы универсальным символом мира и человеческой жизни»¹⁴; неслучайно заглавное слово используется в качестве редифного повтора во всех бейтах. Ивановские газеллы ассоциируются с персидским колоритом лишь в незначительной степени (во 2-й и отчасти в 4-й газеллах), основное их назначение — актуализация христианской символики розы (в авторских примечаниях имеется отсылка к статье А. Н. Веселовского «Из поэтики розы»¹⁵).

Несколько иной подход к экзотической строфе продемонстрировал В. Брюсов. Он постарался сохранить ее восточный аромат, поместив в так и не оконченную книгу «Сны человечества» (1907–1924) раздел «В духе персидской лирики»:

Пылают летом розы, как жгучий костер.

Пылает летней ночью жесточе твой взор.

Пьянит весенним утром расцветший миндаль.

Пьянит сильней, вонзаясь в темь ночи, твой взор.

Звезда ведет дорогу в небесную даль.

Дорогу знает к сердцу короче твой взор.

Певец веселой песней смягчает печаль.

Я весел, если смотрит мне в очи твой взор.

Забывать я все согласен, чем жил до сих пор.

Из памяти исторгнуть нет мочи твой взор.

(1913)

М. Кузмин создает цикл из 12 оригинальных стихотворений под названием «Книга газэл» и с посвящением С. С. Познякову публикует в журнале «Золотое руно»¹⁶. В дальнейшем цикл

¹⁴ Топоров В. Н. Роза // Мифы народов мира: Энциклопедия. — М., 1988. — Т. 2. — С. 386.

¹⁵ Иванов Вячеслав. Cor Ardens. — Ч. 2. — М., 1911. — С. 207.

¹⁶ 1908. — № 7/9. — С. 67–71.

разрастается до 30 стихотворений, получает новое наименование «Венок весен» и приурочивается к мнимому 30-летию автора. Как и Фет, Кузмин опирается на опыт немецких поэтов. В частности, Иоганнес фон Гюнтер свидетельствует, что именно он в 1908 г. познакомил русского поэта с этой твердой строфической формой в исполнении Августа фон Платена¹⁷.

Кузмин стремится обогатить свои газеллы характерной для его стихотворной поэтики напевностью, системой дополнительных звуковых соответствий и стилистической ориентацией на поэзию XVIII в.:

Дней любви считаю звенья, повторяя танец мук,
И терзаюсь, что ни день, я, повторяя танец мук!

Наполняя, подымая кубок темного вина,
Провожу я ночи бденья, повторяя танец мук.

Пусть других я обнимаю, от измены я далек, —
Пью лишь терпкое забвенье, повторяя танец мук!

Что, соседи, вы глядите с укоризной на меня?
Я несусь в своем круженье, повторяя танец мук.

Разделение и слиянье — в поворотах томных поз;
Блещут пестрые камни, повторяя танец мук.

И бессильно опускаясь к гиацинтовым коврам,
Лишь глазами при падении повторяя танец мук.

Кто не любит, приходите, повторяя не меня,
Чтоб понять любви ученье, повторяя танец мук.

Газелла не прижилась в русской поэзии как самостоятельная строфическая форма. Ее употребление, конечно, возможно и в оригинальных стихах, но оно должно быть обосновано ощутимым восточным колоритом тематики, образного и стилистического строя. С другой стороны, ее звучание настолько характерно, что само по себе способно сообщить тексту аромат восточной поэзии. Именно этого эффекта и стремились достичь русские поэты Серебряного века, взявшие на вооружение излюбленную строфическую форму Рудаки, Саади, Хафиза и Низами.

¹⁷ Günther Johannes von. Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. — München, 1969. — S. 207.

3.3. Силлабические двоестрочия

Совершенно исключительное значение двустушия имели в силлабической поэзии, которая и отпочковалась в собственном смысле от эмбриональной стихопрозы только с появлением так называемых «двоестрочий»¹⁸:

Птицу из клетки скоро мощно испустити,
но труд есть паки в нужде ону возвратити.
Точие без труда слово из уст ся пушает,
но никоим образом воспят ся вращает.
Егда бо хошеши нечто глаголати,
потщися прежде оно умом рассуждати,
Да не како печаль ти велику содеет,
егда в ушесех людских везде ся рассеет.
(Симеон Полоцкий. Слово <1678>)

Эквивалентом графической сегментации двоестрочий в XVII в., как правило, служили отступы четных строк. В чистом виде двустушия реализовались в единичных строках (Симеон Полоцкий: «Песни новы составляйте,/ Господеви воспевайте»). Завершение этой традиции, с оглядкой на античные образцы, просматривается в эпиграмме Антиоха Кантемира:

Кто я таков — не скажу, а вот мне примета:
Не русак, дик именем, млады мои лета.
(Автор о себе (Эпиграмма II), 1730)

Однако считать всю русскую силлабику сплошь строфической и сплошь двоестрочной было бы опрометчиво. Строфическое сознание, так же как и версификация в целом, находилось еще в самом элементарном, зачаточном состоянии. Двоестрочия маркировали не столько строфическое, сколько метрическое или даже скорее структурное своеобразие поэтической речи. К тому же они практически не имели контрастного фона в виде других строфических образований.

¹⁸ Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Метрика и ритмика. — М., 1997. — С. 143.

3.4. Александрийский стих

В поэзии XVIII в., в пору господства классицизма с его тотальной регламентированностью, разветвленной системой жанров и строф, популярность двустиший, главным образом александрийского стиха, в значительной мере катализировалась воспоминаниями о силлабических двоестрочиях. В основном александрийские двустишия обслуживали жанр эпиграмм, например, у А. Сумарокова:

Ты очень ей любим, она в твоей вся воле,
Да только тридцать есть, которых любит боле.
(1756)

Коль мыслишь, я любовь свою к тебе скончала,
Так ищешь тут конца, где не было начала.
(1756)

Танцовщик! Ты богат. Профессор! Ты убог.
Конечно, голова в почтении меньше ног.
(1759)

Примерно в том же ключе написаны эпиграммы Н. Карамзина:

Любезна всем сердцам любезная моя;
А ей любезен кто?.. Не знаю, но — не я!
(Надпись к портрету жестокой, 1795)

Что наша жизнь? Роман. — Кто автор? Аноним.
Читаем по складам, смеемся, плачем... спим.
(1797)

Изначально, еще в средние века, в эпоху создания «Романа об Александре», александрийский стих был одновременно метрическим и строфическим феноменом. Благодаря закономерному альтернансу двустиший с мужскими и женскими клаузулами он сохранил свой метрико-строфический синкретизм и в новое время, хотя все усиливающаяся теоретическая рефлексия, свойственная русской поэзии начиная с XVIII в., в значительной мере и редуцировала его. Поэтому и Пушкин (в «Домике в Ко-

ломне»), и Вяземский (в «Александрийском стихе») характеризуют его как метрическое, а не строфическое явление. Поэтому последовательнее говорить об александрийском стихе как строфе только в случае его одиночного или графически выделенного функционирования. Таковым он был большей частью в эпиграммах (см. выше у Сумарокова и Карамзина), эпитафиях:

В сем доме погребен под страстию своей
Живущий для нее, умерший для друзей.
(Н. Николев. Эпитафия к живому).

в стихотворных надписях остро шутивого характера:

Стреляй, о милый враг, в два сердца, не одно,
А иначе навек несчастливо оно.
(И.И. Дмитриев. Надпись к Амуру)

В строфическом репертуаре Пушкина александрийский стих в графически обособленном и изолированном вариантах встречается несколько раз. Самый ранний прецедент первой разновидности датируется 1817 г. Это отрывки из шутивой речи юного поэта, восстановленной по памяти членами «Арзамаса»:

Венец желаниям! Итак, я вижу вас,
О други смелых муз, о дивный Арзамас!

Где славил наш Тиртей кисель и Александра,
Где смерть Захарову пророчила Кассандра...

..... в беспечном колпаке,
С гремушкой, лаврами и с розгами в руке.

Графическое членение текста на двустиишия, впрочем, не принадлежит автору. Обычно Пушкин записывал и публиковал стихи такого рода без строфической сегментации, довольствуясь, видимо, альтернансом мужской и женской каталектики: «На Каченовского» («Бессмертною рукой раздавленный зоил...», 1818), «Дорида» («В Дориде нравятся и локоны золотые...»), «Царское Село» («Хранитель милых чувств и прошлых наслаждений...», 1819), «Дориде» («Я верю: я любим; для сердца нужно верить...», 1820), «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...» (1829),

«Мирская власть» («Когда великое свершалось торжество...»), «Подражание итальянскому» («Как с древа сорвался предатель ученик...»), «Напрасно я бегу к сионским высотам...», «Из Пиндемонти» («Не дорого ценю я громкие права...»), «Отцы-пустынники и жены непорочны...», «Когда за городом задумчив я брожу...» (1836).

Наконец, несколько одиночных двустушии вполне традиционно представлены у Пушкина шутливыми и язвительными эпиграммами, эксплуатирующими бурлескные потенции александрийского стиха. Таковы:

1) Приписываемая Пушкину эпиграмма «На Аракчеева»:

В столице он — капрал, в Чугуеве — Нерон:
Кинжала Зандова везде достоин он.

2) Эпиграмма на доктора Рудаковского, сопровождавшего семейство Раевских в поездке на юг и докучавшего всем своими дурными стихами (1820):

Аптеку позабудь ты для венков лавровых
И не мори больных, но усыпляй здоровых.

3) Два варианта эпиграммы, адресованной сестре поэта Ольге Сергеевне Пушкиной (1825):

Семейственной любви и нежной дружбы ради
Хвалю тебя, сестра! не спереди, а сзади.

Variantes en l'honneur de m-lle NN:

Почтения, любви и нежной дружбы ради
Хвалю тебя, мой друг, и спереди и сзади.

4) Эпиграмма на некоего Бориса Федорова, заурядного поэта и журналиста (1828):

Пожалуй, Федоров, ко мне не приходи;
Не усыпляй меня — иль после не буди.

5) И наконец, рукописная эпиграмма, адресат которой и смысл с трудом поддаются истолкованию (1828):

Лищинский околел — отечеству беда!
Князь Сергей жив еще — утештесь, господа.

Любопытную характеристику александрийский стих и как метроритмическая форма, и, видимо, как строфа (на что намекает графический облик текста) нашел в стихотворении Георгия Иванова «Дитя гармонии — александрийский стих...» (1921):

Дитя гармонии — александрийский стих,
Ты мед и золото для бедных губ моих.

Я истощил свой дар в желаньях бесполезных.
Шум жизни для меня, как звон цепей железных...

Где счастье? Увы — где прошлогодний снег...
Но я еще люблю стихов широкий бег,

Вдруг озаряемый, как солнцем с небосклона,
Печальной музыкой четвертого пеона.

* * *

Среди поэтов XX в., в строфическом репертуаре которых двустушие занимало особо важное место, можно выделить А. Блока (ок. 3%), С. Есенина (8,2%), М. Волошина (9,4%) и О. Мандельштама (8,4%). Однако у каждого оно имеет свой неповторимый облик, свою систему семантических ореолов и свое стилистическое предназначение.

30 написанных двустушиями стихотворений, извлеченных из лирической трилогии Блока, распадаются на две неравные половины: 19 представляют собой «нормальную» строфу, состоящую из двух попарно срифмованных строк (аа), в 11 остальных случаях стихи в графически выделенных двустушиях между собой не рифмуются. Скорее, мы имеем дело с катренами перекрестной рифмовки, рассеченными пополам авторской волей:

Будет день — и свершится великое,
Чую в будущем подвиг души.

Ты — другая, немая, безлика,
Притаилась, колдуешь в тиши.

Но во что обратишься — не ведаю,
И не знаешь ты, буду ли твой,

А уж Там веселятся победою
Над единой и страшной душой.

Такие двустушия приходится признать особой разновидностью *чисто графических* строф, формально примыкающих к ряду цепных (каждая пара строк коррелирует с другой парой поверх подчеркнутой межстрофической паузы, эстетическая необходимость которой остро переживается и автором, и воспринимающим). Видимо, мы сталкиваемся здесь с ситуацией, противоположной скрытой строфичности в астрофических построениях с ощутимыми рифмическими цепями, типа «Руслана и Людмилы» (см. выше). В метрическом отношении каких-либо отчетливых предпочтений не прослеживается: шесть стихотворений написано 4-стопным дактилем, столько же — 4- и 3-стопным анапестом, пять — 4-, 2-, 4-3- и 4(3)-стопным хореем, четыре 5- и 6-стопным ямбом, по два 6-стопным хореем и 4-ударным тактовиком, наконец, по одному 5- и (6)5-стопным ямбом, 4- и 2-стопным амфибрахием. В общем виде блоковские двустушия характеризуются следующими признаками:

1) Большинство из них оформляет подчеркнуто короткие, нередко назывные предложения:

Отдых напрасен. Дорога крута.
Вечер прекрасен. Стучу в ворота.
(«Отдых напрасен. Дорога крута...»)

Запевающий сон, зацветающий цвет,
Исчезающий день, погасающий свет.
(«Запевающий сон, зацветающий цвет...»)

Многое замолкло. Многие ушли.
Много дум уснуло на краю земли.
(«Многое замолкло. Многие ушли...»)

Пристань безмолвна. Земля близка.
Земли не видно. Ночь глубока.
(«Пристань безмолвна. Земля близка...»)

2) Лапидарность фразы, отрывистость интонации получают отклик в относительной краткости объема двустиишных произведений в целом: 21 стихотворение насчитывает от 4 до 8 двустииший и только 9 — от 10 до 18.

3) Бросается в глаза поистине универсальный параллелизм — на образном, синтаксическом, лексическом и морфологическом уровнях:

По городу бегал черный человек.
Гасил он фонарики, карабкаясь на лестницу.

Медленный, белый подходил рассвет,
Вместе с человеком взбирался на лестницу.

Там, где были тихие, мягкие тени —
Желтые полосы вечерних фонарей, —

Утренние сумерки легли на ступени,
Забрались в занавески, в щели дверей.

Ах, какой бледный город на заре!
Черный человечек плачет на дворе.

(«По городу бегал черный человек...»)

4) В ритмическом отношении очевидная предрасположенность к цезурным паузам, подхватам, разнообразным фигурам, лексическим и грамматическим повторам:

Предчувствую Тебя. | Года проходят мимо —
Все в облике одном | предчувствую Тебя.

(«Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...»)

Сольвейг! О, Сольвейг! | О, Солнечный Путь!
Дай мне вздохнуть, | освежить мою грудь!..

(«Сольвейг! О, Сольвейг! О, Солнечный Путь!..»)

Один, я жду, я жду, я жду — Тебя, Тебя.
У черных стен — Твой профиль, стан и смех.

И я живу, живу, живу — сомнением о Тебе.
Приди, приди, приди — душа истомлена.

(«Глухая полночь медленный кладет покров...»)

С точки зрения тематики двустишные строфы Блока не образуют единого замкнутого в себе цикла, а распределяются равномерно по всем тематическим составляющим его творчества. То же самое можно сказать и об их хронологической дистрибуции. Тем не менее нельзя не отметить, что поэт скорее всего осознал их некоторую отмеченность, о чем свидетельствует датировка: практически подряд в апреле—июне 1903 г. двустишными было написано пять стихотворений: «Нет, я не отходил. Я только тайны ждал...» (2 апр. 1903), «Глухая полночь медленный кладет покров...» (18 апр. 1903), «По городу бегал черный человек...» (апр. 1903), «Многое замолкло. Многие ушли...», «День был нежно-серый, серый, как тоска...» (июнь 1903), затем, в том же году, целых три стихотворения в один день (!): «По берегу плелся больной человек...», «Ветер хранит на мосту меж столбами...» и «Отдых напрасен. Дорога крута...» (28 дек. 1903); наконец, еще одну серию из двух стихотворений Блок написал 9 января 1907 г.: «В углу дивана» и «Тени на стене». Все они могут рассматриваться как своего рода субциклы.

Несколько иначе представлены двустишия в строфической системе С. Есенина. По частотности они уступают лишь его же четверостишиям. Жанрово-функциональное своеобразие стихотворений, которые они обслуживают, реализуется в заглавии одного из них: «Подражанье песне» (1910). В отличие от Блока, Есенин употребляет исключительно традиционные двустишные строфы (аа). С другой стороны, подобно Блоку, он обнаруживает тенденцию к созданию и размещению в сборниках целых ассоциаций соответствующих стихотворений, может быть и бессознательно, но вполне определенно ощущая их как некое целокупное единство. Первая серия в самом начале творческого пути приурочена к 1910–1912 гг.:

Ты поила коня из горстей в поводу.
Отражаясь, березки ломались в пруду.

(«Подражанье песне»)

Выткнулся на озере алый свет зари.
На бору со звонами плачут глухари.

(«Выткнулся на озере алый свет зари...», 1910)

Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха.
Выходи встречать к околице, красотка, жениха.

(«Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха...», 1912)

Матушка в Купальницу по лесу ходила,
Босая, с подтыками, по росе бродила.
(«Матушка в Купальницу по лесу ходила...», 1912)

Задымился вечер, дремлет кот на бруссе.
Кто-то помолился: «Господи Иисусе».
(«Задымился вечер, дремлет кот на бруссе...», 1912)

В этих пяти стихотворениях, собственно, и сформировался основной жанрово-содержательный ореол есенинских двустий. С удивительной адекватностью они передают интонационный строй народной песни, с ее несколько наивным образным параллелизмом и незамысловатым синтаксисом, характерными, большей частью хореическими, размерами и лапидарными парными рифмами.

Следующая порция из 13 стихотворений появилась между 1914 и 1917 гг. Начальные строфы каждого из них в совокупности дают достаточно адекватное представление о содержании, жанровом и тематическом единстве всего цикла:

Зашумели над затоном тростники.
Плачет девушка-царевна у реки.
(«Зашумели над затоном тростники...», 1914)

Троицыно утро, утренний канон,
В роще по березкам белый перезвон.
(«Троицыно утро, утренний канон...», 1914)

Тихо в чаще можжевеля по обрыву
Осень — рыжая кобыла — чешет гриву.
(«Осень», 1914 <?>)

Черная, потом пропахшая выть!
Как мне тебя не ласкать, не любить?
(«Черная, потом пропахшая выть!..», 1914)

На краю деревни старая избушка,
Там перед иконой молится старушка.
(«Молитва матери», <1914>)

В холмах зеленых табуны коней
Сдувают ноздрями золотой налет со дней.
(«Табун», 1915)

О дитя, я долго плакал над судьбой твоей,
С каждой ночью я тоскую все сильнее, сильнее...
*(«О дитя, я долго плакал над судьбой твоей...»,
<1915>)*

Белая свитка и алый кушак.
Рву я по грядкам зардевшийся мак.
(«Белая свитка и алый кушак...», <1915>)

Твой глас незримый, как дым в избе.
Смирненным сердцем молюсь тебе.
(«Твой глас незримый, как дым в избе...», 1916)

По лесу леший кричит на сову.
Прячутся мошки от птичек в траву.
Ау!
(«По лесу леший кричит на сову...», <1916>)

К теплому снегу, на отчий порог,
Тянет меня твой задумчивый вздох.
(«К теплому снегу, на отчий порог...», <1917>)

Заря над полем — как красный тын.
Плывет на туче превечный Сын.
(«Заря над полем — как красный тын...», <1917>)

Под красным вязом крыльцо и двор.
Луна над крышей, как злат бугор.
(«Под красным вязом крыльцо и двор...», 1917 <?>)

Строфа стихотворения «По лесу леший кричит на сову...» может интерпретироваться и как трехстишие, но не составляющий даже стопы рефрен «Ау!» более напоминает редифное приращение к четным строкам, чем самостоятельный стих.

Третья серия совпала с последним взлетом лирического гения С. Есенина: одно стихотворение, написанное двустихиями, датируется 1924 г., остальные восемь — 1925-м, в конце которого поэта не стало. Большая их часть до сих пор на слуху как хрестоматийно известные романсы, ставшие практически народными песнями. Пять стихотворений создавались одновременно, с 3 по 5 октября 1925 г., т.е. являют собой полнокровный песен-

ный цикл, можно даже сказать, *кантату*. Завершает цикл датированное 4–5 октября стихотворение иного строфического построения, но подытоживающее работу над «песнями о луне», метели, зимней тройке и прощальной любви:

Сочинитель бедный, это ты ли
Сочиняешь песни о луне?
Уж давно глаза мои остыли
На любви, на картах и вине.

Единство миницикла из пяти стихотворений подтверждается и метрически: три стихотворения представляют собой 6-стопный цезурованный хорей, а два — 4-ударный дольник. Впрочем, хореическая доминанта и демонстративно подчеркнутая цезура посередине стиха, иногда с наращенными, иногда с пропусками слабых слогов, — отличительные версификационные признаки всей заключительной серии двустиишных произведений Есенина:

Годы молодые с забубенной славой,
Отравил я сам вас горькою отравой.
(«Годы молодые с забубенной славой...», <1924>)

Есть одна хорошая песня у соловушки —
Песня панихидная по моей головушке.
(«Песня», 1925)

Над окошком месяц. Под окошком ветер.
Облетевший тополь серебрист и светел.
(«Над окошком месяц. Под окошком ветер...», август 1925)

Слышишь — мчатся сани, слышишь — сани мчатся.
Хорошо с любимым в поле затеряться.
(«Слышишь — мчатся сани, слышишь — сани мчатся...», 3 октября 1925)

Голубая кофта. Синие глаза.
Никакой я правды милой не сказал.
(«Голубая кофта. Синие глаза...», октябрь 1925)

Снежная замать крутит бойко,
По полю мчится чужая тройка.
(«Снежная замать крутит бойко...», 4–5 октября 1925)

Вечером синим, вечером лунным
Был я когда-то красивым и юным.

*(«Вечером синим, вечером лунным...»,
4/5 октября 1925)*

Не криви улыбку, руки беребя,
Я люблю другую, только не тебя.

*(«Не криви улыбку, руки беребя...»,
4/5 октября 1925)*

Клен ты мой опавший, клен заледенелый,
Что стоишь нагнувшись под метелью белой?

*(«Клен ты мой опавший, клен заледенелый...»,
28 ноября 1925)*

Итак, есенинские двустихия, сосредоточенные на песенной стихии, имеют сравнительно узкую и достаточно определенную специализацию. Большинство приведенных примеров иллюстрируют, в ряду всего прочего, и вполне стандартизовавшуюся структуру развертывания лирической темы: посылка, или констатация какой-либо (чаще всего) детали деревенского пейзажа, или обращение к любимой, «тальяночке», жутковато-таинственной «выти», молодым годам «с забубенной славой», «клену» «опавшему» и «заледенелому» и т.д., а дальше, по условной логике ассоциативной связи, свободная лирическая медитация или же некий опять-таки ассоциативно организованный лирический сюжет. Короче, двустихие для Есенина — самая естественная строфическая форма выражения песенно-фольклорной доминанты его поэтического идиостилия.

В строфическом репертуаре Максимилиана Волошина двустихия уступают только астрофии с нетождественными строфами (37%), четверостишиям (32,3%) и сонетам (вместе с венками 19%). Всего он обращался к двустихиям 40 раз, что составляет 9,4% его строфики. Правда, необходимо оговориться: это были исключительно одиночные строфы и исключительно — стихотворные надписи (в том числе и посвящения). Если двустихиные надписи считать *одним* текстом, этот показатель практически редуцируется. Иными словами, проценты в данном конкретном случае — вещь достаточно условная. Поэтому важнее не количественные, а качественные характеристики.

Об элегическом дистихе и его деривате («Коктебельских берегах») речь уже шла выше. Остальные 35 волошинских двустииший, наряду с монотиихами, а также 3-, 4-стииихиями и одним 5-стииихией, представляют надписи на книгах и акварелях в собственном смысле этого слова. Метрически они распределяются следующим образом: Я4–11; Я5–8; Я6–7; Ам3–3; Х5–2; Я5–6, Я6–5, Х6–5, Д3– по 1.

Двустиишие — одна из излюбленных строфических форм О. Мандельштама. На фоне строфически структурированного стиха по преимуществу (астрофический стих представлен в творческом наследии поэта столь скромно, что его можно учитывать вместе с нетождественными строфами) они занимают «почетное» 3-е место (9,3%).

Если оценивать строфический репертуар Мандельштама по наиболее полному собранию его стихотворений¹⁹, поэт обращался к двустиихиям 49 раз. Три случая при этом требуют оговорок:

1) Стихотворение «Куда как страшно нам с тобой...» из «Новых стихов», пришедшее, по признанию автора, «с таинственным количеством строк»²⁰, а именно: сверх положенных трех двустиихий оно имеет одну дополнительную, отдельно стоящую строку, рифмующуюся со второй строфой, что дает основание считать его дериватом половинного сонета с необычной графикой и одновременно как стихотворение, состоящее из двустиихий, одно из которых осталось неполным.

2) Наоборот, в стихотворении 1937 г. «Я молю, как жалости и милости...» только первая половина составлена из семи двустиихий парной рифмовки, вторую половину представляют два четверостишия перекрестной рифмовки; а это уже нетождественные строфы.

3) Знаменитое стихотворение, стоившее Мандельштаму свободы и даже жизни («Мы живем, под собою не чуя страны...»), известно в двух графических вариантах: в виде восьми двустиихий и двух восьмистиий (первый по памяти воспроизвела Н.Я.Мандельштам, второй — автограф, воспроизведенный самим поэтом на допросе). Несмотря на видимую бесспорность ситуации, вопрос о каноническом тексте не решается однозначно. С одной стороны, память Н.Я.Мандельштам профессионально почти безупречна, ведь именно ей мы обязаны большей частью

¹⁹ Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. — СПб., 1995.

²⁰ Мандельштам Н.Я. Книга третья. — Париж, 1987. — С. 142–143.

канонического корпуса сочинений поэта²¹, с другой — О. Мандельштам не был достаточно тверд в определении окончательных вариантов своих произведений и, уж конечно, его меньше всего волновала судьба такого «прикладного» текста, как протокол допроса.

Хронологически материал располагается следующим образом: I период (1909–1917) — 15 стихотворений; II период (1920–1926) — 12 стихотворений; III период (1930–1937) — 20 стихотворений. Если элегические дистихи Антологий античной и житейской глупости, а также единичные двустишия, аналогичные им (тех и других в совокупности набирается 20 единиц, по периодам: 8—10—2), исключить из статистики, совершенно очевидным становится закономерное увеличение «полнометражных» двустиший к концу творческого пути поэта (7—2—18). Чем оно вызвано?

В жанрово-тематическом отношении все 47 рассматриваемых стихотворений чрезвычайно разнообразны. В стихотворениях I периода закладываются доминирующие темы, мотивы и формы их художественного выражения. В стихотворениях «Дано мне тело — что мне делать с ним...», «Пилигрим», «Истончается тонкий тлен...» и «Музыка твоих шагов...», написанных подряд, а также тематически связанных с ними «Над алтарем дымящихся зыбей...» и «Ты пришла сквозь облако тумана...» лирический герой ощущает себя одновременно и творцом, и произведением творчества («Я садовник, я же и цветок», «Я создатель миров моих»); окружающий его мир, составленный из элементов-стихий (неба, солнца, воды и леса), пребывает в торжественной статике; движение, которым обуреваем лирический герой-пилигрим, нелинейно, бесцельно и бесконечно: его повторяющиеся обеты соответствуют вечно веющему ветру. Под стать лирическому герою и адресат его сдержанно-тревожного чувства: пребывая в движении и соитии с природой, лирическая героиня «сходит в морозный день» как муза, как само вдохновение. Завершает период стихотворение «Немецкая каска»; его злободневное «военное» содержание отличается еще более выраженной статуарностью: каска только эмблема воспринимаемой вчуже войны, повод «вспомнить о тех, кто готов умереть!».

²¹ Мандельштам Н.Я. Комментарии к стихам 1930–1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания, материалы и биография, «Новые стихи», комментарии, исследования. — Воронеж, 1990. — С. 189–312.

Практически все стихотворения II периода развивают жанрово-тематическую линию «Антологии античной глупости».

В двустииших 20-х годов безраздельно царит атмосфера трагически-игрового карнавала, бурного безудержного веселья, «иррационального комизма, переполняющего мир», лукавого озорства и беззаботного балагурства. По верному слову Н.Я. Мандельштам, формально они «строятся на отработанном материале, но не в поэзии, а в прозе и устной речи, и действует при их произношении чисто версификационный дар»²². Поэтому они резко отличны от серьезных двустииший I и III периодов.

В двустииших 30-х годов возрождается и получает дальнейшее развитие формировавшаяся в I период тема Творца, созидającego мир. Так, третье стихотворение цикла «Армения» «Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...» синтезировало творческие усилия живописца, в распоряжении которого «всех-то цветов... осталось лишь сурик и хрипая охра», и поэта, хищным взглядом выхватывающего приметы неповторимого облика Эривани (*синица, булочник, с хлебом играющий в жмурки*), походя подбирающего привычные образные соответствия («Не город — орешек каленый, / Улиц твоих большеротых кривые люблю вавилонны...»; ср.: «Куда как страшно нам с тобой...») и по-хозяйски использующего местные мифологемы («Иль птица тебя рисовала, / Или раскрашивал лев, как дитя, из цветного пенала?»). Мотив живописного видения мира звучит даже в шутовском стихотворном тосте:

Я пью за военные астры, за все, чем корили меня,
За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня.

За музыку сосен савойских, Полей Елисейских бензин,
За розу в кабине рольс-ройса и масло парижских картин.

Я пью за бискайские волны, за сливок альпийских кувшин,
За рыжую спесь англичанок и дальних колоний хинин.

Я пью, но еще не придумал — из двух выбираю одно:
Веселое асти-спуманте иль папского замка вино,—

(1931)

²² Мандельштам Н.Я. Книга третья. — Париж, 1987. — С. 46.

не говоря уже о «Ягненке гневном», в котором колористическая стихия, заданная в «Армении», предстает в предельно стуженном (хотя и совершенно другом) виде:

В легком воздухе свирели раствори жемчужин боль,
В синий, синий цвет синели океана вьелась соль...

Чисто поэтический способ творческого созидания представлен в другом итальянском стихотворении «Не искушай чужих наречий...» (май 1933), в котором воплощено типично мандельштамовское «чувство измены собственной языковой стихии из-за ухода в иноязычный мир»²³.

Параллельно набирала силы еще одна тема, оптимальной строфической формой для выражения которой стали двустилишия, — тема трагического противостояния *отверженного брата, отщепенца в народной семье, дурака и дружка* — Щелкунчика страшному миру, кишашему полчищами Мышиного Короля, т.е. в конечном счете того же *кремлевского горца*. В этом подцикле группируются такие хрестоматийно известные стихотворения, как «Куда как страшно нам с тобой...», «Ленинград», «Мы с тобой на кухне посидим...», «Мы живем, под собою не чуя страны...», «Твоим узким плечам под бичами краснеть...», триптих «Кама». Конкретизируясь, эта тема осложняется биографически узнаваемыми персонажами и конкретными бытовыми подробностями: «Ох, как крошится наш табак...»; «Заесть ореховым пирогом...»; «Вверх и вниз на Казань и на Чердынь несла...»; «А со мною жена — пять ночей не спала, / Пять ночей не спала, трех конвойных везла...»; «Я семафор со сломанной рукой...» и т.п.

Открывающий цикл «Московских стихов» бытовой этюд:

Куда как страшно нам с тобой,
Товарищ большеротый мой!

Ох, как крошится наш табак,
Щелкунчик, дружок, дурак!

А мог бы жизнь просвистать скворцом,
Заесть ореховым пирогом,

Да, видно, нельзя никак!

(1930)

²³ Мандельштам Н.Я. Комментарии к стихам 1930–1937 гг. ... — С. 233.

— имел домашний эквивалент названия — «Щелкунчик» и весьма прозрачную приуроченность к частной жизни поэта. 30 сентября 1930 г. Надежда Яковлевна получила в подарок на именины ореховый торт, который принесла в гостиницу ее тетка, — отсюда лейтмотивная тема Щелкунчика и ее отголоски в «Армении». Обращение «Товарищ большеротый мой!» также намекало на некие подробности семейных разговоров. Надежда Яковлевна не раз смеялась над обыкновением партийных жен в интимной обстановке именовать своих мужей «товарищами» — «чего они играют еще в подполье?», на что Осип Эмильевич заметил: «нам бы это больше подошло, чем им»²⁴. Точно также крошащийся табак объясняется реальным положением дел: «В Тифлисе исчезли промышленные товары и папиросы. Попадались нам и табачки для самокруток, но не отменные кавказские табачки, а бракованные и пересохшие — они действительно крошились» (Там же).

От «Щелкунчика» протягиваются семантические и образные ассоциации через армянский цикл к стихотворению «Мы с тобой на кухне посидим...», «кухонная» заземленная интонация которого восходит отчасти к блоковскому:

Мы забыты одни на земле.
Посидим же тихонько в тепле.

В этом комнатном, теплом углу
Поглядим на октябрьскую мглу.

За окном, как тогда, огоньки.
Милый друг, мы с тобой старики.

(19 октября 1913)

При сходстве ситуации уединения в некоем замкнутом «домашнем» пространстве мандельштамовское стихотворение противостоит блоковскому невозможностью оставаться в тепле и уюте, трагической обреченностью на скитание в «державном мире»:

Мы с тобой на кухне посидим,
Сладко пахнет белый керосин;

²⁴ Мандельштам Н.Я. Книга третья... — С. 142.

Острый нож да хлеба каравай...
Хочешь, примус туго накачай,

А не то веревок собери
Завязать корзину до зари,

Чтобы нам уехать на вокзал,
Где бы нас никто не отыскал.

(1931)

Несомненно, с оглядкой на то же блоковское стихотворение, этот мотив подхватят В. Ходасевич в стихотворении 1927 г. «Сквозь ненастный зимний денек...», две первые строфы которого, что примечательно, двустихия, а две другие — трехстишия (на стихотворение Ходасевича наше внимание обратил Г.А.Левинтон), и А.Ахматова в своем «Последнем тосте» (1934), как бы контаминировавшем «Мы с тобой на кухне посидим...» и «Я пью за военные астры, за все, чем корили меня...».

Неузнаваемо преобразились травестийно-смеховые миниатюры. Отраженный в них мир предстает фантазмагорически искаженным, сюрреалистически парадоксальным, как бы сошедшим с ума:

Посреди огромных буйволов
Ходит маленький Мануйловов;

Мяукнул конь и кот заржал,
Казак еврею подражал;

Ходит Вермель, тяжело дыша,
Ищет нежного детеныша...

Практически во всех стихотворениях Мандельштама, расчлененных на двустихия, художественно актуализируются отвечающие структурным особенностям этой строфической формы мотивы вечности, рядом с которой человеческая жизнь — ничтожное мгновение, статичности мира или нелинейного, циклического, до безумия возвращающегося движения как во внешней реальной или вымышленной жизни, так и во внутреннем духовном мире поэта.

Описанные мотивы находят ощутимую поддержку в метроритмических характеристиках двустихий; почти половина, 24 сти-

хотворения из 49, представлена акаталектическими метрами (ямбами и анапестами со сплошными мужскими клаузулами, хореями — с женскими, дактилями — с дактилическими и другими более сложными случаями, с дольниками и λογαεδικескими формами), обеспечивающими ровное непрерывное ритмическое движение. Им противостоят противоположные «диалогические» модификации с каталектикой и гиперкаталектикой, в которых метрический зазор между стихами предупреждает о смене голоса, точки зрения или аспекта высказывания. В свою очередь, акаталектические метры усиливают искомый художественный эффект за счет анафорических повторов и подхватов ключевых слов или даже целых стрóf:

Твоим узким плечам под бичами краснеть,
Под бичами краснеть, на морозе гореть.

Твоим детским рукам утюги поднимать,
Утюги поднимать да веревки вязать.

Твоим нежным ногам по стеклу босиком,
По стеклу босиком, да кровавым песком.

Ну, а мне за тебя черной свечкой гореть,
Черной свечкой гореть да молиться не сметь...,

а также горизонтальных рифмообразных созвучий:

Собиратель пространства, экзамены сдавший птенец,
Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец...

Да не спросят тебя молодые, грядущие те,
Каково тебе там в пустоте, в чистоте, сироте...

Были очи острее точимой косы —
По зегзице в зенице и по капле росы...

Очевидная приверженность О. Мандельштама к двустиям не случайна. Закономерным образом она соответствует характеру его художественного мышления, сгущающемуся трагизму мироощущения и общей направленности творческой эволюции.

Двустия в общем виде более или менее широко культивируются практически всеми поэтами. Их экспрессивная доминанта очевидна. Обращение к двустиям, как правило, есть сигнал перехода от обычного объективно-линейного времени к времени циклическому, периодически повторяющемуся, переживаемому

субъективно. Отсюда почти всегда сопровождающий двустиший мотив круга, кольца либо кругообразного движения:

Все образует в жизни круг —
Сиянье уст, пожатье рук,

Закату вслед встает восход,
Роняет осень зрелый плод.

Танцуем легкий танец мы,
При свете ламп — не видим тьмы.

Равно — лужайка иль паркет —
Танцуй, монах, танцуй, поэт.

А ты, амур, стрелами рань —
Везде сердца — куда ни глянь.

И пастухи, и колдуны
Стремленью сладкому верны.

Весь мир — влюбленные одни,
Гасите медленно огни...

Пусть образует тайный круг —
Слиянье уст, пожатье рук!..

В процитированном стихотворении Георгия Иванова из книги «Вереск» циклично не только движение времени, но и весь хронотоп — «весь мир». Универсальность жизненного круга подтверждается и подчеркивается ритмическим однообразием сплошь мужских клаузул и характерной кольцеобразной композицией строф: заключительное двустишие с незначительным отступлением повторяет первое.

Не менее выразительно идея универсума жизненного круга выражена в двустишиях Андрея Вознесенского:

Все возвращается на круги свои,
но только вращаются круги сии.

Глава 4

ТЕРЦЕТ (ТРЕХСТИШИЕ)

Упорядоченная совокупность из трех стихов относится к асимметричным строфическим построениям, имеющим, как правило, нечетное количество строк, а потому встречающимся относительно редко. Ограниченное число стихов обуславливает и ограниченный набор их сочетаний. В разряде обособленных строф возможны следующие модели: xxx, хаа, аха, аах, ааа.

Трехстишия, состоящие из холостых стихов, раритетны. В классической поэзии они почти не употреблялись, если не считать переводного стихотворения В.А. Жуковского «Замок на берегу моря», 28 марта 1831 («Das Schloss am Meere» И.-Л. Уланда), в котором, правда, просматриваются едва различимая эпизодическая рифмовка и повторы рефренного типа:

«Ты видел ли замок на бреге морском?
Играют, сияют над ним облака;
Лазурное море прекрасно кругом».

«Я замок тот видел на бреге морском;
Сияла над ним одиноко луна;
Над морем клубился холодный туман».

«Шумели ль, плескали ль морские валы?
С их шумом, с их плеском сливался ли глас
Веселого пенья, торжественных струн?»

«Был ветер спокоен; молчала волна;
Мне слышалась в замке печальная песнь;
Я плакал от жалобных звуков ее».

«Царя и царицу ты видел ли там?
Ты видел ли с ними их милую дочь,
Младую, как утро весеннего дня?»

«Царя и царицу я видел... Вдвоем
Безгласны, печальны сидели они;
Но милой их дочери не было там».

Зато несколько заметных образцов дает поэзия Серебряного века. Любопытный пример представляет стихотворение Владислава Ходасевича из сборника «Путем зерна», датированное 8 января 1918 г.:

* * *

Сладко после дождя теплая пахнет ночь.
Быстро месяц бежит в прорезях беглых туч.
Где-то в сырой траве часто кричит дергач.

Вот к лукавым губам губы впервые льнут.
Вот, коснувшись тебя, руки мои дрожат...
Минуло с той поры только шестнадцать лет.

В автокомментарии на экземпляре Н. Н. Берберовой говорится: «8 янв., ночью на переплете коленкоровой тетради, красными чернилами». В основу метра положено «*Elegi monumentum*». Диссонансы тоже взяты оттуда «*perennius-innumerabilis*». Диссонансные созвучия смягчают формальное отсутствие рифмовки, впрочем, вполне естественное для малого асклепиадова стиха, которым написано стихотворение.

19 марта 1923 г. Владимир Набоков тремя стихами гекзаметра помянул Н. Гумилева, расстрелянного в августе 1921 г. большевиками. С одной стороны, он подключился к античной традиции надгробных стихотворных надписей, с другой — использовал ассоциативную ауру знаменитых прощальных стихов Жуковского, посвященных смерти Пушкина. Однако поскольку стихов только три, строфический их статус не совсем ясен — то ли это одиночное трехстишие, то ли астрофическое стихотворение:

Гордо и ясно ты умер, умер, как Муза учила.
Ныне, в тиши Елисейской, с тобой говорит о летящем
Медном Петре и о диких ветрах африканских — Пушкин.

Также античными ассоциациями пронизано стихотворение Осипа Мандельштама из сборника «*Tristia*», в котором установка на трехстишие холостых стихов не вызывает сомнения:

Возьми на радость из моих ладоней
Немного солнца и немного меда,
Как нам велели пчелы Персефоны.

Не отвязать неприкрепленной лодки,
Не услышать в меха обитой тени,
Не превозмочь в дремучей жизни страха.

Нам остаются только поцелуи,
Мохнатые, как маленькие пчелы,
Что умирают, вылетев из улья.

Они шуршат в прозрачных дебрях ночи,
Их родина — дремучий лес Тайгета,
Их пища — время, медуница, мята.

Возьми ж на радость дикий мой подарок —
Невзрачное сухое ожерелье
Из мертвых пчел, мед превративших в солнце.

(1920)

Примечательно, что и на этот раз холостые трехстишия античной ориентации сопровождаются мотивом смерти, причудливо переплетающимся с любовным признанием (стихотворение обращено персонально к Ольге Николаевне Арбениной-Гильденбрандт, актрисе Александринского театра и художнице). Через пять лет Мандельштам вновь вспомнил эту редкую строфическую форму, связав ее уже исключительно с темой любви, оставив те же пять строф, но изменив адресат и размер (5-стопный ямб со сплошными женскими окончаниями на 5-стопный же акаталектический амфибрахий, дающий эффект непрерывного ритмического движения):

Я буду метаться по табору улицы темной
За веткой черемухи в черной рессорной карете,
За капором снега, за вечным, за мельничным шумом...

Я только запомнил каштановых прядей осечки,
Придымленных горечью, нет — с муравьиной кислинкой,
От них на губах остается янтарная сухость.

В такие минуты и воздух мне кажется карим,
И кольца зрачков одеваются выпушкой светлой;
И то, что я знаю о яблочной розовой коже...

Но все же скрипели извозчичьих санок полозья,
В плетенку рогожи глядели колючие звезды,
И били вразрядку копыта по клавишам мерзлым.

И только и свету — что в звездной колючей неправде,
А жизнь проплывет театрального капора пеной,
И некому молвить: из табора улицы темной...

(1925)

Конечно, самая естественная форма объединения трех стихов в одной обособленной строфе предполагает «тройственное созвучие» (aaa). Наибольшую популярность она получает в начале XX в. Пожалуй, чаще и охотнее других ее использовал Константин Бальмонт, считавший себя ее первооткрывателем. «Мне очень странно думать, — писал он в очерке 1908 г. «Пьяность солнца. Бретань», — что обычный ритуальный размер друидических песнопений суть троестрочия с трикратно повторенной одной и той же рифмой (чего я вовсе не подозревал тогда), а именно в это лето (в первый приезд Бальмонта в Бретань в 1899 г. — *О.Ф.*) мне открылась магическая тайна троестрочий, и я написал такие свои стихотворения, как «К Бодлеру», «Совесть», «Молебен». Теперь не редкость встретить среди русских стихов троестрочия, но в те дни этот ритм был колдующей новостью как для меня, так и для тех поэтов, которым я читал свои стихи. Сам не зная, я побывал тогда в Бретани великих древних дней»²⁵. Однако первое троестрочное стихотворение Бальмонт написал не позднее 1898 г., когда было опубликовано его стихотворение «Она как русалка», положенное на музыку М.Ф.Гнесиным:

Она как русалка, воздушна и странно бледна,
В глазах у нее, ускользя, играет волна,
В зеленых глазах у нее глубина — холодна.

Приди — и она обоймет, заласкает тебя,
Себя не жалея, терзая, быть может, губя,
Но все же она поцелует тебя — не любя.

²⁵ Бальмонт К. Пьяность солнца. Бретань // Золотое руно. — 1908. — № 3/4. — С. 71.

И вмиг отвернется, и будет душою вдали,
И будет молчать под луной в золотистой пыли,
Смотря равнодушно, как тонут вдали — корабли.

Стихотворение явно перекликается с лермонтовской «Русалкой» и тематически и амфибрахической каденцией; у Лермонтова, правда, использованы трехсложники с вариацией анакруз, но эффект акаталектического объединения эпикрузы с анакрузой позволяет добиться метрической унификации на основе вольного амфибрахия:

Русалка плыла по реке голубой,
озаряема полной луной.
И старалась она доплеснуть до луны
серебристую пену волны.
И шумя и крутясь колебала река
отраженные в ней облака.

Образовавшаяся таким путем гиперметрическая цепь насчитывает 21 стопу амфибрахия. Заметим также, что каждое трехстишие у Бальмонта завершается словом, которое рифмуется на две стороны: по вертикали и по горизонтали. В результате внешняя рифма («бледна—волна—холодна») объединяется с внутренней («глубина—холодна»), тройная преобразуется в четверную. В отличие от Лермонтова Бальмонт не смягчает мужское окончание следующим за ним анапестическим зачином, а демонстративно подчеркивает его, создавая гулкий звуковой резонанс на конце каждого терцета. Иные ритмические приемы применены в названных самим поэтом стихотворениях:

Как страшно-радостный и близкий мне пример,
Ты все мне чудишься, о царственный Бодлер,
Любовник ужасов, обрывов и химер!

Ты, павший в пропасти, но жаждавший вершин,
Ты, видевший лазурь сквозь тяжкий желтый сплин,
Ты, между варваров заложник-властелин!

(К Бодлеру, 1899)

«Бесконечный» акаталектический 6-стопный ямб делится настойчивой рифмой на идеально соизмеримые тождественные

ряды; симметрию усугубляют регулярные внутристиховые цезурные паузы. Здесь царствует не песенная или балладная, а риторическая стихия, актуализирующая не столько звучание, сколько значение каждого слова. Примерно ту же картину видим в абсолютно «мужском» 4-стопном ямбе:

Итак, попавши в плен земной,
Возлюбим, братья, мир иной,
Следя за царственной — Луной.

Внемлите вкрадчивой струне
И присягните молча мне
В повиновении — Луне...

(«Восхваление Луны», псалом, 7 (1902))

Здесь вся сила интонационно-смыслового удара волевых императивно-энергичных синтаксических конструкций приходится на лейтмотивное слово, завершающее каждую строфу, как заклинательный возглас. Для вящей убедительности имеющий таинственное эзотерическое значение рефрен отделяется от основного текста предупреждающим о глубокой паузе тире.

Не менее интересна ритмика «Ворожбы» (1903) и стихотворения 1902 г. «В застенке». В первом случае имитация античного хореического тетраметра — предельно длинный, в 8 стоп, цезурованный стих, периодически пересекаемый мужской, противоречащей общей хореической каденции рифмой, с частыми лексическими повторами и синтаксической распространенностью, нивелирующими смысловые обертоны участвующих в тексте слов, звучит поистине *завораживающе*. Эффект, которого всегда добивался Бальмонт:

В час полночный, в чаще леса, под ущербною луной,
Там, где лапчатые ели перемешаны с сосной,
Я задумал, что случится в близком будущем со мной.

Это было после жарких, после полных страсти дней,
Счастье сжег я, но не знал я, не зажгу ль еще сильней,
Это было — это было в Ночь Ивановых Огней...

Во втором случае, напротив, короткий 3-стопный анапест со сплошными мужскими окончаниями живописует контраст невольного заточения и воображаемого символа свободы — «ру-

чьев»; поэту удается создать достаточно зримый и слышимый ритмический жест «ручьистости»:

Переломаны кости мои.
Я в застенке. Но чу! В забыты
Слышу, где-то стремятся ручьи.

Так созвучно, созвонно в простор
Убегают с покатостью гор,
Чтоб низлиться в безгласность озер...

Вслед за Бальмонтом трехстишия на одну рифму подхватили и другие русские поэты:

Рано-рано из тумана прорезаются леса;
Едет Юхано на лодке, с лодкой движется леса.
Гладь озерная недвижна, берега как пояса.

Коренастый, низколобий, преисполнен тучных сил,
Едет Юхано на лодке, едет тихо, загрустил:
Нету милой, нет любимой, никого я не любил...

(С. Городецкий. Юхано)

Ритмически стихотворение Городецкого перекликается с только что упомянутой бальмонтовской «Ворожкой» и с бунинским переводом «Гайаваты» Лонгфелло. То же самое можно сказать о стихотворении рано ушедшей из жизни поэтессы Надежды Львовской:

Загорелись, заблестели яркой радугой снега.
Заиграли, зазвенели в переливах жемчуга.
В легкой дымке онемели полусонно берега.

Кем-то брошены на щеки лепестки багряных роз.
В отдалении, за нами, цепь серебряных берез.
Нить неведомых мечтаний протянул, смеясь, мороз...

Длинные цезурованные стихи в звучании корректируют, видоизменяют асимметричные нечетностишные строфы; благодаря отчетливой цезуре число коррелирующих ритмических единиц удваивается, т.е. становится четным. Отклонение от симметрии в чередовании внутри- и межстиховых пауз немедленно

возвращает ритмический дискомфорт, как, например, в стихотворении пролеткультовского поэта Алексея Гастева «Я люблю вас, пароходные гудки...»:

Я люблю вас, пароходные гудки, —
Утром ранним вы свободны и легки,
Ночью темной вы рыдаете, вы бьетесь от тоски.

Я люблю тебя, убогий, грязный трюм,
Этот бешеный подвальной жизни шум,
То мятежный, то, как омут, зол-угрюм...

Стоило поэту пренебречь равноstopностью и добавить в заключительный стих первой строфы две лишние стопы, как ритмическое движение утратило заданную равномерность, обнажив ее «треугольный профиль». В стихотворении, датированном 24 апреля 1905 г., «На весеннем пути в теремок....» А. Блок также прибегает к этому приему, нарушив предуказанный автоматизм чередования однообразных «мужских» анапестов, по три стопы в каждом:

Там — в березовом дальнем кругу —
Старикашка сгибал из березы дугу
И приметил ее на лугу.

4-стопный анапест второго стиха вводит тему «корявого» природного мира, олицетворенного в лешем. Поэтическое духовное начало легко и естественно сплетается с материально-плотским, земным:

За корявые пальцы взялась,
С бороною зеленой сплелась
И с туманом лесным поднялась.

Так тоскуют они об одном,
Так летают они вечерком,
Так венчалась весна с колдуном.

Прихотливое ритмическое движение в условиях регулярного чередования двух 7-стопных и одного (между ними) 3-стопного ямба, с постоянными мужскими клаузулами и регулярными дактилическими цезурами в длинных стихах, демонстрирует Саша Черный в «литовском» стихотворении 1922 г. «Подарок»:

Видали вы литовские, цветные пояса?
Как будто вдоль овса —
Средь маков васильковая струится полоса.

Я у ксендза-приятеля в июле был в гостях,
Средь белых стен, как стяг,
Из поясов настеганных ковер дышал в дверях.

Монотонную, неумолимо нагнетающую драматизм мироощущения сплошную женскую рифмовку на три одинаковых созвучия, без альтернанса, применил в стихотворении «Все помню об этих ивах...», включенном в книгу 1953 г., Иван Елагин:

Все помню об этих ивах.
У каждой — врожденный вывих.
О как обнимала ты их.
<...>
От каждого дерева — гулы!
И с каждого дерева — дуло!
От каждого — смертью подуло!..

Между первой и последней (шестой) строфой протянулась событийная цепочка, повествующая о таинственных обстоятельствах («Там ялик у берега хлюпал, / И месяц, веселый и шуплый, / Обшаривал узкие дупла. // А если сегодня он выплыл, / То он не веселый, а гиблый: / Там пушки беседуют хрипло!»), так жестоко модифицировавших, казалось бы, безобидные, идиллические деревья.

Эффект «однозвучного шума жизни», дурной бесконечности повторяющихся, длящихся из года в год событий, пробуксовывающих в своей предсказуемой неотвратимости, извлекает из строенных стихов дольника на одну рифму Иосиф Бродский:

Осенью из гнезда
уводит на юг звезда
певчих птиц поезда.

С позабытым яйцом
висит гнездо над крыльцом
с искаженным лицом.

И как мстительный дух,
в котором весь гнев потух,
на заборе петух

кричит, пока не охрип.
И дом, издавая скрип,
стоит, как поганый гриб.

(1964)

Аффективный ореол избранного поэтом типа строфы сравним с эмоционально-экспрессивным шлейфом усугубленного варианта двустихия.

4.1. Ритурнель

Особый разряд трехстиший составляют комбинации двух зарифмованных стихов и одного холостого. Самой естественной моделью такого рода строф является *ритурнель*, которую относят к твердым строфическим формам итальянской народной поэзии. Она объединяет три стиха по формуле: АХА; первый — обыкновенно короткий, чаще всего название какого-нибудь цветка или просто назывное предложение, получающее развитие во втором и третьем — длинных стихах. Впрочем, логическая связь между посылкой и развитием темы может отсутствовать или быть в высшей степени отстраненной, как в русских народных песнях, особенно частушках. Сама эта форма и ее наименование получили известность благодаря переводам и стилизациям немецкого поэта XIX в. Ф. Рюккерта. В русской поэзии, однако, она распространения практически не получила, если не считать единичных экспериментов, наподобие брюсовских «Трех символов»:

Сéро
Море в тумане, и реет в нем рея ли, крест ли;
Лодка уходит, которой я ждал с такой верой!

Прежде
К счастью так думал уплыть я. Но подняли якорь
Раньше, меня покидая... Нет места надежде!

Кровью
Хлынет закат, глянет солнце, как алое сердце:
Жить мне в пустыне умершей любовью!

Гораздо интереснее и продуктивнее в поэтическом смысле оригинальные формы трехстиший с одним холостым стихом, созданные по аналогии с ритурнелью. Вот одна из них (AAX), сконструированная изобретательным Гумилевым специально для баллады о берлоге дракона в «Сказке» 1912 г., посвященной Тэффи:

На скале, у самого края,
Где река Елизабет, протекая,
Скалит камни, как зубы, был замок.

На его зубцы и бойницы
Прилетали тощие птицы,
Глухо каркали, предвещая.

Как видим, Гумилев выровнял все три стиха, холостой отправил в конец строфы, сосредоточив рифменную игру на первых двух. Рифменная корреляция основных стихов первой строфы и лишнего стиха второй, видимо, образовалась случайно, так как в дальнейшем это начинание не поддерживается. В противном случае мы бы имели замысловатый вариант цепных строф типа *терцин*.

А внизу, у самого склона,
Залегла берлога дракона
Шестиногого, с рыжей шерстью.
Сам хозяин был черен, как в дегте.
У него были длинные когти,
Гибкий хвост под плащом он прятал.
Жил он скромно, хоть не медведем,
И известно было соседям,
Что он просто-напросто дьявол.

Впрочем, некоторые тематические и хронологические переключки позволяют, несколько забегаая вперед, предположить, что Гумилев все-таки имел в виду дантовы терцины, обращаясь к необычайно популярной в начале XX в. теме дракона.

* * *

Заведомо ограниченная площадь, на которой осуществляется комбинаторика рифменных связей трехстишия, обуславливает гораздо большее разнообразие цепных его модификаций по сравнению с обособленными. Простейший способ цепного взаимодействия двух строф, состоящих из трех стихов, сводится к следующему: два стиха рифмуются попарно, а третий взаимодействует с «чужим» стихом соседней строфы (AAb CCb):

Вся в снегу, кудрявом, благовонном,
Вся-то ты гудишь блаженным звоном
Пчел и ос, завистливых и злых...

Старишься, подруга дорогая?
Не беда. Вот будет ли такая
Молодая старость у других!

(И. Бунин. Старая яблоня)

Когда замрут отчаянье и злоба,
Нисходит сон. И крепко спим мы оба
На разных полюсах Земли.

Ты обо мне, быть может, грезишь в эти
Часы. Идут часы походкою столетий,
И сны встают в земной дали.

*(А. Блок. Когда замрут отчаянье и злоба...,
1 августа 1908)*

Само собой, строф подобного рода в стихотворении или две, или несколько, но непременно число кратное двум. Возможны, впрочем, варианты, при которых «третий лишний» стих во всех строфах или составляет сквозную многочленную (по числу строф) рифму, или остается тавтологическим (полностью или частично) рефреном. Так, в стихотворении М. Кузмина «В саду» первые четыре строфы имеют автономные парные рифмы и одну общую, четырехчленную (AAB CCB DDB EEB):

Их руки были приближены,
Деревья были пострижены,
Бабочки сумеречные летали.

Слова все менее ясные,
Слова все более страстные
Губы запекшиеся шептали.

«Хотите знать Вы, люблю ли я,
Люблю ли, бесценная Юлия?
Сердцем давно Вы это узнали».

— Цветок я видела палевый
У той, с кем все танцевали Вы,
Слепы к другим дамам в той же зале.

Однако в дальнейшем этот порядок нарушается, общими остаются созвучия лишь каждой соседней пары строф (FFG HHG IJ KKJ):

«Клянусь семейною древностью,
Что Вы обмануты ревностью —
Вас лишь люблю, забыв об Аманде!»

Легко сердце прелестницы,
Отлоги ступени лестницы —
К той же ведут они их веранде.

Но чьи там вздохи задушены?
Но кем их речи подслушаны?
Кто там выходит из-за боскета?

Муж Юлии то обманутый,
В жилет атласный затянутый —
Стекла блеснули его лорнета.

Такая конфигурация рифмующихся созвучий в сочетании с прихотливой, несколько манерной игрой 3–4-ударного дольника создает интонацию, замечательно точно охарактеризованную Н. Гумилевым: «Отдел «Ракеты», тонкий абрис романа XVIII века, когда любовь и смерть казались одинаково легкими, напоминает рисунки Сомова»²⁶.

²⁶ Литературное обозрение. — 1987. — № 7. — С. 104.

Иное впечатление производят трехстишия, в которых переходные стихи не замыкают, а открывают строфы (Abb Acc Dee Dff):

Замер дух — стыдливый и суровый,
Знанием новой истины объят...
Стал я ближе плоти, больше людям брат.

Я познал сегодня ночью новый
Грех... И строже стала тишина —
Тишина души в провалах сна...

Чрез желанье, слабость и склоненье,
Чрез приятие земных вериг —
Я к земле доверчивей приник.

Есть в грехе великое смирение:
Гордый дух да не осудит плоть!
Через грех взывает тварь Господь.

*(М. Волошин. Замер дух — стыдливый и суровый...,
<18(5) января 1912, Париж>)*

У Кузмина же находим пример цепного строфического построения, где средний стих в каждом трехстишии имеет на конце повторяющийся рефреном тавтологический повтор одного и того же слова:

Вы и я, и толстая дама,
Тихонько затворивши двери,
Удалились от общего гама.

Я играл вам свои «Куранты»,
Поминутно скрипели двери,
Приходили модницы и франты.

Я понял ваших глаз намеки,
И мы вместе вышли за двери,
И все нам стали далеки.

У рояля толстая дама осталась,
Франты стадом толпились у двери,
Тонкая модница громко смеялась.

Мы пошли по лестнице темной,
Отворили знакомые двери,
Ваша улыбка стала более томной.

Занавесились любовью очи.
Уже другие мы заперли двери...
Если б чаще бывали такие ночи!

(«На вечере»)

Примечательно, что развитие лирического сюжета осуществляется именно в рефренных строках.

«Перекидываться» из строфы в строфу, наконец, могут и все три стиха (abc abc). В совокупности пара таких строф могла бы составить шестистишие с перекрестной (через два шага) системой рифмовки (abcabc). Чаще всего строфические композиции подобной конфигурации составляют двустрофную миниатюру:

Высоко наш флаг трепещет,
Гордо вздулся парус полный,
Встал огромный и косой;

А навстречу зыбью плещет,
И бегут-змеятся волны
Быстрой, гибкой полосой.

(И. Бунин. Высоко наш флаг трепещет..., 1901)

Солнце свирепое, солнце грозящее,
Бога, в пространствах идущего,
Лицо сумасшедшее,

Солнце, сожги настоящее
Во имя грядущего,
Но помилуй прошедшее!

(Н. Гумилев. Молитва, 1907)

Она пришла с заката.
Был плащ ее заколот
Цветком нездешних стран.

Звала меня куда-то
В бесцельный зимний холод
И в северный туман.

*(А. Блок. Она пришла с заката...,
8 ноября 1907)*

В принципе, в таких случаях речь должна идти уже не собственно о строфах, а о строфических композициях, которые могут быть весьма прихотливыми, к тиражированию не предназначенными.

Приведем два примера. В цикле Михаила Кузмина «Маяк любви» привлекает внимание стихотворение:

Уезжал я средь мрака.
Провожали меня
Только друг да собака.

Паровозы свистели...
Так же ль верен ты мне?
И мечты наши те ли?

Надвигались туманы...
Неужели во тьме
Только ложь и обманы?..

Только друг да собака
Пожалели меня
И исчезли средь мрака.

Строфическая схема композиции выглядит следующим образом: AbA CdC EdE AbA. Обратный повтор рифмующихся слов («мрака—меня—собака») образует изящное обрамление частично совпадающих строф посередине. Едва ли это построение могло быть актуальным за пределами данного контекста.

Пожалуй, еще более уникальны цепные трехстишия, как бы специально созданные для одноразового употребления, в мини-поэме Сергея Городецкого, опубликованной в 1907 г. в «Золотом руне». В «Прологе» цепные строфы передают «ручьистость» движения поэтической мысли, в «Эпилоге» устанавливается параллелизм ситуаций и адекватные формы его выражения:

1. Пролог

Святая славится любовь
Простым сплетеньем робких слов,
Ручьем бесхитростных стихов.

Их тело — камень, пламя — кровь,
Они неожиданностью ясны
И не закончены, как сны.

9. Эпилог

Рассказ простой, как мир и Бог,
С простой душой рассказан он,
Как рассказуем детский сон.
С Прологом сходен Эпилог.

4.2. Терцины

Самая знаменитая форма терцета — *терцина* — принадлежит к числу так называемых твердых или канонических форм. Предположительно она развилась из *ритурнели* (АХА...). Канонизатором ее считается Данте Алигьери. В его гениальной поэме «Божественная Комедия» терцина — элементарная единица архитектоники: 3 части, в каждой части по 33 песни (кантики), в свою очередь песни членятся на трехстишия-терцины, состоящие из 33 слогов каждая. Вместе со Вступлением поэма насчитывает 100 песен. Так последовательно эстетизируется цифровая символика, идущая от христианской идеи триединства, от средневекового и ренессансного культа количественной соразмерности и гармонии. Данте придал этой строфе определенную метрическую форму (эндекасиллаб, 11-сложник, имеющий в новейшей европейской поэзии два силлабо-тонических эквивалента: 5- или 6-стопный ямб и осязаемую семантику, связанную с художественным миром «Божественной Комедии»).

Терцины — наиболее распространенный вид цепных строф, в которых рифмуются нечетные строки, а каждый четный стих рифмуется с нечетными стихами следующей строфы. Таким образом, komponуется последовательность тройных рифм, начиная со второй строфы игнорирующих строфические границы; последняя рифма получает в качестве третьего члена дополнительный стих (реже пару стихов), составляющий как бы отдельную самостоятельную терцину. Введение этого новшества ставили в особую заслугу Данте как инициатору терцин:

Синклит шести распался, мы вдвоем;
Из тихой сени в воздух потрясенный
Уже иным мы движемся путем,

И я — во тьме, ничем не озаренный.

(Пер. М. Лозинского)

«Терцинами, — по мнению А. К. Толстого, — писали в Италии и до Данта, но Дант первым стал заканчивать свои главы четвертым стихом, без которого или последняя строфа осталась бы без рифмы, или бы, по сложности и непрерывности терцинной цепи, никогда нельзя было кончить»²⁷.

²⁷ Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. — Т. IV. — М., 1964. — С. 449.

Итак, история терцин в полной мере началась с «Божественной Комедии»:

Я увожу к отверженным селеньям,
Я увожу сквозь вековечный стон,
Я увожу к погибшим поколениям.

Был правдою мой зодчий вдохновен:
Я высшей силой, полнотой всезнанья
И первую любовью сотворен.

Древней меня лишь вечные создания,
И с вечностью пребуду наравне.
Входящие, оставьте упования...

(III песнь «Ада», пер.М. Лозинского)

В русскую поэзию терцины проникли вместе с Данте, вместе с первыми попытками адекватного перевода его шедевра. Спустя некоторое время появились и оригинальные поэтические произведения в терцинах, сохраняя, впрочем, стилистическую атмосферу творения великого итальянца. Проследим основные вехи становления и исторической эволюции русских терцин.

Раньше других несколько эпизодов «Ада» перевел в 1822 г. Авраам Норов. Авраам Сергеевич Норов — старший современник Пушкина. Окончил Московский университет. В 1812 г. пошел добровольцем в ополчение. В Бородинском сражении потерял ногу, после чего оставил службу и целиком посвятил себя литературе, науке, путешествиям. Любимое место его странствий — Италия. Был министром народного образования. Его перевод III песни поэмы был опубликован в «Сыне Отечества»:

Надежду бросьте вы, входящие сюда!
Надверной надписью я поражен был сею,
Во мрачном мне она представилась огне.
«Учитель! я сказал, я страхом цепенею
От смысла слов таких! постигнуть дай их мне!»
Он рек: «Забыты все и страсти и пороки
Ты должен отложить в сей гибельной стране;
Теперь проникли мы с тобой в пути глубоки,
Где узришь муками терзаемых людей,
Утративших в себе небесный дух высокий!»

И руку заключа мою в руке своей,
И ободлив меня приветным, ясным взором,
Постигнуть молча дал мне тайный смысл вещей.
Тут слух мой был смущен и воплями и стоном...

Конечно, первый опыт перевода кажется нам тяжеловесным, архаичным, мало похожим на оригинал. Прежде всего бросается в глаза необычная графика: своеобразным сигналом следующей терцины служит значительный отступ (красная строка). Метрической формой перевода отрывка Норов избрал 6-стопный ямб с цезурой после 3-й стопы и чередованием мужских и женских каталектик, что также утяжеляет ритм.

Второй опыт А. Норова, который с известными колебаниями можно отнести к терциям, если отбросить первый неправильный терцет (Abb) и заключительное двустиие, являл собой своеобразную вольную композицию из отдельных стихов XVII песни «Рая». Это была элегия с характерным названием «Предсказания Данта», опубликованная в «Литературных листках» за 1824 г.²⁸.

Годом раньше, в 1823 г., П. Плетнев пишет терцинами первое оригинальное стихотворение на русском языке «Судьба»:

Неизбежимый рок следит повсюду нас:
Ему обречены мы все, во всякой доле,
И он, неожиданный, к нам идет в свой страшный час.

Сидит ли мощный царь беспечно на престоле,
Иль мчится по морю с заботою пловец,
Иль жадно славы ждет на ратном воин поле, —

Равно им близок всем погибельный конец —
И жертвы, избранной властительной судьбою,
Ни злато не спасет, ни храбрость, ни венец!

Напрасно, окружен ласкательной толпою,
Поверит счастью увенчанный Помпей
Иль Цезарь, взявший власть победною рукою:

²⁸ СПб., 1824. — Ч. 1. — № 5. — С. 175.

Им преждевременной гибели своей
На миг не отвратить. Как страж во тьме сокрытый,
Она внезапно их постигнет средь честей.

Блажен, чей полон дух незыблемой защиты
Противу гневного явления судьбы!
Блажен, кто чист душой! Он, счастьем позабытый,

Среди томительной с напастями борьбы,
Как прежде, правый путь, им избранный, свершает
И смерть приветствует без слез и без мольбы.

Так из семьи друзей в темницу спешает
Божественный Сократ с спокойствием в лице;
Так мученик святой за веру умирает,

Лобзая тяжкий крест, в страдальческом венце!

Трудно не согласиться с исследователями, полагающими, что в стихотворении Плетнева отразились мотивы «Умирающего Тасса» Батюшкова. С другой стороны, общая латино-итальянская приуроченность элегии, инфернальная в своей основе идея фатальной неизбежности смерти, а главное — обращение к терцинам, с неменьшим основанием позволяют связать ее с «Божественной Комедией» Данте.

В 1830 г. к итальянским твердым формам обращается Пушкин, привлекая тем самым к ним всеобщее внимание. Первым было написано загадочное для интерпретаторов стихотворение «В начале жизни школу помню я...», в первоначальном своем варианте представлявшее собой *октавы*:

Тенистый сад и школу помню я,
Где маленьких детей нас было много,
Как на гряде одной цветов семья,
Росли неровно — и за нами строго
Жена смотрела. Память уж моя
Истерлась, обветшав.....убого,
Но лик и взоры дивной той жены
В душе глубоко напечатлены.

Однако в окончательном варианте появились терцины:

В начале жизни школу помню я;
Там нас, детей беспечных, было много;
Неровная и резвая семья;

Смиренная, одетая убого,
Но видом величаясь жена
Над школою надзор хранила строго.

Толпою нашею окружена,
Приятным, сладким голосом, бывало,
С младенцами беседует она.

Ее чела я помню покрывало
И очи светлые, как небеса.
Но я вникал в ее беседы мало.

Меня смущала строгая краса
Ее чела, спокойных уст и взоров,
И полные святыни словеса...

Стихотворение осталось неоконченным: 17 терцин 5-стопного ямба выстраиваются в плавное повествование о детстве, о «величавой жене», то ли воспитательнице, то ли святой, о «великолепном мраке» некоего «чужого сада» со скульптурным изображением «двух бесов»: «Дельфийского идола» и «волшебного демона» — «лживого, но прекрасного», и в основном о чувствах, которые обуревали юного героя. Недоумение исследователей вызывало прежде всего полное отсутствие каких бы то ни было узнаваемых параллелей в биографии поэта да и во всей воссоздаваемой ситуации. Ведь не прогулки же с гувернанткой Анной Петровной в Юсуповском саду преобразились столь радикально! Наконец Г.А. Гуковский обратил внимание на подчеркнуто отвлеченный характер образности и строфическую уникальность стихотворения. Конечно, речь идет именно о «школе жизни», в которой дети — род людской, а величаясь жена — христианская церковь²⁹.

Еще определеннее семантический ореол этих пушкинских терцин охарактеризовал Б.В. Томашевский: «Они проникнуты

²⁹ Более подробный стилистический анализ см.: *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957. — С. 280–283.

духом первых проблесков раннего Возрождения, переносят нас в Италию начала XIV в., рисуя столкновение схоластической культуры католицизма с образами античной древности, рисуя зарождение нового поэтического вдохновения, порожденного созерцанием античных статуй, трактуемых с точки зрения монастырского мировоззрения, как изображение «бесов». Быть может, в этом именно (в чистоте исторического аспекта) и был смысл того, что Пушкин оставил октавы (которые у него связывались с именами Ариосто и Тассо, т.е. с культурой XVI в.) ради терцин, которые ассоциируются обычно с произведениями позднего средневековья»³⁰. В Примечаниях исследователь уточняет: «Из курса *Сисмонди* Пушкин мог вычитать, что изобретателем октав был Боккаччо, впервые применивший эту строфу в «Тезеиде», около 1340 года, но расцвет поэм в октавах относится к XV веку. Что касается терцин, то Сисмонди называет Данте их изобретателем»³¹.

«Блистательный» опыт первого обращения Пушкина к терцинам как органическое их усвоение, перенесение на родную почву высоко оценил И.Н. Голенищев-Кутузов: «Заимствованное здесь становится своим, дантовская форма и отдельные мотивы использованы для создания глубоко личного произведения, одного из самых интимных и сокровенных среди пушкинских стихов. Мы присутствуем здесь при процессе глубочайшей ассимиляции и преобразования чужого, когда, перенесенное на почву иная-

³⁰ *Томашевский Б.В.* Строфика Пушкина // *Томашевский Б.В. Пушкин. Работы разных лет.* — М., 1990. — С. 344.

³¹ Там же. — С. 400. Интерес Пушкина к Италии, в частности к итальянской литературе эпохи Возрождения, усилился начиная с 1826 г. («Из Ариостова “Orlando furioso”», 1826, «Под небом голубым страны своей родной...», 1826, «Близ мест, где царствует Венеция златая...» и «Из Alfieri», 1827, «Кто знает край, где небо блещет...», 1828, «Суровый Дант не презирал сонета...», «Поэту» («Поэт, не дорожи любовью народной...»), «Мадона», «Для берегов отчизны дальней...», «Когда порой воспоминаешь...», 1830, и др.). «В начале жизни школу помню я...» вписывается в этот ряд. Как не без основания считают исследователи, поэт *знал* итальянский язык, которому он выучился в Одессе у итальянских неогоциантов; возможно, по-итальянски он писал к Амалии Ризнич, во всяком случае в его библиотеке было несколько книг на итальянском языке. См.: *Верховский Ю.* Пушкин и итальянский язык // Пушкин и его современники. — СПб., 1909. — Вып. XI. — С. 101–106; *Голенищев-Кутузов И.Н.* Творчество Данте и мировая культура. — М., 1971. — С. 456–457; *Брюсов В.* Знал ли Пушкин по-итальянски? // *Русский архив.* — М., 1908. — Т.3. — Вып. 12. — С. 583–591.

зычной литературы, оно входит в плоть и кровь культуры другого народа»³².

Через два года Пушкин вновь обращается к терциям, теперь уже совершенно точно, без обиняков соотнося избранную стихотворческую форму с произведением-первоисточником. Речь идет о вольном (вольнее некуда!) переводе эпизода из «Ада» или, может быть, лучше сказать, о шутливом ему подражании:

И дале мы пошли — и страх обнял меня.
Бесенок, под себя поджав свое копыто,
Крутил ростовщика у адского огня.

Горячий капал жир в копченое корыто,
И лопал на огне печеный ростовщик.
А я: «Поведай мне: в сей казни что сокрыто?»

Вергилий мне: «Мой сын, сей казни смысл велик:
Одно стяжание имел всегда в предмете,
Жир должников своих сосал сей злой старик

И их безжалостно крутил на вашем свете». —
Тут грешник жареный протяжно возопил:
«О, если б я теперь тонул в холодной Лете!

О, если б зимний дождь мне кожу остудил!
Сто на сто я терплю: процент неимоверный!» —
Тут звучно лопнул он — я взоры потупил.

Тогда услышал я (о диво!) запах скверный;
Как будто тухлое разбилось яйцо
Иль карантинный страж курил жаровней серной.

Я, нос себе зажав, отворотил лицо,
Но мудрый вождь тащил меня все дале, дале,
И, камень приподняв за медное кольцо,

Сошли мы вниз — и я узрел себя в подвале.

³² Голенищев-Кутузов И.Н. Указ. соч. — С. 457.

Во II части содержится еще шесть терцин и заключительная одинарная строка, повествующие о наказании грешниц на стеклянной горе. Оба отрывка написаны 6-стопным ямбом. Обращает на себя внимание лаконичность обоих фрагментов, а также их законченность, подчеркнутая одинарной строкой. Таким образом, итальянский 11-сложник в творческом сознании Пушкина мог равноправно передаваться 5- или 6-стопным ямбом, как, впрочем, и в двух других итальянских строфах: октаве и сонете.

Своим высоким, поистине бесприкословным авторитетом Пушкин подтвердил уже наметившуюся связь терцин с их материнским произведением — «Божественной Комедией» Данте Алигьери и вместе с тем узаконил относительную свободу в трактовке соответствующего содержательного комплекса и в его метрическом оформлении. Пушкин, по словам В. Белинского, «при конце своего поприща несколькими терцинами в духе Дантовой «Божественной Комедии» познакомил русских с Дантом больше, чем могли бы это сделать всевозможные переводчики, как можно познакомиться с Дантом, только читая его в подлиннике»³³.

В том же 1832 г. к дантовской поэме обратились еще два русских поэта. Иван Козлов перевел отрывок из «Чистилища», а именно две первых терцины 8-й песни. Впрочем, терцинная конфигурация строфики у него только намечена:

Ударил час, когда готово измениться
Желание пловца, крушимого тоской,
В тот день, как с милыми друзьями он простится.
И любит он нежней, и пальмник молодой,
Услыша дальний звон, который будто плачет
О дне минующем, стремится к ним душой.

(Из Данте, <1832>)

Получилось шестистишие 6-стопного ямба со схемой рифмовки AbAbXb, пятый стих в котором остался холостым. Видимо, поэт посчитал это достаточным для самостоятельной лирической зарисовки, снабженной заголовком, отсылающим к дантовой поэме.

Одновременно с ним Павел Катенин переложил три песни «Ада» и рассказ Уголино. На этот перевод обратил внимание Пушкин, отзывавшись о нем в рецензии «Сочинения и перево-

³³ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. — Т. VII. — М., 1958. — С. 289.

ды в стихах г-на Катенина»³⁴: «...Мастерской перевод трех песен из *Inferno*<...> Знатоки отдадут справедливость ученой отделке и звучности <...> и вообще механизму стиха г-на Катенина, слишком пренебрегаемому лучшими нашими стихотворцами». Однако, в строгом смысле, в обоих случаях имеет место лишь дериват терцин — традиция, которая получит свое продолжение и после того, как русская версификация вполне освоит терцины как таковые.

Дважды в своем творчестве обращался к терцинам Аполлон Майков: в 1844 г. им была написана «Нимфа Эгерия», а 1856 г. отрывок «Вихрь», тематически связанный с Песней V Дантова «Ада».

В первом случае разрабатывается сюжет мифа о возлюбленной римского царя Нумы Помпилия, сабинянина по происхождению, мудрого строителя государства, учредителя религиозных обрядов и законотворца, пользовавшегося поддержкой и советами обладавшей даром пророчества нимфы Эгерии, обитавшей в пещере у источника в роще богини деторождения Карменты. Стихотворение предваряется эпитафией из «Божественной Комедии»: «*Fecemmi la divina potestate / La somma sapienza e l'prima amore*» Dante, *Inf. Cant. III* («Я сотворен божественною силой, / И высшим знанием и первой любовью — Данте. Ад. Песнь III»). Терцины в исполнении Майкова соответствуют принятому стандарту имитаций итальянского 11-сложника 5-стопным ямбом, правда, последний одинарный стих отсутствует:

Жила я здесь во мраке дубов мшистых;
Молчание пещеры, плеск ручья,
Густая синь небес, лесов тенистых

Далекий гул, и жар златого дня,
И ночи тишь — все было полно мною.
Учила здесь и царствовала я.
<...>

Вздыхала я, упорствуя молчать.
Старик опять читал свои скрижали,
И снова думал, и писал опять.

³⁴ Пушкин А.С. Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина// Литературные прибавления к «Русскому инвалиду», 1833. № 26. См. также: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В одном томе.— М., 1949. — С. 1199.

Интонационно и ситуативно первые майковские терцины отчетливо напоминают пушкинские («В начале жизни школу помню я...») и, скорее всего, опираются именно на них.

Второе обращение к терцинам, в отрывке «Вихрь», опубликованном в 1856 г., с подзаголовком «Из поэмы “Страшный суд”», также характеризуется стилистическими и тематическими ассоциациями с творением великого флорентийца, органично сопрягающимися с мифологемой грядущего Апокалипсиса. Вихрь, увлекающий во втором круге Дантова «Ада» наказуемых за грешную любовь, в стилизации Майкова приобретает характер универсального символа:

Полн черных дум, я поле проходил,
И вдруг, среди истомы и тревоги,
Неистовым настигнут вихрем был.

Средь тучи пыли, поднятой с дороги,
Древесные кружились листы,
Неслись снопы, разметанные стоги,

Деревьев ветви, целые кусты.
Стада, блея и головы понуря,
Помчались; рев и вой средь темноты
<...>

Я вспомнил Дантов адский вихрь ужасный,
Который гнал, крутя, как лист в лугу,
Теней погибших вечно сонм злосчастный.

Далее следует длинный перечень современных грешников всех толков, несущихся в адском вихре, и, наконец, показывается некий «маститый старец», возопивший:

... «Покайтесь!» — и перстами
Указывал на город... Я взглянул —
И онемел... Огонь, клубясь волнами,

Над городом все небо обогнул.
Из дыма искры сыпались, как семя
От веяла, — и вдруг сквозь треск и гул

С небес раздался глас: «Приспело время!
Се тот, кого забыли вы! Долой,
О блудное и ветреное племя!»
Я в ужасе упал полуживой.

Как видим, на этот раз А. Майков завершил повествование, как и положено, одинарным стихом, представляющим к тому же скрытую цитату из «Божественной Комедии».

В 1850-е годы интерес к «Божественной Комедии» распространяется и на литературную периферию; к ней непосредственно или к ее проблематике, персонажам и стилистике обращаются поэты второго-третьего ряда. В 1855 г. Д. Мин выполняет полный перевод 1-й кантики поэмы, а в 1856 г. в Санкт-Петербурге выходит книга Николая Арбузова «Стихотворения», в которую включены «итальянские» поэмы, в том числе «Микельанджело», «Дант и Беатриса», а также стихотворение «Ты прав, среди бури и борьбы...», написанное терцинами, правда, неканоническим 4-стопным ямбом.

Предположительно в 1865 г. свою лепту в творческое освоение дантовых терцин вносит Афанасий Фет, написав стихотворение «Встает мой день, как труженик убогой...»:

Встает мой день, как труженик убогой,
И светит мне без силы и огня,
И я бреду с заботой и тревогой.

Мы думой врозь, — тебе не до меня.
Но вот луна прокралася из саду,
И гасит ночь в руке дрожащей дня

Своим дыханьем яркую лампаду,
Таинственным окружена огнем.
Сама идешь ты мне принесть отраду,

Забыто все, что угнетало днем,
И полные слезами умиленья,
Мы об руку, блаженные, идем,

И тени нет тяжелого сомненья.

Изображена типично фетовская лирическая ситуация ночного свидания, активными участниками которого становятся равнодушные или сочувствующие лирическим героям стихии природы. Несколько образных штрихов, однако, и острохарактерная строфическая форма приносят в произведение неповторимый колорит и настроение поэтического мира Данте.

Вряд ли стоит упоминать весьма неудачный опыт перевода «Божественной Комедии», осуществленный Дмитрием Минаевым в 1874 г. Напротив, чрезвычайный интерес представляет последняя поэма А.К. Толстого «Дракон», которую он настойчиво пытался выдать за перевод несуществующего итальянского оригинала. В письме к Стасюлевичу от 22 июня 1875 г. поэт шуточно замечает: «Пусть Анджело де Губернатис (известный профессор итальянской литературы) ломает голову и пороется в старых изданиях, отыскивая оригинал». Готовя рукопись к печати, он все же изъясил слово «перевод», но оставил в подзаголовке «Рассказ XII века. (С итальянского)»³⁵. Можно не сомневаться, что и без этих «уточнений» всю необходимую информацию о времени и месте действия, о жанровой специфике произведения и даже, сверх того, о его идейно-тематической и стилистической ориентации несет на себе избранная строфика:

57

<...> Не случая печать

58

Являли члены гадины ужасной,
Но каждая отчетливо в ней часть
Изваяна рукой, казалось, властной:

59

Сомкнутая, поднявшись, щучья пасть
Ждала как будто жертвы терпеливо,
Чтоб на нее, отверзшиися, напасть;

60

Глаза глядели тускло и сонливо;
На вытянутой шее поднята,
Костлявая в зубцах торчала грива;

³⁵ Толстой А.К. Указ. соч. — С. 449.

61

Скрещенные вдоль длинного хребта,
Лежали, в складках, кожаные крылья;
Под брюхом лап виднелася чета.

62

Спинных чешуй казалось изобилье
Нескладной кучей раковин морских
Иль старой черепицей, мхом и пылью

63

Покрытою. А хвост в углах кривых
Терялся в тесной бездне. И когда бы
Я должен был решить: к числу каких

64

Тот зверь пород принадлежит, то я бы
Его крылатой щукою назвал
Иль помесью от ящера и жабы.

В упомянутом письме, к слову сказать, Толстой не только указал поэта, стоящего у истоков традиции, но и специально оговорил, как печатать последний стих поэмы: «...Я думаю, лучше выпустить последнюю цифру и примкнуть стих “Обычные там ведущий разговоры...” к строфе 193-й... немного отступя» (Там же). Цифровое обозначение каждой терцины, отсутствующее у предшественников, согласуется с обыкновением А. К. Толстого нумеровать строфы, приближающиеся к твердым каноническим формам, в крупных эпических и сатирических вещах, главным образом в жанре исторической баллады, легенды и в стилизациях былин (например, «Змей Тугарин», «Поток-богатырь», «Илья Муромец», «Садко», «Слепой», «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева», «Сон Попова» и др.).

Поэма «Дракон» была впервые опубликована в 11 номере журнала «Вестник Европы» за 1875 г.

Чуть раньше, в том же году, в 5-м номере того же «Вестника Европы», был опубликован перевод Песни III «Ада», выполненный Петром Вейнбергом, автором знаменитого «Титулярного советника», отличавшийся многословием и весьма приблизительным соответствием стихотворному строю оригинала. В примечании переводчик обосновывает правомерность

и целесообразность передачи итальянского оригинала белым стихом: «...С точностью передать произведение Данте русским *рифмованным* стихом невозможно — если под точностью, как это и следует, понимать не только верность духу подлинника, но и сохранение всех внешних особенностей, т.е. те условия, без которых добросовестный переводчик не имеет права относиться к такому классическому произведению, как “Божественная Комедия”. Уже одно обилие в ней собственных имен и богословско-философских рассуждений ставит перед переводчиком дилемму — или жертвовать некоторыми из этих подробностей для рифмы (да еще притом такой, которая *в терцинах* “Ада” чередуется не совсем обыкновенным образом), или втискивать все в стих, становящийся от этого крайне тяжелым, почти невозможным для чтения. Покойный король Саксонский, один из первых знатоков Данта, употребил в дело белый стих»³⁶.

Лишенные рифмовки терцины обходятся даже без сегментации на строфы. Вот как выглядит в исполнении П. Вейнберга надпись на вратах Ада:

Мы путь в юдоль печалей и скорбей,
Мы путь к слезам и мукам бесконечным,
Мы путь в народ с погибшею душой!
Великий наш строитель правосудья
Исполнен был; божественная мощь,
И первая любовь, и высший разум
Нам дали жизнь; в творении до нас
Лишь Вечное существовало; вечность
И нам в удел досталась... Простись
Со всякою надеждою, входящий.

К концу 1880-х и особенно в 1890–1900-е годы интерес к терцинам в русской поэзии вспыхивает с новой силой. Исключительную роль в их популяризации и осмыслении сыграли старшие символисты. Как бы принимая эстафету от А.К.Толстого и П.Вейнберга, в том же журнале «Вестник Европы» Д.С. Мережковский публикует свою поэму-стилизацию «Уголино», снабдив ее подзаголовком «На мотив Данте»:

³⁶ Из Дантова Ада. Песнь Третья / Пер. Петра Вейнберга // Вестник Европы. — 1875. — №5. — С. 115–116.

В последнем круге ада перед нами
Во мгле поверхность озера блистала
Под ледяными, твердыми слоями.

На эти льды безвредно бы упала,
Как пух, громада каменной вершины,
Не раздробив их вечного кристалла.

И как лягушки, вынырнув из тины,
Среди болот виднеются порою,
Так в озере той сумрачной долины

Бесчисленные грешники толпою
Согнувшиеся, голые сидели
Под ледяной, прозрачною корою...³⁷

В том же духе выдержана еще одна «легенда из Данте», представляющая собой импровизацию на тему «Божественной Комедии», — «Франческа да Римини». Наконец, терцинами же написано стихотворение «Микельанджело», в котором рассказывается о ночной прогулке по Флоренции — родному городу «величавого выходца из Ада»:

<...>

И мраморные люди, как живые,

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

Маккиавели, 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 тут не вспомнить, с одной стороны, «мраморных бесов» из пушкинского стихотворения «В начале жизни школу помню

³⁷ Вестник Европы. — 1886. — Кн. 2. — С. 849.

я...» и описание «уголка поэтов» во время путешествия Данте с Вергилием по лимбу — первому кругу Ада, с другой! Мережковский целенаправленно, со знанием дела эксплуатирует шлейф тематических и стилистических ассоциаций, тянущийся за избранной им строфической формой. Они как бы вписываются в содержание его стилизованного произведения.

<...>

Они сияли вечной красотой.
Но больше всех меж древними мужами
Я возлюбил того, кто головой
Поник на грудь, подавленный мечтами...

Далее следует панегирик Микеланджело Буонаротти. Ударная, как всегда, концовка венчает стихотворение:

И вот стоишь, непобедимый роком,
Ты предо мной, склоняя гордый лик,
В отчаяньи спокойном и глубоком,
Как демон безобразен — и велик³⁸.

И здесь, в самой последней строке, обнаруживается косвенная отсылка к «изображеньям» сразу двух пушкинских бесов:

Один (Дельфийский идол) лик молодой —
Был гневен, полон гордости ужасной,
И весь дышал он силой неземной.

Другой женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал —
Волшебный демон — лживый, но прекрасный.

(Пушкин. В начале жизни школу помню я...)

Совершенно в ином духе использовал изобразительно-выразительный потенциал терцин Константин Фофанов в лирическом стихотворении «Семнадцать лет»:

³⁸ Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4-х т. — Т. 4. — М., 1990. — С. 561–563.

Семнадцать лет — счастливые года!
.....

В семнадцать лет лукавую молву
Впиваем мы восторженно и жадно
И властвуем мечтами наяву.

* * *

Тогда вокруг все ярко и нарядно,
Тогда душа, как звучная струна,
Поет любовь наивно и отрадно.

* * *

Тогда вокруг вселенная полна
Прекрасных дум и вымыслов прекрасных.
В семнадцать лет волшебная весна

* * *

В ночи толпу видений сладострастных
Украдкою нам шлет на ложе сна...
В семнадцать лет на свете нет несчастных!

(1890?)

Стихотворение недаром имеет подзаголовок «терцины». Конструкция всей строфической композиции у Фофанова предстала в новаторски преображенном виде: замковая холостая строка в виде эмблематической сентенции вынесена, как в опрокинутом сонете, вперед (х аВа ВcВ cDc DcD); одновременно она служит неким частично повторяющимся рефреном; отсутствие одинарной строки в финале компенсируется продлением рифменной цепи до четырех членов (с). В результате стихотворение приобретает облик и звучание авторитетного, освященного древней традицией и, следовательно, непререкаемого высказывания.

В том же 1890 г. появляется поэма В. И. Иванова «Миры Возможного» с эпиграфом из «Чистилища». Стихи эти были написаны в Берлине и посвящены «памяти погибшего» молодого, спокойного, уравновешенного ученого, который внезапно убил другого человека и самого себя. Поэта глубоко потрясло случившееся; он вдруг почувствовал себя виноватым, хотя того молодого человека, в сущности, почти не знал и ко всей драме был совершенно не причастен. Однако чувство ответственности и вины все обострялось, нарастало, становилось мучительным кошмаром. Чтобы избавиться от этой нравственной пытки, поэт заговорил о случившемся в дантовских терцинах. Непосредственное мучительное

переживание страшной вины *возможной* (отсюда название произведения) перешло в переживание *реальной* вины за другого, ибо, по слову Достоевского, «каждый за всех и за все виноват»³⁹:

«Скажи, мой вождь! Бежав земного плена
И странствий и страстей подъяв немало,
Искуплена ль душа от власти тлена?»

И дух в ответ: «Глянуть в сии зеркала
Ей надлежит, да упадут пред оком
Последние земные покрывала.

Последний будет ей тот взгляд уроком.
Воззри ж и ты; насытись правды медом,
Будь напоен ее полынным соком!..»

Нельзя не обратить внимание на предельную «валентность» ивановской стилистики и интонации художественной атмосфере «Божественной Комедии», к которой поэт на протяжении всего своего творчества испытывал властное влечение. Недаром, как свидетельствует И. Н. Голенищев-Кутузов, «между поэтами-символистами в начале XX века было договорено, что “Божественную Комедию” они переведут коллективно: Брюсов — “Ад”, а Иванов — “Чистилище” и “Рай”. План этот оказался не до конца осуществленным. От Брюсова осталась только 1-я песнь “Ада”, впервые увидевшая свет лишь в 1955 году, и начало Песни III ...»⁴⁰:

На полдороге странствия земного
Себя увидел я в лесу глухом,
Затем что сбился я с пути прямого.

О, как же трудно описать стихом
Тот мрачный лес, столь дикий и глубокий,
Что я дрожу при мысли лишь об нем!

Едва ль страшней миг смерти недалекой.
Но, так как благо я в лесу обрел,
Скажу, что раньше видело там око.

³⁹ См. примечания в кн.: *Иванов В.И.* Собр. соч. — Bruxelles: «Foyer Oriental Chretien», 1971–1987. — Т. I. — С. 859.

⁴⁰ *Голенищев-Кутузов И.Н.* Данте и мировая культура. — М., 1971. — С. 468.

Не вспомнить мне, как я спустился в дол:
Я словно сонным шел по бездорожью,
Когда с дороги истинной сошел...

Имеются сведения и о судьбе ивановских переводов. В частности, автор монографии о творчестве Данте, будучи в Италии, «слышал в чтении Вяч. Иванова одну из песен “Рая”, переведенную со свойственными метру русского символизма торжественностью, архаичностью и поэтической силой» (Там же. С. 468). Полностью сохранившийся перевод был обнаружен впоследствии в бумагах Иванова и опубликован П. Дэвидсон⁴¹. Вот, к примеру, как выглядит начало «Чистилища»:

Для плаванья на благодном просторе
Подъемлет вдохновенье паруса;
Жестокое мой челн покинул море.

Пою второго царства чудеса,
Где дух, от скверн очистившийся, станет
Достоин вознестись на небеса.

Здесь мертвая поэзия воспрянет,
Коль ваш, святые Музы, я пророк.
Во весь свой рост Каллиоппея встанет

Со звоном, что Пиерия сорок
В отчаянье поверг: напела лира
Соперницам безумным горький рок.

В 1894 г. другой корифей русских символистов Федор Сологуб пишет стихотворение, в котором терцинами же раскрывает специфику этой завоевавшей к тому времени прочную популярность строфической формы, демонстрируя своего рода рефлекссию жанра:

Терцинами писать как будто очень трудно?
Какие пустяки! Не думаю, что так,—
Мне кажется при том, что очень безрассудно

⁴¹ Davidson P. The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov; A Russian Symbolist's perception of Dante. — Cambridge, 1989.

Такой размер избрать: звучит как лай собак
Его тягучий звон, и скучный, и неровный, —
А справиться-то с ним, конечно, может всяк, —

Тройных ли рифм не даст язык наш многословный!
То ль дело ритмы те, к которым он привык,
Четырехстопный ямб, то строгий, то альковный, —

Как хочешь поверни, все стерпит наш язык.
А наш хорей, а те трехсложные размеры,
В которых так легко вложить и страстный крик,

И вопли горести, и строгий символ веры?
А стансы легкие, а музыка октав,
А белого стиха глубокие пещеры?

Сравненье смелое, а все-таки я прав:
Стих с рифмами звучит, блестит, благоухает
И пышной розою, и скромной влагой трав,

Но темен стих без рифм и скуку навевает.

(10 июля 1894)

Судя по первой строке и общей интонации стихотворения, оно явилось своеобразным откликом на какую-то теперь забытую творческую дискуссию, наподобие той, какая была в 1822 г. вокруг русской октавы⁴². Возможно, поводом для нее послужил какой-то громкий прецедент (к примеру, творческая неудача Д. Минаева, известного версификатора, не справившегося с терцинными цепями в своем переводе «Божественной Комедии», либо, наоборот, более близкие по времени и исправные в техническом отношении стилизации Д.С. Мережковского и В.И. Иванова) или высказанное кем-то мнение о трудности этой экзотической строфической формы. Так или иначе, налицо ситуация инициирования «старой новой» формы, «повторения пройденного», сознательное следование по пути, проторенному Пушкиным в «Домике в Коломне» и Вяземским в «Александрийском стихе». В целом отношение Сологуба к терциям определенно негативное. Он рассматривает их в контексте основных стихотворных форм, используемых в русской поэзии, отдавая при-

⁴² См.: Сын Отечества. — 1822. — Ч. 76–77.

оритет ритмам, к которым привык «язык наш многословный» (4-стопному ямбу, хорею, трехсложникам, стансам, октавам и белому стиху, способным гибко передать все многообразие тем и интонаций). Терцины же, по его разумению, напоминают «лай собак», отличаются «тягучим звоном», «скучным и неровным». Единственная сопряженная с ними трудность — «тройные рифмы» — для русского поэта, предпочитающего белому стиху стих рифмованный, легко преодолима.

Инициатива Ф. Сологуба не осталась без ответа. В сборнике 1900 г. «Иллюзии» к обсуждению аффективных потенций терцин подключился Константин Фофанов, уже имевший случай опровергать их в лирическом стихотворении «Семнадцать лет»:

В созвучии тройном, как в блеске ожерелья,
Терцина скользкая и вьется, и ползет,
Как горная змея из темного ущелья,

Из тайников души под ясный небосвод,
Под солнце и лучи, для славы и веселья,
Для кликов и венцов в мечтательный народ.

И шествует она задумчиво вперед,
Недаром возгордась игривым троезвучьем:
Где семя есть и цвет, там верно будет плод.

Где ствол и корни есть, там место есть и сучьям.
В чем сходны две души — в том сходна третья есть,
По счастью ль мирному, по снам иль злополучьям.

Где правда и любовь, там пребывает честь —
Три стерегущие святыню серафима.
Где злоба и вражда, там царствует и месть.

Там, верно, пепел есть, где огонь и сумрак дыма;
Где есть движение — там, верно, свет с теплом,
Счастливо единясь, текут неутомимо.

Три мысли разум жгут, вмещааяся в одном:
Жизнь, смерть и божество! И в шуме жизни длинном
Мы часто познаем и сердцем, и умом,

Что есть три единства в бессмертии Едином!

(«Терцина»)

Фофанов берет, что называется, быка за рога. В поле его лирико-теоретической медитации оказывается единственное конструктивное положение его предшественника, а именно «тройное созвучие» как сущностный признак терцины, которое он обыгрывает в мистически-религиозном духе, используя канонический образ христианской Троицы: «Три мысли разом жгут, вмещаая в одном», будь то «семя, цвет и плод», «ствол, корни и сучья», «счастье, сны и злополучье», «правда, любовь и честь», «злоба, вражда и месть», «пепел, огонь и дым», «движенье, свет и тепло» или, наконец, «жизнь, смерть и божество». При этом Фофанов весьма уместно опирается на идею троичности, лежащую в основе поэтического Космоса Данте. С другой стороны, он, как и Ф. Сологуб, апеллирует к пушкинскому «Дому в Коломне» (черновые строфы) и «Александрийскому стиху» П. Вяземского. Чего стоит сравнение «скользкой» терцины с «горной змеей из темного ущелья», накладывающееся на аналогичную эскападу Пушкина по поводу александрийского стиха:

Извивистый, проворный, длинный, склизкий
И с жалом даже — точная змия;
Мне кажется, что с ним управлюсь я.

Заметим попутно, что и Фофанов, и его оппонент Сологуб, не сговариваясь, пишут свои терцины именно 6-стопным цезурованным ямбом, т.е. напоминающим змею александрийским стихом. А поскольку метрика и строфика не получают у них строгой дифференциации, перенос признаков с одного на другое вполне естествен.

Третьим заметным прецедентом самоосмысления терцин было стихотворение Константина Бальмонта с соответствующим названием «Терцины» (1900), в котором прямо устанавливается генетическая связь указанной строфической формы с творением великого флорентийца:

Когда художник пережил мечту,
В его душе слагаются картины,
И за чертой он создает черту.

Исчерпав жизнь свою до половины,
Поэт, скорбя о том, чего уж нет,
Невольню пишет стройные терцины.

В них чувствуешь непогасимый свет
Страстей перекипевших и отживших,
В них слышен ровный шаг прошедших лет.

Виденья дней, как будто бы не бывших,
Встают, как сказка, в зеркале мечты,
И слышен гул приливов отступивших.

А в небесах, в провалах пустоты,
Светло горят закатным блеском тучи —
Светлее, чем осенние листья.

Сознанием смерти глянувшей могучи,
Звучат напевы пышных панихид,
Величественны, скорбны и певучи.

Все образы, что память нам хранит,
В одежде холодеющих весталок
Идут, идут, спокойные на вид.

Но, Боже мой, как тот безумно-жалок,
Кто не узнает прежний аромат
В забытой сказке выцветших фиалок.

Последний стон. Дороги нет назад.
Кругом, везде, густеют властно тени.
То тучи торжествующе горят.

Горят огнем переддремотной лени
И, завладев всем царством высоты,
Роняют свет на дольные ступени.

Я вас люблю, предсмертные цветы!

(1900)

Стихотворение Бальмонта не является «терцинами о терцинах» в строгом смысле. Теоретическая мысль бьется в нем подспудно, опосредованно. Обратим внимание на датировку. В 1900 г. Бальмонту исполнилось 33 года, т.е. он достиг возраста Иисуса Христа и приблизительно возраста Данте к 1300 г., который флорентиец берет за точку отсчета начала своего путешествия

по трем царствам. Таким образом, поэт, по существу, перевоплощается в своего великого предшественника и дает впечатляющую картину экзистенциальных ассоциаций, связанных со «стройными терцинами», к которым он «невольнo» обращается, «исчерпав жизнь свою до половины». Это — зрительные и слуховые образы — «все образы, что память нам хранит»: «непогасимого света страстей» и «света закатов», «ровного шага прошедших лет» и «видений дней», «гула приливов» и «напевов пышных панихид». Так исподволь вырисовывается целый шлейф определенных экспрессивных ореолов, характеризующих твердую строфическую форму, давшую название бальмонтовскому стихотворению.

В 1915 г. Бальмонт еще дважды целенаправленно обращается к терцинам; оба раза — с характерным «потусторонним» названием: «Из подземелья» и «Плита». В первом стихотворении, можно сказать, прямоком из Дантова «Ада», лирическому герою является отвратительный призрак, символизирующий Войну:

Она пришла ко мне из подземелья,
Ничем из мира снов не смущена,
Всегда пьяна без тяжести похмелья.

И прошипела: «Я твоя жена».
Я посмотрел с глубоким отвращеньем,
Не веря в то, что молвила она.

Она, моим не тронувшись смущеньем,
Приблизилась и подступила вплоть,
Ведовским отдаваясь превращениям.

Их дважды видеть — сохрани Господь.
То грязный червь, то злая обезьяна,
То лик Яги, то вздувшаяся плоть...

Перечисление гнусных обличей адской гостии отчетливо воспроизводит типичные дантовские интонации; совпадают, кроме того, образные, стилистические и метрические характеристики.

Во втором стихотворении всего две строфы, однако с «Терцинами» 1900 г. и предыдущим стихотворением его связывают мрачный колорит, мотив сна и характерный образ «зеркала мечты»:

Немые ветви сон мой закачали,
Цветами доходя из темноты,
Каждением из дыма и печали, —

Видением из дальних дней, где ты,
Куда уж больше досягнуть нельзя мне,
Где я с тобой лишь в зеркале мечты, —

Безвестный знак на придорожном камне.

Но, пожалуй, самым активным и целеустремленным пропагандистом терцин в русской поэзии нового времени был Валерий Брюсов. «Орлиный профиль» Данте и «надменный клекот дантовых терцин» сопровождали вождя русского символизма на всем протяжении его творческого пути. С 1895 по 1923 г. поэт применил эту жанрово-строфическую форму 20 раз.

Как и большинство его современников, он начал осваивать терцины, наперекор сложившейся традиции, не в эпосе, а в лирике. «Встреча после разлуки» — название его стихотворения 1895 г., в котором разрабатывается мотив жертвы любовного томления искусству, творчеству, при этом субстанциальным знаком стихотворчества выступают не традиционные «стихи» или, допустим, «рифмы», а именно *строфы*:

<...>

Сокровища, заложенные в чувстве,
Я берегу для творческих минут,
Их отдаю лишь в строфах, лишь в искусстве.

А в жизни я — как выпитый сосуд:
Томлюсь, дрожа, весь холоден, ликуя,
Огни страстей лишь вспыхнут, как умрут.

Дитя! прости обманы поцелуя:
Я лгу моля, твердя «люблю», я лгу.
Нет, никого на свете не люблю я,

И никого любить я не могу!

(16 июня 1895)

Связь с «Дантовым комплексом» здесь минимальна, она поддерживается на чисто формальном уровне, «в строфах»;

лирический же герой раннего Брюсова весьма далек от дантовского, если не противоположен ему.

Еще более весомое подтверждение наметившаяся тенденция находит в пяти главках поэмы «Аганат», 1897–1898. Хотя сюжет подсказан Бальмонтом, в нем явственно проступают уже знакомые нам мотивы возвращения забытой идеальной любви на фоне оргиастически переживаемой страсти:

Ей было имя Аганат. Она
Прекрасней всех в Сидоне. В темном взоре
Сверканье звезд ночных, а грудь бледна.

В дни юности она познала горе:
Ее жених, к сидонским берегам
Не возвратясь, погиб безвестно в море.

И девственность принеся в дар богам,
Она с тех пор жила как жрица страсти
И плату за любовь несла во храм.

Чуть подымались в дали синей снасти,
Она спешила на берег, ждала,
Встречала моряков игрой запястий.

И обольщенного к себе вела,
В свой тесный дом, на башенку похожий,
Где в нижней комнате царила мгла

И возвышалось каменное ложе.
Никто не забывал ее ночей!
Из всех гетер платили ей дороже, —

Но каждый день входили гости к ней.
И от объятий в вихре наслажденья,
От тел, сплетенных, словно пара змей,

Означилось на камне углубленье.

Любопытный гибрид терцин, рондо и триолета представляет собой этюд «В старом Париже» с подзаголовком «XVII век»:

Холодная ночь над угрюмою Сеной,
Да месяц блестящий в раздробленной влаге,
Да труп позабытый, обрызганный пеной.

Здесь слышала стоны и звяканье шпаги
Холодная ночь над угрюмою Сеной,
Смотрела на подвиг любви и отваги.

И месяц блестящий в раздробленной влаге,
Дрожал, негодуя, пред низкой изменой...
И слышались стоны и звякали шпаги.

Но труп позабытый, обрызганный пеной,
Безмолвен, недвижим в речном саркофаге.
Холодная ночь над угрюмою Сеной

Не помнит про подвиг любви и отваги.
И месяц, забыв, как дрожал пред изменой,
Безмолвен, раздроблен в речном саркофаге!

(10 августа 1895)

Схема рифмовки стихотворения, написанного 4-стопным амфибрахием, такова: АВА ВАВ ВАВ АВА ВАВ. Только характерная «терцинная» графика позволяет более или менее однозначно трактовать его строфическую природу.

Еще более экзотический дериват терцин представляло бы стихотворение «Туманные ночи», если бы графическое обособление каждой терцины с одиночным стихом не противоречило самой сути цепного строфического построения:

Вся дрожа, я стою на подъезде
Перед дверью, куда я вошла накануне,
И в печальные строфы слагаются буквы созвездий.

О, туманные ночи в палящем июне!

Там, вот там, на закрытой террасе
Надо мной наклонялись зажженные очи,
Дорогие черты, искаженные в страшной гримасе.

О, туманные ночи, туманные ночи!

Вот и тайна земных наслаждений...
 Но такой ли ее я ждала накануне!
 Я дрожу от стыда — я смеюсь! Вы солгали мне, тени!

Вы солгали, туманные ночи в июне!
(12–13 августа 1895)

Стоит только пренебречь заданным графическим членением текста, как он преобразится в три катрена перекрестной рифмовки. Не упустим, однако, из виду, что оба ноктюрна были написаны Брюсовым практически подряд: 10 и 12–13 августа, следовательно, они циклизовались в сознании поэта не только тематически, но и структурно (и в том и в другом он решает сходные задачи строфического эксперимента).

Последним экспериментальным опытом 1895 г. можно считать небольшую лирическую миниатюру «Когда бывшие дни я вижу сквозь туман...», распадающуюся на две пары терцин с отсутствующими или, вернее, упрятыми внутрь одиночными строками (aBa BaB cDc DcD):

Когда бывшие дни я вижу сквозь туман,
 Мне кажется всегда — то не мое бывшее,
 А лишь прочитанный восторженный роман.

И странно мне теперь, в томительном покое,
 Припомнить блеск побед и боль заживших ран:
 И сердце, и мечты, и все во мне — иное...

Напрасен поздний зов когда-то милых лиц,
 Не воскресить мечты, мелькнувшей и прожитой, —
 От горя и любви остался ряд страниц!

И я иду вперед дорогою открытой,
 Вокруг меня темно, а сзади блеск зарниц...
 Но неизменен путь звезды ее орбитой.

(1896)

24 июля 1896 г. датируется стихотворение «Последние слова», в котором отступление от канона проявляется в почти тав-

тологическом повторении всех нечетных стихов каждой терцины (aBa BcB cDc DeD eFe F):

А я опять пишу последние слова,
Предсмертные стихи, звучащие уныло...
Опять, опять пишу унылые слова.

Но не забыто все, что грезилось и было!
Пусть будущего нет, пусть завтра — не мое,
Но не забыто все, что грезилось и было.

Теперь не жизни жаль, где я изведаль все:
Победу и позор и все изгибы чувства, —
Нет, мне не жизни жаль, где я изведаль все.

Но вы, мечты мои! провиденья искусства!
Ряды замысленных и не свершенных дел!
Вы, вы, мечты мои, провиденья искусства!

Как горько умирать, не кончив, что хотел,
Едва найдя свой путь к восторгам идеала!
О, горько умирать, не кончив, что хотел...

Так много думано, исполнено так мало!

(24 июля 1896)

Почти буквальное повторение нечетных строк каждой терцины ощутимо замедляет движение лирической темы, придает высказыванию афористическую сентенциозность.

В цикл «Любимцы богов» вошло стихотворение Брюсова «Амалтея», написанное 15 февраля 1898 г., повествующее о знаменитой кумской сивилле, в которой одновременно проступают черты греческой пифии. Обращение к терциям мотивируется не только хронотопом и общим колоритом происходящего, но и специфическим способом записи пророчества на свитках:

<...>

Но кончен свиток, и со смехом, злобно,
Она его бросает и, едва

Успев взглянуть, берет другой, подобный,
И пишет вновь, в тревоге, чуть дыша.
А ветер скал лепечет стих надгробный,

Взвывает свитки и влечет, шурша.

Что как не терцины, с их переливами рифмических цепей из строфы в строфу, является наиболее адекватной формой передачи мотива *вьющегося движения*?

В этом же цикле свое законное место занимает субцикл из трех дантовско-флорентийских стихотворений 1898–1900 гг.: «Данте» (6 октября 1898), «Данте в Венеции» (18 декабря 1900) и «Флоренция Декамерона» (21 июля 1900), написанных незадолго перед тем, как С.А. Венгеров обратился к поэту с предложением заняться переводами фрагментов «Божественной Комедии» для задуманного издательством «Брокгауз и Ефрон» собрания сочинений Данте. Видимо, они стали внешним побудительным толчком заказать перевод именно Брюсову. Брюсов с восторгом принял это предложение. Его углубленные штудии Данте и вокруг Данте продолжались и после того, как издательство к концу 1905 г. расторгло договор.

«“Божественная Комедия”, — утверждал он, — прежде всего — создание великого художника. На ней, разумеется, лежит отпечаток своего времени: иное для нас, действительно, «устарело», многое непонятно без комментария, некоторые приемы поэта — нам чужды. Но гений Данте торжествует над временным и, преодолев условности своего века, дает в терцинах «Комедии» то вечно-прекрасное, что мы именуем поэзией»⁴³.

До нас дошел брюсовский перевод 1 части с предисловием, в котором четко сформулированы его основные принципы:

- 1) сохранить поэзию подлинника,
- 2) воссоздать стиль Данте,
- 3) избегать дополнений, удерживать все выражения, ради стиха допускать лишь перефразировку,
- 4) соблюдать звукопись Данте.

Взыскательный мастер, скорее всего, не был удовлетворен результатами своей работы, так как воздерживался от публикации перевода. Вот его концовка:

⁴³ Брюсов В. Избранные сочинения: В двух томах. — Т.2. — М., 1955. — С. 570.

...Тот Властелин, кто держит те края,
Не хочет, чтоб туда я был вожатый:
Ведь был врагом его закона я.

Царит он всюду: там — его палаты,
Его престол, его нетленный свет.
Блаженны те, кто в этот град приаты!»

И я ему: «Молю тебя, поэт,
Во имя бога, коего не знал ты!
Чтоб минул я и тех и горших бед,

Веди меня в те царства, что назвал ты,
Чтоб стал у врат я, пред Петром святым,
И зрел несчастных, коих описал ты!»

Он двинулся, я вслед пошел за ним.

«Суровый опаленный лик» флорентийского «отверженника» «давно пленил... воображенье» Брюсова, как емкий символ гордой независимости поэта, его бескомпромиссного служения своему призванию, когда творчество переживается как подвиг. Не случайно лейтмотивной деталью «угрюмого облика» своего героя Брюсов высвечивает «опаленность» его лица, обыгрывая заочный приговор флорентийского суда (смертная казнь путем сожжения) и легенду, согласно которой простодушные итальянки видели на его лице следы адского пламени (указывая на него пальцами, они пугали детей: «Он был в аду, от него пахнет серой!»), и, наконец, метафорическое пламя высокого творческого горения. Позднее, в программном стихотворении «Поэту», этот комплекс художественных идей будет выражен с афористической лапидарностью:

Ты должен быть гордым, как знамя;
Ты должен быть острым, как меч,
Как Данту, подземное пламя
Должно тебе щеки обжечь.

(«Поэту», 18 декабря 1907)

Из трех перечисленных стихотворений непосредственно Данте посвящены два, что и зафиксировано в их названиях: в первом, как пронизательно отметил И.Н. Голенищев-Кутузов, «Италия XIII в. представляется Брюсовым как кошмарный сон, страшный

ад на земле, в котором вынужден был томиться тот, кого Брюсов называл прообразом всех поэтов земли... Иным, просветленным и отрешенным от жалких человеческих нужд, поэтом не Ада, но Чистилища и Рая предстает великий флорентиец в стихотворении «Данте в Венеции»⁴⁴. При этом, конечно, не следует забывать, что образ Данте у Брюсова трансформируется через призму его собственного творческого сознания. В одном из своих писем М. Горькому, поблагодарив маститого писателя за лестный отзыв о «Третьей страже», Брюсов со свойственной ему теоретической четкостью уточняет: «Вот только относительно сходства с Эредиа Вы не правы <...> отличие <...> от сонетов Эредиа важное. У того все изображено со стороны, а у меня везде — и в Скифах, и в Асаргадоне, и в Данте — *везде мое «я»* (курсив мой. — О.Ф.). Право же, дьявольская разница».

Муза и эпоха Данте, однако, незримо присутствуют и в третьем стихотворении, где колоритному образу флорентинки «Декамерона» с ее лживым видом, близким поэту, контрастно противопоставлена Та, которой в «третьем ряду под верхним кругом» Рая был приготовлен трон:

Вам было непонятно слово «стыд»!
Среди земных красот, земных величий
Мне флорентинки близок лживый вид,

И сладостно мне имя Беатриче.

Каждое из трех стихотворений субцикла замыкается, в соответствии с традицией, самой ударной — семантически и эмоционально — одинарной строкой-кодой:

Воистину ты долго жил — в аду!..
Но тотчас понял: Данте Алигьери...
И сладостно мне имя Беатриче...

Во всех трех прямо или опосредованно, но явно присутствует канонизатор терцин, несущих в себе заданный им комплекс идей, чувств и настроений.

⁴⁴ Голенищев-Кутузов И.Н. Указ.соч. — С. 485.

Другой важной конструктивной особенностью брюсовских терцин можно считать их ориентацию на пушкинскую традицию чередовать мужские и женские стихи 5-стопного ямба. Причем делал он это вполне сознательно: надобно, пишет он С.А. Венгерову 5 мая 1905 г., «чередовать мужские и женские рифмы, хотя по-итальянски рифмы только женские»⁴⁵. Первый прецедент такого рода в русской поэзии, как мы помним, — «В начале жизни школу помню я...» (1830). Унаследовал Брюсов от Пушкина и непосредственную содержательную связь с Дантовой «Комедией».

В дальнейшем поэт стремится порвать слишком прочные и прямые связи, что ему удастся лишь отчасти.

«Терцины к спискам книг» (10 апреля 1901) и «*Mon rêve familier*» (22 мая 1903) в составе цикла «Сонеты и терцины» (sic!) представляют собой как бы припоминание собственных первых опытов в освоении данной строфической формы («Встреча после разлуки», 1895, и «Амалтея», 1898).

Вновь я одинок, как десять лет назад,
Брожу в саду; ведут аллеи те же,
С цветущих лип знакомый аромат...

(«*Mon rêve familier*»)

И вас я помню, перечни и списки,
Вас вижу пред собой за ликом лик.
Вы мне, в степи безлюдной, снова близки...

(«Терцины к спискам книг»)

В 1910 г. Брюсов вновь обратился к амфибрахию, пытаясь изменить заодно и тематическое амплуа терцин в стихотворении «По меже»:

Как ясно, как ласково небо!
Как радостно реют стрижи
Вкруг церкви Бориса и Глеба!

Обращение к амфибрахию ассоциативно связывается с прецедентами как в творчестве Брюсова («В старом Париже», 1895), так и его предшественников (например, курьезный перевод

⁴⁵ Цит. по: Бэла С. Брюсов и Данте//Данте и славяне: Сб.ст. — М., 1965. — С. 77.

«Божественной Комедии» А.П.Федорова), однако резкое переключение на отечественную тематику не отменяет общей стилистической направленности терцин. В данном случае очевиден эффект определенной исторической приуроченности.

Полное совпадение заданного традицией времени с заданным местом при традиционной тематике обнаруживается в стихотворении 1912 г. «В итальянском храме». Поэтическая интерпретация вынесенной в эпиграф латинской надписи на часах «*Vulnerant omnes, ultima recat*» («Ранят все, последний <час> убивает»), вполне в духе «Божественной Комедии», приводит к неутешительному выводу о бренности человеческой жизни и неотвратимости последнего часа:

Да, ранят все, последний убивает.
Вам — мой привет, бесстрастные часы,
Моя душа вас набожно считает!

Тот — острым жалом вдумчивой осы
Язвит мечты; тот — как кинжалом режет;
Тот грезы косит с быстротой косы.
<...>
Но с каждым днем томительней печаль,
Но с каждым годом вздох тоски победней...
И долгой жизни мне давно не жаль.

Клинок конца вонзай же, час последний!

В экспериментальный сборник «Опыты» (М., 1918) Брюсов включил стихотворение «Последний спор. Из дневника» (1916), в котором терцины резко отступают от канонического стандарта: метрикой (4-стопный дактиль), сплошной — на две рифмы — рифмовкой и как следствие отсутствием одинарной заключительной строки. С другой стороны, периодическое возвращение лейтмотивных строк «Буйно вздымают валы океана» (4 раза) и «Челн мой давно с непогодами дружен» (3 раза) приближает текст к триолету и рондо, как это уже имело место в стихотворении 1895 г. «В старом Париже. XVII век». Отдельного упоминания заслуживает близкое совпадение слогового состава (10–11 слогов) с итальянским эталонным эндекасиллабом (11-сложником). Содержательный комплекс произведения не только не противоречит его версификационным характеристикам, но вполне за-

кономерно ассоциируется с громкими прецедентами подобного рода как на всем протяжении европейской поэзии, начиная с Данте, так и внутри творческой эволюции самого Брюсова:

Что ж! Если спор наш последний рассужен,
Кану на дно — но, лучом осиян,
Строй меня встретит подводных жемчужин!

Наконец, своим высоким авторитетом терцины в русской поэзии начала XX в. почтили Иннокентий Анненский и Александр Блок.

И. Анненский в 1902 г. перевел ими несколько текстов Леонанта де Лилля: «Последнее воспоминание» и три части стихотворения «Призраки» (в каждой по четыре терцины и одинарному стиху). В первом изображается «ночь небытия» в восприятии мертвеца, о содержании «Призраков» красноречиво говорит название. Все четыре текста, как и оригинал, выполнены alexandrinским стихом. Во втором случае, кстати, обращение к терцинам мотивировано *«трия тенья»*, которые фигурируют в первой части; возможно, по этой причине Анненский опускает четвертую часть вопреки оригиналу:

С душой печальною три тени неразлучны,
Они всегда со мной, и вечно их полет
Пронзает жизни сон, унылый и докучный.

С тоской гляжу на них, и страх меня берет,
Когда чредой скользят они безгласны,
И сердце точит кровь, когда их узнает;

Когда ж зеницы их в меня волеются властно,
Терзает плоть мою их погребальный пыл,
Мне кости леденит их пламень неугасный.

Беззвучно горький смех на их устах застыл,
Они влекут меня меж сорных трав и терний,
Туда, под тяжкий свод, где тесен ряд могил...

Три тени вижу я в часы тоски вечерней.

Мотив «трех теней» в исполнении И. Анненского, в его исключительно точном переводе, «чредой скользит» от Данте через

Пушкина, Фета и Де Лилля к поэзии русского символизма в органическом единстве «потусторонней» тематики, мрачного инфернального колорита и классически безупречных терцин.

А. Блок опубликовал в 1909 г. столь же вольную, как и у Пушкина, стилизацию «Песнь Ада», включив ее в цикл «Страшный мир»:

День догорал на сфере той земли,
Где я искал путей и дней короче,
Там сумерки лиловые легли.

Меня там нет. Тропой подземной ночи
Схожу, скользя, уступом скользких скал.
Знакомый Ад глядит в пустые очи.

Я на земле был брошен в яркий бал,
И в диком танце масок и обличий
Забыл любовь и дружбу потерял.

Где спутник мой? — О, где ты, Беатриче?..

Конечно, это не перевод. Только зачин намекает на аналогичный стих, открывающий II песнь «Ада». Да имя возлюбленной создателя «Божественной Комедии» не оставляет сомнений в местопребывании лирического героя. Сам Блок рассматривал свое стихотворение как «попытку изобразить “инферальность” (термин Достоевского), “вампиризм” нашего времени стилем Inferno». Однако, как и Брюсов, он делает это не «со стороны», а перевоплотившись в автобиографического героя дантовского творения, тем самым совместив «знакомый Ад» итальянского средневековья и «страшный мир» современной ему действительности:

Мне этот зал напомнил страшный мир,
Где я бродил слепой, как в дикой сказке,
И где застиг меня последний пир...

Блок мастерски играет на экспрессивных ореолах терцин, облегчающих переход из одного мира в другой, смешивая детали обоих «страшных миров» — прошлого и настоящего:

...Из бездн ночных и пропастей туманных

К нам доносился погребальный звон;
Язык огня взлетел, свистя, над нами,
Чтоб сжечь ненужность прерванных времен!

И — сомкнутых безмерными цепями —
Нас некий вихрь увлек в подземный мир!
Окованный навек глухими снами,

Дано ей чувствовать боль и помнить пир,
Когда, что ночь, к плечам ее атласным
Тоскующий склоняется вампир!

«Песнь Ада» была написана Блоком непосредственно после его итальянских стихов. Поэт сознательно стремился, чтобы его терцины соответствовали итальянскому строю. Он упрекал даже Пушкина за то, что тот наряду с 10-сложным стихом употреблял в своих терцинах 12-сложный, александрийский, по французскому образцу⁴⁶.

Как рассказывал Вяч. Иванов, во время бесед с Блоком они часто говорили о Данте. Следы этих бесед хранит стихотворение Блока 1912 г. «Был скрипок вой в начале бала...», посвященное Вяч. Иванову:

И в этот миг в слепящей вьюге,
Не ведаю, в какой стране,
Не ведаю, в котором круге,
Твой странный лик явился мне...

И я, дичившийся доселе
Очей пронзительных твоих,
Взглянул... И наши души спели
В те дни один и тот же стих.

Инфернальным отсветом Дантовой поэмы озарено и стихотворение М. Волошина «In mezza di sammin...» (16 мая 1907), также, кстати, навеянное общением с Вяч. Ивановым:

⁴⁶ Хлюдовский Р.И. Блок и Данте//Данте и всемирная литература.— М., 1971. — С. 482.

Блуждая в юности извилистой дорогой,
Я в темный Дантов лес вступил в пути своем,
И дух мой радостный охвачен был тревогой.

С безумной девушкой, глядевшей в водоем,
Я встретился в лесу. «Не может быть случайна, —
Сказал я, — встреча здесь. Пойдем теперь вдвоем».

Но, вещим трепетом объят необычайно,
К лесному зеркалу я вместе с ней приник,
И некая меж нас в тот миг возникла тайна.

И вдруг увидел я со дна встающий лик —
Горящим пламенем лик Солнечного Зверя.
«Уйдем отсюда прочь!» Она же птичий крик

Вдруг издала и, правде снов поверя,
Спустилась в зеркало чернеющих пучин...
Смертельной горечью мне та была потеря.

И в зрящем сумраке остался я один.

Перипетии драматически переживаемого разрыва с Маргаритой Сабашниковой Волошин передает в образах и сюжетных мотивах «Божественной Комедии», весьма прозрачно зашифровав в символическом Солнечном Звере своего счастливого соперника (Вяч. Иванова), а в названии стихотворения цитатой из 1-го стиха 1-й песни «Ада» (правильнее было бы «*Nel mezzo del cammin*» — «На половине пути» (*um.*)) обозначил свой возраст, сопоставимый с возрастом Данте в 1300 г. Волошину в 1907 г. исполнилось 30 лет. Образ трех ликов, отраженных в зеркале водной глади, вместо двух заглянувших в водоем людей, как мы помним, был использован поэтом в двустихии 1910 г., обращенном к Л. П. Брюлловой.

Следующее терцинное стихотворение, написанное Волошиным, датируется <22 (9) января 1912 года>. Это — «Напутствие Бальмонту», приуроченное к 25-летию литературной деятельности поэта, которое праздновалось в Париже двумя днями позже предполагаемой даты. Обращение к терциям скорее всего было спровоцировано памятным стихотворением Бальмонта 1900 г.

«Терцины», общеизвестным его увлечением трехстишиями и собственным первым опытом в этом роде («In mezza di cammin...»). Молодой поэт приветствует маститого мэтра как путешественника во времени и пространстве:

Мы в тюрьме изведанных пространств...
Старый мир давно стал духу тесен,
Жаждущему сказочных убранств.

О, поэт пленительнейших песен,
Ты опять бежишь на край земли...
Но и он тебе ли неизвестен?

<...>

Не столетий беглый хоровод —
Пред тобой стена тысячелетий
Из-за океана восстает:

«Эллины, вы перед нами дети...» —
Говорил Солону древний жрец.
Но меж нас слова забыты эти...

Ты ж разъял глухую вязь колец,
И мечту столетий обнимая,
Ты несешь утерянный венец.

Где вставала ночь времен немая,
Ты раздвинул яркий горизонт.
Лемурия... Атлантида... Майя...

Ты — пловец пучин времен, Бальмонт!

Наконец, еще два стихотворения (вернее, два варианта одного!) Волошин написал в 1915 г. В обоих случаях разрабатывается парадоксальный мотив привлекательности свободы лишь в «наручных смерти»: первый раз — на ассоциативном шлейфе мифа о Персее и Андромеде (один из автографов имеет заголовок «Персей и Андромеда») и отчасти средневекового сказания о рыцаре Лоэнгрине, приплывающем на ладье, влекомой лебедем, для спасения Эльзы Бабантской:

«К тебе я пришел через воды, —
Пернатый, гудящий в стремленьи».
— Не жившим не надо свободы...

«Рассек я змеиные звенья,
Порвал паутинные сети...»
— Что в жизни нежнее плененья?

«Скорее мы будем как дети
Кружиться, цветы заплетая...»
— Мне, смертной, нет места на свете...

«Затихла зеркальность морская...
Вечерние лебеди ясны,
Кренится бадья золотая...»
— Как наручни смерти прекрасны!
<Февраль 1915, Париж>

Вновь всплывает мотив водного зеркала, в котором отражаются образы, хотя и не имеющие прямого отношения к Дантовой поэме, но также заряженные инфернальностью. Привычные ассоциации нейтрализуются и нетрадиционным амфибрахией.

Во втором варианте главная мысль актуализируется без помощи мифологии. Она четко формулируется в самом начале стихотворения, последовательно развертывается в четырех терцинах и замыкается финальной одинарной строкой:

Нет в мире прекрасней свободы,
Чем в наручных. Вольной мечте
Не страшны темничные своды.

Лишь в узах, в огне, на кресте
Пленных архангелов крылья
Сверкают во всей красоте.

Свобода — в стесненном усилии,
В плененном полете комет
И в гордом молчаньи бессилья.

Смиренья не будет и нет.
Мгновенно из камня и стали
Рождается молнийный свет.

Лишь узнику ведомы дали!

(10 февраля 1915, Париж)

Оперение Персеева Пегаса или Лоэнгринова лебедя преобразилось «в плененных архангелов крылья», а 3-стопный амфибрахий косвенным образом перепрофилировал эпические терцины в лирическую строфу.

Но, пожалуй, самым дерзким, если не сказать экстравагантным, и в то же время впитавшим в себя весь вековой опыт русских терцин, оказался «случай Хлебникова». В 1910 г. им была написана поэма «Змей поезда», с подзаголовком «Бегство» и посвящением «охотнику за лосями, павдинцу Попову». Жизненная основа произведения, на которую намекает посвящение, осложняется фольклорными, легендарно-мифологическими и литературными аллюзиями. Метафора «поезд=Змей», лежащая в основе действия, с одной стороны, восходит к тематически однородным стихотворениям П. Вяземского «Ночью на железной дороге между Прагою и Веною...» (1853), А. Фета «На железной дороге» (конец 1859 или начало 1860), К. Фофанова «На поезде» (28 июля 1887), Вл. Соловьева «На поезде утром» (сентябрь 1896); в двух первых, кстати, поезд также уподоблен мифическому чудовищу:

И меня мчит ночью темной
Змий — не змий и конь — не конь,
Зверь чудовищно огромный,
Весь он пар и весь огонь!

(П. Вяземский)

Полны смущенья и отваги,
С тобою, кроткий серафим,
Мы через дебри и овраги
На змее огненном летим.

(А. Фет)

с другой стороны — к традиционным мифологемам сказочного (былинного) Змея-Горыныча, известного также по духовному

стиху о Егории Храбром, Змея (Дракона) раннехристианских легенд, поражаемого мечом (копьем) Георгия Победоносца, и к литературным образам Гериона (XII песнь «Ада» Данте Алигьери), Дракона из одноименной поэмы А.К. Толстого, «дивного оборотня, хитрого мудрого змия» из терцинной поэмы Ив.Коновского «Старшие богатыри» (октябрь 1900), а также лирических персонажей стихотворений Вяч.Иванова «Змея» (1906), или шестой книги стихов Ф.Сологуба «Змий» (СПб.,1907).

Наконец, «Змей поезда» должен обрести свое место в длинном ряду русских стихотворных произведений, написанных терцинами с 1822 по 1910 г.: большинство из них, по крайней мере самые громкие прецеденты, перечислены выше. Хлебников активно использует тексты своих предшественников, обогащая их специфическим отсветом смысловое содержание своего произведения.

Формальным образом хлебниковские терцины отличны от классических дантовых нетрадиционной метрикой. Как известно, метрическим аналогом итальянского эндекасиллаба в силлаботонике служит 5- или 6-стопный ямб. Ямбических стихов в полиметрической композиции «Змея» чуть больше половины (54%), но традиционно 5-стопных всего 14%, а 6-стопных — 9%. Однако ямбические стихи обнаруживают явственную тенденцию группироваться в довольно продолжительные трансстрофические тирады с понятным тяготением к идейно-содержательному комплексу XVII песни «Ада», особенно к концу произведения:

24

<...>

Оно какой-то цели досягло

25

И, сев на корточки, вытягивало шею. Рой желаний

Его томил и мучил, чем-то звал.

Окончен был обряд каких-то умываний,

26

Он повернулся к нам — я в страхе умирал! —

Соседа сонного схватил и, щелкая,

Его съедал. Змей стряпчего молодого пожирал!

27

Долина огласилась голкая...

При этом сверхдлинные стихи синтаксически членятся на 4–6-стопные колоны: «И, сев на корточки, вытягивало шею...|Рой желаний его томил и мучил...| Соседа сонного схватил...| И, щелкая, его съедал...| Змей стряпчего младого пожирал...». В результате создается ритмическая инерция, приближающаяся к традиционному терцинному оптимуму в 11 слогов (5–6 ямбических стоп).

Как уже отмечалось, ближайшим творческим катализатором для Хлебникова послужила последняя поэма А. К. Толстого «Дракон». Подобно Толстому, Хлебников прибегает к нумерации строф, но по-своему трактует концовку, удвоив заключительную одиночную строку и оставив за ней порядковый номер целой терцины, косвенно намекающий на сакральное число 33 (возраст Иисуса Христа), фигурирующее в архитектонике «Божественной Комедии».

Содержательное поле избранной В. Хлебниковым строфической формы, таким образом, исключительно интенсивно, насыщено и протяженно во времени. Разнообразные эмоциональные, идейные и тематические ассоциации, сложно взаимодействуя друг с другом, существенно корректируют движение авторской мысли, передающей ужас перед Апокалипсисом современной цивилизации, символическим воплощением которой предстает мифический Змей, пожирающий спящих «рассудком нищих» людей. Деформация твердой канонической формы привносит оттенок пародийной самоиронии. Высокий пафос победы, заданный «старинным примером» легенды, оборачивается бегством отнюдь не героического свойства:

30

Тогда, доволен сказки остановкой,
Я выпрыгнул из поезда прочь.
Чуть не ослеплен еловой мутовкой,

31

Боец, я скрылся в куст, чтоб жить и мочь.
Товарищ моему последовал примеру.
Нас скрыла ель — при солнце ночь.

32

И мы, в деревья скрывшись, как в пещеру,
Были угасших страхов пепелище.
Мы уносили в правду веру.

Попыткой подкорректировать амплуа дантовых терцин, связав их с морской гриновской экзотикой и подкрепив соответствующей акростишной фразой, можно считать стихотворение Ивана Елагина «Терцины-акростих»:

Аборигены моря и таверны!
Ликующие гавани, огни!
Еще буссоли и квадранты верны.

Крепчай, зюйд-вест, и Южный Крест нагни
С расшатанных небес к согбенным реям!
Акулам лишь и демонам сродни

На одичалом корабле мы реем.
До парусов швыряет пену шквал,
Растет волна зеленокрылым змеем!

Гарпуном в грудь иль ромом наповал
Разит судьба, но несравнима доля —
Изведав бури, обрести привал

На развеселых доках Сан-Риоля!

В наше время терцины употребляются не часто, но с устойчивым жанрово-тематическим шлейфом. Так, изображая будничный апокалипсис воскресного парка, в небольшой поэме «Воскресение» Тимур Кибиров поручает терцинам концептуальную роль зловещего аккомпанемента, исподволь разрушающего обманчивое впечатление идиллической безмятежности в экспозиции, постепенно нагнетающего затем адское напряжение происходящего и усиливающего к финалу звук ангельской трубы, возвещающей конец света:

<...>

Перед рассветом зазвучала птица.
И вот уже сереющий восток
алеет, розовеет, золотится.

Росой омыты каждый стебелек,
листок, и лепесток, и куст рябины,
и розовые сосны, и пенек.

И вот уж белизною голубиной
сияют облака меж темных крон
и на воде, спокойной и невинной.

И лесопарк стоит заморожен.
Но вот в костюме импортном спортивном
бежит толстяк, спугнув чету ворон.

И в ласковых лучах виденьем дивным
бегуны мчатся. Чесучевый дед,
глазами съев их грудки, неотрывно

их попки ест, покуда тет-а-тет
пса внучкина с дворнягой безобразной
не отвлечет его. Велосипед...

<...>

И гаснет свет. И вой. И не зови
на помощь. Не придет никто. И хохот,
и вой, и стоны. И скользят в крови

подошвы. И спасенья нет. И похоть
визжит во мраке. И горит, горит
беседка подожженная. И хохот

бесовский. И стада людские мчит
в крошечном вихре злоба нелюдская.
И лес горит. И пламя веселит

безумцев. И кривляется ночная
тьма меж деревьев пламенных. Убей!
Убей его! И, кровью истекая,

хохочут и валяются в своей
блевоте, и сплетаются клубками
в зловещей духоте. И все быстрее

пляс дьявольский. И буйными телами
они влекомы в блуд, и в смерть и в жар
огня, и оскверненными устами

они поют, поют, и сотни пар
вгрызаются друг в друга в скотской страсти,
и хлещет кровь, и ширится пожар,

и гибель, и ухмылка вражьей пасти.
И длится шабаш. И конец всему.
Конец желанный. И шабаш. И баста.

<...>

И, покуда глас
трубы последней не раздастся, будут
все поклоняться бесам, ни на час

не оставляя бешенства и блуда...
И видел я, как Ангел нисходил
с сияющего неба, и как будто

Он солнце на челе своем носил
и радугу над головой. И всюду
разнесся глас посланца Высших Сил.

И клялся Он, что времени не будет!

Как мы могли убедиться, несмотря на ограниченное число вариаций в сочетании трех стихов, трехстишия получили в русской поэзии широкое и разнообразное применение, отмеченное яркими прецедентами прочной приуроченности к определенным содержательным комплексам, особенно применительно к твердой канонической форме терцин.

Глава 5

КАТРЕН (ЧЕТВЕРОСТИШИЕ)

Комбинация из четырех строк представляет собой самый популярный вид строфы благодаря присущим ей гибкости, интонационной законченности и симметрии. Катрен, составленный из стихов наиболее распространенных размеров (4-стопных двусложников или 3-стопных трехсложников), включает в себе оптимальную порцию стихотворного высказывания, имеет отчетливый ритм, легко обозрим и, следовательно, легко воспринимается и запоминается. Четверостишия обслуживают практически все темы, жанры и стили. В этом смысле они напоминают 4-стопный ямб, т.е., подобно ему, они — всеядны, универсальны и поэтому стилистически нейтральны. В строфическом репертуаре любого русского поэта, по крайней мере в рамках классической силлаботонической системы стихосложения, катрен в разных его модификациях занимает, как правило, львиную долю, — значительно большую, чем все остальные строфы, вместе взятые. Теоретически возможные комбинации строк в катрене поражают воображение. Однако, как и в ритмике, в строфике действует правило: чем больше возможностей представляет та или иная форма, тем строже отбор в их реализации.

Типологически четверостишия группируются прежде всего по внутренней их структуре: *холостые*, *рифмованные* и *смешанные*.

Холостые, в свою очередь, дифференцируются по каталектике: xxxx, XXXX, XXXX (и в различных сочетаниях: xXxX, XxXx, XXXx и пр.). Первые холостые катрены, видимо, образовались из сдвоенных элегических дистихов:

Перст указывает на даль, на главе развилися крылья,
Дышит свободой грудь, с легкостью дивною он,
В землю удара крылатой ногой, кидается в воздух...
Миг — и умчится! Таков полный восторга певец.

(А. Дельвиг. *Надпись на статую
флорентинского Меркурия, 1819 или 1820*)

Свиток нетленный с трудом развернули. Напрасны усилия:

В старом свитке прочли книгу, известную всем.

Юноша! К Лиде ласкаясь, ты старого тоже добьешься:

Лида подчас и тебе вымолвит слово: люблю.

(А. Дельвиг. Эпиграмма, 1826 или 1827)

Ср. составленные по их модели пушкинские стихотворения, описывающие скульптуры: «Царскосельская статуя» (1830), «На статую играющего в свайку» и «На статую играющего в бабки» (1836), а также античные стилизации «Отрок» (1830) и «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила...» (1835), также «отсвечивающие» «скульптурностью» благодаря устойчивой ассоциативности гексаметра:

Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила:

К ней на плечо преклонен, юноша вдруг задремал.

Дева тотчас умолкла, сон его легкий лелея,

И улыбалась ему, тихие слезы лия.

Впрочем, одиночные четверостишия, составленные из двустиший, как и более объемные композиции (6-, 8- и 10-стишия), относятся к разряду амбивалентных структур, т.е. с равным успехом могут квалифицироваться как одиночные строфы, сдвоенный элегический дистих (см. выше) или даже астрофические стихотворения. Иное дело — повторяющиеся строфы, утвердившиеся в поэтической практике нового времени. Холостые четверостишия, закономерно следующие друг за другом, встречаются довольно редко и являют собой некое отклонение от нормы, требующее убедительной мотивировки. Так, например, в поэзии XVIII в. бросается в глаза пристрастие к холостым катренам Николая Карамзина. Это, в основном, фольклорные стилизации, исторические баллады и песни, нередко с иноземным колоритом, а также, отчасти, следствие анакреонтики, главным творческим принципом которой был подчеркнутый аскетизм в применении «пиитических украшений»:

В чьих жилах льется кровь героев,

Кто сердцем муж, кто духом росс —

Тот презри негу, роскошь, праздность,

Забавы, радость слабых душ!..

(«Военная песнь», 1788)

Веют осенние ветры
В мрачной дубраве;
С шумом на землю валятся
Желтые листья...

(«Осень», 1789)

Худо, худо, ах, французы,
В Ронцевале было вам!
Карл Великий там лишился
Лучших рыцарей своих...

(«Граф Гваринос. Древняя гишпанская
историческая песня», 1789)

Во тьме ночной ярилась буря;
Сверкал на небе грозный луч;
Гремели громы в черных тучах,
И шумный дождь в лесу шумел...

(«Раиса. Древняя баллада», 1791)

В послании Евгения Баратынского «Дельвигу» <1821> отсутствие рифмы увязывается с античными ассоциациями и общей архаизацией стиля:

Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти
В сей жизни блаженство прямое:
Небесные боги не делятся им
С земными детьми Прометея.

Похищенной искрой создание свое
Дерзнул оживить безрассудный;
Бессмертных он презрел — и страшная казнь
Постигнула чад святотатства...

В более позднем стихотворении «Алкивиад» <1835> поэт прямо стилизует античный миф, разбив текст графически на два четверостишия, состоящих из двух элегических дистихов:

Облокотясь перед медью, образ его отражавшей,
Дланью слегка приподняв кудри златые чела,
Юный красавец сидел, горделиво-задумчив, и, смехом
Горьким смеясь, на него мужи казали перстом;

Девы, тайно любясь челом благородно-открытым,
Нехотя взор отводя, хмурили брови свои.
Он же глух был и слеп; он, не в меди глядясь, в грядущем,
Думал: к лицу ли ему будет лавровый венок?

Исключительный интерес для исследователей представляет такое нетривиальное явление литературной жизни, как творческий диалог между поэтами, обменивающимися в тех или иных обстоятельствах произведениями, посвященными друг другу. Нередко при этом какой-то аскетизм или своего рода целомудрие заставляет их отказаться от рифмы. Так, например, поступили Александр Блок и Анна Ахматова в своих стихотворениях, опубликованных, кстати, в одном и том же номере мейерхольдовского журнала «Любовь к трем апельсинам» (1914. № 1):

«Красота страшна», — Вам скажут, —
Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи,
Красный розан — в волосах.

«Красота проста», — Вам скажут, —
Пестрой шалью неумело
Вы укроете ребенка,
Красный розан — на полу.

Но, рассеяннo внимая
Всем словам, кругом звучащим,
Вы задумаетесь грустно
И твердите про себя:

«Не страшна и не проста я;
Я не так страшна, чтоб просто
Убивать; не так проста я,
Чтоб не знать, как жизнь страшна».

*(А.Блок. Анне Ахматовой,
16 декабря 1913)*

Я пришла к поэту в гости.
Ровно полдень. Воскресенье.
Тихо в комнате просторной,
А за окнами мороз

И малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом...
Как хозяин молчаливый
Ясно смотрит на меня!

У него глаза такие,
Что запомнить каждый должен;
Мне же лучше, осторожной,
В них и вовсе не глядеть.

Но запомнится беседа,
Дымный полдень, воскресенье
В доме сером и высоком
У морских ворот Невы.

(А. Ахматова. *Я пришла к поэту в гости...*,
1914. Январь)

Инициатором диалога, по всей видимости, учитывая датировку, был Блок. Он написал свое стихотворение на другой день после визита, который нанесла ему молодая поэтесса в доме на углу набережной реки Пряжки и Офицерской улицы. Может быть, ему вспомнился визит другой юной поклонницы — Елизаветы Юрьевны Пиленко, впоследствии поэтессы Кузьминой-Караваевой, которой, предположительно, посвящено его стихотворение «Когда вы стоите на моем пути...». Холостые катрены, передающие разговор двух поэтов в стихотворении «Анне Ахматовой», могли восприниматься им как отдаленный аналог верлибра 1908 г. Острохарактерный «испанский» размер, в котором строфа точно совпадает со сплошной акаталектической цепью четырех стихов белого 4-стопного хорея, интонационно выдвигая последние строки с мужскими окончаниями, надежно компенсирует отсутствие привычной рифмовки и адекватно передает «странность» описываемого разговора, причудливо сопряженную с содержанием другого стихотворения («О, нет! не расколдуешь сердца ты...», 15 декабря 1913), написанного днем раньше, т.е. как раз в день визита (как считают комментаторы, оно обращено к Л.Д.Блок); ср.: «И ты *простой* возжаждешь красоты...»

Не приходится сомневаться, блоковское стихотворение достигло адресата значительно раньше его публикации. Скорее всего, оно было отправлено по почте. Ответ не заставил себя ждать. Ахматова, естественно, воспользовалась метрикой и строфикой адресата, сконцентрировав свое внимание не на содержании

«запомнившейся» ей беседы, а на безмолвном разговоре взглядов... Ее стихотворение также было отправлено письмом от 6 или 7 января и переписано потом рукой Блока.

Весьма охотно, но по самым разным причинам прибегал к холостым катренам Николай Гумилев. Так, например, в его восточных стилизациях безрифменность лишний раз подчеркивает экзотическое содержание и соответствующую стилистику произведений, будь то «Абиссинские песни»:

Я служил пять лет у богача,
Я стерег в полях его коней,
И за то мне подарил богач
Пять быков, приученных к ярму.

Одного из них зарезал лев,
Я нашел в траве его следы,
Надо лучше охранять крааль,
Надо на ночь зажигать костер...

(xxxx) (*«Пять быков», 1911*)

По утрам просыпаются птицы,
Выбегают в поле газели,
И выходит из шатра европеец,
Размахивая длинным бичом.

Он садится под тенью пальмы,
Обернув лицо зеленой вуалью,
Ставит рядом с собой бутылку виски
И хлещет ленищихся рабов...

(XXXx) (*«Невольничья», 1911*)

Раз услышал бедный абиссинец,
Что далеко, на севере, в Каире
Занзибарские девушки пляшут
И любовь продают за деньги.

А ему давно надоели
Жирные женщины Габеша,
Хитрые и злые сомалийки
И грязные поденщицы Каффы...

(XXXX) (*«Занзибарские девушки»,*

или «Китайские стихи» из книги «Фарфоровый павильон»(1917):

Среди искусственного озера
Поднялся павильон фарфоровый;
Тигриною спиною выгнутый,
Мост яшмовый к нему ведет.

И в этом павильоне несколько
Друзей, одетых в платья светлые,
Из чаш, расписанных драконами,
Пьют подогретое вино...

(XXXx)

Когда же поэт отказался от «лобовой» экзотики в стихотворении «Слоненок» (1920), было уже поздно: за его холостыми катренами успела закрепиться характерная стилистическая атмосфера:

Моя любовь к тебе сейчас — слоненок,
Родившийся в Берлине, иль Париже,
И топающий ватными ступнями
По комнатам хозяина зверинца.

Не предлагай ему французских булок,
Не предлагай ему кочней капустных,
Он может съесть лишь дольку мандарина,
Кусочек сахару или конфету...

(XXXX)

Тонкие ассоциативные связи с русской анакреонтикой конца XVIII— начала XIX в. эксплуатирует стихотворение Владислава Ходасевича «Воспоминание» (19 ноября 1914):

Здесь, у этого колодца,
Поднесла ты мне две розы.
Я боялся страсти томной —
Алых роз твоих не принял.

Я сказал: «Прости, Алина,
Мне к лицу венки из лавров
Да серебряные розы
Размышлений и мечтаний»...

Однако господствующее положение среди четверостиший занимает их рифмованная разновидность. Именно на пространстве четверостишия сформировались три основных способа *рифмовки*: *парная* (AABB, CCDD...), *перекрестная* (ABAB, CDCD...) и *охватная* (ABBA, CDDC...). Наиболее продуктивная форма рифмованного четверостишия — перекрестная:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу трудового терпенья, за совестный деготь труда,
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье, —
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.

Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи —
Как, прицелясь на смерть, городки зашибают в саду, —
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубашке
И для казни петровской в лесу топорище найду.

(О. Мандельштам. *Сохрани мою речь навсегда...*)

По мнению М. Гаспарова, четверостишие ABAB можно представить как естественное развитие длинного двустистишия, распадающегося на две пары полустистишия, особенно если последние подкрепляются внутренними рифмами:

Подобно стрелке неуклонной,/ он видит полюс в зыбь и муть;
Он в жизнь от грезы отвлеченной / пугливой воле кажет
путь...⁴⁷.

Что может быть естественнее четверостишия перекрестной рифмовки, в котором ритмично чередуются стихи, маркированные или разнородной каталектикой, или хотя бы разными рифмами! Мерная смена подъемов и спадов в интонации, напоминающая ровный неспешный шаг или спокойное дыхание, обеспечивает этой модели катрена беспрецедентную популярность нормы. По сравнению с ней четверостишия парной рифмовки

⁴⁷ Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х–1925 гг. ... — С. 154.

воспринимаются как упрощенное, механическое соединение двух двустушией, сохраняющих довольно ощутимую автономность и паузу между полустрофиями:

В морозном воздухе растаял легкий дым,
И я, печальною свободою томим,
Хотел бы вознестись в холодном, тихом гимне,
Исчезнуть навсегда, но суждено идти мне

По снежной улице, в вечерний этот час
Собачий слышен лай и запад не погас,
И попадаются прохожие навстречу.
Не говори со мной! Что я тебе отвечу?

*(О. Мандельштам. В морозном воздухе
растаял легкий дым...)*

Как видим, стихотворение состоит из одного сверхдлинного, простершегося на семь александрийских стихов (!), и двух коротких, уместившихся в одном, последнем, стихе предложений. Междустрофическая пауза не совпала с синтаксической, поэтому, в сущности, логичнее было бы соединить оба четверостишия в одно восьмистишие или, что одно и то же, представить текст как астрофический парной рифмовки. Впрочем, примерно в это же время Мандельштам пишет стихотворение «Дано мне тело — что мне делать с ним...» тем же самым размером, но разбивает текст графически на шесть двустушией. Правда, его синтаксис существенно отличается от того, какой мы имеем в нашем случае: в нем пять предложений на шесть строф, среди которых нет ни одной, не завершенной тем или иным знаком препинания (две фиксируются вопросительным знаком, три точкой и одна запятой). Примерно теми же параметрами отличается стихотворение «Ни о чем не нужно говорить...», также хронологически совпадающее с «Морозным воздухом...»:

Ни о чем не нужно говорить,
Ничему не следует учить,
И печальна так и хороша
Темная звериная душа:

Ничему не хочет научить,
Не умеет вовсе говорить

И плывет дельфином молодым
По седым пучинам мировым.

Несмотря на более дробное синтаксическое членение, текст этого стихотворения также противится разделению на два катрена, которые — на двоеточии — разрывают тесную причинно-следственную связь. Впрочем, гипотетическая сегментация на четыре двустушия или вовсе отказ от нее — варианты, не дающие видимых преимуществ перед катренами. Мандельштам, как мы уже имели случай убедиться, не слишком дорожил уникальностью «внешнего вида» своих произведений: один и тот же текст мог предстать у него в разных графических вариантах (вспомним амбивалентность сегментации на «двустушия», «катрены» и «восьмистишия» таких его стихотворений, как «Немецкая каска — священный трофей...», 1914, и «Мы живем, под собою не чуя страны...», 1933).

Особой разновидностью четверостиший парной рифмовки можно считать и довольно редко встречающийся «монорим», все четыре стиха которого рифмуются на одно созвучие (AAAA):

Я слышал то, что слышать мог:
Баянов русских мощный слог,
И барабанный бой эпох,
И музы мужественный вздох.

Мы шли, ломая бурелом,
Порою падая челом.
Но долго будет слышен гром
И гул, в котором мы живем.

*(Давид Самойлов. Я слышал то,
что слышать мог...)*

Настойчивое повторение одних и тех же созвучий в клаузулах обеих строф как нельзя более кстати вторит их содержанию: «барабанному бою (!) эпох», а также «грому и гулу, в котором мы живем».

Виртуозный мастер стиха, Владимир Высоцкий столь же эффективно использовал моноримические четверостишия, главным образом сочетая их с акаталектическими размерами, например в исступленных мужских анапестах (aaaa):

Мне судьба — до последней черты, до креста
спорить до хрипоты (а за ней — немота),
убеждать и доказывать с пеной у рта,
что — не то это вовсе, не тот и не та...

Даже если сулят золотую парчу
или порчу грозят напустить — не хочу!
На ослабленном нерве я не зазвучу —
я уж свой подтяну, подновлю, подвинчу!..

На фоне банальных перекрестных четверостиший с их немолчимым и комфортным альтернансом рифмующихся созвучий, а также парных четверостиший, с их упрощенно-монотонным и вследствие этого несколько докучным однообразием, четверостишия охватной рифмовки воспринимаются как изысканное усложнение, связанное с эффектом обманутого ожидания. Охватное четверостишие, по М.Л. Гаспарову, «кажется затянутым и напряженным: слух, привыкший к перекрестному чередованию рифм, после начального АБ... ожидает повторения рифмы А, но это ожидание не оправдывается, а рифма А возвращается лишь строку спустя: ...БА» (Указ. соч. С. 154).

Катрены охватной рифмовки в начале своего поэтического поприща явно предпочитал О. Мандельштам. Опубликованные им стихотворные миниатюры, датированные 1908 г., все принадлежат к этому типу строфики: «Звук осторожный и глухой...», «Сусальным золотом горят...», «Из полутемной залы вдруг...» и «Только детские книжки читать...». Кроме них сохранились еще два рукописных стихотворения этого года, оба перекрестной рифмовки: в первом («О, красавица Сайма, ты лодку мою колыхала...») графическое членение на катрены отсутствует, во втором («Мой тихий сон, мой сон ежеминутный...») оно соблюдено. Еще 12 таких стихотворений из 29 приходится на 1909 г. (опубликованы в «Камне» только два: «Есть целомудренные чары...» и «Невыразимая печаль...»; остальные десять все без исключения были отправлены в письмах: девять — Вяч. Иванову, одно — М. Волошину). Среди катренных стихотворений 1909 г. шесть имеют перекрестную рифмовку и одно — смежную.

Всего четверостишия занимают в строфическом репертуаре Мандельштама 57,4%: на четверостишия перекрестной рифмовки

приходится 43,8%, охватной — 8,5%, смежной и смешанной — по 2,5%.

Резонно предположить, что в начале своего творческого пути поэт оказал столь очевидное предпочтение катренам охватной рифмовки не случайно, связывая с ними некие определенные темы и мотивы. Не составляют ли соответствующие стихотворения целостного циклического единства? Чтобы ответить на этот вопрос, а заодно описать содержательные ореолы, окказионально закрепившиеся за охватными четверостишиями, необходимо последовательно проанализировать 16 стихотворений, имеющих знаковое значение в творческой инициации Мандельштама.

Четыре стартовых стихотворения 1908 г., учитывая их небольшой объем, тематическую, метрическую и творческую амбивалентность, целесообразно объединить:

1.

* * *

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с дерева,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...

2.

* * *

Сусальным золотом горят
В лесах рождественские елки;
В кустах игрушечные волки
Глазами страшными глядят.

О, вещая моя печаль,
О, тихая моя свобода
И неживого небосвода
Всегда смеющийся хрусталь!

3.

* * *

Из полутемной залы вдруг
Ты выскользнула в легкой шали —
Мы никому не помешали,
Мы не будили спящих слуг...

4.

* * *

Только детские книжки читать,
Только детские думы лелеать,

Все большое далеко развеять,
Из глубокой печали восстать.

Я от жизни смертельно устал,
Ничего от нее не приемлю,
Но люблю мою бедную землю,
Оттого, что иной не видал.

Я качался в далеком саду
На простой деревянной качели,
И высокие темные ели
Вспоминаю в туманном бреду.

Все четыре текста, особенно первые три, воспринимаются как единый лирический цикл. Его условное наименование могло бы быть «Воспоминания о детстве». В интродукции («Звук осторожный и глухой...») целомудренно-лаконично намечен маршрут развертывания лирической темы. Сорвавшийся с древа плод — символическое обобщение прожитой жизни, умножающего печаль познания, возвращения к гармоническому слиянию с природным миром. Поток сознания движется вспять. Лирический герой стремится вернуться к истокам своего бытия, вновь пережить счастье непосредственного детского восприятия, мимолетных мгновений первой чистой любви, приобщиться к чувству «тихой свободы», высокой радости сопричастности всему живому. В стихотворениях цикла отсутствует событийный план; вместо него высвечивается несколько ярких деталей, соединенных напряженным полем элегического настроения. Отсюда угнетенное, подавленное состояние глаголов, подчиненных строго определенному порядку. Например, в первом стихотворении глаголов как таковых попросту нет. Движение передается с помощью причастия «сорвавшегося».

В следующем стихотворении глаголов всего два; обрамляя длинную рифменную цепь большого кольца, они сосредоточены в первом катрене. Второй катрен также безглаголен. Легкий намек на движение, причем движение постоянное, неизменное, и на этот раз обеспечивается с помощью причастия: «*всегда смеющийся*».

В третьем стихотворении, также однострофном, глаголов формально три, но действует только один «выскользнула», так как два других имеют отрицательную форму, т.е. выступают в роли

знаков произведенного действия («не помешали», «не будили»).

Наконец, в четвертом стихотворении первая серия глаголов в форме инфинитива («читать», «лежать», «развезать», «востать») несет на себе самую ответственную смысловую и эмоциональную нагрузку, замыкая рифменные цепи начального катрена. В них сконцентрирована энергия заключительного аккорда, с императивным, заклинательным эффектом, находящим поддержку в почти идеальном параллелизме и глубокой анафоре («Только детские...»). Во втором катрене тоже четыре глагола, но композиционно они расположены иначе: одна пара образует рифмочлены длинной цепи («устал — не видал»), другая пара находится в самом центре строфы в отношениях «стыка», выражая сложные отрицательно-противительные отношения («не приемлю, / Но люблю»). В последней строфе стихотворения и цикла в целом еще два глагола на анафорически параллельных позициях активно взаимодействуют друг с другом, соединяя два временных плана: прошлое («Я качался») и настоящее («Вспоминаю»).

В основе композиции всего цикла, отдельных стихотворений и строф явственно прослеживается принцип «кольца». Как мы могли убедиться, охватная или «кольцевая» рифмовка идеальным образом соответствует герметизму, замкнутому характеру поэтической мысли, ее подчеркнутой концептуальности.

Теми же свойствами обладают и другие стихотворения раннего Мандельштама, состоящие из четверостиший охватной рифмовки, в частности двенадцать текстов 1909 г. Их циклическое единство подтверждается двумя моментами: 1) все они развивают одну и ту же тему, которую можно было бы обозначить как «Земля и Небо»; 2) все они адресованы коллегам-поэтам, которых автор признавал своими учителями, и были непосредственно отправлены им в письмах. Волошин получил одно такое письмо с текстом стихотворения «В безветрии моих садов...»; Вяч. Иванов — пять, в которых кроме девяти стихотворений с катренами охватной рифмовки содержались три текста с перекрестными катренами, один с парными двустихиями, один с трехстишиями (aaa) и один с нетождественными строфами (6+7= aVaaVa aaVaVaa). Конечно, тематически последние коррелируют с основным корпусом охватных четверостиший, но эта корреляция все же не столь прочна и органична, как в стихотворениях однородной строфики.

Лейтмотивная тема формулируется в двух ключевых стихотворениях, нашедших свое место в первом сборнике поэта.

1.

* * *

Есть целомудренные чары:
Высокий лад, глубокий мир;
Далеко от эфирных лир
Мной установленные лары.

У тщательно обмытых ниш
В часы внимательных закатов
Я слушаю моих пенатов
Всегда восторженную тишь.

Какой игрушечный удел,
Какие робкие законы
Приказывает торс точеный
И холод этих хрупких тел!

Иных богов не надо славить:
Они как равные с тобой,
И, осторожною рукой,
Позволено их переставить.

Лирический герой выступает в роли демиурга, «создателя миров своих», «где искусственные небеса / И хрустальная спит роса», как лапидарно сказано в «соседнем» стихотворении, написанном двестиютиями («Истончается тонкий тлен...», 1909). В полном соответствии с основной стилистической доминантой, а именно с «пафосом конкретности» (С. Парнок), молодой поэт набрасывает контуры мира, в котором органично уживаются домашние римские боги «лары», уютные «пенаты» (того же происхождения) и он сам, равный этим богам, чуждый революционных преобразований, утративший ощущение времени и пространства. Сохраняется преемственность с предыдущим циклом и в использовании глаголов. Хронологической неопределенности ситуации соответствует статуарность в развитии лирической темы, выражающаяся в полном отсутствии глаголов движения. Те же немногие, которые держат на себе фразу, констатируют наличие каких-то устойчивых реалий или их свойств: «Есть... чары», «лад», «мир» и «лары». Молчаливо и неподвижно «прика-

зывает» (в значении «диктует») «игрушечный удел» и «робкие законы» точеный торс античной статуи. Лирический герой пассивно и отрешенно «слушает» «всегда» (т.е. постоянно) «восторженную тишь» (т.е. отсутствие звука, антитеза). Некоторый всплеск энергии несет в себе 4-й заключительный катрен; в двух его составных сказуемых, расположенных параллельно, ярко выражены отрицательная модальность («не надо славить») и осторожный намек на возможность некоторой перемены («дозволено их переставить»).

Таким образом, с самого начала декларируется циклический ход времени, с которым только и может ассоциироваться Вечность. «Устанавливая» своих домашних богов, сопрягая с ними свою судьбу («игрушечный удел») и утверждая в создаваемом поэтическом мире соответствующие («робкие») «законы», лирический герой соединяет настоящее с давно прошедшей и вместе с тем никогда не преходящей античностью.

Лейтмотивные лексемы: *чары, лад, мир, лары, закаты, пенаты, тишь, закон, торс, холод, тела, боги, перестановка.*

Второе опубликованное стихотворение рассматриваемого цикла «Невыразимая печаль...» ничуть не более динамично, чем первое:

2.

* * *

Невыразимая печаль
Открыла два огромных глаза,
Цветочная проснулась ваза
И выплеснула свой хрусталь.

Вся комната напоена
Истомой — сладкое лекарство!
Такое маленькое царство
Так много поглотило сна.

Немного красного вина,
Немного солнечного мая —
И, тоненький бисквит ломая,
Тончайших пальцев белизна...

Несмотря на то, что в начальном катрене сосредоточены три энергичных глагола: «открыла», «проснулась» и «выплеснула», их действенность фактически равна нулю. Все они входят в со-

став развернутой метафоры, а потому по сути дела фантомны. Завершающее первый стих следующего катрена краткое страдательное причастие «напоена» логичнее отнести к качественной характеристике комнаты, чем к реальному развитию действия. Никто комнату на самом деле *не поил*, тем более «истомой», и не подносил ее как «*сладкое лекарство*», предназначенное на самом деле все тому же лирическому герою. Последний катрен вообще обходится без глаголов и без сказуемого. Намек на движение исходит лишь от «импрессионистичного» деепричастия «*лома-мая*»...

Лейтмотивные лексемы: *печаль, глаза, ваза, хрусталь, комната, лекарство, царство, сон, окно, солнце, вино, май, бисквит, пальцы, белизна.*

Дальнейшую разработку мотивов рассматриваемого цикла находим в десяти стихотворениях, отправленных в нескольких письмах Вяч. Иванову и М. Волошину. Структурно они также сохраняют уже выявленную тенденцию к статике, параллелизму, рамочной композиции как в целом, так и в составляющих это целое элементах; в них последовательно используются характерные ритмико-синтаксические модели, напоминающие концентрические круги, расходящиеся от брошенного в воду камня.

3.

* * *

Ты улыбаешься кому,
О путешественник веселый,
Тебе неведомые доли
Благословляешь почему?

Никто тебя не проведет
По зеленеющим долинам
И рокотаньем соловьиным
Никто тебя не позовет, —

Когда, закутанный плащом,
Не согревающим, но милым,
К повелевающим светилам
Смирнным возлетишь лучом.

Та «обдуманность» ритма, о которой писал в своей рецензии на стихотворения О. Мандельштама, опубликованные в «Аполлоне», Владимир Пяст, имея в виду, в частности, уже упоминавшиеся

двустушия «Истончается тонкий тлен...», дает о себе знать и в приведенном тексте. Действительно, вынужденный признаться Вяч. Иванову в своей полной версификационной некомпетентности⁴⁸, поэт весной 1909 г. прилежно посещал его лекции по стихосложению и, по всей видимости, читал некоторые теоретические работы Андрея Белого. «Ритмический дар» молодого поэта, отмеченный уже первыми рецензентами, органично соответствовал некоторым содержательным тенденциям первого этапа его творчества.

Тихий пафос созерцания оборачивается торможением в развитии действия. Лирический герой, персонифицированный в образе «веселого» «путешественника» (вариант лейтмотивного «пилигрима»), «улыбается» неизвестно «кому» и неизвестно «почему». Вопросительная интонация получает убедительную поддержку в вопросительных местоимениях, коррелирующих, обрамляя катрен, на строго параллельных рифмованных местах. На них, а не на глаголы, надежно упрятанные в середину фразы, приходится логическое ударение. Во 2-м катрене снова устанавливается идеальный рамочный параллелизм. На этот раз «рамку» фиксируют глаголы с выраженной отрицательной модальностью: «*Никто* тебя *не* проведет...» — «*Никто* тебя *не* позовет...». Стягивающий на себя основную энергию действия глагол приходится на ритмически сильную, выделенную позицию (икт на 3-й стопе вопреки установившемуся обязательному пропуску ударения во всех остальных строках). С другой стороны, весь последний катрен, в состав которого входит строка, заключающая стихотворение, представляет собой придаточное предложение, — обстоятельство, также не способствующее ее семантической активности. В том же направлении «работают» инверсированный эпитет «смирненным возлетишь лучом» и продленная форма приставки «возлетишь» (вместо более энергичного «взлетишь»).

Лейтмотивные лексемы: *путешественник, доли, долины, ро-котанье, плащ, светила, луч.*

4.

* * *

В просторах сумеречной залы
Почтительная тишина.
Как в ожидании вина
Пустые зыблются кристаллы;

⁴⁸ Одоевцева Ирина. На берегах Невы. — М., 1989. — С. 154.

Окровавленными в лучах,
Вытягивая безнадежно
Уста, открывшиеся нежно
На целомудренных стеблях;

Смотрите: мы упоены
Вином, которого не влили.
Что может быть слабее лилий
И сладостнее тишины?

Созерцательное настроение передается в основном назывными, констатирующими предложениями. Единственный глагол 1-го катрена «зыблются», как бы позаимствованный у Ломоносова, лишается своей барочной динамики, живописуя агрегатное состояние хрустальных «кристаллов» (вспомним «Невыразимую печаль...»). Во 2-м катрене функции глаголов принимают на себя деепричастие «вытягивая» (очень сдержанный, так сказать, «мимический» жест) и причастие «открывшиеся» (по отношению к «устам», которые, как выясняется в заключительном катрене, являют собой метафорическую ипостась «лилий», упоенных неналитым «вином»; отсюда эпитет «окровавленными», указывающий на колорит «пустых кристаллов» в прорвавшихся в «сумеречную залу» солнечных лучах).

Лейтмотивные лексемы: *залы, тишина 2, вино 2, кристаллы, лучи, уста, стебли, лилии.*

5.

* * *

В холодных переливах лир
Какая замирает осень!
Как сладостен и как несносен
Ее золотострунный клир!

Она поет в церковных хорах
И в монастырских вечерах
И, рассыпая в урны прах,
Печатает вино в амфорах.

Как успокоенный сосуд
С уже отстоянным раствором,

Духовное — доступно взорам,
И очертания живут.

Колосья, так недавно сжаты,
Рядами ровными лежат;
И пальцы тонкие дрожат,
К таким же, как они, прижаты.

Стихотворение выглядит как еще одна вариация «Невыразимой печали...». В нем также торжествуют тяжелые неподвижные реалии, длинные «медленные» эпитеты, глаголы или их заменители с подавленными динамическими характеристиками. Так, глагольное сказуемое «замирает» («осень»), конечно, фиксирует не течение времени, а его остановку. Во 2-м катрене осень проявляет-таки признаки жизни в пении, понятно, метафорическом, при этом используется весьма активный глагол «поет»; и, подобно монаху, «рассыпая в урны прах», «печатает вино в амфорах». С помощью деепричастия и глагола конкретные сиюминутные движения преобразуются в консервацию Вечности. В 3-м катрене глагол «живут» занимает самую отмеченную позицию, но «живут», оказывается, не одушевленные существа, а всего лишь некие абстрактные «очертания». Финальный катрен закономерен фокусирует два противоположных временных плана, объединяя время линейное и циклическое на базе идеального параллелизма. Образующие малый и большой круг глаголы совершенного и причастия несовершенного вида не просто выстраиваются «рядами ровными», не только рифмуются, но и эффективно осуществляют принцип со-противопоставления:

Колосья, так недавно сжаты,	_____	сврш.
Рядами ровными лежат;	_____	нсврш.
И пальцы тонкие дрожат,	_____	нсврш.
К таким же, как они, прижаты.	_____	сврш.

Лейтмотивные лексемы: *лиры, осень, клир, хоры, вечера, прах, вино, амфоры, сосуд, очертания, колосья, пальцы.*

6.

* * *

Не говорите мне о вечности —
Я не могу ее вместить,

Но как же вечность не простит
Моей любви, моей беспечности?

Я слышу, как она растет
И полуночным валом катится,
Но — слишком дорого поплатится,
Кто слишком близко подойдет.

И тихим отголоскам шума я
Издаю бываю рад —
Ее пенящихся громад, —
О малом и ничтожном думая.

Это стихотворение о вечности, которую не в силах вместить в своем сознании лирический герой, влюбленный и беспечный. Симметричное расположение глаголов и на этот раз отражает уже привычное противоречие двух способов переживания времени: линейного и циклического; отсюда и оксюморонная, анти-тетическая рифма, обнимающая строфу: «вечности... — ...беспечности». Во 2-м, центральном, катрене несмотря на перенасыщенность глаголами (их пять) сохраняется статическая доминанта; первый глагол в главном предложении поглощает и нейтрализует остальные четыре, выстроившиеся в придаточном, как на параде. Они стоят на самых активных, замыкающих малый и большой круг местах; но в условиях противительной конструкции видовое соотношение у них несколько иное:

Я слышу, как она растет _____	нсврш.
И полуночным валом катится, _____	нсврш.
Но слишком дорого поплатится, _____	сврш.
Кто слишком близко подойдет. _____	сврш.

В 3-м катрене сложно-составное сказуемое, передающее состояние лирического героя («издалека бываю рад»), стоит на своем привычном месте, глубоко укрывшись в середине строфы, однако ожидаемого отклика в 3-м стихе оно не получает, как не получают его и рифмочлены «крайних» (1-го и 4-го) стихов: «шума я — думая». Вместо предсказуемого существительного с местоимением — возбуждающее беспокойство аграмматическое депричастие.

Лейтмотивные лексемы: *вечность 3, любовь, тишина 2, отголосок, шум, думы.*

7.

* * *

На влажный камень возведенный,
Амур, печальный и нагой,
Своей младенческой ногой
Переступает, удивленный

Тому, что в мире старость есть —
Зеленый мох и влажный камень, —
И сердца незаконный пламень —
Его ребяческая месть.

И начинает ветер грубый
В наивные долины дуть;
Нельзя достаточно сомкнуть
Свои страдальческие губы.

Как действующее и одновременно размышляющее лицо стихотворения выступает мифологический Амур. В 1-м катрене он «переступает» «на влажный камень», «удивленный тому, что...». Далее раскрывается содержание его рефлексии. В результате 2-й катрен остается безглагольным. Внешняя динамика стихотворного «действия» сосредоточена в 3-м катрене, уводящем в сторону от Амура и его переживаний. Возникает тревожная тема ветра, который «начинает ...дуть» «в наивные долины», и реакция скорее всего собственно лирического героя, не способного «сомкнуть / Свои страдальческие губы».

Лейтмотивные лексемы: *влага, камень, Амур, младенчество, старость, любовь («сердца незаконный пламень»), ветер, долина, губы.*

8.

* * *

В безветрии моих садов
Искусственная никнет роза;
Над ней не тяготит угроза
Неизрекаемых часов.

В юдоли дольной бытия
Она участвует невольно;
Над нею небо безглагольно
И ясно, — и вокруг нея

Немногое, на чем печать
Моих пугливых вдохновений
И трепетных прикосновений,
Привыкших только отмечать.

Связь этого стихотворения с предыдущими, несмотря на то, что его адресатом является не В.Иванов, а М.Волошин, очевидна. Так, упомянутая тема ветра оборачивается безветрием, в котором помещаются не менее знакомые нам цветы: «В безветрии моих садов / Искусственная никнет роза», оказавшаяся вне времени, вне судьбы: «Над ней не тяготит угроза / Неизрекаемых часов...» С другой стороны, она обречена «*участвовать невольно*» «в юдоли дольной бытия». Здесь снова прослеживается ассоциативная связь с «наивными долинами», продуваемыми «грубым ветром» предыдущего текста. Вторая часть стихотворения, начиная с 3-й строки 2-го катрена, представляет собой характеристику разреженного пространства, окружающего заветный цветок. Особенно впечатляет «безглагольное и ясное небо» над ним и то «немногое», что сохранило на себе печать «пугливых вдохновений» лирического «Я». Эпитет «безглагольно» воспринимается прежде всего как архаизм, в значении «бессловесно», поддержанный еще более выразительным местоимением «вокруг нея». Вместе с тем он служит и своеобразным сигналом *безглагольности* в собственном смысле слова: глаголы как таковые исчезают, если не считать финального стиха: «привыкших только *отмечать*», в котором инфинитив выступает в функции не сказуемого, а обстоятельства.

Лейтмотивные лексемы: *безветрие, сады, искусственная роза, вечность («неизрекаемые часы»), земная юдоль, небо, безглагольность, вдохновения.*

9.

* * *

Пустует место. Вечер длится,
Твоим отсутствием томим.

Назначенный устам твоим,
Напиток на столе дымится.

Так ворожащими шагами
Пустынницы не подойдешь;
И на стекле не проведешь
Узора спящими губами;

Напрасно резвые извивы —
Покуда он еще дымит —
В пустынном воздухе чертит
Напиток долготерпеливый.

В полном соответствии с заглавной первой строкой развивается тема отсутствия возлюбленной, остро переживаемого лирическим героем. Обилие глаголов не показательно; их движущая сила компрометируется в 1-м катрене формой несовершенного вида, фатальной беспредельностью застывшего времени («Вечер длится»), его непосредственной зависимостью от отсутствия героини, в ожидании которой напрасно «дымится» «назначенный» ее «устам» «напиток». В абсолютном центре стихотворения встретились на привычном месте два обращенных к возлюбленной глагола, оба с энергичной отрицательной частицей: *«не подойдешь... — не проведешь»*.

Оказавшись зарифмованными на медианной оси центральной строфы и всего стихотворения, они самым недвусмысленным образом подчеркивают идею невозможности реального действия героини по причине ... зияющего отсутствия последней. Не помогают и провоцирующие ее появление «извивы» «дымящегося» «в пустынном воздухе» «долготерпеливого напитка». Расположившиеся в сердцевине последнего катрена два опять-таки рифмующихся глагола («дымит... — чертит») также фактически недееспособны: дымящийся абрис, начертанный в пустынном воздухе, в принципе эфемерен.

Лейтмотивные лексемы: *пустота 3, вечер, отсутствие, уста, дым 2, узор, губы, воздух, напиток 2*.

10.

* * *

В смиренномудрых высотах
Зажглись осенние Плеяды.

И нету никакой отрады,
И нету горечи в мирах.

Во всем однообразный смысл
И совершенная свобода:
Не воплощает ли природа
Гармонию высоких числ?

Но выпал снег — и нагота
Деревьев траурною стала;
Напрасно вечером зияла
Небес золотая пустота;

И белый, черный, золотой —
Печальнейшее из созвучий —
Отозвалось неминуей
И окончательной зимой.

Действие стихотворения *не* происходит вдали от «юдоли дольней», а именно в «смирennemудрых высотах», т.е. попросту на небе. То, что Плеяды все-таки «зажглись», меньше всего похоже на событие; это знак циклически повторяющегося времени, очередная фаза космического коловращения. Не удивительны отрицательные следствия: «*И нету* никакой отрады, / *И нету* горечи в мирах...» Широкое натурфилософское обобщение: «Во всем однообразный смысл / И совершенная свобода: / Не воплощает ли природа / Гармонию высоких числ?», с одной стороны, основывается на поэтическом осмыслении непрерывно вращающейся вокруг себя Вечности и, с другой стороны, на философских прозрениях античных мыслителей: Пифагора, Архимеда, Платона. Скопление глаголов в 3-м катрене заслуживает особого рассмотрения. В первой его половине резко изменяется угол зрения. От философских абстракций взор лирического героя обращается на грешную землю: «Но выпал снег — и нагота / Деревьев траурною стала», актуализируются причинно-следственные связи, устанавливаются реальные соотношения цвето-световых характеристик, воссоздается лаконичный, но хорошо узнаваемый пейзаж. Во второй половине катрена как следствие романтического двоемирия неадекватно коррелируют Земля и Небо, быт и Бытие, скоротечность и Вечность. Весьма показательно ведут себя и встретившиеся на медиане глаголы: глагол совершенного

вида «стала» («траурною» «нагота деревьев»), информирующий об изменениях мира реального, с глаголом несовершенного вида «зияла», переносящим нас в «златую пустоту небес». Ключевым словом 4-го катрена, а вместе с ним и всего стихотворения оказывается удивительный глагол «отозвалось»:

И белый, черный, золотой —
 Печальнейшее из созвучий —
 Отозвалось неминучей
 И окончательной зимой.

Финальный аккорд произведения являет собой образцовый синэстезический сплав живописного, музыкального и поэтического видения мира (в данном случае обоих соперничающих миров). Ассоциативное поле «неминучей и окончательной зимы», как и положено образу-символу, простирается в обе стороны как некий синтез того и другого. Отметим также утяжеленные «длинные» эпитеты: «в смиренномудрых», «однообразный», «совершенная», «траурною», «печальнейшее», «неминучей», «окончательной».

Лейтмотивные лексемы: *небеса 3 (высоты 2, миры), осенние, гармония, снег, нагота, деревья, пустота, белый, черный 2 (траурный), осень, зима.*

11.

* * *

Что музыка нежных
 Моих славословий
 И волны любви
 В напевах мятежных,

Когда мне оттуда
 Протянуты руки,
 Откуда и звуки
 И волны откуда, —

И сумерки тканей
 Пронизаны телом —
 В сиянии белом
 Твоих трепетаний?

Стихотворение совершенно безглагольно. Намек на некоторое пассивное действие слышится разве что в кратких страдательных причастиях: «протянуты (руки)» и «пронизаны (телом)», а также в отглагольном существительном «трепетаний». Лирический герой высоко, экстатически переживающий свою любовь, обращает слух к мистическому запредельному «туда». Чрезвычайно показателен колористический контраст между «сиянием белым», исходящим от «трепетаний» возлюбленной, и «сумерками тканей», соединяющими ее с землей.

Лейтмотивные лексемы: *музыка, волны, любовь, руки, звуки, волны, сумерки, ткани, сияние, трепетания.*

12.

* * *

На темном небе, как узор,
Деревья траурные вышиты,
Зачем же выше и все выше ты
Возводишь изумленный взор?

Вверху — такая темнота —
Ты скажешь — время опрокинула,
И, словно ночь, на день нахлынула
Холмов холодная черта.

Высоких, неживых деревьев
Темнеющее рвется кружево.
О месяц, только ты не суживай
Серпа, внезапно почернев!

Заключительное стихотворение цикла стягивает в едином фокусе все его тематические, лейтмотивные, ассоциативные линии. Отправив его в письме В. Иванову, Мандельштам сделал следующую приписку: «Это стихотворение хотело бы быть “romance sans paroles” (Dans l’interminable ennui...). “Paroles” — т.е. интимно-лирическое, личное — я пытался сдержать, обуздать уздой ритма <...>. Невольно вспоминаю Ваше замечание об антилирической природе ямба. Может быть, антиинтимная природа? Ямб — это узда “настроения”»⁴⁹.

⁴⁹ Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. — СПб., 1995. — С. 639.

Как видим, ориентируясь на субъективные представления об аффективных ореолах ямба, внушенные ему хозяином Башни, поэт ищет соответствующие ритмические модуляции. В их числе, возможно, были и четверостишия охватной рифмовки со всеми сопутствующими им свойствами. «Антиинтимный ямб» в исполнении Манделштама, однако, вовсе не лишает цикл с условным названием «Земля и Небо» живой межличностной теплоты. Речь, скорее, должна идти о гармоничном синтезе означенных антиномий. В частности, в последнем стихотворении адресатом медитации, судя по непосредственно сопутствующим текстам, оказывается лирическая героиня. Вертикально развертывающееся пространство фиксируется ее «изумленным взором», который «возводится» все выше и выше. Нижняя, земная его часть погружена во тьму, «высокие, неживые» деревья, как и в предыдущих случаях, кажутся ей или лирическому герою «траурными». Темнота распространяется и на ночное небо, где спасительным серпом светится один только месяц; «холмов холодная черта» как бы «опрокинула» само время, в результате чего «ночь ... нахлынула» «на день». Два главных глагола и на этот раз расположились на медиане центральной строфы и стихотворения в целом, тем самым принимая на себя главный логический удар. Отмеченное словосочетание «Ты скажешь...» маркирует генетическую и стилистическую зависимость от тютчевского «Ты скажешь: ветреная Геба...».

Лейтмотивные лексемы: *небо, узор, деревья 2, темнота 5 (темное, траурные, темнеющие, почернев), выше 2, взор, время, ночь, день, холмы, кружево, месяц.*

Выявленные в процессе анализа тематические и архитектурные свойства катренов охватной рифмовки в рамках строфической поэтики раннего О. Манделштама не противоречат дальнейшему функционированию данного вида строфы в его творчестве. Достаточно указать на такие отмеченные произведения, как «Медлительнее снежный улей...», «Silentium», «Неумолимые слова...» (1910), вплоть до лирических стихотворений зрелого поэта, также имеющих тенденцию к циклизации, например: «Импрессионизм» (1932), оба «Ариоста» («Во всей Италии приятнейший, умнейший...» и «В Европе холодно. В Италии темно...»), «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тассо друг...» («Старый Крым», 1933).

Нередко поэты сознательно объединяют в рамках единой композиции четверостишия разнородной рифмовки:

Все утро с девяти до двух
Из сада шел томящий дух
Озона, змей и розмарина,
И олеандры разморило.

Синеет белый мезонин.
На мызе — сон, кругом — безлюдье.
Седой малинник, а за ним
Лиловый грунт его прелюдий.

Кому ужонки прошипел?
Кому прощально машет розан?
Опять депешей Шопен
К балладе страждущей отозван.

Когда ее не излечить,
Все лето будет в дифтерите.
Сейчас ли, черные ключи,
Иль позже кровь нам отворить ей?

Прикосновение руки —
И полвселенной — в изоляции,
А там плантации пылятся
И душно дышат табаки.

*(Б. Пастернак. Все утро
с девяти до двух..., 1918)*

Как правило, используется принцип чередования разнородных катренов в последовательности от простого к сложному или от сложного к простому⁵⁰. В нашем примере Пастернак обрамляет поэтический аналог музыки Шопена, представленный тремя катренами перекрестной рифмовки, инородными строфами. Зачин, своеобразная лирическая экспозиция, намечающая время и место действия, выполнен четверостишием смежной рифмовки: ааВВ. Концовка, некий итог, синтез искусства и жизни, возвращение из мира музыки в мир природы, — четверостишием охватной рифмовки: аВВа. При этом первое полустрофие, как бы подхватывающее тематическую и ритмическую инерцию предыдущих

⁵⁰ Ср. стихотворение Вяч. Иванова «Русский ум», которое приводит в своей книге М. Гаспаров («Русские стихи...» — С. 153–154).

перекрестных катренов, резко обманывает наше ожидание, оказывается составной частью охватного четверостишия, в составе которого обнаруживается полустрофие, зеркально противоположное предыдущему, опускающее нас на грешную землю. Водораздел между ними скрадывается благодаря возникновению призрака полустрофий первой строфы: «И полвселенной — в изоляции, / И там плантации пылятся...» С другой стороны, эффект обманутого ожидания усиливается благодаря неравносложной рифме «в изоляции — пылятся», в которой первый член еще более удлиннен анафорическим «и» («изоляции + И») и связанной с ней звукописью (можно сказать, внутренней рифмой): «плантации пылятся».

Уникальный опыт объединения катренов всех трех видов в пределах одной суперстрофы представляет собой онегинская строфа.

Третий разряд четверостиший содержит в себе различные комбинации холостых и рифмованных стихов: ХАХА, АХАХ, АААХ, ААХА и пр. Возможны и цепные модификации с переходом в соседние строфы холостых или рифмованных строк.

Простейший случай четверостиший смешанного состава — ХАХА, где рифмуются только четные строки, а нечетные остаются холостыми. Чаще всего такие строфы сопутствуют разноstopным метрам:

Взгляни на звезды: много звезд
В безмолвии ночном
Горит, блестит кругом луны
На небе голубом.

Взгляни на звезды: между них
Милее всех одна!
За что же? Ранее встает,
Ярчей горит она?..

(Е. Баратынский. Звезда, 1824)

Другой сопутствующий признак четверостиший с холостыми нечетными стихами — их генетическая связь с переводной балладой и народной песней: это, по преимуществу, или собственно вольные переводы и имитации, или оригинальные стихотворения балладного и песенного типа:

Перед дружиной на коне
Гаральд, боец седой,

При свете полная луны,
Въезжает в лес густой.

Отбиты вражьи знамена
И веют и шумят,
И гулом песней боевых
Кругом холмы гудят...

(В. Жуковский. Гаральд, 1816)

Кольцо души-девицы
Я в море уронил;
С моим кольцом я счастье
Земное погубил.

Мне, дав его, сказала:
«Носи! не забывай!
Пока твое колечко,
Меня своей считай!»

(В. Жуковский. Песня, 1816)

Механизм их образования очевиден: длинные двустишия, разорванные по цезуре, модифицируются в короткие четверостишия именно такой конфигурации. Пушкинская «Черная шаль» могла бы выглядеть и так:

Гляжу как безумный
На черную шаль,
И хладную душу
Терзает печаль...

И наоборот, лермонтовские четверостишия в вольном переводе баллады австрийского поэта Цедлица «Корабль призраков», известном под названием «Воздушный корабль», легко преобразуются в двустишия:

По синим волнам океана, лишь звезды блеснут в небесах,
Корабль одинокий несется, несется на всех парусах.

Веским аргументом в пользу высказанной гипотезы могут служить, в ряду прочего, русские 4–3-стопные трехсложники как метрическая калька немецкого 7-иктного дольника. При переводе, особенно вольном, русские поэты законным образом экономили на рифмах.

Исключительно редкая конфигурация сочетания рифмованных и холостых стихов содержится в двух четверостишиях стихотворения В. Ходасевича «По бульварам» (25 марта — 17 апреля 1918) (аХаХ):

В темноте, задыхаясь под шубой, иду,
Как больная рыба по дну морскому.
Трамвай зашипел и бросил звезду
В черное зеркало оттепели.

Раскрываю запекшийся рот,
Жадно ловлю отсыревший воздух, —
А за мной от самых Никитских ворот
Увязался маленький призрак девочки.

Мужские рифмы глубоко запряты в самую середину строф. Этого требует парадоксальность воссоздаваемой ситуации: лирический герой, идущий, «как больная рыба по дну морскому», задыхается от недостатка воздуха и в сомнамбулическом бреду видит «звезду», оказавшуюся в «черном зеркале оттепели», и увязавшийся за ним «маленький призрак» неизвестно откуда взявшейся «девочки». Вопреки устойчивой тенденции к энергичному завершению строф твердой мужской клаузулой, по возможности зарифмованной, мы видим холостые окончания да еще с лишним, наращенным слогом (в обоих случаях дактилическая вместо хореической клаузула выделяет ключевые в контексте данного произведения слова: «оттепели», «девочки»).

До сих пор мы имели дело с симметричными построениями, в которых холостые стихи уравнивались рифмованными.

5.1. Рубаи и их дериваты

Но могут быть и асимметричные модели, среди которых выделяется каноническая строфа — *рубаи* (ааХа), имитация строфической формы, получившей широкое распространение в арабской, персидской и тюркской поэзии:

«Вино пить — грех». Подумай, не спеши!
Сам против жизни явно не греши.
В ад посылать из-за вина и женщин!
Тогда в раю, наверно, ни души.

(Омар Хайям, пер. И. Тхоржевского)

Вино запрещено, но есть четыре «но»:
Смотря кто, с кем, когда и в меру ль пьет вино.
При соблюдении сих четырех условий
Всем здравомыслящим вино разрешено.

(Омар Хайям, пер. Л. Пеньковского)

Три рифмованных стиха на одно созвучие коррелируют с одним-единственным холостым. Последний по закону «третьей четверти» занимает стратегически самое активное положение, благодаря чему резко выдвигается как в интонационном, так и в семантическом отношении.

Рубаи стали достоянием европейской поэзии после переводов Э. Фицджеральда, которые, в свою очередь, возбудили к ним интерес И. Тхоржевского, выпустившего свой перевод английского перевода в 1928 г. за границей и тем самым продвинувшего рубаи в Россию (правда, еще в начале века несколько опытов «персидских четверостиший» предложил читателю неутомимый энтузиаст освоения самых экзотических форм версификации В. Брюсов).

К рубаи можно отнести и знаменитое четверостишие Анны Ахматовой:

Не повторяй — душа твоя богата —
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама —
Одна великолепная цитата.

(4 сентября 1956)

Наконец, уникальный пример применения рубаи в качестве балладной строфы находим в творчестве Тимура Кибирова. Правда, его «Баллада о деве Белого Плеса» весьма далека от своих романтических образцов, напоминая о них разве только характерным метром — 4–3-стопным анапестом. Это, если можно так выразиться, баллада на новый лад, душераздирающая алкогольно-мистическая история в приклатенно-дембельском стиле:

Дембеля возвращались в родную страну,
проиграв за кордоном войну.
Пили водку в купе, лишь ефрейтор один
отдавал предпочтенье вину.

Лишь ефрейтор один был застенчив и тих,
и носил он кликуху «Жених»,

потому что невеста его заждалась
где-то там, на просторах родных.

Но в хмельном кураже порешили они
растянуть путешествия дни
и по Волге-реке прокатить налегке.
Ах, ефрейтор, пусть едут одни.

Ах, ефрейтор, пускай они едут себе.
Ни к чему эти шутки тебе.
Ты от пули ушел, и от мины ушел.
Выходи, дурачок, из купе.

Ведь соседская Оля, невеста твоя,
месяц ходит сама не своя,
мать-старушка не спит, на дорогу глядит...
Мчится поезд в родные края!

Всего в балладе 29 строф, из них в шести поэт отступает от принятого числа стихов, вводя дополнительный, рифмующийся с 3-м стихом, который лишается тем самым своего «холостого» статуса:

И тогда-то Ее он увидел, бедняк,
и не сразу он понял, дурак,
а сперва улыбнулся похабной губой,
а потом уже вскрикнул и — Боже ты мой! —
вдоль по борту пошел кое-как...

Здесь и в дальнейшем внезапное появление пятистишия в потоке четверостиший служит для переключения планов, реально-го и ирреального, сигнализирует о виденье и о реакции на него главного героя и, опосредованно, по контрасту — его блатных собутыльников:

Говорил он о Деве смертельной своей,
голосил он и плакал о ней,
о янтарных глазах, золотых волосах...
И блатные ему отвечали в сердцах:
«Мало ль, паря, на свете блядей?»

Рубаи — по преимуществу одиночная строфа, заключающая в себе цельную, хотя и способную варьироваться в других рубаи мысль. По этой причине модель, предложенная в 1906 г. начинающим стихотворцем Осипом Мандельштамом (АААх) в стихотворении «Среди лесов, унылых и заброшенных...», состоящем из пяти строф, логичнее считать не столько дериватом рубаи, сколько разновидностью цепных катренов, в которых в сопредельные строфы перекидывается именно холостой стих, выполняющий роль своеобразного рефрена:

Среди лесов, унылых и заброшенных,
Пусть остается хлеб в полях нескошенным!
Мы ждем гостей незванных и непрошенных,
Мы ждем гостей!

Пускай гниют колосья незрелые!
Они придут на нивы пожелтелые,
И не сносить вам, честные и смелые,
Своих голов!..

Столь же мало оснований считать рубаи строфическую форму двух стихотворений И. Бродского из цикла «Старые английские песни», хотя ее структура и совпадает с изысканной восточной строфой (ааха):

Заспорят ночью мать с отцом.
И фразы их с глухим концом
велят, не открывая глаз,
застыть к стене лицом.

Рыдает мать, отец молчит.
И козодой во тьме кричит.
Часы над головой стучат,
и в голове — стучит...

(«Заспорят ночью мать с отцом...»)

Я вышла замуж в январе.
Толпились гости во дворе,
и долго колокол гудел
в той церкви на горе.

От алтаря, из-под венца,
видна дорога в два конца.
Я посылаю взгляд свой вдаль,
и не вернуть гонца.

Церковный колокол гудит.
Жених мой на меня глядит.
И столько свеч для нас двоих!
И я считаю их.

(«Зимняя свадьба», 1961)

Повествовательная интонация, многократность, монотония сплошь мужских клаузул и, наконец, отступление от канона в последней строфе — все это факторы, не позволяющие связывать четверостишия Бродского с рубаи напрямую; общая схема рифмовки лишь внешним образом намекает на иноземное, экзотическое содержание «Старых английских песен».

Строфическую композицию прямо противоположного толка (Axxx, Axxx...), где рефреном выступает общий стих четырех строф, с незначительной вариацией в последней, а основной корпус стихов остается холостым, являет собой стихотворение Н. Гумилева «Три жены мандарина» из книги «Фарфоровый павильон» (1918):

Законная жена

Есть еще вино в глубокой чашке,
И на блюде ласточкины гнезда.
От начала мира уважает
Мандарин законную супругу.

Наложница

Есть еще вино в глубокой чашке,
И на блюде гусь большой и жирный.
Если нет детей у мандарина,
Мандарин наложницу заводит.

Служанка

Есть еще вино в глубокой чашке,
И на блюде разное варенье.
Для чего вы обе мандарину,
Каждый вечер новую он хочет.

М а н д а р и н

Больше нет вина в глубокой чашке,
И на блюде только красный перец.
Замолчите, глупые болтушки,
И не смейтесь над несчастным старцем.

Варианты сцепления четверостиший между собой могут быть самыми разнообразными: например, холостые стихи в «своей», «родной» строфе оказываются рифмованными в «чужих» (AbCb AdCd):

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.

И снится ей все, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная пальма растет.

(М. Лермонтов. *На севере диком
стоит одиноко..., 1841*)

Впрочем, мы имеем здесь дело с переводом стихотворения Г. Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam...», в котором Лермонтов неукоснительно следует за немецким поэтом, соблюдая не только заданную им географическую антитезу: «*In Norden — fern im Morgenland*» (*На Севере — в далекой Утренней земле*), но и порядок рифмовки оригинала.

Еще более сложный вариант попарно взаимодействующих на общих рифмах четверостиший демонстрирует И. Бродский в стихотворении «1867», в котором длинные 6-стопные ямбы пеона четвертого, сочетающие три стиха на одно созвучие и четвертый, рифмующийся со своим агентом в следующей строфе, укороченным на две стопы, но имеющим цезурное наращение в середине (AAAb CCCb DDe FFFe), замечательно передают мелодию латиноамериканского танго:

В ночном саду под гроздью зреющего манго
Максимильян танцует то, что станет танго.
Тень возвращается подобьем бумеранга,
температура, как под мышкой, тридцать шесть.

Мелькает белая жилетная подкладка.
 Мулатка тает от любви, как шоколадка,
 в мужском объятии посапывая сладко.
 Где надо — гладко, где надо — шерсть.

5.2. Пантум

Канонизация закономерного перехода той или иной строки, полностью или частично, в следующую строфу привела к образованию твердой строфической формы, весьма популярной в индонезийской (малайской) народной поэзии, получившей исконное наименование *пантун*, затем несколько видоизменившееся в европейском обиходе — *пантум*, в которой в ответ на импровизированное четверостишие, обычно перекрестной рифмовки, следующий импровизатор предлагал его цепной вариант, используя четные строки своего предшественника в качестве нечетных. Таким образом, в классическом пантуме мы имеем следующую конфигурацию строк: ABAB BCBC CDCD DEDE ... и т.д. Первоначально эта экзотическая строфа привлекла внимание французских романтиков, а затем через некоторое время ее стали культивировать и русские символисты, придав ей аромат изящного словесного кружева. Будучи в 1917 г. в Париже, Николай Гумилев написал в этой форме стихотворение «Гончарова и Ларионов» с соответствующим подзаголовком («Пантум»):

Восток и нежный и блестящий
 В себе открыла Гончарова,
 Величье жизни настоящей
 У Ларионова сурово.

В себе открыла Гончарова,
 Павлиных красок бред и пенье,
 У Ларионова сурово
 Железного огня кружение.

Павлиных красок бред и пенье
 От Индии до Византии,
 Железного огня кружение —
 Вой покоряемой стихии.

От Индии до Византии
Кто дремлет, если не Россия?
Вой покоряемой стихии —
Не обновленная ль стихия?

Кто дремлет, если не Россия?
Кто видит сон Христа и Будды?
Не обновленная ль стихия —
Сноп лучей и камней груды?

Кто видит сон Христа и Будды,
Тот стал на сказочные тропы.
Сноп лучей и камней груды —
О, как хохочут рудокопы!

Тот встал на сказочные тропы
В персидских, милых миньятюрах.
О, как хохочут рудокопы
Везде, в полях и шахтах хмурых,

В персидских, милых миньятюрах
Величье жизни настоящей.
Везде, в полях и шахтах хмурых,
Восток и нежный, и блестящий.

При жизни поэта стихотворение не публиковалось. Оно стало известным со слов Михаила Лозинского. Как видим, перед нами отнюдь не изящная безделица, а концептуально значимое произведение, трактующее извечную проблему о месте России между Западом и Востоком, между Индией и Византией, между Христом и Буддой. Все эти судьбоносные символы упорным повторением в чередующихся строках исподволь внедряются в наше сознание. Косвенным образом прозвучал и вопрос о грозных событиях, разыгравшихся на родине поэта: «Не обновленная ль стихия — / Сноп лучей и камней груды?» Восемь строф стихотворения, соединившись в единое кольцо, образовали своего рода «венок», символизирующий замкнутость историко-географического хронотопа России. Четные стихи последней строфы закономерно совпали с нечетными — первой.

5.3. Рондо

Очевидно, также к четверостишиям циклического строения следует отнести упрощенный вариант *рондо*, широко культивировавшийся в русской поэзии XVIII в., представлявший последовательность катренов на две рифмы, каждый из которых начинался и заканчивался одним и тем же полустушием. Вот, к примеру, «Рондо» (1761) известного поэта-экспериментатора Алексея Ржевского:

И всякий так живет, ты думаешь всечасно;
Но худо извинять порок в себе пристрастно.
Хотя бы утонул в пороках злых весь свет,
Не прав и ты, хотя и всякий так живет.

И всякий так живет, вещаешь ты напрасно;
Тем извинять себя безумию причастно.
Та мысль не облегчит, коль сердце совесть рвет:
Один ли только я? — и всякий так живет.

И всякий так живет, о мнение ужасно!
В объятия твои ввергать себя опасно.
Сия жестока мысль в несчастье приведет,
Как станем рассуждать: и всякий так живет.

Оптимальными метрическими параметрами для строфического построения подобного рода обладает катрен, состоящий из двух пар александрийского стиха. Рефренное полустушие обычно составляет лапидарно выраженная житейская максима; много раз повторенная, к концу стихотворения она приобретает статус неопровержимой истины. Подобную ситуацию мы видим и в рондо Семена Пестова «Умы» («На что у нас умы, коль счастье всем владеет...», 1789), и в «Рондо» («Нет правды в мире сем, торгуют все лукавством...»), опубликованном в 1-й части журнала «Прохладные часы» за 1793 г., автор которого не установлен, и в «Рондо» («Беги от красоты и не смотри глазами...», 1799) Якова Орлова, т.е. практически во всех наиболее заметных случаях применения рондо данного типа⁵¹.

⁵¹ См.: Русская литература. Век XVIII. Лирика. — М., 1990. — С. 485, 508, 576.

Глава 6

ПЯТИСТИШИЕ

Пятистишие принадлежит к сравнительно редким асимметричным строфам с нечетным количеством строк. Воспринимается оно исключительно как альтернатива симметричного катрена. В результате мы переживаем в той или иной мере (большей или меньшей) уже знакомый нам эффект обманутого ожидания. Разумеется, пятистишие обладает гораздо большим запасом потенциальных вариантов сочетаемости стихов, чем четверостишие, тем не менее оно значительно уступает ему в их практической реализации. Так, например, холостые пятистишия настолько уникальны, что включение их в типологический реестр может рассматриваться как чистая условность. У Державина они — дань античности и равняющейся на нее анакреонтике:

Сабинского вина, простого,
Немного из больших кувшинов
Днесь выпьем у меня, Мецен!
Что сам, на грецких вин гнезда
Налив, я засмолил в тот день,

Когда, любезнейший мой рыцарь,
Народ тебя встречал в театре
Со плеском рук, — и гром от хвал
Твоих с берегов родимых Тибра
Звучал сверх Ватиканских гор.

Ты у себя вино секубско
И сладки пьешь калесски соки;
Но у меня их нет, и грозд
Ни формианский, ни фалернский
Моих не благовонит чаш.

<1811>

Перевод 20-й оды 1-й книги од Горация Державин сделал, конечно, по своему обыкновению, через немецкое посредничество. Разумеется, и строфическая композиция (XXxXx) имеет тот

же источник. Можно не сомневаться, российский поэт не оставил без внимания и современную ему ситуацию в отечественной версификации.

Иные пути-дороги привели к сходному результату Н. Гумилева:

Где вы, красные девушки,
Вы, что ответить не можете,
Вы, что меня оставляете
Ослабевающим голосом
Звонкое эхо будить?

Или вы съедены тиграми,
Или вас держат любовники...
Да отвечайте же, девушки,
Я полюбил вас и встретиться
С вами спустился в леса.

С гор я увидел вас голыми
Около чистого озера
И прибежал, не подумавши,
Что все вы — дочери месяца,
Черной вороны я сын.

(Н. Гумилев. Кха, 1918)

Строфы о пяти холостых стихах (XXXXX), наряду с холостыми же катренами и на их фоне (!), вполне вписываются в версификационную систему «китайского цикла» поэта. Необычное «экзотическое» звучание их подкрепляется оригинальным метрическим ходом: первые четыре стиха каждой строфы представляют собой акаталектический дактиль, так что все пятистишие в целом воспринимается как отдельная, произносимая на одном дыхании тирада, непрерывная 15-стопная цепь этого размера, резко обрывающаяся на мужской клаузуле.

Также из холостых пятистиший составлена вторая часть стихотворения Максимилиана Волошина «Доблесть поэта» (17 октября 1925), написанная в Коктебеле. Первая часть, работа над которой началась в октябре 1923 г., получила окончательный заголовок «Поэту», видимо, соотнесенный с одноименным стихотворением Пушкина. Среди других названий, фигурировавших в черновиках, были «Virtus poeta», «Самому себе», «Мастер» и,

между прочим, «Доблесть поэта», перешедшее в текст 1925 г. В обоих стихотворениях упоминается специфический термин «строфы», что свидетельствует об осознанной установке на строфичность: в первом случае мы имеем пять холостых трехстиший и два двустишия, во втором, видимо, не удовлетворенный неуместным намеком на терцины в сочетании с вольными гекзаметрами, поэт преобразовал их в холостые пятистишия:

1

Ср.: Горн свой раздуй на горе, в пустынном месте над морем
Человеческих множеств, чтоб голос стихии широко
Душу крылил и качал, междометья людей заглушая.

2

Остерегайся друзей, ученичества шума и славы.
Ученики развинтят и вывихнут мысли и строфы.
Только противник в борьбе может быть истинным другом...

1

Править поэму, как текст заокеанской депеши:
Сухость, ясность, нажим — начеку каждое слово,
Букву за буквой рубить на твердом и тесном камне:
Чем скупее слова — тем напряженной их сила.
Мысли заряд волевой равен замолчанным строфам.

Вытравить из словаря слова «Красота», «Вдохновенье» —
Подлый жаргон рифмачей... Поэту — понятия:
Правда, конструкция, план, равносильность, сжатость
и точность.

В трезвом, тугом ремесле — вдохновенье и честь поэта:
В глухомоне веществе заострять запредельную зоркость.

20 ноября 1923 г. Волошин сообщил К. И. Чуковскому: «За-
кончено только одно стихотворение “Поэту” — своего рода про-
граммная декларация, написанная в предвиденьи поездки в Пет-
ро-скву», а чуть раньше, 1 ноября того же года, делился с В. В. Ве-
ресаевым: «Каждую строчку хотелось сделать окончательной
формулой, за которую можно постоять до конца. Стих — осво-
божденный гекзаметр. Но я нарочно делю его поцезурно, чтобы
избегнуть внешнего начертательного сходства с классическим
стихом». В дальнейшем единый замысел вылился в два обособ-

ленных произведения: «Поэту» — программная декларация общественной позиции творца, «Доблесть поэта» — конкретные принципы поэтики и утверждение кардинальной идеи о чуждости поэта и государства, особенно в «дни революции». Идущая с античных времен традиция патетического выражения творческого кредо поэта в величавых гекзаметрах (вспомним «Послание к Пизонам» Горация!), реабилитация независимого от «злобы дня» творчества получили у Волошина вместе с адекватной метрической формой и адекватную строфику.

Основной корпус строфического репертуара пятистиший, однако, составляют рифмованные их модификации, в которых трехстишие так или иначе сочетается с двустижием, тройное созвучие с двойным. Наиболее гармонично рифмы располагаются поочередно: АВАВА. Правильный альтернанс разнородных созвучий создает почти идеальную симметрию, преодолевая асимметрию нечетного количества стихов:

Люблю глаза твои, мой друг,
С игрой их пламенно-чудесной,
Когда их приподнимешь вдруг
И, словно молнией небесной,
Окинешь бегло целый круг...

Но есть сильнее очарованья:
Глаза, потупленные ниц
В минуты страстного лобзанья,
И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огонь желанья.

*(Ф. Тютчев. Люблю глаза твои,
мой друг..., <1836>)*

Пятистишие любой конфигурации рифмовки воспринимается как увеличенный на стих нормативный катрен, преимущественно перекрестный. В сущности, это строфа, конструктивно несущая в себе эффект обманутого ожидания. Интенсивность его переживания у воспринимающего зависит прежде всего от места появления «третьего лишнего». Если он появляется в начале строфы, наше сознание фиксирует парную рифмовку и настраивается на соответствующее ритмическое движение в дальнейшем. Однако тут же, в третьей строке, оно нарушается. Результат очевиден — интонационное торможение:

Я знал ее еще тогда,
В те баснословные года,
Как перед утренним лучом
Первоначальных дней звезда
Уж тонет в небе голубом...

И все еще была она
Той свежей прелести полна,
Той дорасветной темноты,
Когда, незрима, неслышна,
Роса ложится на цветы...

Вся жизнь ее тогда была
Так совершенна, так цела,
И так среде земной чужда,
Что, мнится, и она ушла
И скрылась в небе, как звезда.

(Ф. Тютчев. Я знал ее еще тогда..., 1861)

Реальное движение лирической темы осуществляется в головных двустипических строф, т.е. как раз в удвоениях, возмущающих ровное чередование перекрестно срифмованных строк. В заключительной строфе поэт возвращается к мотиву звезды, заданному в сравнении зачина, подтверждая его справедливость и завершая обрамление.

Если третий лишний стих завершает пятистишие, создается впечатление искусственной задержки его финала. Чаще всего последний стих при этом совпадает с первым:

Поедем в Царское Село!
Свободны, ветрены и пьяны,
Там улыбаются уланы,
Вскочив на крепкое седло...
Поедем в Царское Село!

Казармы, парки и дворцы,
А на деревьях — клочья ваты,
И грянут «здравия» раскаты
На крик «Здорово, молодцы!».
Казармы, парки и дворцы...

(О. Мандельштам. Царское Село, 1912)

Как уже отмечалось в разделе о композиции цепных строф, стремясь дать хотя бы отдаленный аналог восточной версификации, Есенин в своих «Персидских мотивах» охотно обращался к рефренным пятистишиям. Помимо уже проанализированного стихотворения «Шагане ты моя, Шагане...», это «Свет вечерний шафранного края...», «Воздух прозрачный и синий...», «Голубая родина Фирдуси...», «В Хороссане есть такие двери...» и отчасти «Глупое сердце, не бейся!...», где первая строфа насчитывает четыре стиха, а пять остальных — по пять. Есенин не стремится к педантичной штамповке совершенно одинаковых строф, время от времени допуская перестановку в порядке рифмовки. Так, в стихотворении «Свет вечерний шафранного края...» базовая модель AbAbb во второй строфе замещается вариантом AbAbA:

Свет вечерний шафранного края,
Тихо розы бегут по полям.
Спой мне песню, моя дорогая,
Ту, которую пел Хаям.
Тихо розы бегут по полям.

Лунным светом Шираз осиянен,
Кружит звезд мотыльковый рой.
Мне не нравится, что персияне
Держат женщин и дев под чадрой.
Лунным светом Шираз осиянен.

Но затем все возвращается на круги своя, а последняя, шестая, строфа повторяет по рифмовке первую, правда, в измененном порядке чередования строк (aBВаa):

Тихо розы бегут по полям.
Сердцу снится страна другая.
Я спою тебе сам, дорогая,
То, что сроду не пел Хаям...
Тихо розы бегут по полям.

Мотивы, побудившие В.Ходасевича прибегнуть к комбинации пятистиший различной конфигурации в стихотворении «Из дневника», совершенно иного рода; не стилистические, а композиционные. В обрамлении двух строф асимметричной модели aaBaB мы видим еще более асимметричную строфу aBaab; их вза-

имная корреляция, однако, оборачивается стройным космосом преодоленного хаоса:

Должно быть, жизнь и хороша,
Да что поймешь ты в ней, спеша
Между купелию и моргом,
Когда мытарится душа
То отвращеньем, то восторгом?

Непостижимостей свинец
Все толще над мечтой понурой, —
Вот и дуреешь, наконец,
Как любознательный кузнец
Над просветительской брошюрой.

Пора не быть, а пребывать,
Пора не бодрствовать, а спать,
Как спит зародыш крутолобий,
И мягкой вечностью опять
Обволокнуться, как утробой.

Сложный контрапункт взаимодействия симметрии и асимметрии создает в результате изысканно гармоничную архитектуру стихотворения, в полной мере отвечающую его идейно-тематическому содержанию: параллелизм зачина и концовки предопределен, с одной стороны, фатальной спешкой в преодолении расстояния «между купелию и моргом» и, с другой стороны, спокойным имманентным сном в «утробе» «вечности»; в центре, на самом «экваторе» оказывается одинокое неуравновешенное пятистишие с удвоением третьего стиха о свинцовой толще непостижимостей, отягощающих мечту; его срединное положение способствует нейтрализации неутешительной тяжести бытового «прозрения», одуряющего осознания скоротечности жизни и, следовательно, бренности человеческого бытия.

Итак, мы видим, что с наибольшей силой эффект обманутого ожидания дает о себе знать в асимметричных пятистишиях, в которых неурочное удвоение строк совершается в середине строфы (на 2—3-м либо 3—4-м стихах):

На звук цевницы голосистой,
Толпой забав окружена,

Летит прекрасная весна;
Благоухает воздух чистый,
Земля воздвиглась ото сна.

(Е. Баратынский. Весна, 1822 (?))

Я видел вас: холмы и нивы,
Разнообразных гор кусты,
Природы дикой красоты,
Степей глухих народ счастливый
И нравы тихой простоты!..

(М. Лермонтов. Черкешенка, 1829)

В последний раз твой образ милый
Дерзаю мысленно ласкать,
Будить мечту с сердечной силой
И негой робкой и унылой
Твою любовь воспоминать.

(А. Пушкин. Прощанье, 1830)

Что ты клонишь над водами,
Ива, макушку свою?
И дрожащими листьями,
Словно жадными устами,
Ловишь беглую струю?..

*(Ф. Тютчев. Что ты клонишь над водами...,
<1835>)*

Ритмический характер таких пятистиший отличается зыбкостью, неуравновешенностью, ощущением внутренней тревоги и беспокойства.

Еще свободнее, раскованнее ритм пятистиший, сочетающих рифмованные строки с холостыми. Самые естественные формы данного сочетания представляет четверостишие с добавлением холостой строки в зачине (ХАВВА) или концовке (АВАВХ) строфы. Уникальные примеры таких построений находим у Ф. Тютчева в стихотворении «Двум сестрам» (1830):

Обеих вас я видел вместе —
И всю тебя узнал я в ней...
Та ж взоров тихость, нежность гласа,
Та ж прелесть утреннего часа,
Что веяла с главы твоей!

И все, как в зеркале волшебном,
Все обозначилось вновь:
Минувших дней печаль и радость,
Твоя утраченная младость,
Моя погибшая любовь!

— и у Г.Державина, имевшего, очевидно, под влиянием авторитетной для него немецкой поэзии, склонность к освобожденным от рифмы концовкам строф:

Седящ, увенчан осокою,
В тени развесистых древес,
На урну облегшись рукою,
Являющий лице небес
Прекрасный вижу я источник.

Источник шумный и прозрачный,
Текущий с горной высоты,
Луга поящий, доли злачны,
Кропящий перлами цветы,
О, коль ты мне приятен зришься!..

(«Ключ», 1779)

Холостые строки в финальной позиции, выдвигаясь интонационно и по контрасту с рифмованными, принимают на себя логическое ударение. Подобным образом построены еще несколько державинских текстов: «К лире» (1794), «Похвала сельской жизни» (1798) и др. В стихотворении же «Праведный судия» используется уже знакомый нам прием (холостые в пределах данной строфы стихи находят рифменное соответствие в соседней, парной по отношению к ней строфе, т.е. переводят их, таким образом, в разряд парно-цепных):

Я милость воспою и суд,
И возглашу хвалу я Богу;
Законы, поученье, труд,
Премудрость, добродетель строго
И непорочность возлюблю.

В моем я доме буду жить
В согласьи, в правде, в преподобьи;

Как чад, рабов моих любить,
И сердца моего в незлобьи
Одни пороки истреблю.

Следующая пара строф образует свою автономную рифменную систему и т.д. Правда, и вообще не стремящийся к абсолютно точным созвучиям Державин допускает в пятых строках рифмы близкие к ассонансам («от льстецов—клеветников», «добро—во гроб»).

В поэзии нового времени этот прием эффектно применял зрелый А. Блок. В стихотворении 1914 г. «Последнее напутствие» в межстрофические рифменные связи вступает каждый третий стих группирующихся попарно строф (AbCAb DeCDe...):

Боль проходит понемногу,
Не навек она дана.
Есть конец мятежным стонам.
Злую муку и тревогу
Побеждает тишина.

Ты смежил больные вежды,
Ты не ждешь — она вошла.
Вот она — с хрустальным звоном
Преисполнила надежды,
Светлым кругом обвела...

По той же строфической схеме построены стихотворения «Из хрустального тумана...» (6 октября 1909), «Как свершилось, как случилось?...» (19 декабря 1913), «Как растет тревога к ночи...» (30 декабря 1913). В стихотворении 1912 г. «Тишина в лесу» перекидным оказывается уже не третий, а четвертый стих каждой пары строф (AbACb DeDCe):

Бушевали ночные метели,
Заметали лесные пути,
И гудели мохнатые ели,
И у ангелов не было силы
Звездный свет до земли донести.

Но полночные силы устали
В небе черные тучи клубить,

И деревья стонать перестали,
И у ангелов силы хватило
Звездным светом леса озарить...

Наконец, в стихотворении 1908 г. «Все б тебе желать веселья...», кроме четвертого стиха, общими между парными строфами оказываются и два «законных» созвучия (AbACb AbACb...):

Все б тебе желать веселья,
Сердце, золото мое!
От похмеля до похмеля,
От приволья вновь к приволью —
Беспечальное житье!

Но низка земная келья,
Бледно золото твое!
В час разгульного веселья
Вдруг намашет страстной болью,
Черным крыльем воронье!..

Еще реже пятистишие может держаться на одной-единственной рифме. Таковы строфы стихотворения В. Ходасевича «Мельница» (весна 1920— 13 марта 1923) (ХаXXa):

Мельница забытая
В стороне глухой.
К ней обоз не тянется,
И дорога к мельнице
Заросла травой.

Не плеснется рыбица
В голубой реке.
По скрипучей лесенке
Сходит мельник старенький
В красном колпаке...

Таким образом, все дактилические окончания остаются холостыми и, тем самым, семантически выделенными. Такое пятистишие отчасти напоминает облегченный вид четверостишия модели ХАХА.

Глава 7

ШЕСТИСТИШИЕ

Шестистишие в еще большей степени, чем пятистишие, представляет сложные строфы, синтезированные из элементарных, простейших составляющих: двустишия (трех: 2+2+2), трехстиший (двух: 3+3), четверостишия и двустиший (4+2 или 2+4). Как и все ранее рассмотренные строфические образования, шестистишия подразделяются на холостые, рифмованные и смешанные. Оригинальные шестистишия без рифм в русской поэзии встречаются в основном в одиночном варианте. Ярким примером такой изолированной строфы может служить стихотворение Пушкина «Труд» (1830), представляющее собой утроенный элегический дистих:

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
Плату приявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

Образцом для него могло послужить стихотворение В. Жуковского «Обеты» (1821), источником для которого, в свою очередь, было «Сельское счастье» И. Гете:

Будьте, о духи лесов, будьте, о нивы потока,
Верны далеким от вас, доступны близким друзьям!
Нет их, некогда здесь беспечною жизнью живших:
Мы, сменя их, им вслед смиренно ко счастью идем.
С нами, Любовь, обитай, богиня радости чистой!
Жизни прелесть она, близко далекое с ней!

Заметим также, четные стихи у Жуковского, кроме шестого, в отличие от пушкинских, не пентаметры, а гекзаметры с мужскими клаузулами.

Но, как не раз уже приходилось оговариваться, одиночные строфы, в которых не просматриваются характерные очертания канонических твердых форм, в структурном отношении амбивалентны (одиночная строфа=астрофическое стихотворение). Тем не менее факт остается фактом: отсутствие рифмы в приведенном шестистишии мотивировано его античной ориентацией.

Приблизительно так же обстоит дело с вольным, «подражательным» переводом Анакреонтовой LV оды «О любовниках» Николая Львова (1794):

На бедре, прижженом сталью,
Знают лошадь по тавру;
А парфянина по шапке.
Я ж влюбленного тотчас
По сердечной легкой метке
И на взгляд могу узнать.

Тот же текст, переведенный Антиохом Кантемиром, состоит из девяти нерифмованных 7-сложников; Пушкин же выстроил его из восьми 4-стопных хореев, снабдив их рифмами по схеме октавы и подзаголовком «(Отрывок)».

Скорее всего, строфика французского первоисточника натолкнула О. Мандельштама на повторяющиеся холостые шестистишия, правда, со сплошной женской каталектикой в переводе стихотворения Огюста Барбье «1793»:

Когда корабль столетний государства
Устал греметь горохом недовольства,
Открытый всем, как решето, дырявый,
В кромешный мрак, в барашковое море —
Террора ветер в парусах раздутых —
Он наудачу вышел за свободой.

И со своих гранитных побережий
Следили жадно короли Европы
За оползаньем медленным империй.
Как будто горбоносые пираты,
Как чайки трупоядные, монархи
Наметили плавучий гроб французов...

Гремучие ямбы французского поэта из его книги «Ямбы и поэмы» (1831), вдохновившие много позже Александра Блока в «Вольных мыслях» (1907), а затем и Максимилиана Волошина

в цикле стихов о гражданской войне, не требовали для реализации окказионально закрепившейся за ними содержательности еще и рифмы, однако традиционный порядок, свойственный французской поэзии XIX в., требовал компромиссных решений. Проще всего было сохранить белые шестистишия 5-стопного ямба.

Элементарная форма рифмованных шестистиший складывается из трех простейших слагаемых, а именно двустихий парной рифмовки: 2+2+2=aabbcc.

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пуškai в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, —
Любуйся ими — и молчи.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими — и молчи.

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, —
Внимай их пенью — и молчи!..

Знаменитое стихотворение Федора Тютчева «Silentium!» <1830>, выражающее философско-художническое кредо поэта, являет собой хрестоматийный пример органического слияния содержания и формы его выражения. Три связанные между собой тирады совпадают с тремя в высшей степени выразительными шестистишиями. В совокупности и каждое по отдельности они звучат с необыкновенной страстностью, экстагически, почти исступленно. Этому способствуют и метрический строй — абсолютный акаталектический ямб, осложненный ритмическими переборами в конце первой и заключительной строф, и абсо-

лютно мужская, нарушающая правило альтернанса смежная рифмовка, с частично совпадающими рифмопарами на одно и то же созвучие и идентичным заклинательным призывом в самом начале и конце всего стихотворения, равно как и в финале каждой строфы: «и молчи!», и синтаксис, членящий речевой поток на относительно равные параллельные отрезки с паузами на одних и тех же местах. В результате текст произносится на одном дыхании, оказывая на воспринимающего даже в письменном виде исключительное по силе эмоциональное воздействие.

Того же эмфатического эффекта, но с использованием сплошных женских рифм, добивается Иосиф Бродский в длинном стихотворении «Памяти Т.Б.» (1968) из 43 шестистиший четырехударного дольника:

1

Пока не увяли цветы и лента
еще не прошла через зелень лета,
покуда черна и вольна цыганить,
ибо настолько длинна, что память
моя, как бы внемя ее призыву,
потянет ее, вероятно, в зиму, —

2

прими от меня эту рифмо-лепту,
которая если пройдет сквозь Лету,
то потому, что пошла с тобою
опередившей меня стопою;
и это будет тогда, подруга,
твоя последняя мне услуга...

Избранная строфа помогает Бродскому совместить две крайности: бесконечно длящийся ритм черной ленты, символизирующей смерть, за которой скрывается вечность, и дискретность равномерно повторяющихся порций по шесть попарно срифмованных строк, назначение которой — косвенная передача непредсказуемой быстротечности жизни. Эти две противоположные ритмические волны порой накатывают друг на друга, одна строфа синтаксически перетекает в другую, скрадывая их целостность:

23

Так что твой грех, говоря по сути,
равен — относится к той минуте,

когда ты глотнула последний воздух,
в легких с которым лежать на водах
так и осталась, качаясь мерно,
а добродетель твоя, наверно,

24

эту минуту и ветра посвист
перерастет, как уже твой возраст
переросла, ибо день, когда я
данные строки, почти рыдая,
соединяю, уже превысил
разность выбитых в камне чисел.

25

Черная лента цыганит с ветром.
Странно тебя оставлять нам в этом
месте, под грудой цветов, в могиле,
здесь, где люди лежат, как жили:
в вечной своей темноте, в границах;
разница вся в тишине и птицах...

Строфическую целостность Бродский поддерживает столь любимой им нумерацией, которая спорит со сквозным образом черной ленты, цыганящей с ветром, с монотонией однообразно чередующихся сплошных женских рифм, с прихотливым, подчеркнуто длинным синтаксисом и с эффективными enjambements на межстрофических стыках:

42

Стоит ли? Вряд ли. Не стоит строчки.
Как две прямых расстанутся в точке,
пересекаясь, простимся. Вряд ли
свидимся вновь, будь то Рай ли, Ад ли.
Два этих жизни посмертной вида
лишь продолжение идей Эвклида.

43

Спи же. Ты лучше была, а это
в случае смерти всегда примета,
знак невозможности, как при жизни,
с худшим свиданья. Затем, что вниз не

спустишься. Впрочем, долой ходули —
до несвиданья в Раю, в Аду ли.

Более спокойное движение ритма прослеживается в шести-стиших балладного типа, где между двустушиями соблюдается альтернанс (закономерное чередование мужских и женских рифм):

В песчаных степях аравийской земли
Три гордые пальмы высоко росли.
Родник между ними из почвы бесплодной,
Журча, пробивался волною холодной,
Хранимый, под сенью зеленых листов,
От знойных лучей и летучих песков.

(М. Лермонтов. Три пальмы, 1837–1841)

Исследователи давно обратили внимание на генетическую связь лермонтовского стихотворения с IX «подражанием Корану» Пушкина («И путник усталый на Бога роптал...», 1824): по линии сюжета, ориентальной окраске, характеру строфики и метра. Помимо чередования каталектик, сохранению относительно спокойного, хотя и не лишённого внутреннего напряжения эпического тона способствует и длинный 4-стопный амфибрахий.

Эмоциональное напряжение примерно того же уровня обеспечивает шестистишие, казалось бы, противоположной структуры: АВАВАВ. Его можно рассматривать как целостную неделимую строфу сплошной перекрестной рифмовки или как сумму трех двустуший с цепной межстрофической рифменной связью (АВ+АВ+АВ). Художественный эффект в обоих случаях один и тот же — нагнетание эмоционального напряжения без разрешения:

Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит:
Оно гласит, что не увижу
Пристрастья важных аонид.
Так Риму, Дрездену, Парижу
Известен впрямь мой будет вид.

(А. Пушкин. Кипренскому, 1827)

Когда твой друг с пророческой тоскою
Тебе вверял толпу своих забот,
Не знала ты невинною душою,

Что смерть его позорная зовет,
Что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет...

*(М. Лермонтов. К***)*

Шестистишия сплошной перекрестной рифмовки, как правило, основаны на чередовании мужских и женских рифм, благодаря чему прекрасно передают относительно ровные, плавные, с нарастающим эмоциональным подъемом интонационные ходы.

Следующая степень контаминации элементарных слагаемых шестистишия предполагает синтез двух терцетов: 3+3. Здесь возможны различные варианты: самый распространенный, прямой: ABCABC, а также инверсированные, наподобие заключительных терцетов сонета: ABCCAB, ABCACB, ABCBCA, ABCCBA и пр. Прямой вариант придает поэтической интонации гармоническую стройность, логическую последовательность:

Вдали от солнца и природы,
Вдали от света и искусства,
Вдали от жизни и любви
Мелькнул твои молодые годы,
Живые помертвеют чувства,
Мечты развеются твои...

И жизнь твоя пройдет незрима,
В краю безлюдном, безымянном,
На незамеченной земле, —
Как исчезает облак дыма
На небе дымном и туманном,
В осенней беспредельной мгле...

(Ф. Тютчев. Русской женщине, <1848–1849>)

Прямое взаимодействие двух трехстиший напоминает шестистишие ABABAB, в котором сочетаются перекрестно рифмующиеся строки, с существенным, однако, отличием: в случае ABCABC одноименные рифмочлены чередуются не через один, а через два рифмочлена иной фонической конфигурации, благодаря чему «ритмический шаг» укрупняется, рифмическая цепь затягивается, а строфа в целом приобретает большую сложность, рифмическую изысканность и интонационную свободу. Здесь

возможны два варианта — с альтернансом рифмочленов и без него. Иосиф Бродский, вообще тяготеющий к крупным строфам, в том числе и к шестистишиям, широко применяет оба.

Шестистишия ABCABC со сплошными женскими окончаниями и экзотическим 3–2-ударным дольником создают некий условный колорит мексиканского захолустья:

Коричневый город. Вечер
пальмы и черепица
старых построек.
С кафе начиная, вечер
входит в него. Садится
за пустующий столик.

В позлащенном лучами
ультрамарине неба
колокол, точно
кто-то бренчит ключами:
звук, исполненный неги
для бездомного. Точка

загорается рядом
с колокольной собора.
Видимо, Вечер.
Проводив его взглядом,
полным пусть не укора,
но сомнения, вечер...

В 1-й части стихотворения «С февраля по апрель» (1969–1970) также чередуются через две строки сплошные женские рифмы, причем первая и четвертая строки в каждой строфе укорочены на целых три стопы (ABCABC Я 255255):

1

Морозный вечер.
Мосты в тумане. Жительницы грота
на кровле Биржи клацают зубами.
Бесчеловечен,
верней, безлюден перекресток. Рота
матросов с фонарем идет из бани.

В глубинах ростра —
вороний кашель. Голые деревья,
как легкие на школьной диаграмме.
Вороньи гнезда
чернеют в них кавернами. Отрепья
швыряет в небо газовое пламя.

Река — как блузка,
на фонари расстегнутая. Садик
дворцовый пуст. Над статуями кровель
курится люстра
луны, в чьем свете император-всадник
свой высеребрил изморозью профиль.

И барку возле
одним окном горящего Сената
тяжелым льдом в норд-ост перекосило.
Дворцы промерзли,
и ждет весны в ночи их колоннада,
как ждут плоты на Ладоге буксира.

В стихотворении номинально пять частей, 4-я, очевидно, значимо отсутствует. Кроме 1-й части из шестистиший состоят еще две: 2-я и 3-я, последняя 5-я представляет собой три катрена перекрестной рифмовки.

Схема рифмовки 2-й части AAbCCb, в 3-й вновь знакомая нам конфигурация рифм, но уже с другой каталектикой (aBcaBc со стопностью Я 442442):

Шиповник каждую весну
пытается припомнить точно
свой прежний вид:
свою окраску, кривизну
изогнутых ветвей — и то, что
их там кривит.

В ограде сада поутру
в чугунных обнаружив прутьях
источник зла,
он суетится на ветру,
он утверждает, что не будь их,
проник бы за.

Игра на предустановленном порядке мужских и женских клаузул в условиях разностопного ямба обеспечивает возможность выделения синкопированными паузами наиболее важных по значению ударных заключительных стихов. Особенно эффектна в этом смысле 3-я строфа, где ритмические перебои усугубляются благодаря резким enjambements с выдвиганием на наиболее активные позиции стиха служебных частей речи и слова, а также анафорических повторов отрицательной частицы «не», приобретающей тем самым форсированное значение и форсированную же энергию выражения:

Он корни запустил в свои
же листья, адово исчадь,
храм на крови.
Не воскрешение, но и
не непорочное зачатье,
не плод любви.

Тот же тип строфы, без отступлений, однако, от равноstopности (если не считать часто встречающееся вкрапление в 5-стопные ямбы 6-стопной строки), находим в трех частях стихотворения «Гуернавака» из «Мексиканского дивертисмента» (1975):

В саду, где М., французский протеже,
имел красавицу густой индейской крови,
сидит певец, прибывший издаля.
Сад густ, как тесно набранное «Ж».
Летает дрозд, как сросшиеся брови.
Вечерний воздух звонче хрусталя...

— и в стихотворении на исторический сюжет из римской жизни с красноречивым названием «Anno domini» (нашей эры) (январь 1968, Паланга):

Провинция справляет Рождество.
Дворец Наместника увит омелой,
и факелы дымятся у крыльца.
В проулках — толчея и озорство.
Веселый, праздный, грязный, очумелый
народ толпится позади дворца.

Наместник болен. Лежа на одре,
 покрытый шалью, взятой в Альказаре,
 где он служил, он размышляет о
 жене и о своем секретаре,
 внизу гостей приветствующих в зале.
 Едва ли он ревнует. Для него...

Название стихотворения наводит на мысль об аллюзиях с одноименным циклом Анны Ахматовой. Видимо, все же это не более чем совпадение или, в лучшем случае, знак определенной жанрово-тематической переключки. Так или иначе, у Ахматовой только два стихотворения означенного цикла написаны шестистишиями, но рифмовка и метрика их — иные: аВаВсс; Ам4 («Библейские стихи. 1. Рахиль») и АВАВсс (аВаВсс); Я5 («В царскосельском парке»).

Инверсированные варианты шестистиший, напротив, тяготеют к развертыванию лирической темы более сложными, прихотливыми путями:

Слезы людские, о слезы людские,
 Льетесь вы ранней и поздней порой...
 Льетесь безвестные, льетесь незримые,
 Неистошимые, неисчислимые, —
 Льетесь, как льются струи дождевые
 В осень глухую, порою ночной.

(1849)

Одинокое тютчевское шестистишие с его нестандартной рифмовкой (AbCCAb) не предполагает заведомо предсказуемых ходов ни в движении поэтической мысли, ни в структуре ее стихотворного воплощения. Асимметричные по отношению друг к другу терцеты парадоксальным образом складываются в симметричный союз, представляя собой катрен перекрестной рифмовки (Ab...Ab), разрезанный парным двустижием (CC). Такое построение помогает сохранить и усилить естественную экспрессию, порождаемую длинным нанизыванием однородных определений («безвестные... незримые...неистошимые, неисчислимые») и лексических повторов («слезы людские» дважды и «льетесь» четырежды, не считая «льются») как раз на экваторе строфы, отмеченном дактилической рифмой («незримые—неисчислимые»).

Еще любопытнее и, пожалуй, распространеннее шестистишие, составленные из терцетов не на три, а на две общие рифмы: ААВААВ, АВААВА, возможны и инверсированные варианты: АВААВВ, АВВААВ и пр. Их, впрочем, удобнее рассматривать как варианты альтернирующей модели АВАВАВ. В стихотворении, посвященном М. Лозинскому, «Пятистопные ямбы» (1913), Николай Гумилев представил совершенно уникальную последовательность строф, сочетающих по шесть стихов на две рифмы в различном порядке:

Я помню ночь, как черную наяду,
В морях под знаком Южного Креста.
Я плыл на юг; могучих волн громаду
Взрывали мощно лопасти винта,
И встречные суда, очей отраду,
Брала почти мгновенно темнота. (AbAbAb)

О, как я их жалел, как было странно
Мне думать, что они идут назад
И не остались в бухте необманной,
Что Дон-Жуан не встретил Донны Анны,
Что гор алмазных не нашел Синдбад,
И Вечный Жид несчастней во сто крат. (AbAAbb)

Но проходили месяцы, обратно
Я плыл и увозил клыки слонов,
Картины абиссинских мастеров,
Меха пантер — мне нравились их пятна —
И то, что прежде было непонятно,
Презренье к миру и усталость снов. (AbbAAb)

Я молод был, был жаден и уверен,
Что дух земли молчал, высокомерен,
И умерли слепящие мечты,
Как умирают птицы и цветы.
Теперь мой голос медлен и размерен,
Я знаю, жизнь не удалась... и ты. (AAbbAb)

Ты, для кого искал я на Леванте
Нетленный пурпур королевских мантий,
Я проиграл тебя, как Дамаянти

Когда-то проиграл безумный Наль.
 Взлетели кости звонкие, как сталь,
 Упали кости — и была печаль... (AAAbbbb)

Всего в стихотворении Гумилева 14 строф, группирующихся в два семистрофия, целенаправленно (почти зеркально!) варьирующих порядок рифмовки мужской и женской каталектики:

AbAbAb	aBaBaB
AbAAbb	aBaaBB
AbbAAb	aBBaaB
AAbbAb	aaaBBB
AAAbbb	aaBaBB
AAbAbb	aaBBaB
AbbbAA	aBBBaa

Видимо, по недосмотру была допущена перестановка 5-й–6-й строф первой семерки и, соответственно, 4-й–5-й строф второй семерки, нарушившая совершенно очевидное изошренно-формальное задание, предопределившее строфическую композицию всего произведения. С другой стороны, его реализации способствовало в известной мере характерно-гумилевское экзотическое содержание. Опыт такого рода Гумилев уже имел в поэме «Открытие Америки» (1910–1916), все три песни которой организованы подобным же образом:

AbAbAb	aBaBaB	AbAbAb	aBaBaB	AbAbAb	aBaBaB
AAbbAb	aaBaBB	AAAbbb	aaBaBB	AAAbbb	aaBaBB
AAAbbb	aBBaaB	AAbbAb	aBBaaB	AAbbAb	aBBaaB
AbAAbb	aBaaBB	AbAAbb	aBaaBB	AbAAbb	aBaaBB
AbbAAb	aaaBBB	AbbAAb	aaaBBB	AAbAbb	aaaBBB
AAbAbb	aaBBaB	AAbAbb	aaBBaB	AbAAbb	aaBBaB
AbbbAA	aBBBaa	AbbbAA	aBBBaa	AbbbAA	aBBBaa

Таинственный алгоритм чередования строф различной конфигурации образует прихотливую мозаичную картину, адекватную стилистике произведения.

Синтез четверостишия с двустишием и наоборот (4+2, 2+4) — несомненно самая продуктивная форма образования полнорифмованных шестистиший. Здесь также возможны как трех-, так и двухрифменные варианты. Конечно, чаще всего встречаются

четверостишие перекрестной рифмовки (АВАВ) с двустушием (СС)=(АВАВСС); такое сочетание принимает на себя роль и функцию норматива:

Как ныне собирается вещий Олег
Отмстить неразумным хазарам,
Их селы и нивы за буйный набег
Обрек он мечам и пожарам.
С дружиной своей в цареградской броне
Князь по полю едет на верном коне.

(А. Пушкин. Песнь о вещем Олеге, 1822)

Поэтому жанровый и стилистический разброс, а соответственно тематика и метрические предпочтения этой строфы не лимитированы. Так, например, Лермонтов пишет ею 4-стопным ямбом «Балладу» (1830):

В избушке позднею порою
Славянка юная сидит.
Вдали багровой полосой
На небе зарево горит...
И, люльку детскую качая,
Поет славянка молодая...

и совершенно в ином духе 4–3-стопным трехсложником с вариациями анакруз «Стансы» (1830–1831):

Мне любить до могилы Творцом суждено!
Но по воле того же Творца
Все, что любит меня, то погибнуть должно
Иль, как я же, страдать до конца.
Но воля надеждам противна моим,
Я люблю и страшусь быть взаимно любим...

Если в первом случае, несмотря на короткий 4-стопный ямб, преобладают повествовательные интонации, то во втором, опять-таки вопреки привычной репутации трехсложников с вариациями анакруз (вспомним знаменитую «Русалку!»), на первый план выдвигается лирическая рефлексия.

В лирике А. К. Толстого обе отмеченные тенденции естественным образом сближены:

Ты знаешь край, где все обильем дышит,
Где реки льются чище серебра,
Где ветерок степной ковыль колышет,
В вишневых рощах тонут хутора,
Среди садов деревья гнутся долу
И до земли висит их плод тяжелый?..

(40-е годы)

Я вас узнал, святые убеждения,
Вы спутники моих минувших дней,
Когда, за беглой не гоняясь тенью,
И думал я и чувствовал верней,
И юною душою ясно видел
Все, что любил, и все, что ненавидел!

(1858)

Только соединившись с 4—3-стопным амфибрахием в небольшом шестистрофном стихотворении «Пустой дом», написанном в конце 40-х годов, шестистишие, столь колоритно заявившее о себе в «Песни о вещем Олеге», твердо настаивает на своих «законных» балладных прерогативах:

Стоит опустелый над сонным прудом,
Где ивы поникли главой,
На славу Расстрелием строенный дом
И герб на щите вековой.
Окрестность молчит среди мертвого сна.
На окнах разбитых играет луна...

Любопытную метаморфозу эта все же более склонная к эпической нарративности, чем к лирической медитации, строфа претерпела в лирике А. Блока:

И я провел безумный год
У шлейфа черного. За муки,
За дни терзаний и невзгод
Моих волос касались руки,
Смотрели темные глаза,
Дышала синяя гроза...

(21 октября 1907)

Иногда, хотя и несколько реже, в головной части шестистрочной строфы катрен перекрестной рифмовки уступает свое место охватному четверостишию (АВВАСС). Сравнительно с предыдущей формой это шестистишие влечет за собой содержательные шлейфы не столь широкого диапазона. Это преимущественно описания экзотического пейзажа, классический образец которых мы видим в пушкинском «Кавказе» (1829):

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины:
Орел, с неподвижной поднявшись вершины,
Парит неподвижно со мной наравне.
Отселе я вижу потоков рожденье
И первое грозных обвалов движенье...

Второе, более органичное амплуа шестистишия данной модели — обслуживать специфический «лад баллад»:

От плясок и песен усталый Адам
Заснул, неразумный, у древа познания.
Над ним ослепительных звезд трепетанья,
Лиловые тени скользят по лугам,
И дух его сонный летит над лугами,
Внезапно настигнут зловещими снами.

(Н. Гумилев. Сон Адама, 1910)

Его отличие от базовой модели, релевантным признаком которой является перекрестная рифмовка первых четырех стихов, примерно такое же, как между двумя моделями катрена, входящего в состав шестистрочной строфы того и другого типа. Модель АВВАСС удобна для изображения замкнутого хронотопа, она заметно затормаживает движение действия, событий, сюжета, придает изображению некий легендарный, в данном случае мифологический аромат.

Могут ли катрен и двестишие поменяться в шестистишии своими местами? Безусловно. Модели ААВСВС и ААВССВ не столь популярны, как их структурные антиподы, главным образом оттого, что противоречат общей архитектурной закономерности, которая видится в тенденции к пуанту в конце строфы, к выраженному энергичному финалу. «Преждевременная» граница

между двумя типами рифмовки еще меньше способствует динамике развития поэтической мысли, чем только что упомянутое охватное четверостишие в экспозиции модели АВВСС. Перемещение «итогового» двустишия в начало строфы приводит к ритмическому и интонационному эффекту, сравнимому с решением задачи, ответ которой известен нам наперед или, если обратиться к более близкой нашему предмету материи, с повторным чтением произведения детективного жанра (кто убийца, мы знаем, остается узнать, как он был уличен). Обыкновенно в шестистишии (2+4) вначале дается тезис, а затем следует его развитие:

Я на пароходе «Маяковский»,
а в душе — Есенина березки,
мыслей безбилетных толкотня.
Не пойму я — слышится мне что ли
полное смятения и боли
«Граждане, послушайте меня...»

(Е. Евтушенко)

Если сравнивать две модели шестистишия с парной рифмой в зачине: ААВСВС и ААВССВ, с точки зрения их практической популярности, явное предпочтение следует отдать последней, именуемой иногда *ронсаровой* (в честь французского поэта XVI в. Пьера Ронсара), в которой рамочная композиция выражена с предельной откровенностью. С другой стороны, она производит впечатление и более гармоничной структуры благодаря параллелизму парносрифмованных строк в начале и середине строфы (АА=СС) и возможности играть на альтернансе неоднородных каталектик.

Модель ААВСВС встречается довольно редко. Дважды ее использовал тонкий стилист В. Ходасевич; первый раз в стихотворении, которому он придавал особое значение («С этого стихотворения внутренне начался для меня период “Тяжелой Лиры”»⁵²:

Психея! Бедная моя!
Дыханье робко затая,
Внимать не смеет и не хочет,
Заслушаться так жутко ей

⁵² Ходасевич Владислав. Собрание стихов. — М., 1992. — С. 406.

Тем, что безмолвие пророчит
В часы мучительных ночей.

(«Психея! Бедная моя!..», 4 апреля 1921)

Второй раз в шуточном стихотворении «К Лиле» (12 марта—30 апреля 1929), в котором бурлескный гиперболизм галантного признания уравновешен иронической авторской пометой «С латинского»:

Скорее челюстью своей
Поднимет солнце муравей;
Скорей вода с огнем смесится;
Кентавров скорее кровь
В бальзам целебный обратится! —
Чем наша кончится любовь.

Наконец, еще один — причем не самый тривиальный — пример удалось найти у Гумилева, который в стихотворении «Видение» (1912) попросту удвоил начальный стих, вернее, снабдил его тавтологической рифмой и тем самым лишний раз подчеркнул «пробуксовывающую» функцию двустишного зачина:

Лежал истомленный на ложе болезни
(Что горше, что тягостней ложа болезни?),
И вдруг загорелись усталые очи,
Он видит, он слышит в священном восторге —
Выходят из мрака, выходят из ночи
Святой Пантелеймон и воин Георгий...

Зато шестистишие модели ААВССВ практически у любого поэта, культивирующего эту строфу, встречаются, что называется, на каждом шагу. Их тематические, жанровые и стилистические предпочтения не поддаются сколько-нибудь адекватному учету. Это — и имитация античного мифа о «родословной» рифмы в пушкинском стихотворении 1828 г. «Рифма, звучная подружка...», сочетающем лирическую медитацию:

Рифма, звучная подружка
Вдохновенного досуга,
Вдохновенного труда,
Ты умолкла, онемела;

Ах, ужель ты улетела,
Изменила навсегда?..

с нарративным изложением событийного плана, как о том, «взяв божественную лиру», «поведали бы миру Гезиод или Омир»:

<...>
Помня первые свиданья,
Усладить его страданья
Мнемозина притекла.
И подруга Аполлона
В темной роще Геликона
Плод восторгов родила...

Даже не искушенный в тонкостях исторической поэтики читатель не может не обратить внимания на то, что избранный размер, мягко выражаясь, не совсем тот. Сам поэт, между прочим, два года спустя переведет свое же стихотворение на адекватный его содержанию метрический язык, написав гекзаметрическое стихотворение «Рифма» («Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пенея...», 1830). Впрочем, отказавшись от легкого «анакреонтического» 4-стопного хорея, Пушкин был вынужден отказаться и от... предмета своего поэтического мифа, т.е. от собственно рифмы; пойти, иными словами, на высокий творческий парадокс — написать стихотворение о рождении рифмы без ... рифмы! И все-таки метрический просчет первого варианта стихотворения получил в какой-то степени компенсацию в строфике. Шестистишие AAbCCb своим форсированным герметизмом несколько нейтрализовало чересчур яркие сигналы русской анакреонтики на метрическом уровне.

Это — продолжим ряд жанрово-тематических и стилистических предпочтений модели шестистишия AABCCB — и высокая поэзия будничной, но по-настоящему прекрасной жизни, в которой незамысловатая «кобылка бурая» буквально на наших глазах волшебным образом преобразается в «нетерпеливого коня» (почти Пегаса!), а любимая женщина ничем не уступает «северной Авроре» (является навстречу ей «звездой Севера»). Речь, понятно, идет об одном из самых совершенных созданий пушкинского гения — стихотворении «Зимнее утро» (1829):

Мороз и солнце; день чудесный!
Еще ты дремлешь, друг прелестный —

Пора, красавица, проснись:
Открой сомкнуты негой взоры
Навстречу северной Авроры,
Звездою Севера явись!

Это — и головокружительное путешествие лирического героя из «пестрой толпы» постылого светского бала в «родные все места», где помнится ему «высокий барский дом / И сад с разрушенной теплицей; / Зеленой сетью трав подернут спящий пруд, / А за прудом село дымится — и встают / Вдали туманы над полями...», где по-прежнему обитает, как будто выявь, «мечты» его «созданье», «С глазами, полными лазурного огня, / С улыбкой розовой, как молодого дня / За рощей первое сиянье». Речь и на этот раз — ошибки быть не может — идет о не менее знаменитом стихотворении Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1 января 1840):

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю,
И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник незванную гостью,
О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

Это — и исполненный глубокого философского смысла символический пейзаж, в котором реально-бытовая «посюсторонность» снимается именно бытийственным зарядом строфы:

Под дыханьем непогоды,
Вздувшись, потемнели воды
И подернулись свинцом —
И сквозь глянец их суровый
Вечер пасмурно-багровый
Светит радужным лучом...

(Ф. Тютчев. *Под дыханьем непогоды...*, 1850)

Особый эффект интонационной монотонии производят также чрезвычайно разнообразные модификации шестистишия на две рифмы (назовем их для удобства *сплошными*, по аналогии с сонетом). В сущности, они занимают промежуточное положение между «правильной» моделью альтернансного чередования

стихов в рамках целостного шестистишия (АВАВАВ) как ее инверсированные варианты, между «неправильными» формами произвольной композиции и между составными моделями (3+3, 4+2, 2+4) как их законная разновидность.

Виртуозное использование богатейшей комбинаторики сочетания разнородных стихов в рамках шестистишия 3+3 продемонстрировал, как мы уже имели случай убедиться, Н. Гумилев («Открытие Америки» и «Пятистопные ямбы»). В его же стихотворении «Русалка» можно наблюдать комбинацию AbbAAb:

На русалке горит ожерелье,
И рубины греховно-красны,
Это странно-печальные сны
Мирового, больного похмелья.
На русалке горит ожерелье,
И рубины греховно-красны.

Если в первых двух строках использован элемент строфической композиции триолета (начальное двустипие повторяется в конце строфы — AbAAb), то заключительное третье являет собой шестистишие со сплошной рифмовкой в беспримесном виде:

Я люблю ее, деву-ундину,
Озаренную тайной ночной,
Я люблю ее взгляд заревой
И горящие негой рубины...
Потому что я сам из пучины,
Из бездонной пучины морской.

Стихотворение, посвященное А. А. Ахматовой в ту пору, когда она еще носила фамилию Горенко, ассоциативно контаминирует два лермонтовских первоисточника — «Русалку» (1832) и «Морскую царевну» (1841), но приходит к прямо противоположному итогу: лирический герой, как и его «дева-ундина», «сам из пучины морской»: юный Гумилев предвидел возможность творческого диалога со своей возлюбленной...

Не менее выразительна функция шестистиший неупорядоченной рифмовки на два созвучия в стихотворении А. Блока «Погибло все...» (1900), где на три стиха женской рифмовки приходится столько же стихов мужской (AbAbbA):

Погибло все. Палящее светило
По-прежнему вершит годов круговорот.
Под холмами тоскливая могила
О прежнем бытии прекрасном вопиет.
И черной ночью белый призрак ждет
Других теней безмолвно и уныло.

Ты обретишь, белеющая тень,
Толпы других, утративших бывшее.
Минует ночь, проснется долгий день —
Опять взойдет в своем палящем зное
Светило дня, светило огневое,
И будет жечь тоскующую сень, —

(2 июля 1900)

а также в двух стихотворениях Вл. Ходасевича; в первом, шуточном, реализуется та же, что и у Блока, строфическая схема (AbAbbA):

Нынче день такой забавный:
От возниц, что было сил,
Конь умчался своенравный;
Мальчик змей свой упустил;
Вор цыпленка утащил
У безносой Николавны.

Но — настигнут вор нахальный,
Змей упал в соседний сад,
Мальчик ладит хвост мочальный,
И коня ведут назад:
Восстает мой тихий ад
В стройности первоначальной.

(«Из окна», 23 июля 1921)

В соответствии с возвратным движением событийного ряда, лежащим в основе лирического сюжета стихотворения, обе строфы имеют общее созвучие в женских рифмах. Во втором стихотворении, открывающем цикл «Звезда над пальмой» — «За окном ночные разговоры...» (1 января 1916), — схема рифмовки принципиально иная: на четыре женских стиха приходится два

мужских (AbAAAb). Хореический метр в сочетании с женскими клаузулами (во втором случае три подряд!) способствует акаталектическому удлинению рифмических цепей, благодаря чему образуется как бы два длинных суперстиха, фиксируемых мужской рифмой, энергично разгоняющих интонацию и нагнетающих эмоциональное напряжение:

За окном ночные разговоры,
Сторожей певучие скребки.
Плотные спусти, Темира, шторы,
Почитай мне про моря, про горы,
Про таверны, где в порыве ссоры
Нож с ножом скрещают моряки...

Замечательно, что они оба косвенным образом связаны с ... Гумилевым. В автокомментарии на экземпляре «Собрания стихов 1927 года», принадлежавшем Н.Н.Берберовой, на странице с текстом «Из окна» содержится запись: «23 июня 1921, утром. Потом пришлось идти на рынок, продавать селедки пайковые. Последних двух стихов не было. Я их дописал, приложив бумагу к стене какого-то дома, на ходу, по дороге. Возвращаясь с рынка, сочинил частушку о матросе и б... Ритм: вихляние ее зада:

Ходит пес
Барбос,
Его нос
Курнос.
Мне вчерась
Матрос
Папирос
Принес.

Придя домой, застал у себя Гумилева, и мы пошли налаживать изд-во «Мысль» и продавать 2-ое изд. «Путем зерна». Конь умчался — на самом деле, по Полицейскому мосту, серый, в яблоках, в ломовой телеге»⁵³.

Что же касается «Ночных разговоров», это объективно самые что ни на есть «гумилевские» стихи из всех, которые напи-

⁵³ Указ. соч. — С.407–408.

сал Ходасевич... Впрочем, нельзя не отметить знаменательной переклички и с весьма почитаемым Ходасевичем Федором Тютчевым, в частности с его стихотворением балладного типа «Венеция»<1850>:

Дож Венеции свободной
Средь лазоревых зыбей,
Как жених порфирородный,
Достославно, всенародно
Обручался ежегодно
С Адриатикой своей...

Та же ритмика, но более динамичная благодаря укороченному на стопу размеру (4-стопному хорею), та же строфика (AbAAAb) и тот же аромат экзотической исключительности описываемых событий.

Концентрация трех рифмочленов на одно созвучие подряд, да еще при поддержке акаталектических вариаций в сочетании с урегулированной разностопностью, как правило, обладает исключительно выразительными ритмическими потенциями. Эффекты такого рода с блеском демонстрирует Пушкин в своем хрестоматийном стихотворении «Обвал» (1829):

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы,
И ропщет бор,
И блещут средь волнистой мглы
Вершины гор.

Оттоль сорвался раз обвал,
И с тяжким грохотом упал,
И всю теснину между скал
Загородил,
И Терека могущий вал
Остановил...

Сплошные мужские окончания разностопного, но абсолютно мужского, акаталектического ямба, нейтрализуя межстиховые паузы, активизируют тем самым рифмующиеся и внутристиховые созвучия (звукоподражательная функция комбинации

слов во второй строфе очевидна: «...сорвался раз обвал / И с тяжким грохотом упал, / ...скал / Загородил, / ...вал / Остановил...»). Ассонансы «а» получают влиятельную поддержку в аллитерации «в—л»; сонорный звук «л», обладающий способностью тянуться, подобно гласному звуку, завершает все (!) рифмующиеся слова и благодаря этому создает отчетливое впечатление «эхоистичности»; на фоне протяжного гула сорвавшегося обвала выделяются несущие идею (образный жест) дискретности двустопные, но однословные строки: «Загородил...», «Остановил...».

7.1. Секстины

Особую разновидность шестистиший составляет твердая форма — *секстины* — стихотворение из шести строф по шесть обычно нерифмованных стихов, причем слова, заканчивающие строки в первой строфе, приходятся на конец строк и во всех последующих строфах, т.е., в результате, каждая новая строфа повторяет конечные слова предыдущей в установленном порядке: 6—1—5—2—4—3; в конце иногда добавляется так называемая *посылка* — 3-стишие, состоящее из всех шести опорных слов, по одному на полустихие. В русской поэзии секстины находим у Л. Мея («Опять, опять звучит в душе моей унылой...»), у В. Брюсова, М. Кузмина и др.

* * *

Не верю солнцу, что идет к закату,
Не верю лету, что идет на убыль,
Не верю туче, что темнит долину,
И сну не верю — обезьяне смерти,
Не верю моря лживому отливу,
Цветку не верю, что твердит: «не любит!»

Твой взор мне шепчет: «верь, он любит, любит!»
Взойдет светило вопреки закату,
Прилив шумящий — брат родной отливу,
Пойдет и осень, как волна, на убыль,
Поют поэты: «страсть — сильнее смерти!»
Опять ласкает луч мою долину.

Когда придешь ты в светлую долину,
Узнаешь там, как тот, кто ждет, полюбит.
Любви долина — не долина смерти.
Ах, нет для нас печального заката:
Где ты читал, чтоб страсть пошла на убыль?
Кто приравнять бы мог ее отливу?

Я не отдамся никогда отливу!
Я не могу предать мою долину!
Любовь заставлю не идти на убыль.
Я знаю твердо: «сердце вечно любит
И не уклонит линию к закату.
Всегда в зените — так до самой смерти!»

О, друг мой милый, что страшиться смерти?
Зачем ты веришь краткому отливу?
Зачем ты смотришь горько вслед закату?
Зачем сомненье не вступать в долину?
Ведь ждет в долине, кто тебя лишь любит
И кто не знает, что такое убыль.

Тот, кто не знает, что такое убыль,
Тот не боится горечи и смерти,
Один лишь смелый мимо страха любит,
Он посмеется жалкому отливу.
Он с гор спустился в щедрую долину.
Огнем палимый, небрежет закату!

Конец закату и конец отливу,
Конец и смерти, — кто вступил в долину.
Ах, тот, кто любит, не увидит убыль!

*(М. Кузмин. Не верю солнцу,
что идет к закату..., 1908–1909)*

Упрощенный дериват секстин представил в своем стихотворении «Дактили» (январь 1927 — 3 марта 1928) В. Ходасевич, отказавшийся от возвращения к одним и тем же клаузульным словам и, естественно, от посылки, но зато усложнивший свою задачу в метрическом отношении, применив искусную имитацию элегического дистиха с эпизодическими стопными заменами (дактиля на хорей):

1

Был мой отец шестипалым. По ткани, натянутой туго,
Бруни его обучал мягкой кистью водить.
Там, где фиванские сфинксы друг другу в глаза загляделись,
В летнем пальтишке зимой перебежал он Неву.
А на Литву возвратясь, веселый и нищий художник,
Много он там расписал польских и русских церквей.

2

Был мой отец шестипалым. Такими рождаются счастливы,
Там, где груши стоят подле зеленой межи,
Там, где Вилия в Неман лазурные воды уносит,
В бедной, бедной семье встретил он счастье свое.
В детстве я видел в комоде фату и туфельки мамы.
Мама! Молитва, любовь, верность и смерть — это ты!

3

Был мой отец шестипалым. Бывало, в «сороку-ворону»
Станем играть вечером, сев на любимый диван.
Вот на отцовской руке старательно я загибаю
Пальцы один за другим — пять. А шестой — это я.
Шестеро было детей. И вправду: он тяжелой работой
Тех пятерых прокормил — только меня не успел.

4

Был мой отец шестипалым. Как маленький лишний мизинец
Прятать он ловко умел в левой зажатой руке,
Так и в душе навсегда затаил незаметно, подспудно
Память о прошлом своем, скорбь о святом ремесле.
Ставши купцом по нужде — никогда ни намеком, ни словом
Не поминал, не роптал. Только любил помолчать.

5

Был мой отец шестипалым. В сухой и красивой ладони
Сколько он красок и черт спрятал, зажал, затаил?
Мир созерцает художник — и судит, и дерзкою волей,
Демонской волей творца — свой созидает, иной.
Он же очи смежил, муштабель и кисти оставил,
Не созидал, не судил... Трудный и сладкий удел!

6

Был мой отец шестипалым. А сын? Ни смиренного сердца,
Ни многодетной семьи, ни шестипалой руки
Не унаследовал он. Как игрок на неверную карту,
Ставит на слово, на звук — душу свою и судьбу...
Ныне в январскую ночь, во хмелю, шестипалым размером
И шестипалой строфой сын поминает отца.

Вместо подхвата последнего слова соседних строк в «междустрофиях» и последовательного «сканирования» заключительных слов из строфы в строфу, так, что все стихотворение превращается в разработку тематических ореолов шести избранных слов, Ходасевич в своих шести действительно «шестипалых строфах» прибегает к настойчивому анафорическому повтору «Был мой отец шестипалым», сообщающему повествованию эпическую размеренность и элегическую грусть. «Шестипалый размер» — 6-стопный дактиль, с пропуском 1–2 безударных слогов в междустрофных интервалах, в составе элегического дистиха, так же как и шесть шестистиший, соответствует идее «шестипалости». Все же произведение в целом воспринимается не просто как изящная словесная вязь, наподобие кузминских секстин, но как исключительно пластичное, с яркими, снайперски отобранными деталями повествование о трагедии добровольно отказавшегося от творчества художника, пожертвовавшего своим талантом ради семьи, необычайно содержательное воспоминание реального сына о реальном отце.

* * *

Интересные модели цепных шестистиший представляет строфический репертуар Г.Р. Державина и Ф.И. Тютчева. Первый, как известно, имел индивидуально присущую ему склонность к строфическим конструкциям с облегченным концом. Шестистишия в этом отношении могли быть двух типов: ABABXX — где последние два стиха оставались холостыми, и ABABCD EFEFCD — где последние два стиха обретали свои рифмопары в следующей строфе. Так, в стихотворении 1795 г. «Павлин» мы имеем пять строф модели AbAbXx:

Какое гордое творенье,
Хвост пышно расширя свой,
Черно-зелены в искрах перья
Со рассыпную бахромой
Позадь чешуйной груди кажется,
Как некий круглый, дивный щит?

Лазурно-сизы-бирюзовы
На каждого конце пера
Тенисты круги, волны новы
Струиста злата и серебра:
Наклонит — изумруды блещут!
Повернет — яхонты горят!

Конечно, по закону поэтической контрастности выделяются именно холостые стихи, несущие в себе ударные детали в облике диковинной птицы.

Еще чаще и охотнее Державин пользовался парно-цепными шестистишиями, соединяя отдаленными рифмами холостые внутри своей строфы строки. Три пары срифмованных таким образом шестистиший находим в стихотворном послании 1797 г. «Храповицкому», девять пар в концептуально ответственном одическом послании Л.А. Нарышкину в ознаменование дня рождения Екатерины II — «На рождение царицы Гремиславы»:

Живи и жить давай другим,
Но только не за счет другого;
Всегда доволен будь своим,
Не трогай ничего чужого,—
Вот правило, стезя прямая
Для счастья каждого и всех.

Нарышкин! коль и ты приветством
К веселью всем свой дом открыл,
Таким любезным, скромным средством
Богатых с бедными сравнил, —
Прехвальна жизнь твоя такая,
Блажен творец людских утех!..

В принципе, заключительные строки каждой пары строф составляют обособленные, хотя и разделенные на полустрофия

четверостишия, формулирующие нравственные максимы, которыми руководствуется адресат и которые желательно было бы передать всем через просвещенного монарха («О, если б ты и Гремиславу / К себе царицу заманил!»):

И ей в забаву, хоть тихонько,
Осмелился в ушко сказать:
Кто век провел столь славно, громко,
Тот может в праздник погулять
И зреть людей блаженных чувство
В ее пресветло рождество.

В цветах другой нет розы в мире:
Такой царицы мир не зрит!
Любовь и власть в ее порфире
Благоухает и страшит.
Так знает царствовать искусство
Лишь в Гремиславе — божество.

Пожалуй, с наибольшим художественным эффектом эта столь излюбленная поэтом строфическая композиция (AbAbCd EfEfCd GhGhId KIKId), где заключительный стих каждой из четырех строф имеет общее рефренного типа созвучие, была использована в изумительном по накалу и искренности чувства прощальном стихотворении «Снигирь» (1800):

Что ты заводишь песню военну
Флейте подобно, милый Снигирь?
С кем мы пойдем войной на гиену?
Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?
Сильный где, храбрый, быстрый Суворов?
Северны громы в гробе лежат.

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари;
Тысячи воинств, стен и затворов
С горстью россиян все побеждать?

Быть везде первым в мужестве строгом;
Шутками зависть, злобу штыком,

Рок низлагать молитвой и Богом;
Скиптры давая, зваться рабом;
Доблестей быв страдалец единых,
Жить для царей, себя изнурять?

Нет теперь мужа в свете столь славна:
Полно петь песню военну, Снигирь!
Бранна музыка здесь не забавна,
Слышен отсюда томный вой лир;
Львиного сердца, крыльев орлиных
Нет уже с нами! — что воевать?

Стихотворение эмблематично, как надгробная надпись, эпитафия, и вместе с тем эмфатически надрывно, как ритуальный плач (чему в немалой степени способствует упорное нагнетание вопросительных конструкций риторического характера). Взаимодействующие друг с другом попарно заключительные двустипишия и — одинарно — финальные строки всех строф принимают на себя основную смысловую нагрузку, выражая безмерную скорбь лирического героя по поводу кончины великого полководца.

В свою очередь, державинский «Снигирь» послужил моделью для Иосифа Бродского, отозвавшегося на смерть Жукова в одноименном стихотворении 1974 г. Оно состоит из пяти шестистипиш автономной рифмовки (AbAbbA CdCdCd EfEfEf HgHgHg IkIkIk), откликающихся на свой образец лишь количеством стихов в строфе и характерной логоэдической метрикой. Разницу, очевидно, следует отнести за счет далеко не однозначной оценки стратегии и тактики двух полководцев:

Вижу колонны замерших внуков,
гроб на лафете, лошади круп.
Ветер сюда не доносит мне звуков
русских военных плачущих труб.
Вижу в регалии убранный труп:
в смерть уезжает пламенный Жуков.

Воин, пред коим многие пали
стены, хоть меч был вражых тупей,
блеском маневра о Ганнибале
напоминавший средь волжских степей.
Кончивший дни свои глухо, в опале,
как Велизарий или Помпей.

Сколько он пролил крови солдатской
в землю чужую! Что ж, горевал?
Вспомнил ли их умирающий в штатской
белой кровати? Полный провал.
Что он ответит, встретившись в адской
области с ними? «Я воевал».

К правому делу Жуков десницы
больше уже не приложит в бою.
Спи! У истории русской страницы
хватит для тех, кто в пехотном строю
смело входили в чужие столицы,
но возвращались в страхе в свою.

Маршал! поглотит алчная Лета
эти слова и твои прахоря.
Все же, прими их — жалкая лепта
родину спасшему, вслух говоря.
Бей, барабан, и, военная флейта,
громко свисти на манер снегиря.

Вернемся, однако, в XVIII век, к Державину. Тенденция к продлению рифмических цепей за пределы двух рядом стоящих строф, приобретающих функцию рефрена, дает о себе знать в его небольшом салонном стихотворении «Гитара», датированном тем же 1800 г.:

Шестиструнная гитара
У красавицы в руках,
Громы звучного Пиндара
Заглушая на устах,
Мне за гласом звонким, нежным
Петь велит любовь.

Я пою под миртой мирной,
На красы ее смотря,
Не завидуя обширной
Власти самого царя;
Взгляд один ее мне нежный
Всех милей чинов.

Пусть вожди в боях дерутся,
В думах баре брань ведут;
Алых уст ее коснуться —
Вся моя победа тут;
 Поцелуй ее мне нежный
 Выше всех даров.

Пусть герой свой блеск сугубит,
Ждет бессмертия отлик;
Милая меня коль любит,
Мне блаженной века миг;
 И ее объятья нежны
 Всех светлей венцов.

Вариативно повторяющееся двустипное может расцениваться как своеобразный припев в устах лирического героя, в то же время воображающего и воспевающего играющую, быть может, даже аккомпанирующую ему на «гитаре» красавицу. Его инородность подчеркивается не только выпадением из внутрistroфной рифмической цепи, но и графической обособленностью (сдвигом вправо), укороченной последней строкой и тавтологической рифмой, связывающей предпоследние строки.

В 1-й части стихотворения «На возвратном пути» (1859) Ф. Тютчев соединил два шестистишия, в которых полностью повторяется весь рифменный рисунок, с частичным совпадением трех рифмующихся слов:

Грустный вид и грустный час —
Дальний путь торопит нас...
Вот, как призрак гробовой,
Месяц встал — и из тумана
Осветил безлюдный край...
 Путь далек — не унывай...

Ах, и в этот самый час,
Там, где нет теперь уж нас,
Тот же месяц, но живой,
Дышит в зеркале Лемана...
Чудный вид и чудный край —
 Путь далек — не вспоминай...

Обе строфы отразились друг в друге, будто «в зеркале Лемана»: aabCdd aabCdd. Абсолютных совпадений, как видим, не так уж много. Впечатление удивительной строфической отраженности, симметрии обеспечивается как на тематическом уровне, так и на структурном. Параллелизм последовательно дополняется антитезой. «Грустный вид и грустный час» первой строфы практически без изменения отражается во второй с добавлением, однако, элегического восклицания «ах», заслоняющего пространственную метаморфозу, обнаруживающую себя в предпоследнем стихе: «чудный вид». Вторые строки скорее антитетичны, чем параллельны: в них совпадает лишь личное местоимение, выражающее субъект лирического переживания; если в первой строфе путешествие только предстоит («Дальний путь торопит нас...»), то во второй оно не предвидится вовсе или, вернее, уже завершилось, но не реально, а в воображении («Там, где нет теперь уж нас...»). Главное действующее лицо следующего «кадра» — «месяц», который в первом случае, словно *«призрак гробовой»*, «встал» «и из тумана / Осветил безлюдный край», а во втором *«тот же месяц, но живой, / Дышит в зеркале Лемана...»*. Результат этого сентиментального путешествия (воспоминания) — преобразование *«грустного»* «вида» и *«безлюдного края»* в *«чудный вид и чудный край»*. Финальная рефренная строка обеих строф парадоксальным образом вариативна: ободряющее «не унывай...» сменяется грустным «не вспоминай» (хорошо там, где нас нет; прошедшее невозвратно, нет счастья «на возвратном пути»).

Глава 8

СЕМИСТИШИЕ

Семистишие — исключительно редкая асимметричная строфическая форма, на значительном пространстве которой семь стихов могут располагаться в весьма разнообразных рифмосочетаниях.

8.1. Бородинское семистишие

Бесспорно, самое замечательное и знаменитое семистишие изобрел М. Лермонтов. Первый вариант его батального полотна о Бородинском сражении «Поле Бородина» был написан довольно сложной 11-стишной строфой, включавшей в себя в завершающей своей части семь ладно и в то же время не совсем обычно скомпонованных строк (AbAbCCdEEEd):

Всю ночь у пушек пролежали
Мы без палаток, без огней,
Штыки вострили да шептали
Молитву родины своей.
Шумела буря до рассвета;
Я, голову подняв с лафета,
Товарищу сказал:
«Брат, слушай песню непогоды;
Она дика, как песнь свободы»,
Но, вспоминая прежни годы,
Товарищ не слышал...

В строфической схеме и звучании «Поля Бородина» легко угадываются контуры несколько модифицированного *одического десятистишия* (о котором речь впереди): между двумя четверостишиями перекрестной и охватной рифмовки должно быть парное двустистишие; Лермонтов удлинит заключительный катрен на один стих, так что между крайними акатаlecticескими рифмочленами («сказал—не слышал») оказалось не два, а три стиха

на одно и то же женское созвучие («непогоды—свободы—годы»); контраст между затянувшейся тройной рифменной цепью и энергичным, «мужским» обрамлением усилен неравностоппностью. В результате гармоничное, хорошо зарекомендовавшее себя в передаче высокого пафосного содержания одическое десятистишие, с одной стороны, утратило присущее ему равновесие, с другой стороны, приобрело необходимый Лермонтову для воплощения его художественного замысла динамизм. Решение было принято кардинальное. Когда в 1837 г. поэт вновь обратился к патриотической теме, откликаясь на 25-летнюю годовщину судьбоносной для российской истории битвы, он отказался от вступительного перекрестного катрена и превратил 11-стишие в 7-стишие. Стоит ли удивляться, что, работая над новым вариантом, Лермонтов не сохранил практически ни одного стиха из отсеченных четверостиший. Новый вариант оказался на редкость удачным. Он настолько органично слился с содержанием и стилистикой «Бородин», что превратился, по сути дела, в его эксклюзивную собственность, стал семейной строфой:

— Скажи-ка, дядя, ведь недаром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?
Ведь были ж схватки боевые,
Да, говорят, еще какие!
Недаром помнит вся Россия
Про день Бородин!

Бородинское семистишие отчетливо делится на две неравные, но приравниваемые половины, наподобие двух парно-цепных трехстиший (AAb+CCb), из которых второе получило дополнительный стих (AAb+CCCb) с эффектным удлинением трехчленной рифменной цепи. Такой конгломерат на редкость прочно синтезировал энергию объективного повествования и восторженный пафос субъективных переживаний участника описываемых событий, старого солдата-ветерана. Троекратно повторенное созвучие (CCC) во второй части гибко передает целую гамму чувств персонифицированного лирического героя: гордость за свою причастность к историческому сражению («боевые—еще какие!—Россия»), сожаление о невыгодных для русских воинов обстоятельствах («доля—с поля—воля»), лукавая простонародная ирония («ушки на макушке—пушки—верхушки»), героическое

воодушевление («к бою—стеною—головою») и характерные интонации рассказчика («хватом—солдатом—булатом»), а также конкретные подробности давно отшумевших событий: недовольное ворчание «стариков» в ожидании активных боевых действий («квартиры—командиры—мундиры»), реплика «полковника» с подхватывающими суждениями повествователя («умирали—обещали—сдержали»), крошечное напряжение схватки («визжала—устала—мешала», «груди—люди—орудий») и плавный его спад по окончании боя («барабаны—басурманы—раны»). Все это в совокупности составило устойчивый жанровый и идейно-тематический ореол, закрепившийся за бородинским семистишием, не уступающим в ассоциативной верности своему произведению даже онегинской строфе.

Обратившийся к нему в 1914 (?) г., Федор Сологуб в стихотворении «Да, были битвы...» вынужден был сослаться на хозяйина строфы: «Подражание Лермонтову», приблизительно так же, как это сделал сам Лермонтов в «Тамбовской казначейше».

Опыт Лермонтова использовал в стихотворении «Италия» (1919–1920) и М. Кузмин, в строфическом репертуаре которого семистишие вообще занимает одно из самых почетных мест:

Ворожея зыбей земных,
О первозданная краса,
В какую сеть твоя коса
Паломников влечет спасенных,
Вновь умиленных,
Вновь влюбленных
В твои былые чудеса?

Кузмину не пришлось ссылаться на Лермонтова, поскольку он капитально модифицировал его изобретение, оставив, кроме семи стихов, лишь тройную рифму во втором полустрофии (хааВВВа), но отказавшись от двустигмного зачина и усложнив метрический диссонанс между последовательно срифмованным трехстишием и его обрамлением (вернее сказать, предложил почти противоположный вариант: у него короче, к тому же на две стопы 5-й и 6-й стихи, а не 3-й и 7-й, т.е. не внешние, а внутренние). Более того, если рассматривать 5-й и 6-й стихи как последовательно срифмованные полустишия, а к этому располагает нулевая анакруза второго из них, то кузминское семистишие упростится до шестистишия.

Еще дальше от лермонтовского эталона отошел теперь уже прочно забытый поэт второй половины XIX в. Николай Арбузов, написавший свое стихотворение «Утро» 4-стопным хореем и выравнивший все строки :

Возвестили утро птицы;
От востока луч денницы
Гонит трепетную ночь;
Покидая гор вершины,
И овраги, и долины,
Тени, словно исполины,
Встали и уходят прочь.

Несмотря на значительное отклонение от образца, семистишие Арбузова все же не утратило лермонтовских аллюзий эклектического состава:

За собой уводят тени
Вереницу привидений
И чудовищ хоровод,
Населявших ночи лоно;
И средь утреннего звона
На лазури небосклона
Виден ангела полет.

Главная особенность редко встречающихся семистиший заключается в устойчивой тенденции к рифмовке на два созвучия. В таких моделях хорошо просматривается целостная структура, даже если мы имеем дело не с повторяющимися, а с одиночными строфическими формами. Вот, к примеру, однострофное стихотворение Валерия Брюсова «По поводу сборников “Русские символисты”» (22 января 1900) (AbAAbbA):

Мне помнятся и книги эти,
Как в полусне недавний день.
Мы были дерзки, были дети,
Нам все казалось в ярком свете...
Теперь в душе и тишь и тень.
Далеко первая ступень,
Пять беглых лет — как пять столетий.

Но особое пристрастие к семистишиям, преимущественно двухрифменным, питал, как уже отмечалось, поэт-композитор Михаил Кузмин. Ярчайшим образцом его музыкально-поэтического творчества, без сомнения, является написанный на его слова и музыку «Гимн “Бродячей Собаки”». Это произведение было приурочено к первой годовщине одного из самых популярных поэтических кафе:

1

От рождения подвала
Пролетел лишь быстрый год,
Но «Собака» нас связала
В тесно-дружный хоровод.
Чья душа печаль узнала,
Опускайтесь в глубь подвала,
Отдыхайте (3 раза) от невзгод!

2

Мы не строим строгой мины,
Всякий пить и петь готов:
Есть певицы, балерины
И артисты всех сортов.
Пантомимы и картины
Исполняет без причины
General de (3 раза) Kruglikoff.

3

Наши девы, наши дамы,
Что за прелесть глаз и губ!
Цех поэтов — все «Адамы»,
Всяк приятен и не груб.
Не боясь собачьей ямы,
Наши шумы, наши гамы
Посещает (3 раза) Сологуб.

Конечно, в строфическом строении этой песни есть некоторое лукавство. Внешним образом перед нами действительно семистишие (AbAbAAb), напоминающее неканонический сплошной полусонет. На самом же деле, в реальном исполнении, благодаря утроению первого четырехсложного слова последнего стиха образуется дополнительная холостая строка (AbAbAAXb), т.е. се-

мистишие превращается в восьмистишие. Впрочем, в других случаях семистишия Кузмина не меняют своего качества, функционируя как в двухрифменном (abbabbaa):

Это все про настоящее, дружок,
Про теперешнее время говорю.
С неба свесился охотничий рожок,
У окна я что на угольях горю, —
Посмотреть бы на китайскую зарю,
Выйти вместе на росистый на лужок,
Чтобы ветер свежий щеки нам обжег!
(«Это все про настоящее, дружок...», 1920),

так и в трехрифменном (aBaBBcc) вариантах:

Какая белизна и краткий сон!
Но силы спящих тихо прибывают,
И золоченый бледный небосклон
Зари вуали розой закрывают.
В мечтах такие вечера бывают,
Когда не знаешь, спишь или не спишь,
И каплют медленно алмазы с крыш.
(«Какая белизна и краткий сон...», январь 1917)

В большинстве случаев бросается в глаза двухчастное строение семистиший обоих типов. Лидирует, как правило, четверостишие преимущественно перекрестной рифмовки, к нему присоединяется терцет, связанный с катреном одним или двумя созвучиями. Основная тема развивается в первой части, вторая часть несет в себе усиление, подтверждение или дополнение.

Значительно реже встречаются одночастные модели семистиший с неупорядоченным чередованием рифмующихся членов, образующих, однако, некую замысловатую систему:

Видишь, мчатся обезьяны
С диким криком на лианы,
Что свисают низко, низко,
Слышишь шорох многих ног?
Это значит — близко, близко
От твоей лесной поляны
Разъяренный носорог.

Экзотическое звучание гумилевского «Носорога» (1907), по контрасту с «изыканным жирафом» (стихотворение «Жираф», написанное банальными четверостишиями, первоначально составляло вместе с «Носорогом» трехчастную композицию с общим названием «Озеро Чад»), во многом определяется его изысканной строфикой (AABcBAc) и ритмикой (две гиперметрические цепи с каталектикой на мужских рифмах, передающие тяжелую поступь неуклюжего животного).

Пожалуй, ритмически самым уравновешенным вариантом семистишия на две рифмы может считаться модель, которую применил в стихотворении «Уединение» (6–7 июня 1915) В. Ходасевич (A^ubbA^ubbA^u AbbA^ubbA^u):

Заветные часы уединенья!
Ваш каждый миг лелею, как зерно;
Во тьме души да прорастет оно
Таинственным побегом вдохновенья.
В былые дни страданье и вино
Воспламеняли сердце. Ты одно
Живишь меня теперь — уединенье.

С мечтою — жизнь, с молчаньем — песнопенье
Связало ты, как прочное звено.
Незыблемо с тобой сопряжено
Судьбы моей грядущее решенье.
И если мне погибнуть суждено —
Про моряка, упавшего на дно,
Ты песенку мне спой — уединенье!

Стихотворение Ходасевича поражает поистине совершенной гармонией. Его можно трактовать и как сплошной аномальный сонет (см. выше), и как два семистишия на одни и те же две рифмы. Женские рифмующиеся клаузулы, вовлекающие в свою цепь заглавное слово «уединенье» и трижды повторяющие его в самых ответственных позициях как рефрен, симметрично чередуются с попарно срифмованными мужскими окончаниями. Кроме того, строфы взаимодействуют друг с другом и как цепная композиция: каждый рифмочлен первой строфы находит адекватный отклик во второй.

Возможны и семистишия с вариативной рифмовкой. Вот, например, две начальные строфы стихотворной повести Кон-

стантина Фофанова «Вера» (1900) (AbbAbCC aBaBaCC), отдаленно напоминающие дериваты октавы (в первом случае пропущен 3-й стих на А, во втором 6-й на В). Жанровая специфика, тематика и стилистика произведения подтверждают их генетическое родство с ироническими октавами Пушкина («Домик в Коломне»):

I

Недавно рецензент довольно желчно
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.

II

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...

Глава 9

ВОСЬМИСТИШЕ

Из крупных распространенных строф восьмистишие — бесспорный лидер. На него как бы падает отсвет универсального четверостишия, его наиболее органической составной части. Восьмистишие может состоять из четырех двустиший (2+2+2+2), из двух трехстиший и одного двустишия (3+3+2) и главным образом из двух четверостиший (4+4). Все остальные модели — производные от этих основных.

Холостые повторяющиеся восьмистишия, как и семистишия, раритетны. Укажем лишь на стихотворение Н. Гумилева «Северное море» (1917), проникнутое на этот раз романтикой норманнских викингов:

О, да мы из расы
Завоевателей древних,
Которым вечно скитаться,
Срываться с высоких башен,
Тонуть в седых океанах
И буйною кровью своею
Поить ненасытных пьяниц —
Железо, сталь и свинец.

Но все-таки песни слагают
Поэты на разных наречьях,
И западных и восточных.
Но все-таки молят монахи
В Мадриде и на Афоне,
Как свечи, горя пред Богом.
Но все-таки женщины грезят —
О нас, и только о нас.

Каждая из пяти строф этой, в сущности, песни представляет собой полную экстатического исступления тираду, неудержимо рвущуюся к финалу: образный и синтаксический паралле-

лизм, включая настойчивое однообразие семи идущих подряд женских холостых клаузул, создает мощное эмоциональное напряжение, которое неотвратимо разрешается взрывным аккордом мужской концовки. Сквозь двух-трехударные дольки с регулярной односложной анакрузой и закономерно-монотонным чередованием эпикруз (11111110) легко угадывается разудалый мотив, сложившийся, конечно, вместе с текстом, в основе которого лежит энергичное протяжное ударение на опорных по ритму и смыслу словах.

Переводные античные стихи, как, например, «Мальчику (Из Катулла)» (1832) Пушкина, лишь условно могут значиться в перечне строф в восемь стихов:

Пьяной горечью Фалерна
Чашу мне наполни, мальчик!
Так Постумия велела,
Председательница оргий.
Вы же, воды, прочь теките
И струей, вину враждебной,
Строгих постников поите:
Чистый нам любезен Бахус.

Впрочем, это восьмистишие логичнее рассматривать не как чисто холостое, а как смешанное благодаря ассонансной рифме в первом катрене («Фалерна—велела») и точной — во втором («теките—поите») на нечетных (вопреки обычной тенденции) стихах: АХАХВХВХ. Столь укромное расположение ассонанса и рифмы скорее всего — дань безрифменности античного стиха или, если можно так выразиться, компромисс между древнегреческим и современным Пушкину стихосложением.

Модель прямо противоположной и более привычной структуры: ХАХАХВХВ представляют стихотворения Якова Полонского «Подойди ко мне, старушка...» (1850-е годы) и «Плохой мертвец» (1860-е годы):

«Подойди ко мне, старушка,
Я давно тебя ждала».
И косматая, в лохмотьях,
К ней цыганка подошла.
«Я скажу тебе всю правду;
Дай лишь на руку взглянуть:
Берегись, тебя твой милый
Замышляет обмануть...»

* * *

Схоронил я навек и оплакал
Мое сердце — и что ж наконец!
Чудеса наконец! Шевелится,
Шевелится в груди мой мертвец...
«Что с тобой, мое бедное сердце?» —
«Жить хочу, выпускай на простор!
Из-за каждой хорошенькой куклы
Стану я умирать, что за вздор!»...

В обоих случаях отсутствие рутинной рифмовки в нечетных стихах переключается, во-первых, с простонародной, бытовой тональностью и стилистикой, во-вторых, с балладно-мистическими ассоциациями в тематике и сюжете. Близкие содержательные ассоциации пронизывают и стихотворение Лермонтова «Тростник» (1832):

Сидел рыбак веселый
На берегу реки;
И перед ним по ветру
Качались тростники.
Сухой тростник он срезал
И скважины проткнул;
Один конец зажал он,
В другой конец подул...

Сюжет этого стихотворения балладного типа строится на традиционном фольклорном мотиве о волшебной дудочке, вырастающей на могиле погибшего, чтобы поведать тайну его гибели...

Среди полностью рифмованных восьмистиший простейшая модель — четыре объединенных волей поэта парных двустишия (2+2+2+2):

Знавал я нищего: как тень,
С утра, бывало, целый день
Старик под окнами бродил
И подаяния просил...
Но все, что в день ни собирал,
Бывало, к ночи раздавал
Больным, калекам и слепцам,
Таким же нищим, как и сам.

В наш век таков иной поэт.
Утратив веру юных лет,
Как нищий старец, изнурен,
Духовной пищи просит он.
И все, что жизнь ему ни шлет,
Он с благодарностью берет —
И душу делит пополам
С такими ж нищими, как сам...

(Я. Полонский. Нищий, 1840-е годы)

Стихотворение, следуя традиции (ср. с пушкинским «Эхо», а также с лермонтовскими «Кинжалом» и «Нищим»), построено на прозрачном образном параллелизме, в данном случае усугубленном универсальным параллелизмом попарно срифмованных строк как внутри строф, так и между ними. Особенно эффектно неполное совпадение последних строк, фокусирующее внимание на существенной разнице: нищий делится собранным подаванием лишь с одним своим товарищем по несчастью (будь то «больной, калека или слепец»), а поэт «делит душу пополам» со всеми «нищими духом» людьми (поступившись сомнительной пластикой конкретного образного жеста: «пополам» ... со всеми).

Приблизительно ту же картину наблюдаем в строфе уже упоминавшегося Николая Арбузова, использованной им в стихотворении «Новгород»:

Была пора; во время оно
На зов торжественного звона,
Как шумные потоки вод,
Стекался царственный народ
Новгородский издалече
К законодательному вече;
И свят народный был закон,
Как вещий колокола звон.

Неуклонный альтернанс женской и мужской рифмовки как внутри строф, так и между ними, тенденция к архаизации лексики, пристрастие автора к «торжественным» многосложным словам, сокращающим количество словоразделов, соответствующий числу строк «длинный» синтаксис, эпическая протяженность стихотворения, насчитывающего 37 строф, характерная ритмическая монотония, — все это сообщает восьмистишию

парной рифмовки содержательные признаки исторической баллады.

Следует, однако, отметить, что строфические формы данной модели встречаются не так уж часто, видимо, из-за соблазна расчленить стихотворное высказывание на более «приемистые» четверостишия, двустишия, а то и оставить его относительно монолитным, с не слишком заметным внутренним членением на рифмопары.

9.1. Сицилиана

Гораздо распространеннее восьмистишия со сквозной перекрестной рифмовкой (АВАВАВАВ), которые возникли в Италии. Сложенные, согласно легенде, сицилийскими пастухами, они получили наименование *сицилианы* и с тех пор фигурируют в поэзии разных европейских народов как твердая строфическая форма. В русской традиции сицилиана малоупотребительна. Однострофное стихотворение в этой форме находим у Ф. Тютчева:

Вечер мгlistый и ненастный...
Чу, не жаворонка ль глас?..
Ты ли, утра гость прекрасный,
В этот поздний, мертвый час?..
Гибкий, резвый, звучно-ясный,
В этот мертвый, поздний час,
Как безумья смех ужасный,
Он всю душу мне потряс!..

(«Вечер мгlistый и ненастный...», <1835>)

Конечно, это лишь приблизительная имитация итальянской сицилианы: при канонической схеме рифмовки (AbAbAbAb) в ней коротковатый 4-стопный хорей, с альтернансом клаузул и вариативным дублированием 4-го и 6-го стиха. Гораздо ближе к первоисточнику А. Блок в стихотворении, посвященном поэту и стиховеду Вл. Пясту, — «Май жестокий с белыми ночами!..» (28 мая 1908). В нем две строфы, что позволяет уверенно квалифицировать его как законную сицилиану:

Май жестокий с белыми ночами!
Вечный стук в ворота: выходи!

Голубая дымка за плечами,
Неизвестность, гибель впереди!
Женщины с безумными очами,
С вечно смятой розой на груди!
Пробудись! Пронзи меня мечами,
От страстей моих освободи!

Хорошо в лугу широким кругом
В хороводе пламенном пройти,
Пить вино, смеяться с милым другом
И венки узорные плести,
Раздарить цветы чужим подругам,
Страстью, грустью, счастьем изойти, —
Но достойней за тяжелым плугом
В свежих росах поутру идти!

Как видим, сицилиана обладает отчетливым аффективным ореолом мощного нагнетения лирической страсти без финального разрешения. Особенно показательна в этом смысле первая строфа блоковского стихотворения: несколько однотипных восклицательных предложений, следующих одно за другим, создают эффект, обозначаемый в музыке «креcendo». Несколько иначе строится вторая строфа: три кратких периода с завершающим однородным сказуемым на тройной мужской рифме («пройти—плести—изойти»), из них последнее — венчающее ударную 6-ю строку, как бы подводящую итог безудержному весеннему опьянению, противопоставляются концовке, намечающей иные нравственные ориентиры, сформулированные автором в статье «Солнце над Россией». При этом последнее слово стихотворения «идти» замыкает рифмическую цепь почти тавтологически («пройти—...—изойти—идти»). Напряжение достигло своего апогея, но разрешения, заключительного пуанта не получило. Такова специфика сицилианы.

9.2. Октава

Как ритмическая альтернатива сицилиане возникла еще более знаменитая твердая строфическая форма также итальянского происхождения — *октава* (АВАВАВСС). Свою родословную она ведет от нее же. Метаморфоза, возможно, произошла в начале XIII в., предположительно в Провансе или во Франции. В даль-

нейшем она совершает триумфальное шествие практически по всем странам средиземноморского бассейна и через три столетия возвращается на родину, проделав путь от Боккаччо до Ариосто и Тассо.

Свои релевантные свойства октава приобрела в Италии. Первоначально итальянская октава обслуживала преимущественно раннегуманистическую повествовательную поэму («Фьезоланские нимфы» Дж. Боккаччо), чтобы перейти впоследствии к героическим и большей частью героико-комическим поэмам («Неистовый Роланд» Ариосто) и трагическому пафосу Тассо. Таким образом, изначально октаву отличает тяготение к повествовательным жанрам, которые к этому времени уже ощутимо отличались от героического эпоса средневековья: большей свободой личности, большей глубиной ее переживаний, прихотливостью сюжета, остроумием, куртуазным изяществом и некоторой фривольностью тона. Здесь, видимо, сказалось самое непосредственное соседство с новеллой — лидирующим жанром ренессансной литературы⁵⁴. Неслучайно первым ее канонизатором оказался не кто иной, как автор «Декамерона». Нельзя не согласиться с автором обстоятельной статьи о строфике В.А. Никоновым, что сама ее структура по сути своей весьма новеллистична: «6-строчный ряд с чередующимися рифмами дает достаточный простор для живого рассказа, пересекаемого заключительным двустишием коды, в котором дан неожиданный поворот темы, остроумная концовка или просто завершающий последний штрих, освещающий новым светом всю картину» (Там же).

Октава функционирует как в одиночном, так и в повторяющемся вариантах. Поскольку в русской классической октаве рифменная цепь состоит из трех неоднородных по каталектике созвучий, подчиняющихся правилу внутрistroфического альтернанса, первое и последнее составляют элементы рамочной композиции. Иными словами, если октава начинается с мужской рифмы, мужской рифмой в заключительном двустишии она и завершается, и наоборот. Поэтому можно говорить о «мужских» (aBaBaVcc) либо «женских» (AbAbAbCC) октавах. В повторяющихся модификациях, подчиняясь правилу межstroфического альтернанса, они закономерно сменяют друг друга. Таким образом, октава представляет собой чрезвычайно уравновешен-

⁵⁴ Никонов В.А. Строфика//Изучение стихосложения в школе. — М., 1960. — С. 116.

ную строфическую форму, в которой не допускается стык однородных каталектик.

Самый объем октавы, ее гармоническая соразмерность и внутреннее разнообразие как нельзя лучше отвечают стилистическим концепциям Ренессанса. Если в XIV в. как переходная форма от сицилианы культивировалась преимущественно двухрифменная («сплошная») октава, то к началу XV в. появилась трехрифменная. Пик своего развития в западноевропейской поэзии она переживает в XVI столетии. В XVII в. октава несколько утрачивает свои позиции, поскольку от нее отворачивается античнолюбивый классицизм (за исключением, может быть, Германии, где она в большой моде у барочных поэтов и даже подвергается жестоким экспериментам), зато на рубеже XVIII–XIX вв. она вновь триумфально шествует по Германии (Гете и Шиллер), по Англии (Байрон) и по России (Пушкин и Лермонтов). Последний всплеск популярности октавы приходится на Серебряный век, вообще необыкновенно склонный к традиционным и экзотическим формам версификации. Модернисты азартно охотились за шлейфом культурных ассоциаций, который тянется через века за той или иной строфой, апеллируя в русской традиции главным образом к культурным ценностям романтизма через голову реализма, проявлявшего к октавам весьма сдержанный и во многом также отраженный интерес.

Прообразом русской октавы явились три силлабических восьмистишия, написанных в 1730 г. Феофаном Прокоповичем. Стихотворение называлось «Феофан архиепископ Новгородский к автору сатиры». По сути дела, это была поэтическая реплика на I сатиру безвестного тогда стихотворца Антиоха Кантемира, опубликовавшего ее анонимно:

Не знаю, кто ты, пророче рогатий;
Знаю, коликой достоин ты славы;
Да почто ж было имя укрывать?
Знать, тебе страшны сильных глупцов нравы.
Плунь на их грозы, ты блажен трикраты.
Благо, что дал Бог ум тебе, столь здравый.
Пусть весь мир будет на тебя гневливый,
Ты и без счастья довольно счастливый.

Первые русские силлабо-тонические октавы появились в начале 20-х годов XIX столетия. В 1822 г. на страницах «Сына

Отечества» развернулась дискуссия между Павлом Катениным и Орестом Сомовым о том, каковой надлежит быть русской октаве.

Возражая Сомову, сомневавшемуся в самой возможности пересадить итальянскую строфу на русскую почву, Катенин полагает, что затруднение могут вызвать только соблюдение правила альтернанса и необходимость «приискивать беспрестанно по три рифмы: в сем отношении язык русский слишком беден, и никакой размер не стоит того, чтобы ему жертвовать в поэзии смыслом». «Все сии неудобства, — утверждает далее он, — исчезнут, если мы захотим употребить октаву, похожую на италийскую в том, что составляет ее сущность, и вкупе приноровленную к правилам нашего стихосложения»⁵⁵. В конце концов Катенин выдвигает в качестве эталонной модели упрощенный дериват классической октавы: AbAbCCdd, которая обходится без обязательной тройной рифмы и построфного чередования окончаний.

В его собственной поэтической практике эта модель была применена дважды:

Красавица, как роза молодая,—
Доколь она, родимых честь садов,
В них кроется, беспечно почивая,
Сбережена от стад и пастухов;
Лелеет ветер, заря поит росой,
Любима всем, и небом и землею,
И спор у дев: кому ее сорвать,
Чьи волосы, чью грудь им украшать.
(«Октавы из „Бешеного Роланда“ Ариосто»,
1822)

Святую брань и подвиг воеводы
Пою, кем гроб освобожден Христа.
Вотще, столпясь, противились народы
И адовы метали огонь врата.
Велик в делах он был умом и дланью;
Великий труд претил завоеванью;
На помощь Бог послал ему, и сам
Вновь собрал рать к священным знаменам.
(«Октавы из „Освобожденного
Иерусалима“ Тассо», 1825)

⁵⁵ Катенин П.А. Избранные произведения. — М.;Л., 1965. — С. 682–683.

В 1830 г. к дискуссии подключается Пушкин, опубликовав поэму-анекдот (можно сказать, стихотворную новеллу в духе Боккаччо) «Домик в Коломне», разросшееся вступление к которой — настоящее исследование по теории и истории знаменитой строфической формы — навсегда предопределило судьбу и амплуа эпической октавы в русской поэзии:

Четырехстопный ямб мне надоел.
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным давно приняться за октаву.
А в самом деле: я бы совладел
С тройным созвучием. Пушусь на славу!
Ведь рифмы запросто со мной живут:
Две придут сами, третью приведут!

Поэты Юга, вымыслов отцы,
Каких чудес с октавой не творили!
Но мы ленивцы, робкие певцы,
На мелочах мы рифму заморили,
Могучие нам чужды образцы,
Мы новых стран себе не покорили,
И наших дней изнеженный поэт
Чуть смыслит свой уравнивать куплет.

Несколько иным путем по сравнению с Пушкиным пошел юный Лермонтов в своей поэме 1833–1834 гг. «Аул Бастунджи». Он попытался привить эпической октаве серьезность и совершенно несвойственные ей в европейской традиции ориентальные ассоциации:

I

Между Машуком и Бешту, назад
Тому лет тридцать, был аул горами
Закрит от бурь и вольностью богат.
Его уж нет. Кудрявыми кустами
Покрыто поле: дикий виноград,
Цепляясь, вьется длинными хвостами
Вокруг камней, покрытых сединой,
С вершин соседних сброшенных грозой!..

II

Ни бранный шум, ни песни молодой
Черкешенки уж там не слышны боле;
И в знойный летний день табун степной
Без стражи ходит там, один, по воле;
И без оглядки с пикой за спиной
Донской казак въезжает в это поле;
И безопасно в небесах орел,
Чертя круги, глядит на тихий дол...

Бросается в глаза обычное для лермонтовской стихотворной поэтики несоблюдение правила альтернанса, на этот раз межстрофического: все октавы длинной поэмы мужские, т.е. начинаются и завершаются мужской каталектикой. Опыт начинающего поэта, не получивший сколько-нибудь широкой огласки, не был подхвачен его более авторитетными коллегами. Пушкинский путь казался им куда более перспективным...

После Пушкина большинство поэтов использовали октаву в жанрах близких «Домику в Коломне» и, невольно подражая ему, теоретически обосновывали свой выбор. Так, Афанасий Фет во вступлении к своей стихотворной повести «Талисман» (1842) чисто по-пушкински предупреждает читателя о «валентности» избранной строфики жанровой специфике своего произведения, с некоторой принужденностью опасаясь обвинений в несамостоятельности:

Октавами и повесть, признаюсь!
И, полноте, ну что я за писатель?
У нас беда — и, право, я боюсь,
Так, ни за что, услышишь: подражатель!
И по размеру, я на вас сошлюсь,
И вы нередко судите, читатель.
Но что же делать? Видно, так и быть:
Бояться волка — в лес нельзя ходить.

В дальнейшем, впрочем, Фет уже без всяких околичностей обращается к октавам в поэмах «Сон» (1856) и «Две линии» (1857). Однако в 1884 г. в стихотворной повести «Студент» Фет снова вынужден обосновывать правомерность обращения к октаве:

Гляжу на вас я, умница моя,
Как на своем болезненном вы ложе
Откинулись, раздумие тая,
А против вас, со сказочником схоже,
И бормочу и вспоминаю я
О временах, как был я молод тоже;
Когда не так казалась жизнь пуста,
И просятся октавы на уста...

Дважды к октаве обращается А.К.Толстой: в «Портрете» (1872–1873) и юмористической повести «Сон Попова» (1873), доведя анекдотическую заостренность, заданную Пушкиным в «Домике в Коломне», до предела:

Приснился раз, Бог весть с какой причины,
Советнику Попову странный сон:
Поздравить он министра в именины
В приемный зал пришел без панталон;
Но, впрочем, не забыто ни единой
Регалии; отлично выбрит он;
Темляк на шпаге; все по циркуляру —
Лишь панталон забыл надеть он пару...

Но, как уже отмечалось, настоящую новую жизнь русские эпические октавы обрели в начале XX в. В 1906 г. в первом номере журнала «Золотое руно» была опубликована поэма Д.С.Мережковского с характерным названием «Старинные октавы», подхватившая уже давно освященную авторитетом Пушкина традицию теоретического освещения октавы «изнутри»:

I

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: все им только брани повод...
Пусть вьется над Пегасом жадный овод...

II

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.

III

Чем цель трудней — тем больше нам отрады.
Коль женщина сама желает пасть,
Победе слишком легкой мы не рады.
Зато над сердцем непокорным власть,
Сопротивление, холод и преграды
Рождают в нас мучительную страсть.
Так не для всех доступна, величава,
Подобно гордой женщине, — октава.

IV

Уж я давно мечтал о ней: резец
Ваятеля пленяет мрамор твердый.
Поборемся мы с рифмой, наконец,
Чтоб победить язык простой и гордый.
Твою печаль баюкают, певец,
Тройных созвучий полные аккорды,
И мысль они, как волны, в даль несут,
Одна другой, звуча, передают...

Текст буквально нашпигован аллюзиями и прямыми отсылками на Пушкина, особенно на «Домик в Коломне», на П. Вяземского («Александрыйский стих»), на Лермонтова («Я без ума от тройственных созвучий...»). Так постепенно, исподволь русской поэзии прививается вкус к эксплуатации культурных ореолов иных эпох, который затем с таким блеском проявит себя в творчестве символистов и акмеистов.

В конце 1908 г. в том же «Золотом руне» (№ 11–12) появляется поэма Федора Сологуба «Кремлев» (1894). Показательно авторское обозначение жанра: «рассказ в стихах», сопоставимое с «романом в стихах» и «романом в октавах»:

XXVII

Хор одиноких дум и толки городские,
Угла медвежьего постыдная мораль, —
Кому ни доведись, советчики плохие.
Спокойно рассудя, конечно, очень жаль,
Что честной бедности мозоли трудовые
Не всякому милы. А иначе едва ль
Нашелся бы приют и в прозе и в поэме
О деньгах и нужде давно постылой теме.

XLIII

Мне кажется, пора покончить эту сказку,
Тем более, что в ней трагического нет.
В крови топить ее мещанскую завязку,
Конечно, незачем. К тому же пистолет
Хоть у Кремлева был, да праздно перержавел.
Боюсь, что никого я песней не забавил,
Прерву ж ее строфой, написанной без правил...

Поэт открыто идет по следам Пушкина, пишет «рассказ в октавах», правда, не 5-, а 6-стопным ямбом с цезурой после 3-й стопы. На фоне недавно опубликованной поэмы Мережковского Сологуб не считает нужным раскрывать строфическую специфику своего произведения, довольствуясь лишь фиксацией нарушения строфического канона в финале: AbAbCCCC. Неожиданность концовки подчеркивается нарушением строфического единообразия: пистолет не выстрелил! Предположительно в 1888 г. Сологуб уже опробовал октавы в стихотворной повести «Ксения».

Нельзя пройти мимо маленькой поэмы Бориса Садовского «Они», состоящей из двадцати октав и отмеченной более чем откровенной апелляцией к «Домику в Коломне»:

I

Спокойный строй задумчивых октав,
Как ты идешь к теченью жизни летней!
Часы раздумий и часы забав
Ты закрепляешь в памяти заметней.
Ты, Пушкину досужий вечер дав,
Свел грацию с коломенскою сплетней,
Тебе Толстой доверил свой «Портрет»
И музыкой твоей пленялся Фет.

II

Провинциальных Муз глухой приют,
Степной курорт, тебя пою октавой!
Пять лет назад я в первый раз был тут.
С тех пор мне мил и парк твой величавый,
И под горой зеленоватый пруд,
И крик грачей над нижнею дубравой,
И пышных лип цветущий аромат,
С которым странно слился серный яд...

Вместо традиционного обращения к Музе Садовской адресует свои рассуждения «спокойному строю задумчивых октав» и, по аналогии с пушкинским «сонетом о сонете» («Суровый Дант не презирал сонета...»), пускается в рассуждения о специфических приметах избранной строфической формы, о своих непосредственных предшественниках (Пушкине, Толстом и Фете) в разработке эпических октав, об их адекватности теме и месту действия. Не забудем, что родина октав — средиземноморская Италия:

Кто знает край, где небо блещет
Неизъяснимой синевою,
Где море теплою волной
Вокруг развалин тихо плещет,
Где вечный лавр и кипарис
На воле гордо разрослись;
Где пел Торквато величавый,
Где и теперь во мгле ночной
Адриатической волной
Повторены его октавы...

*(Пушкин. Кто знает край,
где небо блещет..., 1828)*

Так уместно ли «морскими» октавами «петь» «степной курорт» с его неказистым провинциальным пейзажем! Дальнейшее развертывание сюжета как бы доказывает неосновательность этих сомнений.

Столь же незамысловато, откровенно «в лоб» предваряет уже ставшей традиционной прамбулой («приказкой») свою «Сантиментальную поэму» (1910) почти забытый теперь поэт Ефим Янтареv (Ефим Львович Бернштейн):

1

До сей поры — осмелюсь утверждать —
Еще никто поэмы без присказки
Не начинал писать. И мне не стать
Обычаев чуждаться сих. А ласки
От критиков мне все равно не ждать.
Не жду ни похвалы я, ни указки.
А брани не люблю, — и не боюсь.
Однако с радостью за труд берусь.

4

И не из прихоти, не для забавы
Приемлю трудный подвиг на себя.
Нет, строгую законченность октавы
И ритм ее безмерно возлюбя,
Для мыслей скромных не ищу оправы
Теперь иной. Она влечет меня.
И то, что каждый ей пренебрегает,
И радует меня и вдохновляет.

5

Век восемнадцатый, век эпиграмм,
Акростихов, октав и триолетов,
Изысканных манер, жеманных дам,
С их томностью, с их сладостью обетов!
Поэме я сознательно придам
Сантиментальность, нежность их поэтов,
Его октаву взял я для того,
Чтоб нежных чувств прославить торжество!

Повествовательную традицию в октавах вслед за пушкинским «Домиком в Коломне», кроме перечисленных авторов, продолжили М. Ю. Лермонтов («Аул Бастунджи», 1833–1834, опубл. 1883), Н. П. Огарев («Юмор», 1840–1841, опубл. 1857), И. С. Тургенев («Параша», 1843), Я. П. Полонский («Братья», 1866–1870), Н. М. Минский («Октавы» («Окончена борьба. Пустая спит арена...»), 1888), О. Чумина («Осенние листы», с подзаголовком «Поэма XVIII века», 1895), а также К. М. Фофанов, К. И. Случевский и др.

Попытку скорректировать привычное амплуа повествовательной октавы, придав ей балладно-экзотическое звучание,

представляет собой с великолепным мастерством стилизованное стихотворение Николая Гумилева «Паломник» (1911):

Ахмет-Оглы берет свою клюку
И покидает город многолюдный.
Вот он идет по рыхлому песку,
Его движенья медленны и трудны.
— Ахмет, Ахмет, тебе ли, старику,
Пускаться в путь неведомый и чудный?
Твое добро враги возьмут сполна,
Тебе изменит глупая жена.

— Я этой ночью слышал зов Аллаха,
Аллах сказал мне: «Встань, Ахмет-Оглы,
Забудь про все, иди, не зная страха,
Иди, провозглашая мне хвалы.
Где рыжий вихрь вздымает горы праха,
Где носятся хохлатые орлы,
Где лошадь ржет над трупом бедуина,
Туда иди: там Мекка, там Медина»...

Конечно, терпкий «восточный колорит» баллады нельзя считать чистым продуктом самобытной творческой работы Гумилева; его генетическая связь с лермонтовской поэмой «Аул Бас-тунджи» очевидна.



Совершенно особую разновидность рассматриваемой твердой формы составляет лирическая октава.

Традицию русской лирической октавы заложил, как известно, В.А. Жуковский в «Двенадцати спящих девах», первая часть которых была написана в 1810, а вторая — в 1814–1817 гг.; общее лирическое вступление к обеим частям появилось, скорее всего постфактум, в 1817 г.:

Опять ты здесь, мой благодатный Гений,
Воздушная подруга юных дней,
Опять с толпой знакомых привидений
Теснишься ты, Мечта, в душе моей...

Приди ж, о друг! дай прежних вдохновений,
Минувшею мне жизни повеи,
Побудь со мной, продли очарования.
Дай сладкого вкусить воспоминая.

Ты образы веселых лет примчала —
И много милых теней восстает;
И то, чем жизнь столь некогда пленяла,
Что Рок, отняв, назад не отдает,
То все опять душа моя узнала;
Проснулась Скорбь, и Жалоба зовет
Сопутников, с пути сошедших прежде
И здесь вотще поверивших надежде.

Собственно текст обеих баллад членился на двенадцатистишие. Для Вступления же Жуковский выбрал отмеченную новизной пока еще экзотическую октаву. Как тут не вспомнить первые опыты русского досиллабического стиха, который обслуживал фрагменты текста, так или иначе связанные с модальностью авторства (предисловия, молитвы, авторские пометы, посвящения, описания гербов, похвальные слова вельможам и пр.). Спустя два года Жуковский применил лирическую октаву уже как полномочную строфическую форму в монументальной элегии-эпитафии «На кончину королевы Виртембергской» (1819):

Ты улетел, небесный посетитель;
Ты погостил недолго на земли;
Мечталось нам, что здесь твоя обитель;
Навек своим тебя мы нарекли...
Пришла Судьба, свирепый истребитель,
И вдруг следов твоих уж не нашли:
Прекрасное погибло в пышном цвете...
Таков удел прекрасного на свете!

Приблизительно к тому же времени, в 1817 г., два коротких лирических стихотворения (в две и три октавы) написал Антон Дельвиг. Одно из них — дружеское послание, обращенное к лицейским однокашникам, «К друзьям» («Я редко пел, но весело, друзья!...»), выполнено 5-стопным цезурованным ямбом и по сути дела впервые в русской поэзии соблюдает межстрофический альтернанс:

Я редко пел, но весело, друзья!
 Моя душа свободно разливалась.
 О Царский сад, тебя ль забуду я?
 Твоей красой волшебной забавлялась
 Проказница фантазия моя,
 И со струной струна перекликалась,
 В согласный звон сливаясь под рукой, —
 И вы, друзья, талант любили мой.

Все ж песни вам от сельского поэта!
 Любите их за то хоть, что мои.
 Бог весть куда умчитесь в шуме света
 Все вы, друзья, все радости мои!
 И, может быть, мечты моей Лилета
 Там будет мне мучением любви;
 А дар певца, лишь вам в пустыне милый,
 Как василек, не доцветет унылый.

(Май 1817)

Другое — «Удались, ты так же все сияешь...», представляющее собой диалог Тассо и разлученной с ним возлюбленной Элеоноры, альтернанса не соблюдает, но его метрическая форма — 5-стопный хорей — более чем экстравагантна:

Т а с с о

Удались, ты так же все сияешь
 И в стране призраков и теней,
 Ты и здесь, царица, всех пленяешь
 Красотой могущею своей,
 Ты опять в Торквато разжигаешь
 Страшный огонь, всю ревность прежних дней!
 Удались, хотя из сострадания,
 Мне страдать нет силы, ни желанья!

Е л е о н о р а

Бедный друг, божественный Торквато!
 Прежним я и здесь тебя нашла.
 Так, была царицей я когда-то,
 Но венец как бремя я несла,
 И в душе, любовьию объятой,
 Мысль одна отрадная жила,

Что тобой, певец Ерусалима,
Я славна и пламенно любима.

Первое обращение к лирической октаве Пушкина было связано с проблематикой Крыма. В 1821 г. он начал, но не завершил стихотворение «Кто видел край, где роскошью природы...», состоящее из четырех «женских» октав, написанных 5-стопным ямбом с цезурой после второй стопы. В нем сложно переплелись личные воспоминания о Гурзуфе и соответствующие им литературные реминисценции. По своей тематике оно живо напоминает, как отметил в свое время Б. В. Томашевский, «Абидосскую невесту» Байрона и песенку Миньоны Гете. Кроме того, в нем отразились мотивы обоих октавных стихотворений Дельвига: с одной стороны, идиллические картины черноморского побережья,

Где в тишине простых татар семьи
Среди забот и с дружною взаимной
Под кровлею живут гостеприимной,

с другой стороны, отблески аналогичного пейзажа Италии, под полуденным небом которой возникли октавы... «Златой предел! любимый край Эльвины» — что это как не парафраза родины Торквато и его возлюбленной Элеоноры, сестры властительного покровителя поэта Альфонса II д'Эсте, упомянутой в заключительной октаве второго стихотворения Дельвига, а также его собственных строк, которые появятся в 1828 г.:

Кто знает край, где небо блещет
Неизъяснимой синевой,
Где море теплою волной
Вокруг развалин тихо плещет;
Где вечный лавр и кипарис
На воле гордо разрослись;
Где пел Торквато величавый;
Где и теперь во мгле ночной
Адриатической волной
Повторены его октавы...

По своей жанровой принадлежности оно могло быть введением или посвящением к «Бахчисарайскому фонтану»; на нем явно видны «родимые пятна» аналогичных прецедентов — в «Двенадцати спящих девах» Жуковского и в «Фаусте» Гете. Об этом же свидетельствует его метрическая и строфическая структура:

Кто видел край, где роскошью природы
Оживлены дубравы и луга,
Где весело шумят и блещут воды
И мирные ласкают берега,
Где на холмы под лавровые своды
Не смеют лечь угрюмые снега?
Скажите мне: кто видел край прелестный,
Где я любил, изгнанник неизвестный?

1824 г. датируется стихотворение Ивана Козлова «О Киевград, где с верою святою...», представляющее собой в жанровом отношении элегическую медитацию об отечественной истории; основополагающая мысль о невозвратности героического прошлого сочетается с горьким сожалением о беспросветности настоящего и будущего:

Где ж смелые, которые сражались,
Чей острый меч как молния сверкал?
Где ты, краса, которой все пленялись,
Чей милый взгляд свободу отнимал?
Где тот певец, чьим пеньем восхищались?
Ах, вещий Бог на все мне отвечал!
И ты один под башнями святыми
Шумишь, о Днепр, волнами вековыми!

Первый и последний стихи всех пяти октав постоянно женские. В дальнейшем И. Козлов еще не раз обращался к лирической октаве. Так, в частности, в 1832 г. появились «Два отрывка» из «Освобожденного Иерусалима», с посвящением И. М. Муравьеву-Апостолу, в которых обращение к традиционной строфической форме мотивируется, как и у Пушкина, итальянской темой, а также упоминанием об активно культивировавших ее в своем творчестве Торквато Тассо и Байроне.

Примерно в то же самое время лирический вариант октавы начал осваивать М. Лермонтов. Первая проба пера была осуществлена в стихотворении «1830 год. Июля 15-го (Москва)», написанном абсолютно мужским 5-стопным ямбом:

Зачем семьи родной безвестный круг
Я покидал? Все сердце грело там,
Все было мне наставник или друг,
Все верило младенческим мечтам.

Как ужасы пленяли юный дух,
Как я рвался на волю к облакам!
Готов лобзать уста друзей был я,
Не посмотрев, не скрыта ль в них змея.

Перед нами чисто лирическая медитация, почти напрочь лишенная событийного плана, если не считать упоминания о покинутой «родной семье» и вступлении «в общество иное», типичные для юного поэта сожаления о не востребованности его страстной любви и довольно-таки инфантильные lamentации гордого одинокого человека, обреченного жить «без дружбы, без надежд, без дум, без сил...». Иные жанровые очертания просматриваются в стихотворении «Булевар» (1830), которое сам Лермонтов определил как «сатиру»:

С минуту лишь с бульвара прибежав,
Я взял перо — и, право, очень рад,
Что плод над ним моих привычных прав
Узнает вновь бульварный маскерад;
Сатиров я, для помощи призвав —
Подговорю, — и все пойдет на лад.
Ругай людей, но лишь ругай остро;
Не то — ...ко всем чертям твое перо!..

Свою задачу юный поэт видел в том, чтобы «всех разругать *в одну грустную строфу*» (курсив мой. — О.Ф.). Обращает на себя внимание и знаменательная приписка: «(Продолжение впрямь)». Упоминание «строфы» свидетельствует о том, что поэт наверняка сознавал строфическую неординарность своего произведения. Однако, вопреки его утверждению, в стихотворении не одна, а целых двенадцать строф, содержащих в себе карикатурные портреты, что называется, «типичных представителей» московского света, завсегдаев Тверского бульвара. В отличие от предыдущего стихотворения, «Булевар» скорее лиро-эпическое, чем чисто лирическое произведение.

«Продолжение» не заставило себя ждать. 1830–1831 гг. датирована сатира, если можно так выразиться, inferнальная — «Пир Асмодея», в которой синтезированы и лирика, и эпос, и драма. Восемь октав, из которых состоит произведение, скомпонованы весьма своеобразно; они делятся на четыре части по две строфы каждая: первая пара отдана повествователю для представления места действия и действующих лиц, три остальных —

трем демонам, преподносящим «державному бесу» (Мефистофелю) свои подарки и произносящих соответствующие презентационные речи, а также реакции на них собравшихся. Стилистика этой второй сатиры приближается к ироническому бурлеску, характеризующему отчасти и эпическую разновидность октавы:

У беса праздник. Скачет представляться
Чертей и душ усопших мелкий сброд,
Кухмейстеры за кушаньем трудятся,
Прозябнувши, придворный в зале ждет.
И вот за стол все по чинам садятся,
И вот лакей картофель подает,
Затем что самодержец Мефистофель
Был родом немец и любил картофель...

Еще один, также юношеский, опыт лирической октавы — стихотворение все того же экспериментально-ученического 1830 г. «Из Паткуля»:

Напрасна врагов ядовитая злоба,
Рассудят нас Бог и преданья людей;
Хоть розны судьбою, мы боремся оба
За счастье и славу отчизны своей.
Пушай я погибну... близ сумрака гроба
Не ведая страха, не зная цепей.
Мой дух возлетает все выше и выше
И вьется, как дым над железною крышей!

Иоганн Рейнгольд Паткуль — политический деятель, отстаивавший суверенитет Лифляндии перед Швецией, казненный Карлом XII, обвинившим его в государственной измене. В 1806 г. были изданы его письма в русском переводе. Конечно, ссылка на них в заголовке — такая же наивная хитрость, как и пресловутые «Жалобы турка». Сразу, без обиняков, поэт объявляет себя его единомышленником: «...хоть розны судьбою, мы боремся оба / За счастье и славу отчизны своей». Стихотворение однострофное, амфибрахическое, однако канонический рисунок рифмовки (AbAbAbCC), несмотря на несколько комичную концовку, позволяет рассматривать его как одиночную октаву.

Сложнее решается вопрос со строфикой предыдущих лермонтовских произведений: отсутствие альтернанса в первых двух

(abababcc), при общей склонности Лермонтова к ритмической монотонии и избытию в его строфическом репертуаре восьмистиший самых различных конфигураций, скрадывает характерное расположение рифм и ставит под сомнение авторскую установку именно на октаву. Совершенно другое дело в случае с «Пиром Асмодея»: это уже октава в своем классическом для русской традиции виде, написанная 5-стопным ямбом, с альтернансом женских и мужских клаузул (AbAbAbCC), вполне сопоставимая с признанными лермонтовскими октавами лиро-эпического характера в Посвящении к «Аулу Бастунджи», правда, с обратным чередованием каталектик (aBaBaVcc):

Тебе, Кавказ — суровый царь земли, —
Я снова посвящаю стих небрежный:
Как сына ты его благослови
И осени вершиной белоснежной!
От ранних лет кипит в моей крови
Твой жар и бурь твоих порыв мятежный;
На севере, в стране тебе чужой,
Я сердцем твой, — всегда и всюду твой!..

Итак, лирическая октава в исполнении юного Лермонтова не слишком выделяется в ряду других его строф, которые он активно осваивает в поисках своего места в русской поэзии. Ее формальные параметры пока приблизительны, зато содержательные ореолы носят более выраженный характер: гражданственность, сатира, сарказм.

Не остался равнодушным к лирическому амплуа октавы и зрелый Пушкин, написавший в 1833 г. свою гениальную «Осень»:

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад — дорога промерзает,
Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл; сосед мой поспешает
В отъездие поля с охотою своей,
И страждут озими от бешеной забавы,
И будит лай собак уснувшие дубравы.

Поистине грандиозен поэтический мир этого стихотворения или, как определил его жанр сам поэт, «отрывка». Малая родина, беззаветно любимая Пушкиным сельская Русь, подобно державинской Званке, оказывается в самом центре вселенной. Немудреный

осенний пейзаж, привычные, неприметные равнодушному взгляду реалии, из которых складывается будничное коловращение жизни, побуждают поэта к глубоким натурфилософским раздумьям и — в ударных финальных строфах — к творчеству. Взяв за образец стихотворное послание Державина «Евгению. Жизнь Званская», Пушкин, однако, без демонстративного нажима, но достаточно твердо полемизирует с ним. Недаром в качестве эпиграфа он выбрал строку из той части стихотворения своего старшего коллеги, где тот не предается безудержному восторгу по поводу окружающего его изобилия, а возносится духом «в мечтах умильных»:

Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?
Мимолетящи суть все времени мечтаны:
Проходят годы, дни, рев морь и бурей шум
И всех зефиров повеваньи...

Пушкинская «Осень» — далеко опередившая свое время эстетическая реабилитация «неслыханной простоты» обыкновенного, обыденного, того, чем мы живем изо дня в день, чем вдохновляемся, преобразуя реальность в высокий перл поэтического создания. В этом стихотворении в концентрированном и в то же время замечательно естественном виде содержатся едва ли не все излюбленные мотивы зрелой пушкинской лирики, ставшей не только предметом восхищения, законной гордости, но и вместе с тем неотъемлемой частью нашего национального самосознания.

Сложнейший содержательный комплекс «Осени» имплицировался в строфическую форму произведения. При этом, однако, мы видим, что Пушкин не держится за те эталонные нормы октавы, которые он отстаивал в «Домике в Коломне». Во всяком случае, вместо 5-стопного ямба, под влиянием стихотворения-образца, он применил 6-стопный ямб с цезурой после 3-й стопы, в известной мере предопределив тенденцию к предпочтению более «длинных» октав в лирике серьезного, торжественного звучания.

Справедливость выдвинутого нами тезиса подтверждает стихотворение Аполлона Майкова со знаменательным названием «Октава» (1841):

Гармонии стиха божественные тайны
Не думай разгадать по книгам мудрецов:
У берега сонных вод, один бродя случайно,
Прислушайся душой к шептанью тростников,

Дубравы говорю; на звук необычайный
Прочувствуй и пойми... В созвучии стихов
Невольно с уст твоих размерные октавы
Польются, звучные, как музыка дубравы.

Известно еще несколько лирических стихотворений А. Майкова с характерным «исторически-итальянским» колоритом: «Гомеру (Отрывки из дневника в Риме)» (1843), «Palazzo» (1847), «Недавняя старина» (1874–1875) и др.

Кроме того, от задуманной, но не воплощенной «трагедии в октавах» «Княжна» сохранилось как самостоятельное стихотворение вступление, в котором А. Майков, подобно Пушкину и Фету, обосновывает свой строфический выбор:

Поэма — и в октавах! Стало быть —
Тут будет смех, и шутка, и остроты...
Хоть, признаюсь, не мастер я остричь,
Да и шутить, ей-Богу, нет охоты!
Теперь все шутят — без того и жить
Почти нельзя: свести пришлось бы счета
Со многим, что так за сердце щемит!
А шутка все покроет, хоть на вид!

Моя поэма — песнь тревожной Музы!
Дай волю ей — слезами б изошла!
И я беру тройных созвучий узы
И в шутку — *obligato** — чтоб была
В них для ее порывов — род обузы,
Чтоб в высший свет она теперь вошла,
Собой владея и в порядке строгом...
Не выдержит, пожалуй... Ну да с Богом!

(1874–1875)

Впрочем, говоря о тенденции, мы вовсе не имеем в виду жесткого правила или тем более закономерности. В черновиках Пушкина находится датированный 1835 г. вариант стихотворения «В мои осенние досуги...»:

Ты <м>не советуешь, Плетнев любезный,
Оставленный роман наш продолжать

*obligato — обязательно (итал.).

И строгий век, расчета век железный,
 Рассказами пустыми угощать.
 Ты думаешь, что с целью полезной
 Тревогу славы можно сочетать,
 И что нашему собрату
 Брать с публики умеренную плату.

Ты говоришь: пока Онегин жив,
 Дотоль роман не кончен — нет причины
 Его прервать... к тому же план счастлив —
 кончины

Однако, как известно, предпочтение было отдано онегинской строфе (был еще и третий вариант — исполненный александрийским стихом). Нельзя не заметить тематической переклички между окончательным вариантом «Осенних досугов» и «Осенью»: «В мои осенние досуги, / В те дни, как люблю мне писать...» На выбор Пушкина, скорее всего, повлияли уже апробированные лирические отступления в «Онегине» и стремление избежать тождественности частного послания к Плетневу, дружеские отношения с которым исключали как слишком короткий 4-стопный ямб онегинской строфы, так и слишком длинный 6-стопный ямб «александрийского» варианта.

Может быть, самое загадочное пушкинское восьмистишие, схема рифмовки которого совпадает с октавой, — вольный перевод отрывка из LV оды Анакреона (1835):

Узнают коней ретивых
 По их выжженным таврам;
 Узнают парфян кичливых
 По высоким клобукам;
 Я любовников счастливых
 Узнаю по их глазам:
 В них сияет пламень томый —
 Наслаждений знак нескромный.

Б.В. Томашевский считает отмеченное совпадение «чистой случайностью»⁵⁶, принимая, видимо, во внимание нетривиаль-

⁵⁶ Томашевский Б.В. Строфика Пушкина // Томашевский Б.В. Пушкин. Работы разных лет. — М., 1990. — С. 342.

ный размер, 4-стопный хорей, необычность рифмовки применительно к анакреонтике и единичность полученной строфы. Однако пример А. Дельвига в «Тассо» вполне мог побудить Пушкина и пренебречь этими соображениями.

5-стопным ямбом выполнены октавы лирического стихотворения Алексея Толстого «Земля цвела. В лугу, весной одетом...» (1873), в сущности, последние написанные им стихи:

Земля цвела. В лугу, весной одетом,
Ручей меж трав катился, молчалив;
Был тихий час меж сумраком и светом,
Был легкий сон лесов, полей и нив;
Не оглашал их соловей приветом;
Природу всю широко осенив,
Царил покой; но под безмолвной тенью
Могучих сил мне чудилось движенье.

Не шелестя над головой моей,
В прозрачный мрак деревьев улетали;
Сквозной узор из молодых ветвей,
Как легкий дым, терялся в горней дали;
Лесной чабер и полевой шалфей,
Блестя росой, в траве благоухали.
И думал я, в померкший глядя свод:
Куда меня так манит и влечет?..

«В этих нежных, тихих, как шопот, звуках, — писал И. Гончаров, — и неуловимых, навеянных весной ощущениях, в последнем вздохе умирающего поэта высказывается творческая тайна его души. Как это глубоко таинственно и обаятельно!»⁵⁷. Действительно, в пятой заключительной строфе стихотворения прощающемуся с жизнью поэту удалось, быть может, выразить то, к чему он стремился на протяжении всего творческого пути:

Тут пронеслось как в листьях дуновенье,
И как ответ слышалось мне:
Задачи той старинной разрешенье
В таинственном ты видишь полусне!
То творчества с покоем соглашенье,
То мысли пыл в душевной тишине...

⁵⁷ Русская старина. — 1914. — № 6.

Лови же миг, пока к нему ты чуток, —
Меж сном и бдением краток промежуток!

Своеобразной кодой лирической традиции русской октавы, у истоков которой стоит В. Жуковский, можно считать стихотворение-импровизацию В. Брюсова «Октавы», сочиненное им в 1918 г. в одном из московских кафе:

Вот я опять поставлен на эстраде,
Как аппарат для выделки стихов.
Как тяжкий груз, влачится в прошлом сзади
Бессчетный ряд мной сочиненных строф.
Что ж, как звено к звену, я в длинном ряде
Прибавить строфы новые готов.
И речь моя привычная лукаво
Сама собой слагается октавой.

Но чуть стихи раздались в тишине,
Я чувствую, в душе растет отвага.
Ведь рифмы и слова подвластны мне,
Как духи элементов — зову мага.
В земле, в воде, в эфире и в огне
Он заклинает их волшебной шпагой.
Так, круг магический замкнув, и я
Зову слова из бездн небытия.

Любопытное описание этой или подобной ей импровизации находим в воспоминаниях А. М. Арго: «Брюсов — непревзойденный мастер устного индивидуального творчества — любил работать экспромтом. Представим себе на эстраде стройного скуластого человека в классическом черном глухом сюртуке <...> полузакрыв козырьком руки глаза, он, казалось, смотрел вглубь себя и потом извергал, выбрасывал из себя, выпаливал несколько строк, отбивая другой рукой ритм. Потом пауза, и снова несколько тактов стиха про себя — и снова четверостишие вслух. И казалось, что в воздухе слышно ворочание мозговых жерновов этого человека. Также нужно принять во внимание, что большинство поэтов импровизировало, намечая стихи на бумаге хоть набросками, хоть крайней зарифмовкой. И тогда действительно это нетрудное и даже приятное профессиональное упражнение. Но не таков был Валерий Брюсов, он гнушался шпаргалкой. Импрови-

зация шла из головы. И причем надо еще учесть, что в своих импровизациях он избирал не обычные, примелькавшиеся формы четверостиший, а применял сложные формы стихосложения — сонет, терцины, октавы. Да, это был труд! Вдохновенный труд!»⁵⁸.

В современной русской поэзии лирическая октава — редкость. Иван Елагин, как и Брюсов, маркирует строфическую доминанту своего стихотворения в названии «Октавы»:

Парк лихорадил. Кашляли, ощерясь,
Сухие липы. Ветер, озверев,
Кидался, переваливаясь через
Ограду парка, на стволы деревьев,
И там шумел. В такие ночи Эрос
На смертных свой обрушивает гнев
И мечет безошибочные стрелы
В пределы сердца. В сумрак застарелый.

Отказ от межстрофического альтернанса, чередование сплошных «женских» строф, длинный, переклестывающий стиховые перегородки синтаксис, резкие обильные enjambements, внезапные ритмические перебои внутри строк создают атмосферу напряженной интеллектуальной рефлексии, горьких воспоминаний и сожалений о прошедшей юности и любви.

9.3. Триолет

Настоящий бум, даже по сравнению с октавой, в русской поэзии Серебряного века переживала другая старинная строфическая форма — *триолет*. Триолетом принято называть восьмистишие, в котором первое двистишие повторяется в конце строфы, а четвертый стих точно воспроизводит первый; таким образом, получается, что заглавный стих повторяется — полностью или частично — трижды и дважды подтверждается второй, он же заключительный (ABBAABAB):

Мне мил капризный триолет
С его упорным повтореньем.

⁵⁸ *Арго А.М.* Звучит слово//Арго А.М. Очерки и воспоминания. — М., 1962. — С. 80–82. См. также: *Арго А.М.* Своими глазами. — М., 1965.

Подобно женственным велениям
Мне мил капризный триолет.
Нейдут терцины и сонет
Душе, разметанной по звеньям, —
Мне мил капризный триолет
С его упорным повторением.

(А. Курсинский. Триолет, 1906)

Немаловажным достоинством триолета В.Я. Брюсов считал еще и то, что «повторяющиеся стихи (два первых в конце, как седьмой и восьмой, и первый еще, как четвертый) не были только припевом, но появлялись каждый раз с видоизмененным значением»⁵⁹.

В принципе весьма редкая строфическая форма, триолет был известен в русской поэзии еще в конце XVIII в. Так, в 1797 г. во 2-й книге «Аонид» было опубликовано стихотворение «Любовь и дружба» с жанрово-строфическим обозначением в подзаголовке «Триолеты». Его автором, укрывшимся за инициалами П.П., был поэт карамзинской ориентации Петр Афанасьевич Пельский:

В любовь коль дружба обратится,
Прости, спокойство наших дней!
Тоскою жизнь вся отравится,
В любовь где дружба обратится.
Пусть всяк премены сей страшится!
Сердец союз опасен сей —
В любовь где дружба обратится,
Прости, спокойство наших дней!

Любовь коль в дружбу обратится,
Прости, утеха наших дней!
Унынье, томность поселится,
Любовь где в дружбу обратится;
Веселье скукой заменится.
Страшится премены сей!
Любовь где в дружбу обратится,
Прости, утеха наших дней!

Несмотря на невысокий уровень технического мастерства, Пельский обратился к наиболее сложной форме сдвоенного триолета

⁵⁹ Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. — Т. III. — М., 1974. — С. 542.

на одну и ту же пару рифм и добился неплохого результата. Примером ему, возможно, послужили чтимые им французские образцы либо, скорее, соответствующие опыты его поэтического наставника:

Четырнадцать лет
Быть Флорой, право, стыдно:
В апреле розы нет!
Четырнадцать лет
Ты лучше всех Алет:
Ах! это им обидно
Четырнадцать лет
Быть Флорой, право, стыдно.

(Н. Карамзин. Триолет Алете в тот день,
как ей исполнилось 14 лет, 1795)*

«Лизета чудо в белом свете, —
Вздыхнув, я сам себе сказал, —
Красой подобных нет Лизете:
Лизета чудо в белом свете!
Умом зрела в весеннем цвете»,
Когда же злость ее узнал...
«Лизета чудо в белом свете!» —
Вздыхнув, я сам себе сказал.

(Н. Карамзин. Триолет Лизете, 1796)

Кроме Карамзина, к триолету в начале XIX в. обращались Анна Бунина, а также лицеист Антон Дельвиг, написавший его, как и октавное послание «К друзьям», накануне выпуска:

Тебе желаю, милый князь,
Чтобы отныне жил счастливо,
Звездами, почестями гордясь!
Тебе желаю, милый князь,
Видать любовь от черных глаз:
То для тебя, ей-ей, не диво.
Тебе желаю, милый князь,
Чтобы отныне жил счастливо!

(«Триолет к Горчакову», май 1817)

* Триолет есть игрушка в стихотворстве. Надобно, чтоб он состоял из осьмью стихов равной меры, и на две рифмы; чтобы четвертый стих был повторением первого, а седьмой и осьмой повторением первого и второго (*примеч. Карамзина*).

Но поистине ошеломляющую популярность, как уже говорилось, он получил в русской поэзии начала XX в.

Триолету, пожалуй, еще более, чем другим изысканным твердым формам, свойствен безудержный «нарциссизм». Без труда можно было бы составить целую подборку «триолетов о триолете», принадлежащих разным авторам:

В моем аккорде три струны,
Но всех больней звучит вторая
Тоской неждешней стороны,
В моем аккорде три струны:
В них детства розовые сны,
В них вздох потерянного рая.
В моем аккорде три струны,
Но всех больней звучит вторая.

(Мирра Лохвицкая. Триолет)

Какая сладкая отравка
Легко звенящий триолет!
Его изящная оправа,
Какая сладкая отравка
И вечно детская забава,
Когда владеет ей поэт.
Какая сладкая отравка
Легко звенящий триолет.

(Иосиф Каллиников. Триолет, 1915)

(Между 1915 и 1918 гг. вышли три его сборника, содержащие не только отдельные триолеты, но и поэмы в триолетах.)

Пропал прелестный триолет,
Забытый в суеде всегдашней.
На мысль мгновенную ответ
Пропал прелестный триолет.
Кем снова он увидел свет?
Портретом? Лаской? Песней? Башней?
Пропал прелестный триолет,
Забытый в суеде вчерашней.

(Иван Рукавишников. Триолет, 1922)

(Также автор двух книг триолетов и статей о твердых строфических формах в «Литературной энциклопедии» 1925 г.)

Из крупных поэтов с триолетом особенно продуктивно работал Федор Сологуб, сознательно допускавший отклонения от канона (неполные повторы стихов). В его книге «Очарования земли» (1913) содержится 178 триолетов. Вот два наиболее характерных из них:

Будетлянка другу расписала щеку,
Два луча лиловых и карминный лист,
И сияет счастьем кубо-футурист.
Будетлянка другу расписала щеку
И, морковь на шляпу положивши сбоку,
Повела на улицу послушать свист.
И глядят, дивясь, прохожие на щеку —
Два луча лиловых и карминный лист.
(17 октября 1913)

Стихия Александра Блока —
Метель, взвизгивающая снег.
Как жуток зыбкий санный бег
В стихии Александра Блока.
Несемся — близко иль далеко? —
Во власти цепенящих нег.
Стихия Александра Блока —
Метель, взвизгивающая снег.
(28 декабря 1913)

Привычной формой триолета является одиночная строфа, так сказать, строфа-произведение. Наряду с легко просматриваемой тенденцией к циклизации, триолетами как повторяющейся строфой писались и эпические произведения, например аллегорическая сказка Константина Фофанова «Триолет» (октябрь 1881), состоявшая из пятнадцати строф-триолетов. Вот первые три:

Царевич пылкий Триолет
Расцвел в краях душистых юга
И был восторжен, как поэт.
Царевич пылкий Триолет
Любил цветы, а в ночь досуга
Мечтал смотреть на лунный свет.
Царевич пылкий Триолет
Расцвел в краях душистых юга.

В сады цветущие к нему
Мороз, царь полюса седого,
Послал раз кумушку-зиму
В сады цветущие к нему...
И просит гостя дорогого
К себе пожаловать во тьму;
В сады цветущие к нему
Пришел царь полюса седого.

Не соглашался Триолет
На приглашения Мороза.
Боясь покинуть юг и свет,
Не соглашался Триолет,
Но царь сказал, что дочка Греза
О нем тоскует много лет.
И согласился Триолет
На приглашение Мороза...

Как видим, повествование продвигается вперед ни шатко ни валко, по принципу «шаг вперед, два шага назад». «Упорное повторенье» затормаживает сюжет, придает интонации некий жеманный привкус. Только в руках настоящих мастеров, масштаба Ходасевича, триолет утрачивает свой капризный нрав, легко-веселую «танцующую» походку и превращается в действенное средство выражения страстного напряженного чувства или спокойной отрешенности вечного забвения:

1

Как силуэт на лунной синеве,
Чернеет ветка кружевом спаленным.
Ты призраком возникла на траве —
Как силуэт на лунной синеве, —
Ты вознесла к невнемлющей листве
Недвижность рук изгибом иступленным...
Как силуэт на лунной синеве,
Чернеет ветка кружевом спаленным.

2

Из-за стволов забвенная река
Колеблет пятна лунной пуантели.
О, как чиста, спокойна и легка
Из-за стволов — забвенная река!

Ты темная пришла издалека
Забуть, застыть у светлой колыбели.
Из-за стволов забвенная река
Колеблет пятна лунной пуантели...

*(В. Ходасевич. Как силуэт,
19–20 июля 1907, Москва)*

Популярность триолета в России в начале XX в. была столь велика, что распространилась и на поэзию других славянских народов, входивших тогда в состав Российской империи. Так, один из самых талантливых белорусских поэтов, превосходно ориентировавшийся в новейших достижениях своих российских и европейских коллег, Максим Богданович написал несколько превосходных триолетов на белорусском языке, например:

Мне доўгае растанне з вамі
Чарней ад ваших чорных кос.
Чаму ж нядобры час прынёс
Мне доўгае растанне з вамі.
Я пабяднёў ад горкіх слёз
І трыялет пачаў славамі:
Мне доўгае растанне з вамі
Чарней ад ваших чорных кос.

9.4. Балладное восьмистишие

К твердым же восьмистишиям, а именно к циклическим их разновидностям, следует отнести имитацию средневековой французской *баллады*, представляющую собой композицию из трех восьмистиший одинаковой рифмовки и так называемой «посылки», укороченной строфы — традиционного обращения к «принцу» — судье поэтического состязания, своеобразного лирического итога-резюме. Каждая строфа и посылка завершались одной и той же строкой-рефреном. Баллада в своем оригинальном виде предполагала ситуацию поэтического турнира, приблизительно такого, в каком участвовал Франсуа Вийон во время написания знаменитой баллады «От жажды умираю над ручьем...». Восьмистишная баллада в русских имитациях писалась 4-стопным ямбом, с принятой схемой рифмовки: (АВАВВСВС)х3+ВСВС. Классическая форма восьмистишной баллады, по формуле аВаВВсВс,

адекватно воспроизведена в переводах В. Брюсова и Н. Гумилева баллады «О дамах прошлых времен» Франсуа Вийона, выполненных практически одновременно, в 1913 г.:

Скажите, где, в какой стране
Прекрасная римлянка Флора,
Архипиада... где оне,
Те сестры прелестью убора;
Где Эхо, гулом разговора
Тревожащее лоно рек,
Чье сердце билось слишком скоро?
Но где же прошлогодний снег!

И Элоиза где, вдвойне
Разумная в течение спора?
Служа ей, Абельяр вполне
Познал любовь и боль позора.
Где королева, для которой
Лишили Буридана нег
И в Сену бросили, как вора?
Но где же прошлогодний снег!

Где Бланш, Лилея, по весне
Что пела нежно, как Аврора;
Алиса... о, скажите мне,
Где дамы Мэна иль Бигорра?
Где Жанна, воин без укора,
В Руане кончившая век?
О дева горного Собора!
Но где же прошлогодний снег!

Посылка

О принц, с бегущим веком ссора
Напрасна: жалок человек;
И пусть нам не туманит взора:
«Но где же прошлогодний снег»!

(Н. Гумилев. О дамах прошлых времен, 1913)

Ср: Скажите мне, в стране ль теней,
Дочь Рима, Флора, перл бесценный?

Архиппа где? Таида с ней,
Сестра-подруга незабвенной?
Где Эхо, чей ответ мгновенный
Живил когда-то тихий берег,
С ее красотою незабвенной?
Увы, где прошлогодний снег!..

*(В. Брюсов. Баллада о женщинах былых времен,
1913)*

* * *

И все же рутинную часть весьма обширного парка симметрично рифмованных восьмистиший составляют различные варианты сдвоенных катренов. Чаще всего встречаются, разумеется, модели, в которых оба четверостишия срифмованы перекрестно (ABABCD CD); точно так же, как и составляющие их элементы, они являют собой наиболее гибкую, гармоничную и соразмерную форму для соответствующего стихотворного высказывания. «Шаг» восьмистишия по крайней мере вдвое длиннее, чем «шаг» каждого из двух составляющих его четверостиший; при этом между ними может быть более или менее короткая синтаксическая пауза, не идущая, однако, ни в какое сравнение с паузой между строфами:

Шесть мест упраздненных стоят;
Шести друзей не узрим боле;
Они, разбросанные, спят,
Кто здесь, кто там, на ратном поле,
Кто дома, кто в земле чужой;
Кого недуг, кого печали
Свели во мрак земли сырой —
И всех мы братски поминали.

И, мнится, очередь за мной...
Зовет меня мой Дельвиг милый,
Товарищ юности живой,
Товарищ юности унылой,
Товарищ песен молодых,
Пиров и чистых помышлений,
Туда, в толпу теней родных,
Навек от нас ушедший гений...

(А. Пушкин. Чем чаще празднует лицей..., 1831)

Будучи самой распространенной из крупных строф, модель АВАВCDСD отличается универсальностью, «всеядностью», жанровой, тематической и стилистической нейтральностью. Так что ее относительная содержательность определяется не столько конфигурацией рифмовки, сколько ритмическими характеристиками. Показательно в этом смысле сравнение разноразмерных восьмистиший, из которых состоит стихотворение Евгения Баратынского «Последний поэт» <1835>:

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколения,
Промышленным заботам преданы.

Для ликующей свободы
Вновь Эллада ожила,
Собрала свои народы
И столицы подняла;
В ней опять цветут науки,
Носит понт торговли груз.
Но не слышны лиры звуки
В первобытном рае муз!

На фоне нормативной модели со сплошной перекрестной рифмовкой восьмистишия с двойной же охватной рифмовкой воспринимаются как строфы с отмеченной изобразительно-выразительной функцией. Главные признаки, характеризующие их, — округлость, универсальная архитектурная замкнутость, пространственно-временной герметизм, уравновешенность, статика, торможение движения или его цикличность.

Как весел грохот летних бурь,
Когда, взметая прах летучий,
Гроза, нахлынувшая тучей,
Смутит небесную лазурь
И опрометчиво-безумно
Вдруг на дубраву набежит,

И вся дубрава задрожит
Широколиственно и шумно!..

Как под незримою пятой,
Лесные гнутся исполины;
Тревожно ропщут их вершины,
Как совещаюсь меж собой, —
И сквозь внезапную тревогу
Немолчно слышен птичий свист,
И кой-где первый желтый лист,
Крутясь, слетает на дорогу...

(Ф. Тютчев. Как весел грохот летних бурь..., 1851)

Философский пафос пейзажной лирики Тютчева проявляется прежде всего в том, что он воссоздает не конкретную картину природы или какое-либо единичное событие в ней, а то, что происходит всегда как неопровержимое доказательство космической вечности бытия. Вот почему так естественны и уместны в приведенном стихотворении две строфы, состоящие из двух катренов охватной рифмовки, напоминающие тем самым, конечно, чисто умозрительно, две «восьмерки» как символ бесконечности:

aBBaCddC + eFFeGhhG.

Правда, такие абсолютно замкнутые конструкции встречаются исключительно редко. Например, два стихотворения Иосифа Бродского, оба — с изысканной игрой разноstopных ямбических строк:

Второе Рождество на берегу
незамерзающего Понта.
Звезда Царей над изгородью порта.
И не могу сказать, что не могу
жить без тебя — поскольку я живу.
Как видно из бумаги. Существую;
глотая пиво, пачкаю листву и
топчу траву.

(«Второе Рождество на берегу...»)

Здесь на земле,
где я впадал то в истовость, то в ересь,

где жил, в чужих воспоминаньях греясь,
как мышь в золе,
где хуже мыши
глодал петит родного словаря,
тебе чужого, где благодаря
тебе я на себя взираю свыше.

(«Разговор с небожителем», 1970)

Необычайно эффектна модель восьмистишия, представляющего сдвоенные катрены весьма экзотической конфигурации (AAAbCCCSb и AAABCCCB). Ее Бродский использует, в основном, в стихотворениях чисто литературной направленности. Таковы — 1-я часть «Стихов на смерть Т.С.Элиота» (12.I.1965):

Он умер в январе, в начале года.
Под фонарем стоял мороз у входа.
Не успевала показать природа
ему своих красот кордебалет.
От снега стекла становились уже.
Под фонарем стоял глашатай стужи.
На перекрестках замерзали лужи.
И дверь он запер на цепочку лет.

Наследство дней не упрекнет в банкротстве
семейство муз. При всем своем сиротстве,
поэзия основана на сходстве
бегущих вдаль однообразных дней.
Плеснув в зрачке и растворившись в лимфе,
она сродни лишь эолийской нимфе,
как друг Нарцисс. Но в календарной рифме
она другим наверняка видней...

И написанное в том же 1965 г. стихотворение «Одной поэтессе», в котором череда тройных созвучий разбавляется диссонансными рифмами:

Служенье Муз чего-то там не терпит.
Зато само обычно так торопит,
что по рукам бежит священный трепет,
и несомненна близость Божества.
Один певец prepares рапорт,
другой — рождает приглушенный ропот,

а третий знает, что он сам — лишь рупор,
и он срывает все цветы родства.

И исключительно длинное, в 40 строф, стихотворение 1967 г. «Речь о пролитом молоке», в котором отменяется альтернанс клаузул, а возникающая в результате ритмическая монотония находит действенную альтернативу в спотыкливом ритме 4(3)-ударного дольника:

1

Я пришел к Рождеству с пустым карманом.
Издатель тянет с моим романом.
Календарь Москвы заражен Кораном.
Не могу я встать и поехать в гости
ни к приятелю, у которого плачут детки,
ни в семейный дом, ни к знакомой девке.
Всюду необходимы деньги.
Я сижу на стуле, трясусь от злости.

2

Ах, проклятое ремесло поэта.
Телефон молчит, впереди диета.
Можно в месткоме занять, но это —
все равно, что занять у бабы.
Потерять независимость много хуже,
чем потерять невинность. Вчуже
полагаю, приятно мечтать о муже,
приятно произносить «пора бы»...

Строфа, лишенная резкого мужского разрешения на 4-м и 8-м стихах, идеально передает настроение безысходного отчаяния лирического героя, а также коловращение прозы жизни в его сумеречном восприятии. Как уже отмечалось, восьмистишия такого рода уникальны.

Гораздо чаще в одном произведении сочетаются восьмистишия однородной и разнородной рифмовки. Последние тяготеют к финалу, как бы разрешая сюжетное или идейно-эмоциональное напряжение неким пуантом:

Оратор римский говорил
Средь бурь гражданских и тревоги:

«Я поздно встал — и на дороге
 Застигнут ночью Рима был!»
 Так!.. но, прощаясь с римской славой,
 С Капитолийской высоты
 Во всем величье видел ты
 Закат звезды ее кровавой!..

Блажен, кто посетил сей мир
 В его минуты роковые!
 Его призвали всеблагие
 Как собеседника на пир.
 Он их высоких зрелищ зритель,
 Он в их совет допущен был —
 И заживо, как небожитель,
 Из чаши их бессмертье пил!

(Ф. Тютчев. Цицерон, 1830)

Два восьмистишия представляют две части стихотворения. Его строфическая композиция выглядит весьма эффектно.

aBBaCddC + aEEaFaFa

В первой строфе обыгрываются известные слова Цицерона, исполненные мрачного поэтического пафоса и гражданской скорби о закате грандиозного Римского государства. Цитата завершается как раз на стыке двух полустрофий — катренов охватной рифмовки. Довольно глубокая пауза между ними подчеркнута восклицанием римского оратора и в то же время заметно смягчена столь же энергичным восклицанием вступившего с ним в диалог автора: «Так!.. но...», кстати, возмущающим ровное ритмическое движение эффектным хориямбом. Таким образом, два перетекающих один в другой охватных катрена равномерно заполняют воображаемое пространство первой «восьмерки», захватывающей в единый временной цикл античность и современность, диалог двух равномогущих сознаний, тезис и антитезис: «но»!

Вторая часть — мгновенное и неотвратимое, как удар грома после молнии, философское обобщение (синтез): вначале дается афористический тезис: «Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые!», а затем исчерпывающее разъяснение его сокровенного образного смысла. Афоризм в зачине строфы занимает первые два стиха такого же охватного катрена, как и в первой части стихотворения; два следующих стиха зеркально отра-

жаются в нем. В заключительном катрене нас подстерегает эффект обманутого ожидания: благодаря замене охватной рифмовки на перекрестную кардинально меняется интонация. Строфа и стихотворение в целом завершается как бы укороченной мужской клаузулой, производящей впечатление убедительного заключительного аккорда. Отказавшись от рамочной композиции последнего полустрофия, поэт сохранил ее по отношению к строфе и всему стихотворению, усилив ее ассонансом («мир—пил») и рифмой («говорил—пил»). Что касается второго «законного» ее члена («был»), он находит абсолютное соответствие в первой строфе и тем самым резко выдвигается по смыслу. С одной стороны, лишний раз уравниваются в правах частный случай, выраженный в словах Цицерона, и общая закономерность. С другой стороны, многообразно и с предельной четкостью варьируется главная мысль произведения: истинного бытия удостоивается лишь тот, кто «застигнут ночью Рима *был*», кого на пир «призвали всеблагие» и кто «*был* допущен в их совет».

Так строится стройный космос удивительного создания Тютчева, заключающий в себе сложную систему притяжений и отталкиваний, симметричных и асимметричных линий, напряженное поле образных и смысловых ассоциаций, живо напоминающих мерцающую бездну звездного неба.

Контрастный переход внутри восьмистишия от охватной рифмовки к перекрестной, который можно сравнить с внезапной сменой аллюра при верховой езде, в стихотворной поэтике Тютчева не единичен. К примеру, в стихотворении «Еще земли печален вид...» (<1836>), также состоящем из двух строф, применен тот же самый прием, хотя и продиктованный, естественно, другими изобразительно-выразительными задачами:

Еще земли печален вид,
А воздух уж весною дышит,
И мертвый в поле стебель колышет,
И елей ветви шевелит.
Еще природа не проснулась,
Но сквозь редящего сна
Весну послышала она
И ей невольно улыбнулась...

Душа, душа, спала и ты...
Но что же вдруг тебя волнует,

Твой сон ласкает и целует
И золотит твои мечты?..
Блестят и тают глыбы снега,
Блестит лазурь, играет кровь...
Или весенняя то нега?..
Или то женская любовь?..

Стихотворение необыкновенно симметрично. В нем все сравнивается со всем: первая строфа со второй, полустрофия — друг с другом. При этом обнаруживаются не только сходства, но и различия. Как и в «Цицероне», самый эффектный удар по клавишам прибережен к финалу. Смена рифмовки мотивирована и предупреждена эмоционально яркой вопросительной интонацией, оформляющей к тому же самое важное в стихотворении сопоставление («весенняя нега — женская любовь»). Поменяв местами последние две строки, поэт приурочивает эффект обманутого ожидания к неожиданному мотиву «женской любви», заставляя нас мысленно вернуться назад, чтобы убедиться в наличии тонких, едва различимых сигналов его грядущего явления: это и *дышащий весною воздух*, и *невольная улыбка еще не проснувшейся природы*, и лукавое обращение «*Душа, душа, спала и ты*», вначале несколько сбивающее нас с толку (не обращается ли поэт действительно к своей душе?), и вполне естественный вопрос о том, что *волнует* возлюбленную, *ласкает и целует ее сон* и *золотит ее мечты*, и, наконец, *играющая кровь* перед заключительным ответом-вопросом.

Не менее выразительный контраст дает чередование восьмистиший разной рифмовки. Так, в повествовательном стихотворении Якова Полонского «Зимой в карете» из шести строф только одна, первая, состоит из двух охватных катренов, все остальные имеют сплошную перекрестную рифмовку:

Вот на каретных стеклах, в блеске
Огней и в зареве костров,
Из бледных линий и цветов
Мороз рисует арабески.
Бегут на смену темноты
Не фонари, а пятна света;
И катится моя карета
Средь этой мглы и суеты.

Огни, дворцы, базары, лица
И небо — все заслонено...

Миражем кажется столица —
Тень сквозь узорное окно
Проносится узорной дымкой,
Клубится пар и — мнится мне
Я сам, как призрак, невидимкой
Уселся в тряской тишине...

Для экспозиции Полонский выбрал вариант восьмистишия, противоположный по рисунку каталектик тюгчевскому (AbbAcDDc), поэтому проблем с их альтернансом на стыках строф и с недостаточно энергичным завершением каждой строфы в отдельности и всего стихотворения в целом у него не было. Тем не менее он решительно перешел на перекрестные восьмистишия, скорее всего руководствуясь соображениями известной предрасположенности их к повествованию и соответствия свойственной им динамичности описанию собственно движения «катящейся кареты».

Два восьмистишия совершенно разной рифмовки составляют стихотворение раннего Лермонтова «Ты помнишь ли, как мы с тобою...» (1830), представляющее, правда, вольный перевод из Т. Мура («The evening gun...», 1829):

Ты помнишь ли, как мы с тобою
Прощались позднею порою?
Вечерний выстрел загремел,
И мы с волнением вникали...
Тогда лучи уж догорали
И на море туман густел;
Удар с усилием промчался
И вдруг за бездною скончался.

Окончив труд дневных работ,
Я часто о тебе мечтаю,
Бродя вблизи пустынных вод,
Вечерним выстрелам вникаю.
И между тем, как чередой
Глушит волнами их седыми,
Я плачу, я томим тоской,
Я умереть желаю с ними...

Первой строфе, имеющей весьма причудливую конфигурацию рифмовки (AAbCCbDD), противопоставлена обыкновенная

вторая строфа, насквозь перекрестная (aBaBcDcD). Экзотическая рифмовка первого восьмистишия, исключительно симметричная, внешне напоминающая расходящиеся по воде круги, видимо, призвана запечатлеть образ «вечернего выстрела», так или иначе симитировать его звучание. Переход к восьмистишию перекрестной рифмовки совпадает с переходом от воспоминания к действительности, от ирреального наклонения к реальному.

Как уже отмечалось, в творческой лаборатории раннего Лермонтова разнообразные формы восьмистишия занимали весьма почетное место. Среди них и излюбленные им «тройственные созвучия» с рефреном романского типа (AAbCCCbb + DDbEEEEbb + FFbNNNNbb):

1

Ты идешь на поле битвы,
Но услышь мои молитвы,
 Вспомни обо мне,
Если друг тебя обманет,
Если сердце жить устанет,
И душа твоя увянет,
 В дальней стороне
 Вспомни обо мне.

2

Если кто тебе укажет
На могилу и расскажет
 При ночном огне
О девице обольщенной,
Позабытой и презренной,
О, тогда мой друг бесценный,
 Ты в чужой стране
 Вспомни обо мне...

И — причудливое одиночное восьмистишие, представляющее катрен перекрестной рифмовки в обрамлении двух двустий на одну и ту же рифму, в составе шутивного послания известной великосветской красавице Э.К. Мусиной-Пушкиной (AABCB¹CA²A):

Графиня Эмилия —
Белее, чем лилия,
Стройней ее талии
На свете не встретится,

И небо Италии
В глазах ее светится,
Но сердце Эмилии
Подобно Бастилии.

И — наконец, упрощенный вариант восьмистиший «Желанья» (1832), — сравнительно малоупотребительная модель AbAbCCdd в искусной имитации народной баллады — стихотворении 1837 г. «Узник»:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня!
Я красавицу младую
Прежде сладко поцелую,
На коня потом вскочу,
В степь, как ветер, улечу,

которая в свое время, правда, в сочетании не с хореем, а с ямбом, была с блеском использована в стихотворении Державина «Эхо» (1811) как великолепный образчик органического слияния формального задания с содержанием произведения:

Касаюсь струн, — и гром за громом
От перстов с арфы в слух летит,
Шумит, бушует долом, бором,
В мгле шепчет с тишиной и спит;
Но вдруг, отдавшись от холма
Возвратным грохотаньем грома,
Гремит и удивляет мир:
Так век бессмертно эхо лир.

Сочетание перекрестной рифмовки со смежной в данном случае великолепно передает метафору эхоистичности поэтического творчества: в первом перекрестном полустрофии «перекрещиваются» «громы» природного и поэтического миров, во втором от них протягивается «бессмертно эхо» «лир» «Пиндара и Омира», «Данта и Петрарки», а также самого певца Званки.

Изобретательность Державина, особенно когда дело касается строф с холостыми стихами, нам известна. Пожалуй, даже

среди уже рассмотренных экспериментальных строф, где то один, то два, а то и три стиха остаются холостыми или перекидываются в другие строфы, попарно или на все произведение в целом, выделяется строфическая композиция «Осени во время осады Очакова» (1788). Стихотворение состоит из пятнадцати восьмистиший: из них пять полностью холостые с выдержанным альтернансом каталектик (XxXxXxXx) и десять с обычной перекрестной рифмовкой (AbAbCdCd); они закономерно чередуются: холостая—две рифмованные—холостая—две рифмованные и т.д. Таким образом, всю композицию составляют пять конклавов по три строфы; вот первый из них:

Спустил седой Эол Борей
С цепей чугунных из пещер;
Ужасные крила расширя,
Махнул по свету богатырь;
Погнал стадами воздух синий,
Сгустил туманы в облака,
Давнул, — и облака расселись,
Пустился дождь и восшумел.

Уже румяна Осень носит
Снопы златые на гумно,
И роскошь винограду просит
Рукою жадной на вино.
Уже стада толпятся птички,
Ковыль сребрится по степям;
Шумящи красно-желты листья
Расстлались всюду по тропам.

В опушке заяц быстроногий,
Как колпик поседев, лежит:
Ловецки раздаются роги,
И выжиц лай и гул гремит.
Запасиися крестьянин хлебом,
Ест добры щи и пиво пьет;
Обогащенный щедрым небом,
Блаженство дней своих поет...

Холостые восьмистишия обслуживают аллегорический план, рифмованные — реальный, с широким разнообразием реалистических деталей и подробностей.

Глава 10

ДЕВЯТИСТИШИЕ

Еще более скромное место, чем уже упоминавшиеся нечетностишные строфы, занимают девятистишия. Как правило, это увеличенное на один стих восьмистишие.

10.1. Спенсерова строфа

Добавив, например, к модифицированной октаве (AbAbbCbC), популярной во французской балладной поэзии XIV—XV вв. (вспомним Фр. Вийона) девятый (+C), удлинённый на одну стопу стих, английский поэт дошекспировского Ренессанса Эдмунд Спенсер получил строфу (AbAbbCbCC), названную в честь него *спенсеровой* (*spenserian*), и с необычайным художественным эффектом применил ее в своей поэме «Королева Фей»:

Нет ничего печальнее на свете
Невинной удрученной красоты,
Повергнутой в предательские сети
Вражды жестокой, злобной клеветы.
Под властью ль я чарующей мечты
Иль женский рыцарь я надежней стали,
Но видя горе женской чистоты,
Душа моя сжимается в печали,
Мучительней тоски я испытал едва ли.

(Пер. С. Протасьева)

Инверсия в рифмовке октавы, за счет чего увеличивается кратность второго рифмочлена (до 4) и сокращается кратность первого (до 2), обеспечивает эффект ритмической монотонии, которая взрывается выламывающейся из общего ряда удлинённой дополнительной строкой, содержащей в себе, как правило, некий промежуточный пуант, итоговое разрешение довольно длинного высказывания. Поскольку спенсерова строфа начинается

и завершается стихами однородной каталектики, во избежание однообразия поэты обыкновенно стараются придерживаться правила строфического альтернанса. Традиционно, с легкой руки ее создателя, она пишется 5-стопным ямбом, за исключением последней строки — 6-стопной.

Популярность спенсеровой строфы существенно подкрепил Джордж Байрон, взяв ее на вооружение в «Паломничестве Чайльд-Гарольда»:

О Муза! Пусть для грека ты богам
Была сродни, дочь песни вдохновенной!
Но скольким ты внушала пыл глупцам,
Что не зову тебя с горы священной.
Да! Тот ручей я видел несравненный,
Вздыхал, входя в Дельфийский храм пустой,
Где все молчит, лишь ключ лепечет пенный, —
Но дряхлых муз я не спугну струной,
Моля их снизойти до песни, столь простой...
(Пер. Г. Шенгели)

Любопытный дериват спенсеровой строфы в стихотворении «К морю», посвященном Пушкину, автору одноименного послания, предложил в 1828 г. Иван Козлов; в сущности, это вольный перевод 178–183-й строф из 4-й песни «Паломничества Чайльд-Гарольда» (AbAbbCCdd):

Отрада есть во тьме лесов дремучих;
Восторг живет на диких берегах;
Гармония слышна в волнах кипучих
И с морем есть беседа на скалах.
Мне ближний мил; но там в моих мечтах,
Что я теперь, что был — позабываю;
Природу я душою обнимаю,
Она милей; постичь стремлюся я
Все то, чему нет слов, но что таить нельзя.

Отклонение от классической схемы, которое позволил себе русский поэт, опиралось на вольную трактовку спенсеровой строфы, специально оговоренную Байроном в Предисловии к его знаменитой поэме: «Спенсерова строфа, принадлежащая одному из наших наиболее прославленных поэтов, допускает огромное разнообразие. Д-р Битти говорит об этом: “Недавно я начал

поэму в стиле Спенсера, его строфой. Я хочу в ней дать полный простор моим склонностям и сделать ее то шутливой, то возвышенной, то описательной, то сентиментальной, нежной или сатирической — как подскажет настроение. Если не ошибаюсь, размер, выбранный мной, в одинаковой степени допускает все эти композиционные ходы...”.

Опираясь на такие авторитеты и на пример многих выдающихся поэтов, я не стану оправдываться в том, что мое сочинение построено на таких же сменах и переходах. Если мои стихи не будут иметь успеха, я буду удовлетворен сознанием, что причина этой неудачи кроется только в исполнении, но не в замысле, освященном именами Ариосто, Томсона и Битти».

Итальянский поэт Лудовико Ариосто (1474–1533), конечно, имеет лишь косвенное отношение к рассматриваемой здесь строфе. Его поэма «Неистовый Роланд» (1-е изд. 1516, 2-е изд. 1532) была написана, как известно, октавами. Байрон упоминает его имя, видимо, лишь в связи с жанровой традицией. Что же касается собственно спенсеровой строфы, ее изобразительно-выразительные возможности действительно формировали, вслед за ее изобретателем, Джеймс Томсон (1700–1748) в аллегорической поэме «Замок праздности» (1748), Джеймс Битти (1735–1803) в так и не оконченной поэме «Менестрель» и, конечно, сам Байрон, надолго связавший ее с содержанием и стилистикой «Чайльд-Гарольда».

Тем не менее ассоциативный шлейф спенсеровой поэмы, который М. Гаспаров определил как «рыцарское средневековье, преломленное через восприятие Возрождения»⁶⁰, оказался еще прочнее. Его в 1908 г. использовал в поэме «Всадник» М. Кузмин, хотя цезура в 5-стопном ямбе, как считает исследователь, заодно адресует нас и к французской поэзии:

Дремучий лес вздыбил по горным кручам
Зубцы дубов; румяная заря,
Прогнавши ночь, назло упрямым тучам,
В ручей лучит рубин и янтара.
Не трубит рог, не рыщут егеря,
Дороги нет смиренным пилигримам, —
Куда ни взглянь — одних дерев моря
Уходят вдаль кольцом необозримым.

Все пламенной восток в огне необоримом...

⁶⁰ Гаспаров М.Л. Указ. соч. — С. 162.

Та же стилистическая мотивация дает о себе знать в написанной восемь лет спустя «Чужой поэме» (17 апреля 1916 г.):

В осеннем сне то слово прозвучало:
«Луна взошла, а донны Анны — нет!»
Сулишь ты мне конец или начало,
Далекий и таинственный привет?
Я долго ждал, я ждал так много лет,
Чтоб предо мной мелькнула беглой тенью,
Как на воде, меж веток бледный свет,
Как отзвук заблудившемуся пенью, —
И предан вновь любви и странному волненью...

10.2. Нона

Собственно девятистишиями, или *нонами*, в строфике принято называть такие строфические композиции, в которых структурные очертания октавы и породившей ее формы итальянского народного стиха «страмботто» (АВАВАВ...) остаются достаточно узнаваемыми.

В русской поэзии ноны несут на себе явственный отпечаток экспериментального изыска. Такова, например, «Поэма в нонах» Владимира Пяста, искусного поэта и эрудированного стиховеда:

Рассказ мой в трех словах изобразить легко:
Младенцем я был хил, болезненно способен;
Мечтами юности ширял я далеко,
И был, как Дон-Кихот, беспечен и беззлобен.
Натура нервная, я принял глубоко
Все, чем в России год усобиц был утробен
(Год Витте, Дурново, Иванова и Ко);
В чужих краях меня загрызла до психоза
Тоска по родине. — Все «умственно» и проза.

(Медлительной своей ревнителей пера
Давно порадовать хотелось мне поэмой.
Лирических стихов прелестная игра,
Одной спокон веков отмеченная схемой,

Мне надоела. Их душа всегда стара,
А к новой юности и к новой красоте мой
Стремится дух. Кончать октаву мне пора,
Но я обычным здесь не подчинюсь законам
И дерзкие стихи расположу по «нонам»...

Подобно Пушкину в «Домике в Коломне», Пяст дает поэтическое определение и апробирует аффективные ореолы непривычной для русского читателя ноны.

* * *

Державинские гибриды рифмованных и холостых стихов в девятистишиях предстают в наиболее диковинном виде: это может быть обычное восьмистишие с внедренным в него холостым стихом в заключение (AbAbCdCdX):

Почто меня от Аполлона,
Меркурий! ты ведешь с собой,
Средь пышного торговли трона
Мне кажешь ворох золотой?
Сбирать, завидовать — измлада
Я не привык, и не хочу.
Богатство ль старику награда?
Давно с презреньем я топчу
Его всю прелесть равнодушно...

(«Меркурию», 1794)

Или, того пуше, к рифмованному шестистишию пристегнуты целых три (!) холостых стиха (ABcBAcXXx):

Ночь лишь седьмую
Мрачного трона
Степень прешла,
С росска Сиона.
Звезду златую
Смерть сорвала.
Луч, покатыся
С синего неба,
В бездне погас!

(«На кончину великой княжны
Ольги Павловны», 1795)

Три последних холостых стиха в каждой строфе производят впечатление скорбных прощальных возгласов, звучащих подчеркнуто драматично, надрывно в своей неприкрашенной простоте. Они включают в себя по преимуществу характерные для классицистической эпитафии условно-аллегорические образы и соответствующие им словесные формулы. Обратим внимание и на прелюбопытнейшее совпадение их с метро-интонационным звучанием «Снигиря» («Что ты заводишь песню военну, / Флейте подобно, милый снигирь?..»).

Девятистишие с заключительным холостым стихом-рефреном в 1816 г. использовал в своей стилизации древней северной песни, приписываемой легендарному норвежскому королю-скальду Гаральду Смелому, Константин Батюшков:

Мы, други, летали по бурным морям,
От родины милой летали далеко!
На суше, на море мы бились жестоко;
И море, и суша покорствуют нам!
О, други! как сердце у смелых кипело,
Когда мы, сдвинув стеной корабли,
Как птицы, неслися станицей веселой
Вкруг пажитей тучных Сиканской земли!..
А дева русская Гаральда презирает.

О, други! я младость не праздно провел!
С сынами Дронштейма вы помните сечу?
Как вихорь, пред вами я мчался навстречу
Под камни и тучи свистящие стрел.
Напрасно сдвигались народы; мечами
Напрасно о наши стучали щиты:
Как бледные класы под ливнем, упали
И всадник, и пеший... владыка, и ты!..
А дева русская Гаральда презирает.

«Песнь Гаральда Смелого», в полном соответствии со стилистикой оссиановых мотивов воспевающая подвиги скандинавских витязей и их предводителя, сложена типовым балладным размером 4-стопным амфибрахием. К банальному восьмистишию, состоящему из двух катренов охватной и перекрестной рифмовки, однако, добавлен еще один холостой стих 6-стопного ямба: аВВаСdCdX. Основную содержательную нагрузку принимает на

себя именно эта пятикратно повторенная инометрическая строка: «*А дева русская Гаральда презирает*». Речь идет, как нетрудно догадаться, о строптивой дочери Ярослава Мудрого Елизавете, будущей жене норвежского короля: все воинские заслуги отважного викинга — ничто в глазах неприступной русской красавицы!

Самую распространенную модель девятистишия, конечно, представляет композиция из катрена и пятистишия. Например, у Лермонтова в его юношеском «Желаньи» (1832) катрен перекрестной рифмовки составляет экспозиционную часть строфы, развитие ее содержания осуществляется в пятистишии, сочетающем в целом и в отдельных своих фрагментах фактически все виды рифмовки (AbAb+CdCCd):

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня.
Дайте раз по синю полю
Проскакать на том коне;
Дайте раз на жизнь и волю,
Как на чуждую мне долю,
Посмотреть поближе мне...

Ту же схему рифмовки и тот же самый размер видим в стихотворении Ф. Тютчева «Море и утес» (1848):

И бунтует и клокочет,
Хлещет, свищет и ревет,
И до звезд допрянуть хочет,
До незыблемых высот...
Ад ли, адская ли сила
Под клокочущим котлом
Огнь геенский разложила —
И пучину взворотила,
И поставила вверх дном?..

Продление рифменной цепи в двух предпоследних женских хореических строках усиливает акцентированное завершение всей тирады в заключительном мужском стихе. Гармоничный внутрострофический альтернанс клаузул, при котором начало

и конец строфы по каталектике не совпадают, обеспечивает естественным образом и чередование контрастных в этом отношении строф.

Несколько иначе построено девятистишие в лермонтовском стихотворении того же года «Опять народные витии...» (AbAbCCdCd), где растяжение рифменной цепи приходится на середину строфы без эффекта акаталектики, поскольку нагнетаются не хореические, а ямбические стихи с женскими клаузулами:

Опять, народные витии,
За дело падшее Литвы
На славу гордую России
Опять шума восстали вы.
Уж вас казнил могучим словом
Поэт, восставший в блеске новом
От продолжительного сна,
И порицания покровом
Одел он ваши имена...

Поэтому в светлое поле сознания выдвигается не следующая строка-пуант, а сами удвоенные строки, расположенные ближе к «экватору» строфы. Такая строфа заведомо гармоничнее той, где эффект удвоения смещен к концу.

Любопытный вариант девятистишия с парадоксальными признаками дантовых терцин находим в стихотворении Иосифа Бродского «Декабрь во Флоренции» (1976). Девяти девятистрочным строфам предпослан многозначительный эпиграф из стихотворения Ахматовой «Данте»:

*«Этот, уходя, не оглянулся...»
Анна Ахматова*

I

Двери вдыхают воздух и выдыхают пар; но
ты не вернешься сюда, где, разбившись попарно,
население гуляет над обмелевшим Арно,
напоминая новых четвероногих. Двери
хлопают, на мостовую выходят звери.
Что-то вправду от леса имеется в атмосфере
этого города. Это — красивый город,
где в известном возрасте просто отводишь взор от
человека и поднимаешь ворот.

Выбор строфы был predetermined многими факторами. «Флоренция, по мнению Леонида Баткина, в отличие от залитого солнцем Рима и от неправдоподобно театральной декорации столь милой ему Венеции, показалась Бродскому чужой»⁶¹. Этот город не был похож на тот, в котором он завещал похоронить себя и где-таки был похоронен; он воспринимался им не прямо, а через призму судьбы великого флорентийского изгнанника, не дождавшегося самой последней милости даже посмертно. Он как бы примеривал его горькую участь на себя, отводя Венеции роль Равенны и невольно отождествляя тем самым Флоренцию с Петербургом...

Что, в самом деле, может быть естественнее того, чтобы описать родину Данте семейной строфой автора «Божественной Комедии»? Бродский, однако, с присущей ему чуткостью избегает прямолинейных решений. Он предлагает некий строфический субстрат, сопрягающий inferнальную стилистику, эстетическую игру с цифрами и точно рассчитанные содержательные аллюзии, в которых узнаются реальные очертания сегодняшнего города, флорентийский адрес великого поэта, словом, все то, что так или иначе напоминает о «человеке, который убыл», подарив своим соотечественникам совершенный поэтический и литературный язык:

V

Набережные напоминают оцепеневший поезд.
Дома стоят на земле, видимы лишь по пояс.
Тело в плаще, ныряя в сырую полость
рта подворотни, по ломанным, обветшалым
плоским зубам поднимается мелким шагом
к воспаленному небу с его шершавым
неизменным «16»; пугающим безголосьем
звонок порождает в итоге скрипучее «просим, просим»:
в прихожей вас обступают две старые цифры «8».

VI

В пыльной кофейне глаз в полумраке кепки
привыкает к нимфам плафона, к амурам, к лепке;
ощущая нехватку в терцинах, в клетке
дряхлый щегол выводит свои коленца.

⁶¹ Баткин Леонид. Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. — Изд. РГГУ, 1997. — С. 313.

Солнечный луч, разбившийся о дворец, о
купол собора, в котором лежит Лоренцо,
проникает сквозь штору и согревает вены
грязного мрамора, кадку с цветком вербены;
и щегол разливается в центре проволочной Равенны.

«Нехватка в терцинах» компенсируется архитектоникой, стержнем которой оказываются, конечно, не упоминаемые реальные цифры «16» или «88», а сакральная цифра «9»: каждая из девяти строф состоит из трех смежно срифмованных трехстиший. Свойственный дантовым терцинам эффект одновременной дискретности и непрерывности голосоведения Бродский передает с помощью длинного, перехлестывающего терцетные перегородки синтаксиса, резких нетривиальных enjambements, провоцирующих нетривиальные рифмы (по одной-две на строфу: «пар; но—попарно—Арно», «город—взор от—ворот», «сырые—фонари; и — Синьории», «коленца—дворец, о—Лоренцо», «ни вниз, ни—дороговизне—жизни», «возврата—зеркала. То — злато», «мостами—уста́ми—к листам. И»), и адекватной inferнально-элегическому настроению стихотворения метрики (вольного дольника, с постоянной нулевой анакрузой и диапазоном иктов 6—5—4, отчасти напоминающего дериват гексаметра).

Не менее выразительно звучит девятистишие Тимура Кибирова: AAAbCCCb^{bb}, в котором угадываются контуры упоминавшегося восьмистишия Бродского модели AAAbCCCb^b, с удвоением восьмого стиха по образцу спенсеровой строфы:

Блажен, кто видит и внимает!
Хотя он тоже умирает,
И ничего не понимает,
И, как осенний лист, дрожит!
Он Жириновского страшится,
И может скурвиться и спиться,
И, по рассказам очевидцев,
Подчас имеет бледный вид.
Блажен озлобленный пиит.

Глава 11

ДЕСЯТИСТИШИЕ

Разумеется, с возрастанием числа строк в строфе многократно возрастает и число теоретически возможных вариаций в их сочетании друг с другом. На практике, однако, все обстоит совсем наоборот. Тиражированию подлежат, как правило, суперстрофы, получившие статус канонических, твердых форм. Среди десятистиший это прежде всего *децима* и *одическое десятистишие*. Кроме них, культивируются одиночные десятистишия, графически сегментированные на катрен и два терцета, более известные под названием *безголового сонета* (AbAb CCd EEd); один из самых ранних образцов такого рода — стихотворение Евгения Баратынского, посвященное его жене:

* * *

Когда, дитя и страсти и сомненья,
Поэт взглянул глубоко на тебя, —
Решилась ты делить его волненья,
В нем таинство печали полюбя.

Ты, смелая и кроткая, со мною
В мой дикий ад сошла рука с рукою, —
Рай зрела в нем чудесная любовь.

О, сколько раз к тебе, святой и нежной,
Я принимал главой моей мятежной,
С тобой себе и небу веря вновь.

(1844)

Весьма узнаваемым дериватом безголового, в данном случае еще и опрокинутого сонета, правда, не отмеченного привычной графической сегментацией, можно признать одиночное десятистишие Ивана Елагина «Не говори про ангельский хорал...» (aBaabVCaCa):

Не говори про ангельский хорал
И про рыданье траурное клавиш.

Могила — нескончаемый провал.
 Ты не поправишь, что не так сказал,
 И что не так подумал — не поправишь, —
 Тут больше ни убавишь, ни прибавишь!
 Неважно у могильного колодца —
 Покойник преуспел иль сплоховал.
 Он без твоих упреков обойдется
 И обойдется без твоих похвал.

* * *

К изысканно редким суперстрофам следует отнести десятистишие сплошной перекрестной рифмовки, т.е., в сущности, увеличенную на два стиха сицилиану (АВАВАВАВ+АВ) — десятистишие, в котором экзотическое напряжение ритма достигает своего предела. Эту исключительно редкую и гармоничную строфическую модель (с альтернансом аВаВаВаВаВ) мастерски использовал в пространной четырнадцатичастной поэме-диалоге «Горбунов и Горчаков» Иосиф Бродский (только две ее части, V и X, имеют иную строфику). В каждой части содержится по 10 строф, т.е. всего в поэме 120 десятистиший:

«Ну, что тебе приснилось, Горбунов?»
 «Да, собственно, лисички». «Снова?» «Снова».
 «Ха-ха, ты насмешил меня, нет слов».
 «А я не вижу ничего смешного.
 Врач говорит: основа всех основ —
 Нормальный сон». «Да ничего дурного
 Я не хотел... хоть сон того, не нов».
 «А что попишешь, если нет иного?»
 «Мы, ленинградцы, видим столько снов,
 а ты никак из этого, грибного,
 не вырвешься». «Скажи мне, Горчаков,
 а что вам, ленинградцам, часто снится?»
 «Да как когда... Концерты, лес смычков.
 Проспекты, переулки. Просто лица.
 (Сны состоят как будто из клочков.)
 Нева, мосты. А иногда — страница,
 и я ее читаю без очков!
 (Их отбирает перед сном сестрица)».
 «Да этот сон сильнее моих зрачков!»
 «Ну что ты? Часто снится и больница»...

11.1. Одическое десятистишие и его дериваты

На широком пространстве десяти строк культивируются самые разнообразные комбинации стихов, сочетающихся посредством всевозможных, порой исключительно прихотливых способов рифмовки. Если в XVIII в. русские поэты придерживались классического канона одических десятистиший, то в начале XIX в., в связи с угасанием интереса к жанру оды и расширением строфического репертуара, характерным для романтизма, появилось множество моделей, отклоняющихся от классицистических эталонов.

Особенно преуспел на этом поприще ранний Лермонтов. Не удовлетворяясь расхожими строфическими стереотипами, поэт-дебютант стремился опробовать как можно больше различных форм, в том числе и десятистиший. Так, в стихотворении 1830 г. «Блистая пробегают облака...», поменяв местами двустишие (dd) и четверостишие охватной рифмовки (bccb), сократив число рифм с пяти до четырех и отказавшись от альтернанса клаузул, он получил весьма гармоничную по рифмовке строфу, которую можно рассматривать как несколько инверсированный дериват одического десятистишия.

Вполне возможно, он отталкивался от популярной в поэзии XVIII в. модели, в которой при соблюдении альтернанса клаузул двустишие переносилось не в финал, а в зачин десятистишия (AAbCbCdEEd):

Всегда прехвально, предпочтенно,
Во всей вселенной обоженно
И вожденное от всех,
О ты, великомерно Счастье!
Источник наших бед, утех,
Кому и в ведро и в ненастье
Мавр, лопарь, пастыри, цари,
Моляся в кущах и на троне,
В восклицованиях и стоне,
В сердцах их зиждут алтари!

(Г.Державин. На Счастье, 1789)

Ту же модель, но с перекрестной рифмовкой в обоих катренах и всего на четыре рифмы, являет собой однострофное стихотворение Евгения Баратынского «Обеды» <1839> (AAbCCbDbbD):

Я не люблю хвастливые обеды,
Где сто обжор, не ведая беседы,
Жуют и спят. К чему такой содом?
Хотите ли, чтоб ум, воображенье
Привел обед в счастливое брожение,
Чтоб дух играл с играющим вином,
Как знатоки Эллады завещали?
Старайтесь, чтоб гости за столом,
Не менее харит своим числом,
Числа камен у вас не превышали.

Также упрощенным вариантом одического десятистишия можно считать и строфу державинской оды «Мой истукан» (1794), где два четверостишия перекрестной рифмовки заключает двустишная кода (AbAbCdCdEE):

Готов кумир, желанный мною,
Рашетт его изобразил!
Он хитрою своей рукою
Меня и в камне оживил.
Готов кумир! — И будет чтиться
Искусство Праксителя в нем, —
Но мне какую честью льститься
В бессмертном истукане сем?
Без славных дел, гремящих в мире,
Ничто и царь в своем кумире...

В том же духе, но с охватной рифмовкой во втором катрене, выдержан дериват одического десятистишия в пародийной оде, адресованной псу, «Милорду, моему пуделю» (1807) (aBaBcDDcEE):

Осанист, взрачен, смотришь львом,
Подобно гордому вельможе;
Обмыт, расчесан, обелен,
Прекрасен и в мохнатой роже.
Велик, кудряв, удал собой:
Как иней — белыми бровями,
Как сокол — черными глазами,
Как туз таможенный какой,
В очках магистер знаменитой,
А паче где ты волокитой...

И все же наиболее продуктивной формой десятистишия по праву считается его «законный» одический вариант, сочетающий все три вида рифмовки: перекрестную, смежную и охватную — в приведенной оптимальной последовательности, являющий собой, благодаря неукоснительному соблюдению правила альтернанса, исключительно уравновешенное и гармонически организованное целое: AbAbCCdEEd.

Изобретение одического десятистишия приписывается основоположнику французского классицизма Малербу. Оно идеально подходило для отразившегося в его названии самого распространенного в классицистической поэзии XVIII в. жанра. Поэтическая риторика, пафосное «парение», велеречивое многословие оды востребовали как некое сдерживающее, дисциплинирующее начало и соответствующую строфическую форму: просторную, простую, четко структурированную изнутри. Рационализм поэтического мышления, свойственный классицизму, побуждал стихотворцев к теоретической рефлексии, к осознанию механизма движения поэтической мысли, к выявлению пригодности или непригодности плана выражения плану содержания. Отсюда — детальная дифференциация десятистиший применительно к тонко различаемым жанровым модификациям оды.

Одические десятистишия в русской поэзии XVIII в. подразделялись на три основные структуры («строя»).

1) Самым гармоничным и совершенным считалось десятистишие *круглого строя*, состоявшее из трех приблизительно равновеликих синтагм, по принципу «безголового сонета»: AbAb+CCd+EEd (первая часть называлась «малой строфой», две другие — «абзацами»). Такая строфа обслуживала прежде всего торжественные оды. Движение поэтической мысли передавалось в ней плавно, четко и строго: переносы из малой строфы в абзац или из абзаца в абзац не допускались. Признанными мастерами десятистишия круглого строя считались Сумароков, Херасков, Капнист:

Когда, пары и мглу сгущая,
Светило дня свой кроет вид,
Гром, мрачны тучи разрывая,
Небесный свод зажечь грозит.
От громкого перунов треска
И молнии горячей блеска
Мятется трепетна земля;

Но солнце страх сей отгоняет
И град сгущенный растопляет,
Дождем проливши на поля.

(В. Капнист. Ода на рабство, 1783)

2) Десятистишие *зыблющегося строя* отличалось асимметричной дробностью мысли, продуманным нарушением равновесия, имитацией эмфатического беспорядка. Оно предпочиталось в медитативной лирике, в одах дидактического и философского характера. Охотнее других к ней обращались Ломоносов и Державин:

Гремит музыка, слышны хоры
Вкруг лакомых твоих столов;
Сластей и ананасов горы
И множество других плодов
Прельщают чувства и питают;
Младые девы угощают,
Подносят вина чередой,
И алеатико с шампанским,
И пиво русское с британским,
И момзель с зельцерской водой.

(Г. Державин. К первому соседу)

3) В десятистишиях *отрывистого строя* дробность поэтической мысли достигала своего апогея: синтагмы распределялись практически по стихотворным строкам, благодаря чему резко возрастала роль межстиховых пауз, способствуя семантической значимости поэтического высказывания. Стройность и симметрия при этом сохранялись благодаря конструктивным особенностям самой строфы.

Десятистишие отрывистого строя пользовалось репутацией гибкой строфической формы, удобной для выражения резко определенных мыслей и эмоций. Классическим образцом такого построения считается знаменитая «Фелица» Г.Р. Державина:

Богopodobная цареvна
Кыргыз-кайсацкия Орды!
Которой мудрость несравненна
Открыла верные следы
Царевичу младому Хлору

Взойти на ту высоко гору,
Где роза без шипов растет,
Где добродетель обитает;
Она мой дух и ум пленяет, —
Подай найти ее совет!

В поэзии XIX в. одическое десятистишие практически вместе с одой выходит из моды и закономерно исчезает из строфического репертуара. Так, Пушкин лишь дважды пользуется им непосредственно и дважды его дериватами. В «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825) обращение к классическому десятистишию обусловлено установкой на пародирование архаического стиля:

Султан ярится. Кровь Эллады
И резво скачет, и кипит.
Открылись грекам древни клады,
Трепещет в Стиксе лютый Пит.
И се — летит предерзко судно
И мечет громы обоюдно.
Се Бейрон, Феба образец,
Притек, но недуг быстропарный,
Строптивый и неблагодарный
Взнес смерти на него резец.

Далеко не столь неожиданно, как это представлялось Б.В. Томашевскому⁶², было появление одического десятистишия во втором «Подражании Корану» (1824):

О, жены чистые пророка,
От всех вы жен отличены:
Страшна для вас и тень порока.
Под сладкой сенью тишины
Живите скромно: вам пристало
Безбрачной девы покрывало.
Храните верные сердца
Для нег законных и стыдливых,
Да взор лукавый нечестивых
Не узрит вашего лица.

⁶² Томашевский Б.В. Строфика Пушкина... — С. 339.

А вы, о гости Магомета,
Стекаясь к вечера его,
Брегитесь суетами света
Смутить пророка моего.
В пареньи душ благочестивых,
Не любит он велеречивых
И слов нескромных и пустых:
Почтите мир его смиреньем
И целомудренным склоненьем
Его невольниц молодых...

«Оды торжественное “О”» открывает обе строфы (во втором случае, правда, оно укрыто в середину строки: «А вы, о гости Магомета...», что дела по существу не меняет); императивные одические интонации, высокая стилистика и «полные святыни словеса» («не узрит», «брегитесь») — все это находит безусловную поддержку именно в одическом десятистишии.

Не меньший интерес в творческой практике великого поэта представляют дериваты классической строфы Малерба и Ломоносова. В юношеском стихотворении 1814 г. «Опытность» Пушкин применил весьма необычную модель AbbAccDDee со столь же необычным для одического десятистишия размером — 4-стопным хореем:

Кто с минуту переможет
Хладным разумом любовь,
Бремя тягостных оков
Ей на крылья не возложит,
Пусть не смейся, не резвись,
С строгой мудростью дружись:
Но с рассудком вновь заспоришь,
Хоть не рад, но дверь отворишь,
Как проказливый Эрот
Постучится у ворот.

Зеркально противоположную модель десятистишия (AAbbCCdEEEd) в XX в. применит Валерий Брюсов, заставив ее имитировать звучание шарманки в одноименном стихотворении 1923 г.; метрическая основа строфы, разумеется, также 4-стопный хорей:

Не запела, застонала,
Заскрипела то, что знала

И забыла, — былъ иль сон?
Песня — вздохи, пляска — стон:
Скорбный вопль за блеском бальным,
Вальс в напеве погребальном...
Вздригнет, охнув, ржавый вал,
Кашель старческий обронит,—
И мазуркой вновь хоронит,
Плачем правит карнавал.

В сущности, до «нормального» одического обличья этому десятистишию не хватает лишь перестановки второго и третьего стиха, чтобы в зачине образовался перекрестный катрен.

Столь же причудлив дериват одического десятистишия в пушкинском стихотворении 1831 г. «Бородинская годовщина», написанном после того, как пришло известие о взятии Варшавы (5 сентября 1831 г.), совпавшем с двадцатилетием Бородинского сражения; в сущности, строфа, составленная из двух перекрестных катренов 4-стопного ямба с прокладкой из мужского двустушия (aBaBccDeDe), обслуживает оду, воспевающую сразу два важных исторических события, две победы русского оружия:

Великий день Бородина
Мы братской тризной поминая,
Твердили: «Шли же племена,
Бедой России угрожая;
Не вся ль Европа тут была?
А чья звезда ее вела!..
Но стали ж мы пятою твердой
И грудью приняли напор
Племен, послушных воле гордой,
И равен был неравный спор.

Иную разновидность деривата одической строфы мы видим в десятистишии Аполлона Майкова, составленном из двух катренов охватной рифмовки, разъединенных двустушием, со строгим, однако, альтернансом субстрофического членения; вольный ямб намекает на одические ассоциации XVIII в.:

К тебе слетело вдохновенье —
Его исчерпай все зараз,

Покуда творческий восторг твой не погас
 И полон ты и сил, и дерзновенья!
 Оно недолго светит с вышины
 И в смысл вещей, и духа в глубины,
 И твоего блаженства миг недолог!
 Оно умчалось — и тотчас пред тобой
 Своей холодною рукой
 Обычной жизни ночь задернет темный полог.
 («Художник», 1881) (AbbAccDeeD)

В чистом, беспримесном виде одическое десятистишие фигурирует в оде Кондратия Рылеева «Гражданское мужество» (1823):

Кто этот дивный великан,
 Одеян светлою броней,
 Чело спокойно, стройный стан,
 И весь сияет красотою?
 Кто сей украшенный венком,
 С мечом, весами и щитом,
 Презрев врагов и горделивость,
 Стоит гранитною скалой
 И давит сильною пятой
 Коварную несправедливость?

Характерные ораторские интонации, синтаксический параллелизм, обилие славянизмов и архаизмов в полном соответствии с жанровым обозначением в подзаголовке убедительно мотивируют обращение к десятистишию — классической строфе классицистской оды XVIII в.

Точно так же поступает Иван Козлов, откликаясь на смерть Байрона торжественно-панегирическим стихотворением «Бейрон» (июнь-июль 1824), посвященным Пушкину. Белинский определил его жанр как поэму, учитывая, видимо, прежде всего длину произведения (12 десятистиший=120 стихов). На самом деле мы имеем неожиданный гибрид баллады и оды. Стихотворение написано характерным балладным чередованием 4- и 3-стопного амфибрахия, однако строфика его безусловно одическая: aBaBccDeeD; длинные 4-стопные стихи завершаются мужской клаузулой, короткие 3-стопные — женской:

Среди Альбиона туманных холмов,
 В долине тиши обреченной,

В наследственном замке, под тенью дубов,
Певец возрастал вдохновенный.
И царская кровь в вдохновенном текла,
И золота много судьбина дала;
Но юноша гордый, прелестный,
Высокого сана светлее душой,
Казну его знают вдова с сиротой,
И звон его арфы чудесный.

Конечно, балладный размер и содержание стихотворения более определенно маркируют жанровое его своеобразие, чем строфика. Одические десятистишия служат тайным знаком одического же отношения автора к кумиру всей либерально мыслящей Европы:

Но брань за свободу, за веру, за честь
В Элладе его пламенеет,
И слава воскресла, и вспыхнула месть, —
Кровавое зарево рдеет.
Он первый на звуки свободных мечей
С казною, и ратью, и арфой своей
Летит довершить избавленье;
Он там, он поддержит в борьбе роковой
Великое дело великой душой —
Святое Эллады спасенье.

Эту же традицию развивает в 1912 г. Валерий Брюсов, имитируя немецкую романтическую балладу XVI в. в стихотворении «Похищение Берты», включенном в состав незаконченной книги «Сны человечества»:

Шел пир небывалый за круглым столом.
Блистали в шелках паладины,
И кравчие в кубки огромным ковшом
Цедили шипящие вина.
Был красен от выпитых кубков Наим;
Гемон, улыбаясь, дремал перед ним;
Атласный камзол Оливьера
Был яркими пятнами весь обогрен;
И только один неподкупный Милон
Хранил все величие пэра.

Вдруг, в страхе, весь бледный, вбегает гонец:
 «Случилось великое худо!
Послала меня в Ингельмейский дворец
 С такими словами Ротруда:
Пока, позабыв про воинственный стан,
Вы заняты пиром, проник великан
 Неведомый в нашу обитель,
Разграбив капеллу, монахов убил,
Кресты поломал у священных могил,
 И дочь мою, Берту, похитил!»...

Зачин каждой строфы живо напоминает ритмику стихотворения балладного типа Пушкина «Песнь о вещем Олеге», но пауза между начальным шестистишием и заключительным четверостишием в подавляющем большинстве строф игнорируется.

Еще одной попыткой наложить косвенно-одические интонации на жанрово-тематические и стилистические потенции прославленного десятистишия в произведении, отдающем последний долг великому человеку, опираясь на авторитетные прецеденты за пределами русской поэзии, следует считать переводное стихотворение Павла Катенина «Строфа. Из Помпиньяна» (1830). Это был вольный перевод одной строфы из оды французского поэта и драматурга Жан-Жака Помпиньяна (1709—1784) «La mort de Rousseau», необычайно популярной в то время во Франции:

В дни древности на бреге Нила
Толпы от черных дикарей
Блеск чистый дневного светила
Хулили дерзостью своей.
Бессильный гнев! вражда смешная.
Меж тем как груди надрывая
Вотще их буйный сонм кричал,
Бог, в небе шествуя высоком,
Златых лучей огнистым током
Их мрак и злобу освещал.

Наконец, в 1830 г. Лермонтов предпринимает смелый эксперимент, приспособив одическое десятистишие к короткому лирическому стихотворению:

1

Когда в покорности незнания
Нас жить Создатель осудил,
Неисполнимые желанья
Он в нашу душу б не вложил,
Он не позволил бы стремиться
К тому, что не должно свершиться,
Он не позволил бы искать
В себе и в мире совершенства,
Когда б нам полного блаженства
Не должно вечно было знать.

2

Но чувство есть у нас святое,
Надежда, Бог грядущих дней, —
Она в душе, где все земное
Живет наперекор страстей;
Она — залог, что есть поныне
На небе иль в другой пустыне
Такое место, где любовь
Предстанет нам, как ангел нежный,
И где тоски ее мятежной
Душа узнать не может вновь.

Одический «восторг» обращен здесь к «святому чувству» надежды, придавая стихотворному высказыванию оттенок экстатического воодушевления. Однако сращение высокой строфической формы с непосредственной лирической медитацией не получило в творчестве поэта достаточно продуктивного продолжения. Лишь однажды в стихотворении 1838 г. «Гляжу на будущность с боязнью...» одическое десятистишие вновь встретилось с выражением чистого элегизма:

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной;
Придет ли вестник избавленья
Открыть мне жизни назначенье,
Цель упований и страстей,
Поведать — что мне Бог готовил,

Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей.

Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла;
Начать готов я жизнь другую,
Молчу и жду: пора пришла;
Я в мире не оставлю брата,
И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя;
Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

Но к десятистишию вообще, как и к другим суперстрофам, Лермонтов обращался неоднократно. Так, необычная конфигурация рифмовки (ababbccbdd) украшает три десятистишия лирической зарисовки 1831 г. «Блистая пробегают облака...», в которой над собственно лирической медитацией берут верх описания реального пейзажа, как бы предвосхищая такие шедевры зрелого Лермонтова, как «Валерик», «Родина», «Сон», «Выхожу один я на дорогу...»:

Блистая пробегают облака
По голубому небу. Холм крутой
Осенним солнцем озарен. Река
Бежит внизу по камням с быстротой.
И на холме пришелец молодой,
Завернут в плащ, недвижимо сидит
Под старою березой. Он молчит,
Но грудь его подымается порой;
Но бледный лик меняет часто цвет;
Чего он ищет здесь? — спокойствия? — о нет!..

Он смотрит вдаль: тут лес пестреет, там
Поля и степи, там встречает взгляд
Опять дубраву или по кустам
Рассеянные сосны. Мир, как сад,
Цветет, надев могильный свой наряд:
Поблекнувшие листья; жалок мир!
В нем каждый средь толпы забыт и сир;

И люди все к ничтожеству спешат, —
Но хоть природа презирает их,
Любимцы есть у ней, как у царей других.

И тот, на ком лежит ее печать,
Пускай не ропщет на судьбу свою,
Чтобы никто, никто не смел сказать,
Что у груди своей она змею
Согрела. — «О! когда б одно *люблю*
Из уст прекрасной мог подслушать я,
Тогда бы люди, даже жизнь моя
В однообразном северном краю,
Все б в новый блеск оделось!» — так мечтал
Беспечный... но просить он неба не желал!

Контуры одического десятистишия просматриваются здесь довольно смутно: во-первых, Лермонтов отказался от альтернанса каталектик, все клаузулы у него мужские, во-вторых, двустишие, которое должно разделять перекрестный и охватный катрены, переместилось в конец строфы, в-третьих, катрены получили дополнительно одну общую рифму (b), в-четвертых, заключительный стих каждой строфы отмечен лишней стопой (Я6), как в спенсеровой строфе, наконец, в-пятых, ритмическое движение осложнено обильными enjambements, которые в условиях акаталектического сплошного ямба создают автономную от клаузул систему пауз и тем самым отвлекают внимание от рифмовки.

Зыбкости строфического рисунка соответствуют столь же неоднозначные содержательные параметры стихотворения. Лирический герой, персонифицированный в образе «завернутого» в романтический плащ «молодого пришельца» (для полноты картины ему недостает лишь скрещенных на груди рук), помещен в реалистически точный и подробный пейзаж, с хорошо подобранными узнаваемыми деталями. Дериват одического десятистишия, надо полагать, призван тонко намекнуть на высокое стремление его философических размышлений.

Еще реже одическая строфа культивируется в поэзии XX в., где ее можно встретить лишь как раритет, привлекаемый для стилизации. Таковы, помимо двух уже упомянутых опытов Брюсова, к примеру, «Наброски оды» (1900) Ивана Коневского:

Волокна, мышцы все теснятся
Вперед и вверх, тепло и дух
Зовут, чтоб силою меняться,
Чтоб совершился жизни круг.
Огни земли, огни лесные
Варят для них плоды земные,
Густые, плотные плоды.
И вот, впитав их соки, тело
Опять раздвинуло пределы,
Опять растут людей роды.⁶³

Несомненно передразнивающий эффект производит десятистишие модели AAbbCCdEEEd (еще одно отражение деривата одической строфы пушкинской «Опытности») в стихотворении Саши Черного «Хохлушка», написанном в 1925 г. в Париже. Иронический подзаголовок «(Акварель)» резко подчеркивает притворный одический пафос при описании фламандских прелестей героини:

Нет быта...Быт собаки съели.
Мы все, скользнув в чужие щели,
Под серым западным дождем
На полустанке солнца ждем...
Но Музе скучно... муза рыщет,
Упорно русских красок ищет,
Знакомых лиц и близких черт.
Что на пустую нить нанижем?
И вот в усадьбе под Парижем
Внезапно сядешь за мольберт.

К чугунным замковым воротам
Подъехал смелым поворотом
Фургон зеленый мясника.
Звенит призывно медь рожка.
Из глубины сырого сада
Плывет ленивая наяда,
Хохлушка Мотря. Рафинад!

⁶³ Подробнее об одической строфе см.: Кондрашов С.Н. Одическая лирика Г.Р.Державина 1779–1794 гг. (Концепция личности, ритмическая организация, жанр). Канд. дисс. — Куйбышев, 1989. — Приложение. «Интонационно-синтаксическая организация строфических форм в одической лирике Г.Р.Державина 1779–1794 гг.».

Мясник галантно машет ручкой,
Разрыл печенку рыхлой кучкой
И вытер нож о бычий зад.

Портрет? Извольте. Сдобный голос,
Бровей лохмато-темный колос,
Бока — подушки, кнопкой нос,
Разит помадой от волос...
Грудь, моду чуждую нарушив,
Торчит, как две гигантских груши.
В глазах податливый огонь,
Средь пухлых щек, маня и тая,
Улыбка прыгает шальная,
Как в стойле беспокойный конь...

Как дериваты одического десятистишия и одновременно как безголовые сонеты могут рассматриваться строфические образования, отступающие от канонических способов рифмовки. Таковы эксперименты Якова Полонского, пытавшегося вслед за Некрасовым создать стихотворную городскую повесть с интонациями жестокого романа, а потому применявшего суперстрофы из разноstopных трехсложников, завершавшиеся рефреном (aBaBccDDee):

Славный мороз. Ночь была бы светла,
Да застилает сиянье
Месяца душу гнетущая мгла —
Жизни застывшей дыханье.
Слышится города шорох ночной,
Снег подметенный скрипит под ногой...
Дальних огней вижу мутные звезды
Да запертые подъезды...
Боже мой! Боже мой!
Поздно приду я домой!

(«На пути из гостей»)

Подобного же рода суперстрофы он переносил в свои лирические создания, уравнивая их эпическим повествовательным элементом. Ярким примером может служить его стихотворение «Тень ангела прошла с величием царицы...», которое А. Блок считал лучшим лирическим произведением поэта:

* * *

*She walks in beauty like the night.**Byron **

Тень ангела прошла с величием царицы:
 В ней были мрак и свет в одно виденье слиты.
 Я видел темные, стыдливые ресницы,
 Приподнятую бровь и бледные ланиты.
 И с гордой кротостью уста ее молчали,
 И мнилось, если б вдруг они заговорили,
 Так много бы прекрасного сказали,
 Так много бы высокого открыли,
 Что и самой ей было бы невольно
 И грустно, и смешно, и тягостно, и больно...

Как воплощенное страдание поэта,
 Она прошла в толпе с величием смиренья;
 Я проводил ее глазами, без привета,
 И без восторженных похвал, и без моления...
 С благоговением уста мои молчали —
 Но если б как-нибудь они заговорили,
 Так много бы безумного сказали,
 Так много бы сердечных язв раскрыли,
 Что самому мне стало б вдруг невольно
 И стыдно, и смешно, и тягостно, и больно...

<1857>

Рефрен занимает львиную долю обеих коррелирующих строф. Частично совпадающий текст обнимает по шесть стихов в каждом десятистишии, устанавливая между ними сложные отношения со-противопоставления, соответствующие драматическим перипетиям искусно закодированного любовного конфликта. Поэтому смысловые акценты приходится не на совпадающие, а на антитетически отрицающие друг друга слова и словосочетания:

*И с гордой кротостью — С благоговением уста ее — мои молчали,
 И мнилось, — Но... если б вдруг — как-нибудь они заговорили,
 Так много бы прекрасного — безумного сказали,*

* Она идет, сверкая красотой подобно ночи. Байрон.

Так много бы *высокого* — *сердечных язв* — раскрыли,
Что и *самой бы* — *самому мне* стало б — *ей* вдруг невольно
И *грустно* — *стыдно*, и смешно, и тягостно, и больно...

Совпадающие фрагменты рефрена оставляют за собой роль и значение анафоры и эпифоры, как в пределах каждой строфы в отдельности, так и в пределах всего стихотворения.

Несколько иную картину наблюдаем у Тютчева, сочетавшего десятистишия различной рифменной конфигурации на четыре созвучия со сплошной женской каталектикой и частично совпадающими «средними» строфами: AABBCDDDB ABCCBADDAB:

Кончен пир, умолкли хоры,
Опорожнены амфоры,
Опрокинуты корзины,
Не допиты в кубках вина,
На главах венки измяты, —
Лишь курятся ароматы
В опустевшей светлой зале...
Кончив пир, мы поздно встали —
Звезды на небе сияли,
Ночь достигла половины...

Как над беспокойным градом,
Над дворцами, над домами,
Шумным уличным движеньем
С тускло-рдяным освещеньем
И бессонными толпами, —
Как над этим дольным чадом,
В горнем выпрленном пределе
Звезды чистые горели,
Отвечая смертным взглядам
Непорочными лучами...

<1850>

В системе обычного тютчевского двоемирия противопоставляются «дольный чад» грешного земного существования и «горный выпрненный предел» вечного бытия. Образную картину того и другого, наряду со сложнейшей синтаксической структурой, эффектно усиливает контрапункт количественно тождественных, но неадекватных по своему внутреннему членению строф. На земной план приходится первое десятистишие, почти полностью состоящее из параллельно срифмованных строк, что хорошо

сообразуется с перечислительным контекстом в описании последствий отшумевшего пиршества. Сигналом контрастного соприкосновения двух миров служит утроение четвертого созвучия: «В опустевшей светлой зале... / Кончен пир, мы поздно *встали* — / Звезды на небе *сияли*...» Второй план, с отголосками первого, получает в следующей строфе иную, более сложную конфигурацию рифмовки, с одной стороны, продолжающую перечислительный параллелизм «беспокойного града»: «*Над дворцами, над домами, / Шумным уличным движеньем, / С тускло-рдяным освещеньем / И бессонными толпами...*», с другой стороны, осложняющую интонацию прихотливыми бросками рифменных соответствий, разворачивающими проекцию с горизонтальной на горизонтально-вертикальную, поскольку «горный предел» с чистыми горящими звездами располагается «*над* беспокойным градом», «*над* этим дольным чадом». Вся изощренная многоуровневая система выявленных со-противопоставлений форсированно реализуется на фоне сплошных женских окончаний в 4-стопном акаталектическом хорее, с органически присущим ему непрерывным голосоведением.

Наконец, вряд ли совершенно свободно от одических ассоциаций лермонтовское десятистишие, состоящее из пяти пар смежно срифмованных мужских стихов (aabbccdde), использованное в юношеской думе «Наполеон»:

В неверный час, меж днем и темнотою,
 Когда туман синеет над водой,
 В час грешных дум, видений, тайн и дел,
 Которых луч узреть бы не хотел,
 А тьма укрыть, чья тень, чей образ там,
 На берегу, склонивши взор к волнам,
 Стоит вблизи нагбенного креста?
 Он не живой. Но также не мечта:
 Сей острый взгляд с возвышенным челом
 И две руки, сложенные крестом.

Пред ним лепечут волны и бегут,
 И вновь приходят, и о скалы бьют;
 Как легкие ветрилы, облака
 Над морем носятся издалека.
 И вот глядит неведомая тень
 На тот восток, где новый брезжит день;
 Там Франция! — там край ее родной

И славы след, быть может скрытый мглой;
Там, средь войны, ее неслися дни...
О! для чего так кончились они!..

Объемная строфа органично сочетается с «трагическим» 5-стопным ямбом, в первой строфе аккуратно цезурованным, но в дальнейшем неопытный поэт сбивается на безцезурный стих; она повторяется пятикратно, завершаясь через строфу перефразированной цитатой из «Евгения Онегина». Знаковый романтический рефрен придает повествованию особую эмоциональную напряженность, некий эффект, близкий к восторженному иступлению.

11.2. Децима

Другая каноническая форма десятистишия, испанская *децима*, представляет собой два крепко сросшихся пятистишия (*квинтильи*) с запретом синтаксической паузы между ними, каждое на две рифмы, с разнонаправленными третьими членами одного из рифмующихся созвучий: ABBAACDDC. Таково, например, однострофное стихотворение главы саламанкской поэтической школы испанского Возрождения Луиса Леона (1527–1591) «Выходя из тюрьмы» (1576), в котором вторая кинтилья несколько отступает от намеченного в первой классического канона (ABBAACDDC):

Сраженный завистью и клеветой,
Попал я в эту мрачную темницу.
Как счастлив мудрый: он не соблазнится
Большого света мишурой пустою!
Навек с морской расставшись суетою,
Живет он в сладостном уединенье;
Неприхотлива жизнь его простая,
Лишь с Богом он находится в общенье,
Сам зависти не ведая мученья
И зависти в других не вызывая.

(Пер. Инны Шафаренко)

Воспроизводится весьма типичная для Испании XVI в. ситуация: от тюрьмы, как и от сумы, не мог зарекаться никто, даже самые знаменитые и талантливые поэты: ни Луис Леон, ни Сервантес...

На русской почве децима распространения не получила.

Глава 12

ОДИННАДЦАТИСТИШИЕ

Среди самых непопулярных видов повторяющихся строф выделяются сочетания из одиннадцати и тринадцати стихов: во-первых, они асимметричны, как большинство нечетностишных строф вообще, во-вторых, в них слишком много стихов, чтобы воспринимающее сознание различало среди их трудно обозримого множества некую безошибочно узнаваемую группу, наконец, в-третьих, в них практически невозможно уловить и удержать в памяти конструирующую систему рифмовки.

Любое одиннадцатистишие, в принципе, являет собой аномальное отклонение от более или менее канонических десяти- и двенадцатистиший, где недостача или перебор в один стих создают эффект обманутого ожидания. Склонность к одиннадцатистишиям посему проявляют, как правило, поэты с обостренным чувством своей авторской исключительности. Конечно, первым в их ряду должен стоять ранний Лермонтов. Прежде чем ему открылось необыкновенно выразительное в своей лапидарной простоте бородинское семистишие, он попробовал воспеть Бородинское сражение в раздвинутых на один «лишний» стих *одических* строфах (AbAbCCdEEEd):

Всю ночь у пушек пролежали
Мы без палаток, без огней,
Штыки вострили да шептали
Молитву родины своей.
Шумела буря до рассвета.
Я, голову подняв с лафета,
Товарищу сказал:
«Брат, слушай песню непогоды:
Она дика, как песнь свободы».
Но, вспоминая прежни годы,
Товарищ не слышал.

Всего стихотворение насчитывает шесть пронумерованных одиннадцатистиший. Скорее всего, бородинское семистишие явилось на свет после отсечения начального перекрестного катрена: (AbAb), что подтверждает и сохранившийся 3-стопный ямб в мужских стихах: CCdEEEd. Отказ от длинных суперстроф повлек за собой и снижение одического пафоса, демократизацию стиля, перенос центра тяжести с авторского сознания на воспоминания простонародного «дяди», речевая манера которого еще более приближена к сказу.

Совершенно другим путем Лермонтов пошел в стихотворении «Памяти А.И. О<доевско>го («Я знал его, мы странствовали с ним...»)), в котором даже и намек на одическую тональность быть не могло. Видимо, шесть одиннадцатистиший поэтической эпитафии опальному декабристу получились противоположным путем, не увеличением, а сокращением гипотетически-исходной строфы на один стих: aBaBcDDccEE(c?):

Я знал его: мы странствовали с ним
В горах востока, и тоску изгнания
Делили дружно; но к полям родным
Вернулся я, и время испытанья
Промчалось законной чередой;
А он не дождался минуты сладкой:
Под бедною походною палаткой
Болезнь его сразила, и с собой
В могилу он унес летучий рой
Еще незрелых, темных вдохновений,
Обманутых надежд и горьких сожалений.

Отсутствие пуанта в окончании строфы, надрывность и некоторая незавершенность интонации, которую Лермонтов пытается компенсировать прибавлением шестой стопы в заключительном стихе (по модели спенсеровой строфы), соответствуют горестной оборванности жизни сраженного болезнью товарища.

Наконец, одиннадцатистишие поэмы «Сашка» (1835–1836<?>) представляют собой сплав симметричного «перекрестного» пятистишия с шестистишием парной рифмовки (aBaBa+CCddEE). Судя по откровенным аллюзиям, намекающим на генетическую связь поэмы с пушкинским романом в стихах, молодой поэт надеялся, что и ему удастся создать такую же уникальную эпическую строфу, как онегинская:

1

Наш век смешон и жалок, — все пиши
Ему про казни, цепи да изгнания,
Про темные волнения души,
И только слышишь муки да страдания.
Такие вещи очень хороши
Тому, кто мало спит, кто думать любит,
Кто дни свои в воспоминаньях губит.
Впадал я прежде в эту слабость сам
И видел от нее лишь вред глазам;
Но нынче я не тот уж, как бывало, —
Пою, смеюсь. Герой мой добрый малый.

2

Он был мой друг. С ним я не знал хлопот,
С ним чувствами и деньгами делился;
Он брал на месяц, отдавал чрез год,
Но я за то нимало не сердился
И поступал не лучше в свой черед;
Печален ли, бывало, тотчас скажет,
Когда же весел, счастлив — глаз не кажет,
Не раз от скуки он свои мечты
Мне поверял и говорил мне «ты»;
Хвалил во мне, что прочие хвалили,
И был мой вечный визави в кадрили.

Но ожидания юного поэта не оправдались. Слишком сбивчивым, инфантильным был еще его слог, слишком дисгармоничной, внутренне неуравновешенной оказалась изобретенная им строфа. Сам Лермонтов обратился к ней еще раз только однажды, в «Сказке для детей», хотя есть сведения, что те восемь строф, которые присоединил к основному корпусу «Сашки» П. А. Висковатов⁶⁴, были извлечены из какого-то другого произведения, не имевшего с обеими поэмами ничего общего, кроме размера и строфики (Там же, с. 704).

Что касается «Сказки для детей», опубликованной в «Отечественных записках» (т. 20) в 1842 г., а создававшейся, скорее всего, в конце 1839— начале 1840 г., перед нами творение вполне сложившегося, зрелого таланта. Задуманная как «легкая поэма в со-

⁶⁴ См.: *Лермонтов М. Ю. Сочинения*: В 2-х т. — Т. 1. — М., 1988. — С. 703.

рок песен», она, к сожалению, осталась неоконченной. После 27-й строфы Лермонтов поместил строку точек как знак предустановленной незавершенности, намеренной недосказанности, приглашая читателя к сотворчеству и — в соответствии с собственным жизненным опытом — к домысливанию намеченного им сюжета. Стилистически, за исключением нескольких незначительных шероховатостей, поэма в художественном отношении явно превосходит «Сашку», а главное, составляет органическое целое с изобретенным еще в 1835 г. одиннадцатистишием. Поэт подтверждает свои творческие амбиции, предпринимая, как и четыре года назад, теоретическую «презентацию» новой строфы:

1

Умчался век эпических поэм,
И повести в стихах пришли в упадок;
Поэты в том виновны не совсем
(Хотя у многих стих не вовсе гладок),
И публика не права между тем;
Кто виноват, кто прав — уж я не знаю,
А сам давно стихов я не читаю —
Не потому, чтоб не любил стихов,
А так: смешно ж терять для звучных строф
Златое время... в нашем веке зрелом,
Известно вам, все заняты мы делом.

2

Стихов я не читаю — но люблю
Марать шутя бумаги лист летучий;
Свой стих за хвост отважно я ловлю;
Я без ума от тройственных созвучий
И влажных рифм — как, например, на ю.
Вот почему пишу я эту сказку.
Ее волшебю темную завязку
Не стану я подробно объяснять,
Чтоб кой-каких допросов избежать;
Зато конец не будет без морали,
Чтобы ее хоть дети прочитали.

Подробное Вступление к «Сказке» выдержано в хорошо узнаваемой манере пушкинского «Домика в Коломне»: в частности, Лермонтов упоминает «тройное созвучие», называя его

«тройственным», для характеристики первой части своего одиннадцатистишия (aBaBa), сопоставимой с соответствующим зачином октавы (aBaBaB), и тут же демонстрирует любимые им «влажные рифмы»: «люблю—ловлю—на ю».

В дальнейшем ни одно из лермонтовских одиннадцатистиший не получило продолжения. Видимо, слишком замысловатый рисунок рифмовки, нечетное количество участвующих в ней стихов, а также маргинальность оригинальных произведений, для которых они были созданы, не способствовали их широкому распространению в русской поэзии.

Не менее уникальным можно считать и опыт обращения к этой исключительно редкой строфической форме О. Мандельштама. 4 мая 1937 г. им было написано одно из последних его стихотворений, посвященное Н. Штемпель. Оно состоит из двух одиннадцатистиший почти идентичной рифмовки сплошных женских окончаний: ABABCDDECCE ABABCDDBCCB:

I

К пустой земле невольно припадая,
Неравномерной сладкою походкой
Она идет — чуть-чуть опережая
Подругу быструю и юношу-погодка.
Ее влечет стесненная свобода
Одушевляющего недостатка.
И может статься, ясная догадка
В ее походке хочет задержаться —
О том, что эта вешняя погода
Для нас — праматерь гробового свода,
И это будет вечно начинаться.

II

Есть женщины, сырой земле родные,
И каждый шаг их — гулкое рыданье,
Сопровождать воскресших и впервые
Приветствовать умерших — их призванье.
И ласки требовать от них преступно,
И расставаться с ними непосильно.
Сегодня — ангел, завтра — червь могильный,
А послезавтра только очертанье...
Что было поступь — станет недоступно...

Цветы бессмертны, небо целокупно,
И все, что будет, — только обещанье.

В принципе, мы имеем дело с двумя парными стихотворениями, в которых довольно отчетливо, хотя и в чрезвычайно экзотической аранжировке просматриваются неканонические сонетные ходы. Оба одиннадцатистишия можно представить как своего рода усеченные сонеты, в которых единственный терцет перенесен в середину, между катренами перекрестной и охватной рифмовки (ABAB CDD ECCE; ABAB CDD BCCB). Усеченность и тенденция к сплошной рифмовке, столь характерная для Мандельштама, создают в совокупности ритмический образ хромоты, свойственной адресату стихотворения:

К пустой земле невольно припадая,
Неравномерной сладкою походкой
Она идет...

Необычайный эпитет «сладкая» по отношению к «походке»(!) ассоциативно сопрягается с едва ли не самым частотным в «Книге песен» Петрарки эпитетом *«dolche»*⁶⁵. Между прочим, применительно к итальянскому языку он фигурирует в стихотворении «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тассо друг...»: «Язык бессмысленный, язык солено-сладкий». Дважды употребляется он и в вольных переводах сонетов Петрарки, которые Мандельштам, если верить легенде, читал у костра своим союзникам перед смертью:

Хоть ключ один, вода разноречива —
Полужестка, полусладка, — ужели
Одна и та же милая двулична...
(«Когда уснет земля и жар отпышет...»)

По милости надменных обольщений
Ночует сердце в склепе скромной ночи,
К земле бескостной жметя. Средоточий
Знакомых ищет, сладостных сплетений.
(«Промчались дни мои — как бы оленей...»)

⁶⁵ Данное наблюдение принадлежит моему бывшему студенту Максиму Павлову, выступавшему с докладом об этом стихотворении на руководимом мной семинаре в МПГУ. В процессе обсуждения была высказана и догадка о причастности произведения к сонетной форме.

Перекличка идет и по линии формул «*К пустой земле не-вольно припадая*» — «*К земле бескостной жметя*».

Сонетный импульс данного стихотворения косвенно подтверждается едва заметным итальянским акцентом не только в тематическом и стилистическом плане, но и в ритмическом: 5-стопный ямб со сплошными женскими клаузулами дает максимально приближенный аналог типичного для итальянского Ренессанса одиннадцатисложника (эндекасиллаба).

Глава 13

ДВЕНАДЦАТИСТИШИЕ

Двенадцатиштишие, как нетрудно догадаться, естественным образом описывается как конгломерат из трех четверостиший, чем напоминает увеличенное на одну «секцию» восьмиштишие, хотя и значительно уступает ему в распространенности и разнообразии.

Впрочем, существуют раритетные строфы, большую часть которых составляют холостые строки. Ими, к примеру, написано стихотворение Саши Черного «В санатории», где акаталектические женские строки 4-стопного хорея обходятся без рифмы и создают длинные непрерывные цепи, периодически перемежающиеся тремя опорными, рифмующимися на одно и то же мужское созвучие (XXXaXXXaXXXa):

Чуть глаза распалишь утром,
Вздернув нос над простынею,
Чуть лениво дрогнешь пальцем
Разоспавшейся ноги, —
Из нутра соседней койки
Бас, пропахший никотином,
Задаёт вопрос в пространство:
«Дьявол! Где же сапоги?»
Он лежит под простынею,
Как утопленник сердитый,
И сдувает с носа муху
В ожидании слуги.

Но ответить не успеешь,
Легкий стук — и в дверь вливает
Гуттаперчевой походкой
Санаторский Гавриил.
Как грудным младенцам соску,
Он в постель приносит кофе...
Стыдно завтракать в постели, —
Отказаться нету сил.

Капли катятся вдоль шеи,
В масле нос и подбородок...
Кто бы взял меня на ручки,
Спеленал и поносил?..

И все-таки основной корпус двенадцатистиший составляют сплошь рифмованные строфы. В XVIII в. более других русских поэтов к ним тяготел Г.Р. Державин. Всего он применил 5 моделей двенадцатистиший. В основном это длинные велеречивые послания одического звучания, содержащие от пяти до двенадцати строф. Простейшая модель AbAbCdCdEfEf, представляющая собой утроенное четверостишие перекрестной рифмовки, открывает этот ряд в стихотворении 1781 г. «На выздоровление Мецената», обращенном к президенту Академии художеств графу И.И. Шувалову:

Кровавая луна блистала
Чрез покровенный ночью лес,
На море мрачном простирала
Столбом багровый свет с небес.
По огненным зыбям мелькая,
Я видел, в лодке некто плыл;
Тут ветер, страшно завывая,
Ударил в лес — и лес завыл;
Из бездн восстали пенны горы,
Брега пустили томный стон;
Сквозь бурные стихиев споры
Зияла тьма со всех сторон.

Державин берет на вооружение барочную поэтику ломоносовской оды, воссоздавая традиционную картину роковой переправы обреченных на смерть людей, которых перевозит в «бездну Эреба» «старик угрюмый и седой» — Харон. Среди его «пассажиров» лирический герой видит «друга муз» и «наукам благодетеля» графа Шувалова, уже занесшего «ногу в вечность»... В последний момент, однако, его спасает «во зраке божества молодого» аллегорическое Здоровье. После чего следует апофеоз, торжественное славословие возвратившемуся к жизни Меценату:

Бессмертны музами Периклы,
И Меценаты ввек живут.

Подобно память, слава, титулы
 Твои, Шувалов, не умрут.
 Великий Петр к нам ввел науки,
 А дочь его ввела к нам вкус;
 Ты, к знаниям простирая руки,
 У ней предстателем был муз;
 Досель гремит нам в Илиаде
 О Несторах, Улиссах гром, —
 Равно бессмертен в Петриаде
 Ты Ломоносовым пером.

В концовке последней строфы слава античных героев уравнивается со славой адресата стихотворения, которому Ломоносов посвятил свою поэму «Петр Великий». Сымитировав стилистику, ритмику и даже звукопись автора «Петриады», Державин не пошел за ним в отношении строфики. Вместо традиционных десятистиший, которые Ломоносов применял в одах похвальных, а также шести- и восьмистиший, к которым он склонялся в одах духовных, Державин воспел чудесное выздоровление Мецената нетривиальными двенадцатистишиями. В принципе, стихотворение поддается и более дробному членению: на однообразные катрены перекрестной рифмовки. Темп повествования в таком случае ускорится, количество межстрофических пауз увеличится, а их глубина и протяженность уменьшатся. Утроенные четверостишия, на которых остановил свой выбор поэт, звучат не в пример многозначительнее, монолитнее; в гармоничном сочетании с синтаксическим строем произведения они подчеркивают его нарративный характер, величавую уравновешенность тона и высокий бытийственный пафос.

Другой образец того же жанра — стихотворение 1796 г., посвященное фавориту Екатерины графу А. Г. Орлову-Чесменскому, «Афинеяскому витязю» также выполнено двенадцатистишиями. Однако на этот раз перед нами целая композиция упорядоченного чередования строф с различным внутренним строением. Схематически она может быть описана следующим образом:

$$[(aBBaCCddEfEf \times 2) + AbAbCdCdEfEf] \times 5$$

Иными словами, текст представляет собой совокупность пяти серий, состоящих из двух двенадцатистиший модели *aBBaCCddEfEf* и одного модели *AbAbCdCdEfEf*; парные строфы написаны 4-стопным

ямбом, с единичными вкраплениями 3- и 5-стопных стихов; оди-
ночные — 3-стопным:

Сидевша об руку царя
Чрез поприще на колеснице,
Державшего в своей деснице
С оливой гром, иль чрез моря
Протекшего в венце Нептуна,
Или с улыбкою Фортуна
Кому носила нѣктар свой,
Носила в чаше золотой —
Блажен! кто путь устлал цветами,
И окурил алоем вокруг,
И лиры громкими струна́ми
Утешил, бранный славя дух.

Испытывал своих я сил
И пел могущих человеков;
А чтоб в дали грядущих ве́ков
Ярчей их в мраке блеск светил
И я не осуждался б в лести,
Для прочности, к их громкой чести
Примешивал я правды глас;
Звучал моей трубой Парнас.
Но ах! познал, познал я смертных,
Что и великие из них
Не могут снесть лучей небесных:
Мрачит Бог света очи их.

Так пусть Фортуны чада,
Возлегли на цветах,
Среди обилий сада,
Курений в облаках,
Наместо чиста злата
Шумихи любят блеск;
Пусть лира таровата
Их умножает плеск, —
Я руки умываю
И лести не коснусь,
Власть сильных почитаю,
Богов в них чтить боюсь.

Как видим, похвальная ода «Афинейскому витязю» в большей мере, нежели «Меценату», пронизана лиризмом; причем собственно лирические партии приходятся на укороченные 3-стопные двенадцатистишия, выполняющие роль своеобразного припева. Вполне возможно, она испытала косвенное влияние античного театра, музыкально-поэтических кантат и поэтических диалогов (типа «Разговора с Анакреонтом» Ломоносова).

Одические послания «Графу Стейнбоку» (1807), «Атаману и войску Донскому» (1807) реализуют модели 12-стишия сходной конструкции: AbAbCCddEEff и AbAbCdCdEEff. В первом случае четверостишие перекрестной рифмовки сочетается с двумя смежными катренами; во втором наоборот — два перекрестных с одним смежным:

Кого на бреге моря бурна
Близ ветхих града стен, в тени,
Жизнь не богата, но не скудна
Течет, и он приятно дни
Проводит, избежав столицы,
Желаниев своих в границы
Умеренность постановив,
И малый домик окружив
Свой садом, ивами, стадами,
В семье, с супругой и друзьями,
Ничем внутрь сердца не смущен. —
Тот мудр — и истинно блажен!
(«Графу Стейнбоку»)

Платóв! Европе уж известно,
Что сил Донских ты страшный вождь.
Врасплох, как бы колдун, всеместно
Падешь как снег ты с туч иль дождь.
По черных воронов полету,
По дыму, гулу, мхам, звездам,
По рыску волчью, видя мету,
Подходишь к вражьи в вдруг носам;
И, зря на туск, на блеск червонца,
По солнцу или против солнца,
Свой утверждаешь ертаул
И тайный ставишь караул.
(«Атаману и войску Донскому»)

Обе модели заслуживают самого пристального внимания как предвосхищающие структуру одиннадцатистишия Лермонтова в «Сашке» и «Сказке для детей» (aBaBa+CCddEE) и, в не столь уж отдаленном будущем, как исходный материал для онегинской строфы.

Наконец, в 1810 г. Державин пишет еще одно стихотворное послание, адресованное на этот раз Ф.П.Львову, «у коего первая супруга была Надежда»:

<...>
 Так надежды пресекает
 Лишь одна любовь полет,
 Как во солнце утопает
 Лучезарном искры свет.
 С Богом как соединимся,
 В свете вечном погрузимся
 Пламенем любви своей,
 Смертная спадет одежда,
 Мы в блистании лучей
 Жизнью будем жить духов. —
 Верь, жива твоя Надежда,
 Ты ее увидишь, Львов.

(«Надежда»)

Двенадцатистишие «Надежды» существенно отличается от предыдущих моделей; привычная трехчастная схема в нем усложнена на манер одического десятистишия и безголового сонета вводом двустишной прокладки между перекрестным катреном и шестиштишием, состоящим из двух параллельных терцетов: AbAb CC dEd fEf. Ее также можно рассматривать как промежуточный этап в движении русской версификации к гениальному изобретению Пушкина — четырнадцатистишию с тремя видами рифмовки, ставшему визитной карточкой его романа в стихах.

Активно культивировал двенадцатистишие и принявший из рук Державина лиру Жуковский, главным образом в своих балладах и сказочных поэмах («Громобой», 1810; «Вадим», 1814; «Жалоба Цереры», 1831). Во всех трех случаях используется одна и та же модель строенного четверостишия перекрестной рифмовки:

Снова гений жизни веет;
Возвратилась весна;
Холм на солнце зеленеет;
Лед разрушила волна;
Распустившийся дымит
Благовониями лес,
И безоблачен глядится
В воды зёркальны Зевес;
Все цветет — лишь мой единый
Не взойдет прекрасный цвет:
Прозерпины, Прозерпины
На земле моей уж нет.

(«Жалоба Цереры»)

Лиро-эпическая валентность этой строфы в исполнении В. Жуковского просматривается невооруженным глазом.

Совершенно уникальная модель чисто холостого двенадцатистишия с альтернансом мужских и женских клаузул представлена в строфике вольного перевода стихотворения австрийского поэта Й.-К. фон Цедлица «Ночной смотр» («Nachtliche Heerschau», 1827):

В двенадцать часов по ночам
Из гроба встает барабанщик;
И ходит он взад и вперед,
И бьет он проворно тревогу.
И в темных гробах барабан
Могучую будит пехоту:
Встают молодцы егеря,
Встают старики гренадеры,
Встают из-под русских снегов,
С роскошных полей итальянских,
Встают с африканских степей,
С горячих песков Палестины.

В двенадцать часов по ночам
Выходит трубач из могилы;
И скачет он взад и вперед,
И громко трубит он тревогу.

И в темных могилах труба
Могучую конницу будит:
Седые гусары встают,
Встают усачи кирасиры;
И с севера, с юга летят,
С востока и с запада мчатся
На легких воздушных конях
Один за другим эскадроны.

Еще дважды повторившись в начале предпоследней и в конце заключительной строф, неумолимый рефрен «В двенадцать часов по ночам» вполне узаконивает *двенадцатистишие* как наиболее органичную единицу членения речевого потока на символически осмысленные слагаемые архитектоники. Балладные интонации 3-стопного амфибрахия, мерное однообразие сменяющих друг друга мужских и женских окончаний, значимое отсутствие рифмы, сливающийся в мощном резонансе синтаксический и образный параллелизм создают атмосферу неистового мистического экстаза, внушающего непреклонную веру в бессмертие великого человека.

Пример маститого поэта, законодателя мод на российском Олимпе, видимо, вдохновил и неутомимо экспериментировавшего Лермонтова, которого в просторном двенадцатистишии привлекали не столько эпические, сколько лирические его наклонности. Рутинная схема рифмовки: AbAbCdCdEfEf привлекается им дважды: в юношеском стихотворении «Исповедь»:

Я верю, обещаю верить,
Хоть сам того не испытал,
Что мог монах не лицемерить
И жить, как клятвой обещал;
Что поцелуй и улыбки
Людей коварны не всегда,
Что ближних малые ошибки
Они прощают иногда,
Что время лечит от страданья,
Что мир для счастья сотворен,
Что добродетель не название
И жизнь поболее чем сон!..

И в одном из последних стихотворений 1841 г. «Свиданье», написанном 3-стопным ямбом, с чередованием дактилических и мужских окончаний:

1

Уж за горой дремучею
Погас вечерний луч,
Едва струей гремучею
Сверкает жаркий ключ;
Сады благоуханием
Наполнились живым,
Тифлис объят молчанием,
В ущелье мгла и дым,
Летают сны-мучители
Над грешными людьми,
И ангелы-хранители
Беседуют с детьми.

Неординарная ритмика придает стихотворению ярко выраженный фольклорный оттенок, органично сочетающийся с балладным сюжетом и простонародным сознанием лирического героя.

Наиболее оригинальный и художественно эффектный вид двенадцатистиший Лермонтов продемонстрировал в стихотворении, посвященном известной поэтессе графине Е. П. Ростопчиной, в ответ на ее поэтическое напутствие «На дорогу», полученное им накануне его отъезда на Кавказ. Два двенадцатистишия разной рифменной конфигурации сочетаются друг с другом по принципу «то и не то»:

Я верю: под одной звездой
Мы с вами были рождены;
Мы шли дорогою одною,
Нас обманули те же сны.
Но что ж! — от цели благородной
Оторван бурей страстей,
Я позабыл в борьбе бесплодной
Преданья юности моей.
Предвидя вечную разлуку,
Боюсь я сердцу волю дать;
Боюсь предательскому звуку
Мечту напрасную верить...

Так две волны несутся дружно
Случайной, вольною четой
В пустыне моря голубой:
Их гонит вместе ветер южный;
Но их разрознит где-нибудь
Утеса каменная грудь...
И полны холодом привычным,
Они несут брегам различным,
Без сожаленья и любви,
Свой ропот сладостный и томный,
Свой бурный шум, свой блеск заемный
И ласки вечные свои.

Первая строфа, констатирующая духовную и биографическую близость адресата и адресанта, передающая тягостные переживания лирического героя по поводу утраты юношеских идеалов и фиксирующая его теперешнее нежелание раскрыть миру свое сердце, выдержана в сочетании трех единообразных катренов перекрестной рифмовки: AbAbCdCdEfEf. Каждая тема имеет свои четко очерченные границы. Каждый катрен фиксируется разрешающей интонационное напряжение точкой. Тематическая и синтаксическая трехчастность высказывания не противоречит внутренней трехчастности двенадцатистишия, благодаря чему устанавливается внутреннее тождество и единство всех трех мотивов. Вторая строфа, содержащая развернутое сравнение двух родственных душ с двумя волнами, построена совсем по-другому: между двумя катренами охватной рифмовки заключено смежно срифмованное четверостишие: AbbAccDDeFFe. Ее синтаксическая структура отличается большей целостностью и протяженностью составляющих ее частей. Вместо трех предложений — два; но граница между ними проходит точно по экватору, рассекающему строфу на два зеркально симметричных шестиистишия (первое заканчивается двустишием, второе — начинается: 4+2||2+4). Скрытая идея, которую внушает архитектура данного двенадцатистишия, — идея параллелизма двух человеческих судеб и — одновременно — кольцеобразного герметизма каждой из них: достаточно вмешательства рокового случая, чтобы «две волны» понеслись к «брегам различным»... Заслуживает внимания и необычайная насыщенность второй строфы аллюзиями из лирики самого Лермонтова (в первом шестиистишии) и созвучных ему произведений Пушкина (во втором):

«В пустыне моря голубой...»	—	(«Парус»);
«Их гонит вместе ветер южный...»	—	(«Тучи»);
«Утеса каменная грудь...»	—	(«Утес»);
«Без сожаленья и любви...»	—	(«К***»);
«Свой ропот сладостный и томный, Свой бурный шум...»	—	(«К морю»).

Отмеченная «центонность» может выражать идею творческой ретроспекции, предварительного подведения итогов перед «дальней дорогой».

Нетривиальную форму двенадцатистишия, в котором катрен сочетается с шестистишием и двустистишем, применил в стихотворении «На смерть барона А.А.Дельвига» (1831) Николай Языков:

Там, где картинно обгибая
Брега, одетые в гранит,
Нева, как небо голубая,
Широководная шумит,
Жил-был поэт. В соблазны мира
Не увлеклась душа его;
Шелом и царская порфира
Пред ним сияли: он кумира
Не замечал ни одного:
Свободомыслящая лира
Ничем не жертвовала им,
Звуча наитием святым.

Любовь он пел: его напевы
Блистали стройностью живой,
Как резвый стан и перси девы,
Олимпа чашницы молодой.
Он пел вино: простой и ясный
Стихи восторг одушевлял;
Они звенели сладкогласно,
Как в шуме вольницы прекрасной
Фиал, целующий фиал;
И девы русские пристрастно
Их повторяют — и поэт
Счастлив на много, много лет.

Двенадцатистишие модели ababCdCCdCee живо напоминает одновременно итальянский безголовый сонет, в котором добавлено два лишних стиха (ababCdCCdC<ee>), английский сонет шекспировского образца, в котором двух стихов, после каждого терцета, не хватает (ababCdC<d>CdC<d>ee), и одическое десятистишие также с двумя лишними стихами и инверсией двустишия с заключительным катреном (ababCd<CC>dCee). Резонно, думается, предположить, что Языков применил столь нетривиальные ходы с тонким расчетом, имея в виду славу Антона Дельвига как самого искусного русского сонетиста и необходимость достойным образом эту славу воспеть. С другой стороны, сконструированная по случаю строфа хорошо проявила себя и на повествовательном поприще («жил-был поэт...»).

Глава 14

ТРИНАДЦАТИСТИШИЕ

Тринадцатистишия, как уже отмечалось, по своей «отрицательной популярности» могут соперничать только с одиннадцатистишиями. Дополнительной причиной столь прохладного отношения к ним можно было бы считать «несчастливое» число сопрягаемых воедино стихов, но не охладило же оно пыл русских поэтов XVIII в., отдававших явное предпочтение героическому «тринадцатисложнику» перед симметричными четносложными виршами!

Неизбежный ритмический перебой, возникающий в завершающей части строфы, и призрак торжествующего в своей совершенной законченности сонета позволяют квалифицировать практически любое даже одиночное тринадцатистишие, конечно, при соблюдении соответствующей графики, как дериват прославленной твердой формы. Таково, например, тринадцатистрочное стихотворение Ивана Бунина (со схемой рифмовки: AbAb CdCd AeAe):

Хаду — слепец, он жалок. Мрак глубокий
Скрывает свет и правду от него.
Но, чадо тьмы, он весь во власти Локи —
Он насмерть поражает божество.

И все же мир лишь жаждой света дышит!
И Солнце, погребенное во тьму,
Из гроба тьмы, из бездны ада слышит,
Что мир в тоске взывает лишь к нему.

И дрогнет тьма! И вспыхнет на востоке
Воскресший Свет! И боги приговздыт
Тебя, как пса, к граниту гор, о Локи!
И будет змей, свирепый и стокий,
Точить со скал на темя Локи — яд!

(«Бальдер», 1904)

Впрочем, иногда поэты предупреждают читателя о такого рода сюрпризах специальными пометами.

Наибольший интерес для исследователя представляют, конечно, не одиночные, а повторяющиеся тринадцатистишия. Рассмотрим один из самых оригинальных образцов такого рода — стихотворение Лермонтова «<А. Г. Хомутовой>», посвященное двоюродной сестре поэта И. И. Козлова:

Слепец, страданием вдохновенный,
Вам строки чудные писал,
И прежних лет восторг священный,
Воспоминаям оживленный,
Он перед вами изливал.
Он вас не зрел, но ваши речи,
Как отголосок юных дней,
При первом звуке новой встречи
Его встревожили сильнее.
Тогда признательную руку
В ответ на ваш приветный взор,
Навстречу радостному звуку
Он в упоении простер.

И я, поверенный случайный
Надежд и дум его живых,
Я буду дорожить, как тайной,
Печальным выраженьем их.
Я верю, годы не убили,
Изгладить даже не могли
Все, что вы прежде возбудили
В его возвышенной груди.
Но да сойдет благословенье
На вашу жизнь за то, что вы
Хоть на единое мгновенье
Умели снять венец мученья
С его преклонной головы.

Стихотворение обыкновенно датируют 1838 г. Лермонтов служил в Гродненском лейб-гвардейском полку под началом родного брата Анны Григорьевны Михаила Григорьевича Хомутова. В это время он увлекался творчеством Ивана Козлова. Лермонтов часто бывал в доме Хомутовых. Однажды Анна Григорьевна по-

казала ему стихотворение, которое написал ее несчастный кузен, в юности, до болезни и слепоты, страстно влюбленный в нее, но не встретивший взаимности и женившийся на ее подруге. Стихотворение называлось «Другу весны моей после долгой, долгой разлуки». Попросив разрешения ознакомиться с рукописью наедине, Лермонтов через некоторое время вернул ее с текстом своего стихотворения.

Стихотворное письмо Козлова представляло собой астрофический текст в 17 стихов, в котором мерное чередование перекрестных катренов нарушается добавлением лишней рифмы после четвертого стиха (AbAbbCdCdEfEfGhGh):

О удались!.. полуживого
В томленье горестном забудь;
Ты острым пламенем бывшего
Зажгла встревоженную грудь.
Оставь меня!.. О нет... побудь,
Побудь со мною, друг бесценный,
Пожми, как прежде, руку мне,
И сердца жизнью незабвенной
Лелей меня в печальном сне.
Уж речь твоя мой дух крушимый
Живит мечтами юных дней, —
Родимых песен звук любимый
В чужбине дикой не милей;
И рой знакомых впечатлений,
Тоску любовью осеня,
Как мир таинственных видений,
Мелькает, вьется вокруг меня.

Как видим, порождающий текст, также содержащий нечетное количество стихов, с нарушением мерного однообразия перекрестных четверостиший «лишней» строкой после первого катрена, не претендует на строфичность; он демонстративно астрофичен. Лермонтов в своем стихотворении пошел другим путем: он создал два оригинальных тринадцатистишия, зеркально противоположные друг другу по своей внутренней структуре:

AbAAb CdCd EfEf
AbAb CdCd EfEEf

В комбинации они образуют исключительно стройную, а главное тематически мотивированную рамочную композицию: 5+4+4||4+4+5.

Пятистишиями отмечены зачин и концовка стихотворения как наиболее значимые его части. Самые патетические высказывания вводятся посредством эффекта обманутого ожидания от удвоения, казалось бы, уже завершенной рифмической цепи: «И прежних лет восторг *священный*, / Воспоми^наньем *оживлен- ный*...» и «Хоть на единое *мгновенье* / Умели снять венец *муче- нья*...». Пятистишный зачин первой строфы и такая же концовка второй сообщают лермонтовскому тексту энергию монтажного плана: «оживленное» прошлое соединяется с настоящим, «свя- щенный» поэтический «восторг» находит отклик в милосердном движении прекрасной души, облегчающей через много лет «му- ченье» «страданьем вдохновенного слепца».

Не менее впечатляющие образцы повторяющихся тринадца- тистиший находим в лирике Федора Тютчева. См., например, перевод поэмы в канцонах Иосифа Цедлица «Байрон (отрывок)», со схемой рифмовки: ABCBACCDEEDFF:

Войди со мной — пуста моя обитель.
Сего жилища одичали боги,
Давно остыл алтарь их — и без смены
На страже здесь молчанье. На пороге
Не встретит нас с приветствием служитель,
На голос наш откликнутся лишь стены.
Зачем, о сын камены
Любимейший, — ты, наделенный даром
Неугасимо-пламенного слова,
Зачем бежал ты собственного крова,
Зачем ты изменил отцовским ларам?
Ах, и куда, безвременно почивший,
Умчал тебя сей вихрь, тебя носивший!..

Глава 15

ЧЕТЫРНАДЦАТИСТИШИЕ

Четырнадцать стихов, объединенных в одиночных или повторяющихся строфах, — самое большое и в то же время пороговое их число, после которого воспринимающее сознание практически не улавливает заданной структуры. Четырнадцатистишия представляют и две самые знаменитые суперстрофы — сонет и онегинскую строфу, авторитет которых столь велик, что все остальные модификации с означенным количеством строк автоматически попадают в малопrestiжный разряд их сателлитов.

15.1. Сонет

Под давлением мощной поэтической традиции в недрах европейской лирики образовалась определенно самая совершенная жанрово-строфическая форма, напоминающая алмазный кристалл и получившая звонкое итальянское имя «сонет». Ее структурная решетка включает в себе системно организованное единство компонентов, отличающихся уникальной связанностью на метро-ритмическом, композиционно-архитектоническом, тематическом, образном и языковом уровнях. Обладая в то же время ощутимой автономией, указанные элементы системы располагаются в сонете и слитно, и дискретно, по принципу сопоставления и со-подчинения в иерархической зависимости друг от друга и путем нанизывания однопорядковых структурных единиц.

За многовековую историю многонациональной мировой поэзии сонет как самая совершенная ее форма просто не мог не появиться.

С точки зрения архитектоники он представляет собой оптимальную порцию высказывания — легко обозримую, воспринимаемую и запоминаемую. Опыт выдающихся мастеров прошлого и настоящего показывает, что она колеблется между тремя и четырьмя четверостишиями, т.е. как раз в пределах четырнадцати

строк. Знаменательно здесь совпадение с изобретением пушкинского гения: его онегинская строфа — тоже четырнадцатистишие.

С другой стороны, туго спрессованный кристалл сонета идеально скомпонован изнутри. Его отшлифованные в веках грани, два катрена и два терцета, образуют диалектически напряженное и гармонически уравновешенное целое:

На четырех на бронзовых своих
Широких ножках, вроде львиных лап,
Четырнадцатистрочный прочный стих
Стоит в веках — и сдвинулся хотя б!

(Новелла Матвеева. К сонету)

Элементы сонетной системы, прошитые сквозной рифмовкой, взаимодействуют друг с другом двумя противоположными способами стихо- и строфосочетания: два «четных» катрена коррелируют с двумя же «нечетными» терцетами, как квадраты с треугольниками.

«Головная» и «хвостовая» части сонетного текста соотносятся с целым почти в полном согласии с классическим правилом «золотого сечения»: меньшая часть так относится к большей, как большая к целому, например 5:8 как 8:13. В сонете соотношение чуть-чуть иное — 6:8 как 8:14. Но ведь искусство тем и отличается от геометрии, что его пропорции отклоняются от абсолютной правильности микроскопическим, почти неразличимым на глаз «чуть-чуть». Исключив к тому же из подсчетов 9-й «пограничный» стих как математический центр системы, получим по обе стороны и в сумме соответствующие цифры из ряда Фибоначчи: 1, 3, 5, 8, 13, 21... Так или иначе количественный «перевес» в катренах компенсируется равенством или даже преобладанием одноименных рифм в терцетах: $8:6=2:2$ или $2:3$.

Система, как известно, не сумма, а *произведение* — некий строго организованный порядок составляющих его элементов, каждый из которых имеет свое место и свою специфику, только взаимодействуя с другими элементами и с их совокупностью в целом. Все они — и части и целое — утрачивают специфические свойства в изолированном виде.

Поэтический космос сонета — система особого рода, динамическая и в то же время жестко консервативная, осложненная многовековой историей, накопленными традициями, неумол-

кающей памятью жанра. Поэтому в ней значимо не только присутствие, но и отсутствие того или иного из ее разнообразных признаков.

Если рассматривать сонетный канон не как минимум соблюдаемых условий и ограничений (табу), но как системное их взаимодействие, когда значимое присутствие уравнивается значимым отсутствием, то наши представления о нем существенно расширятся, лишатся метафизической зашоренности и приобретут в конце концов подлинно диалектическую амбивалентность.

Традиционный сонетный канон — эталон, недостижимый, но явный идеал, к которому стремится или от которого сознательно, может быть, даже демонстративно, с вызовом отказывается стихотворец; как мираж, он стоит перед его внутренним взором, манит, притягивает к себе, но никогда полностью не дается в руки. В принципе, абсолютное слияние с идеальным инвариантом не привело бы ни к чему, кроме разочарования. Так происходит с абсолютно чистой дистиллированной водой, так происходит с абсолютно правильным механическим ритмом метронома.

Сонет — счастливо найденное сочетание органической цельности и необычайно развитой способности к внутреннему членению на равно- и неравновеликие элементы, чутко реагирующему на отнюдь не формальную логику развертывания лирической темы. Первое свойство способствует обособлению каждого отдельно взятого сонета, второе — собирает их в ассоциации, тематические циклы, венки, короны, иногда даже поэмы и книги.

Как и любая твердая форма поэтического творчества, сонет «затвердевает», самоутверждается и определяется «на ходу», в процессе своей долгой исторической жизни; причем многое, если не все, зависит от генетического кода, от исходного набора релевантных признаков, унаследованных от предков.

Какова предыстория сонета? Ответить на этот вопрос и просто и трудно. Сонет живет и здравствует в поэзии разных народов уже так давно, что обстоятельства его рождения, а тем паче генеалогическое древо, с трудом проступают сквозь патину столетий. Если довериться первому впечатлению, может показаться, что он живет вечно и практически в неизменном виде. Но это лишь первое, поверхностное впечатление. Структурно сонет неподражаемо консервативен, зато функционально он неустанный новатор.

Честь изобретения сонета «суровый судия французских рифмачей», законодатель европейского классицизма Никола Буало-Депрео приписывал предводителю муз и покровителю поэзии солнечному богу Аполлону-Фебу, который

В тот день, когда он был на стихотворцев зол,
Законы строгие Сонета изобрел.
Вначале, молвил он, должны быть два катрена;
Соединяют их две рифмы неизменно;
Двумя терцетами кончается Сонет:
Мысль совершенную хранит любой терцет.
В Сонете Аполлон завел порядок строгий:
Он указал размер и сосчитал все слоги,
В нем повторять слова поэтам запретил
И бледный вялый стих сурово осудил.
Теперь гордится он работой ненапрасной:
Поэму в сотни строк затмил Сонет прекрасный.

(Н. Буало. Поэтическое искусство, пер. Э. Линецкой)

Едва ли предложенная версия заслуживает полного доверия. Древнегреческий бог мог изобрести сонет только в случае своего действительного, а не метафорического бессмертия; чтобы «указать размер и сосчитать все слоги», ему пришлось бы помимо античной метрики освоить новоевропейские системы стихосложения, познакомиться с катренами и терцетами — строфическими формами, также неизвестными древним, узнать от арабов о рифме и, вдобавок, проникнуться пафосом эстетического ригоризма, свойственного художественному сознанию классицизма.

И все же в допущении Буало есть определенный резон. Наследственная память малых жанров говорного фольклора древних эллинов и латинян — притч, пословиц и поговорок, а также, главным образом, античной эпиграмматики — стихотворных надписей сатирического, панегирического, мемориального и ритуального характера — отозвалась в сонете, крепко-накрепко соединившись с определенной строфической формой.

Итальянское слово *sonare* — «петь, звенеть» — породило принятый теперь во всех европейских языках термин, по модели, видимо, других музыкальных наименований, типа «квартет», «квинтет» и пр. Понятным образом родиной сонета стала Италия, точнее Сицилия. Он появился на переломе от средневековья к эпохе

Возрождения, в самом начале XIII в. в атмосфере величайшего взлета поэтической культуры, символами которой были

Надменный клекот Дантовых терцин
И томный плач Петрарковой канцоны.

Первым сонетистом традиция признает стихотворца сицилийской школы адвоката из Палермо Джакомо да Лентино, приблизительно в 1220 г. искусно сочетававшего восемь стихов с шестью, срифмовав их перекрестно на две рифмы (на одно созвучие все нечетные, на другое — все четные стихи: АВАВАВАВ CDCDCD). Восьмистишие, кстати, известное под названием «сицилиана», давшее жизнь другой знаменитой строфе — октаве и просуществовавшее самостоятельно до новейшего времени, скорее всего восходит к старинной форме южноитальянского стиха «страмботто», а в шестистишии, кроме того, угадываются очертания терцин, прославленных цепных строф «Божественной Комедии» Данте.

В дальнейшем произошли некоторые перестановки в порядке стихов не без влияния канцоны, и в результате канонизировались три основных типа европейского сонета:

1) *итальянский* — базовый, эталонный, распадающийся на два катрена перекрестной или охватной рифмовки на два созвучия: АВАВ АВАВ или АВВА АВВА и два терцета на три созвучия, имеющие в сочетании рифм или скрытую идею «креста», или вертикальных скреп:

CDC	CDE
X	I I I
DCD	CDE

2) *французский* — осторожно отклоняющийся от исходной модели вариант, содержащий два катрена охватной рифмовки на два созвучия: АВВА АВВА и два терцета на три созвучия, скомпонованных, как и катрены, по принципу «горизонтального» параллелизма, зеркального отражения двух рядом стоящих стихов:

C--C D	или	C--C D
E--E D		E D E

3) *английский* — еще дальше и радикальнее отклоняющаяся и от исходной итальянской, и от производной французской упрощенная модель, состоящая из трех катренов перекрестной рифмовки на автономные рифмы и заключительного двустишия-коды: ABAB CDCD EFEF GG. С другой стороны, английский сонет как бы синтезирует обе наметившиеся тенденции в развитии строфического канона, усиливая итальянскую идею креста в катренах и подтверждая французский параллелизм в финальном двустишии. Иногда его называют шекспировским, хотя им с успехом пользовались и предшественники, и современники «царя драматических поэтов».

Сонет по праву считается самой строгой поэтической формой. Верность традиционному канону можно рассматривать едва ли не как его главный жанрообразующий признак. Но известно: чем строже запрет, тем больший соблазн его нарушить. Со временем выделились аномальные варианты сонета:

- 1) *хвостатый*: 2 катрена+3 терцета;
- 2) *сонет с кодой*: добавляется лишняя, 15-я строка;
- 3) *двойной*: после каждого нечетного стиха катрена и четного стиха каждого терцета вставляется укороченный стих;
- 4) *безголовый*: 1 четверостишие+2 терцета;
- 5) *половинный*: 1 катрен+1 терцет;
- 6) *опрокинутый*: 2 терцета+2 катрена;
- 7) *сплошной*: и катрены, и терцеты построены на двух общих созвучиях;
- 8) *хромой*: четвертый стих в катренах длиннее или короче предшествующих (обычно на стопу);

и т.д.

Помимо этого, постоянно устанавливались — и периодически нарушались на фоне инвариантного эталона — метрические, композиционные и стилистические нормативы. Так, например, аналогом исходному итальянскому 11-сложнику был принят 5-стопный ямб. При сплошных женских рифмах сонет, написанный 5-стопным ямбом, должен был содержать 154 слога, при чередовании мужских и женских каталектик эта цифра уменьшалась до 147. Вместо 5-стопного ямба разрешалось — практически на равных — применять 6-стопный: употреблялись также 4-стопный ямб и другие размеры, что, конечно, не могло не отразиться на слоговом объеме сонета, переставшем в конце концов быть актуальным.

Также не слишком строго осуждалось и отступление от предусмотренного канонем несовпадения окончаний первой и последней строк, т.е. если первый стих начинался с мужской рифмы, последний должен был ответить ему женской, и наоборот.

Если заглянуть внутрь сонета, в сообщающихся сосудах его основных подразделений должен был царить раз и навсегда введенный порядок: четверостишия, хотя и аukaлись одинаковыми рифмами, стояли друг против друга обособленно и независимо, зато заключительные терцеты объединялись в крепко сколоченное шестистишие. Целесообразность такого разграничения диктовалась установленной логикой движения поэтической мысли: первый катрен — декларация темы, второй катрен — развитие лирической темы, доводящее ее напряжение до кульминации; развязка и разрешение конфликта совершаются в сдвоенных терцетах, причем наибольшую смысловую нагрузку принимает на себя, как правило, последняя строка — *сонетный замок*. Но поскольку вечно ищущая мысль не желала мириться с «обязаловкой» доведенного до автоматизма регламента, многие композиционные и архитектурные запреты были до известных пределов преодолены. Внешним выражением относительной композиционной свободы можно считать различные варианты графического оформления сонетов. Пробелы могут выделять катрены, разъединять или объединять терцеты, членить текст на нетрадиционные асимметричные части, наконец, довольно часто весь сонет предстает одним сплошным текстом, без пробелов.

Стилистически сонет также заметно менялся. Канон предписывал оформлять мысль точно и четко. Каждая строка должна нести в себе целостное высказывание, как выбитая на века надпись. Переносы не допускались. Особое внимание уделялось рифмам, которые не просто озвучивали, выделяли наиболее важные слова, но и активно участвовали в тонкой работе по сплетению строк в принятый композиционно-строфический орнамент. Поэтому рифмы для сонета рекомендовались исключительно точные, грамматически параллельные и стилистически как бы приглушенные, лишенные неуместного каламбурного эффекта, который бы только отвлекал от их основного предназначения. Наконец, тщательно просеивался лексический состав сонетного текста, в частности каждое значимое слово (исключая предлоги, частицы, союзы и местоимения) могло употребляться только однократно. Последнее ограничение

быстро обнаружило свой формальный характер и вполне болезненно было упразднено.

Самое, пожалуй, удивительное свойство сонета — это его непреклонная верность традиции, но верность не тупая, не догматическая, а чрезвычайно гибкая, подвижная — как сама диалектика. Сколько бы поэты ни нарушали канонические правила, сколько бы ни бунтовали против их докучной и мелочной косности, они все равно неизменно возвращались к ним, как блудные сыновья к суровому, но справедливому, желающему им только добра отцу.

В известном смысле сонет представляет собой модель гармонического слияния традиций и новаторства, идеала и его реального воплощения, свободы и необходимости. Только на фоне недостижимого идеала определенную эстетическую значимость приобретают деликатные отклонения от него, чаще всего продиктованные напором живой поэтической мысли, не терпящей принуждения. Чем радикальнее искажалась идеальная модель, тем отчетливее вставал ее призрак над преображенным сонетом, внося необходимые поправки в процесс его восприятия. Вот почему отдельные частные новации не только не отменяли, но все с большей и большей силой подтверждали и отшлифовывали канон.

Среди сонетологов нет единого мнения о пороге для структурных инноваций сонета. С одной стороны, Иоганнес Бехер и К.С.Герасимов придерживаются откровенно пуристской точки зрения. Немецкий поэт и теоретик сонета к многочисленным формальным требованиям, предъявляемым сонету, присоединяет принцип диалектического единства содержания, в противном случае, как ему кажется, мы имеем не сонет, а лишь четырнадцатистишие. Тбилисский исследователь и автор книги, большую часть которой составляют сонеты, считает сонетами произведения, максимально соответствующие классическому эталону. Однако диалектическое единство противоположностей универсально; его можно выявить практически в любом мало-мальски художественном тексте; а полное совпадение реального воплощения сонета с его идеальным каноном, как выяснилось, невозможное дело даже в исполнении В.Я.Брюсова, презиравшего любые технические трудности, упорно и успешно преодолевавшего их.

Другие сонетологи (в их числе и автор этой книги) придерживаются противоположных позиций, полагая, что как жанрово-строфическая система сонет имеет некий стабильно устойчи-

вый центр и относительно размытую изменчивую периферию. Чем ближе к центру, тем строже, обязательнее требования канона, чем дальше, тем они свободнее, факультативнее. Последние рубежи, за пределами которых сонет утрачивает свою сущность, общеизвестны: 1) каноническое количество стихов — 14 (а также 7 — в половинном, 10 — в безголовом, 17 — в хвостатом и 20 — в двойном); 2) сочетание двух противоположных способов стихо- и строфосочетания. Они — соотносительны; нарушение признаков первого порядка компенсируется устрожением признаков второго, и наоборот. Так, в половинном семистишии или в десятистишии безголового сонета должна просматриваться узнаваемая антитеза катренов и терцетов, а нетрадиционный английский (шекспировский) сонет непременно должен состоять из четырнадцати стихов. «Узнавание» сонета происходит, конечно, автоматически, путем перебора релевантно значимых признаков.

Будучи системно организованным единством составляющих его элементов, сонет сам, в свою очередь, может быть элементом более сложных суперсистем. Его коммуникабельность поистине уникальна. Он коррелирует с произведениями других, весьма различных видов искусства, скажем, с сонатной формой в музыке (а венковая его разновидность — с фугой) или с базиликой и готическим собором в архитектуре; ассоциируется и взаимодействует с сопредельными жанрово-строфическими формами, например с канцонами в «Новой жизни» Данте Алигьери, с мадригалами и секстинами в «Кансоньере» Франческо Петрарки и даже с прозой (у того же Данте); наконец, обнаруживает предрасположенность к циклизации как на тематической, так и на архитектурной основе. В последнем случае открывается увлекательная перспектива прочтения, допустим, всей совокупности сонетов в контексте творчества того или иного поэта как единого тематического цикла; не менее интересны локальные сонетосочетания, наподобие «складней» и «трилистников» в «Кипарисовом ларце» Иннокентия Анненского. Ассоциациями высшего порядка являются, конечно, книга сонетов, венок (корона), венок венков и корона корон, а также поэтические сборники, значительную часть которых составляют сонеты. Особого внимания заслуживают сонеты как средство поэтического диалога, в том числе акrostишные и написанные в режиме «буриме». Их взаимодействие очевидно и подчеркнуто.

Исключительно твердая форма сонета диалектически взаимодействует с необычайно гибким, текучим и многообразным содержанием, которое на протяжении нескольких веков впитал в себя этот поистине универсальный жанр-протей.

Содержательность стихотворной формы, как известно, не органическое, врожденное, дарованное только ей свойство, а нечто благоприобретенное, накопленное на протяжении всей ее исторической жизни, обобщенный опыт наиболее ярких прецедентов, благодаря которым происходит сращение определенных средств художественного выражения с определенными жанровыми, тематическими, эмоциональными и идейными комплексами (по принципу «с кем поведешься, от того и наберешься»).

Как и любая затвердевшая поэтическая форма, сонет аккумулирует в себе определенные содержательные потенции. За более чем семивековую историю он обзавелся длиннейшим шлейфом тематических, идейно-экспрессивных и стилистических ассоциаций. Общее и индивидуальное, константное и изменчивое, традиционное и новаторское — в органическом взаимодействии перечисленных антиномий выкристаллизовалась содержательность сонета в контексте мировой, региональных, национальных и прочих традиций, которые, в свою очередь, отражались в идиостилиях похожих и не похожих друг на друга поэтов.

К настоящему времени сонет тематически абсолютно всеяден: признания в любви и дружбе, философские обобщения, пейзажная живопись, бытовые зарисовки, социально-политические декларации, элегические медитации, гражданские лозунги, послания, эпитафии, портреты знаменитых творцов сонета, художников, музыкантов, государственных деятелей, юмор, сатира и т.д.

Таков, в общих чертах, поэтический космос сонета — системного единства составляющих его элементов и одновременно элемента других, более сложных суперсистем.

Долгая литературная жизнь сонета изобилует впечатляюще яркими встречами с выдающимися мастерами поэтического слова. Каждая такая встреча обогащала и корректировала тянущийся за ним шлейф жанрово-тематических ассоциаций.

Первым обращением к сонету, оставившим заметный след в его художественно-эстетическом амплуа, была знаменитая книга Данте Алигьери «Новая жизнь», 1292–1293. Это юношеское произведение «последнего поэта средневековья и одновременно первого поэта эпохи Возрождения» по своей жанровой ориентации —

психологический роман о любви, а в структурном отношении — так называемый «элогиум», т.е. сочетание прозаических и стихотворных фрагментов в рамках единого произведения. Наряду с тремя канцонами и одной балладой, «Новую жизнь» составляют 26 сонетов (из них два двойных) и пространный прозаический автокомментарий, поддерживающий связное повествование о любви поэта к донне Беатриче. Эта любовь переживается как высокая экстатическая страсть, причащающая любящего к нетленным ценностям Бытия, определяющая смысл его земного предназначения и соединяющая его с Небом:

Чей дух пленен, чье сердце полно светом,
Всем тем, пред кем сонет предстанет мой,
Кто мне раскроет смысл его глухой,
Во имя Госпожи Любви, — привет им!

Уж треть часов, когда дано планетам
Сиять сильнее, путь свершили свой,
Когда Любовь предстала предо мной
Такой, что страшно вспомнить мне об этом:

В веселье шла Любовь; и на ладони
Мое держала сердце; а в руках
Несла мадонну, спящую смиренно;
И пробудив, дала вкусить мадонне
От сердца, — и вкушала та смятенно.
Потом Любовь исчезла, вся в слезах.

(Пер. А. Эфроса)

О популярности сонета в Италии в переходную эпоху от средневековья к Ренессансу можно судить, в частности, по исполненному скромного достоинства замечанию автора: «На этот сонет ответили многие и по-разному, а среди прочих ответ дал и тот, кого я именую первым из моих друзей; он сочинил тогда сонет, который начинается: «Ты видел, мнится мне, все совершенство...»⁶⁶. Данте имеет в виду своего друга и единомышленника, «певца любви» Чино да Пистойя (ок. 1270— ок. 1337).

Эпоха Возрождения не просто закрепила сонет в качестве ведущей жанрово-строфической формы поэзии, но породила

⁶⁶ Алигьери Данте. Новая жизнь. Божественная Комедия. — М., 1967. — С.22.

настоящий его культ. Этому способствовало увлечение словесной орнаментикой и эстетизацией цифр, унаследованное от религиозной мистики средневековья и переосмысленное в новых изменившихся условиях, когда на авансцену общественной жизни вышла молодая предприимчивая буржуазия, отрешившаяся от схоластического символизма церковных догм и взглянувшая на мир объективно, реалистически трезво, расчетливо, пользуясь для его исчисления и категориями банковского учета. Но более всего гуманистов привлекало в сонете пронизывающее его ощущение гармонии, понятой как единство и борьба противоположностей. Сонет стал превосходным средством выражения чувств и переживаний освободившейся от средневекового аскетизма личности. Мастером, который довел эту популярную форму до невиданного блеска, явился Франческо Петрарка, создавший только в составе «Книги песен» («Canzoniere») более трехсот сонетов. Узаконив формальные параметры итальянского сонета, он значительно расширил и его тематическую емкость: это и изображение любовных перипетий, и декларации эстетического порядка, и гневные инвективы против социальных и клерикальных пороков.

Авторитет Петрарки-сонетиста был непререкаем не только в Италии, но и далеко за ее пределами. Заданную им инерцию подхватили и развили в Италии Дж. Бруно, Микеланджело Буонаротти, Дж. Марино, Торквато Тассо, Дж. Леопарди; в Испании и Португалии Л. де Гонгора-и-Арготе, Л. ди Камоэнс; в Англии Г. Сарри, У. Шекспир, Г. Спенсер, Дж. Мильтон, У. Вордсворт; во Франции Пьер Ронсар, Ж. дю Белле, А. де Ренье, Ш. Бодлер, П. Верлен, Ж.-М. Эредиа; в Германии М. Опиц, И.-В. Гете, В. Шлегель, И. Бехер; в Польше Я. Кохановский, А. Мицкевич и др. Все вместе и каждый в отдельности они сформировали мощную традицию европейского сонета в трех его основных разновидностях с необычайно широким спектром тематики, жанровой принадлежности и стилистики.

Восточные славяне имели возможность познакомиться с сонетом в самом начале XVII в., в 1610 г., когда Мелетий Смотрицкий перевел на латинский и польский языки один из сонетов Петрарки. Правда, для этого надо было знать итальянский оригинал или хотя бы иметь теоретическое представление о сонете, так как в заголовке у Смотрицкого жанровое обозначение отсутствовало, а текст польского перевода состоял из десяти попарно срифмованных строк.

Признанным канонизатором польского сонета был выдающийся поэт Ян Кохановский (1530–1581), с творчеством которого хорошо был знаком Симеон Полоцкий, переводивший многие его произведения, но именно сонеты оставивший без внимания.

Самые первые русские стихи в форме сонета, так же как и силлаботоника, были созданы русскими немцами. 30 октября 1715 г. Иоганн Вернер Паус (Паузе) сочинил и преподнес Петру I «Соннет», озаглавленный «Последование российских орлов»⁶⁷.

История собственно русского сонета насчитывает уже два с половиной столетия. Его инициатором и «родоначальником» по праву считается В.К. Тредиаковский. В своей знаменитой брошюре «Новый и краткий способ к сложению российских стихов...», 1735, реформатор отечественного стихосложения значительное место уделяет теоретическому обоснованию сонета как «мудрого и замысловатого» рода поэзии. Опираясь на «Науку о стихотворении и поэзии господина Буало Депрео», Тредиаковский формулирует четыре определяющих его сущность («состав») признака: 1) четырнадцатистишие, состоящее из двух четверостиший и одного «шестеростишия» хореического тринадцатисложника с женскими окончаниями; 2) перекрестная рифмовка в четверостишиях на два созвучия; 3) произвольная рифмовка в шестистишии, с предпочтением французскому варианту: CCD EDE; 4) в последней строке (замке) должна содержаться разрешающая напряжение мысль («либо острая, либо важная, либо благородная»). Во 2-й редакции «Нового и краткого способа» последнее требование было несколько скорректировано.

Теория у Тредиаковского, как всегда, идет рука об руку с практикой. В том же 1735 г. он пишет свой первый сонет. Это был перевод французского сонета Жака де Барро о раскаявшемся грешнике:

Боже мой! твои судьбы правости суть полны!
Изволяешь ты всегда к нам щедротен быти;
Но и тако пред тобой человек зол дольны,
Что уж правде мя твоей трудно есть простити.

⁶⁷ Бердников Л.И. Счастливый феникс: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII—начала XIX века. — СПб., 1997. — С. 21. См.: Моисеева Г.Н. Неизвестные стихотворения Иоганна Вернера Паузе//Сравнительное изучение литературы: Сб. статей к 80-летию академика М.П. Алексеева. — Л., 1976. — С. 220–221.

Ей, мой Господи! грехи что мои довольны,
То не могут и тобой всяко мук избыти:
Ты в моем блаженстве сам будто бы не вольны,
Вся и милость мя твоя хочет погубити.

Буди же по-твоему, то коли ти славно,
Слезы на мои гневись, очи льют что явно;
Ин греми; рази, пора, противна противный.
Чту причину, что тебя так ожесточает;

Но по месту поразишь каковому, дивный?
Мя всего ХРИСТОВА КРОВЬ щедро покрывает.

Тредиаковский нимало не сомневался, что избранный им сонет представляет собой образцовое произведение соответствующего рода («Оный сонет толь преизрядно на французском сочинен языке, что насилу могут ли ему подобные найтись», — пишет он в «Новом и кратком способе...»), а свой перевод считал эталоном для отечественных поэтов. О том, насколько серьезными были притязания Тредиаковского на роль русского Буало, диктующего стихотворцам «разумные» и «должные» законы сочинения сонета и приглашающего следовать своему примеру, свидетельствует его упорное возвращение к переводу де Барро. В 1752 г. он вновь переводит его, отказавшись от дублирования значимых слов и сплошной женской каталектики, выделяя «тройчатки» (терцеты) как самостоятельные единицы архитектоники и существенно смягчив положение об «острой мысли» в последнем стихе («замке») сонета (Указ. соч. С. 42–43).

Сохранился, впрочем, и первоначальный силлабический вариант перевода, выполненный тремя годами раньше, скорее всего тем же Тредиаковским:

Боже! коль твои судьбы правости суть полны!
Благоволяешь всегда щедротен к нам быти!
Но пред тобой я только зол человек долны,
Что правде твоей трудно мя весма простити.
Ей, мой Боже! грехи что мои предовольны
Не могут, хоть ты силен, всяко мук избыти;
Ты сам в моем блаженстве яко бы недовольны,
Милость твоя меня вся хочет погубити.

Буди же по-твоему, ибо твоя воля,
Гневись на слезы, ныне что моя есть доля,
Греми, рази, пора; будь противну противный:
Я чту причину, что так ты ожесточает.
Но по коему месту поразишь мя, дивный?
Всюду бо ХРИСТОВА КРОВЬ меня покрывает.

Некоторое время Тредиаковский был единственным русским поэтом, культивировавшим в своем творчестве сонет, не знавшим и не предполагавшим сколько-нибудь авторитетных конкурентов. Помимо теоретических выкладок и эталонного перевода де Барро, до нас дошло еще несколько сонетов Тредиаковского, в частности переводы двух итальянских сонетов Джузеппе Аволио на «день рождения всегда августейшая Анны Иоанновны», датированные 1736 г. (Там же. С. 136–137), и опубликованный в мартовском номере «Трудолюбивой пчелы» за 1759 г. «Сонет из сея греческия речи». Имеются также сведения о том, что поэт готовил целую книгу под названием «Собрание сонетов разных» (Там же. С. 45). Во всяком случае до конца 40-х годов авторитет Тредиаковского как «родоначальника наших сонетов» (Н.Ф.Остолопов) был незыблем.

Со временем усилия первого русского сонетиста вполне увенчались успехом, но привели к появлению на российском Парнасе не менее талантливых конкурентов, считавших незачем усомниться в непогрешимости творческого опыта первопроходца. Отчасти это проявилось в знаменитом ломоносовском «Письме» по поводу «Нового и краткого способа», где сетования Тредиаковского на «несносный труд», который испытывает сочинитель сонета, не только не встретили сочувствия, но и вызвали обидную насмешку (Там же. С. 36). Правда, этим дело и ограничилось, поскольку сонетов Ломоносов не писал.

Гораздо больший моральный урон Тредиаковскому нанес выпускник Сухопутного кадетского корпуса Александр Сумароков, практически всегда выступавший союзником Ломоносова, но в отличие от него посвятивший литературе свои силы и помыслы без остатка, а потому перепробовавший все многочисленные тогда виды и жанры «пиитического искусства», в том числе и сонет. Первый полемический выпад против «Штивелиуса» и его сонетной теории был сделан им в общепризнанном манифесте русского классицизма «Эпистоле о стихотворстве» (1747), где

сонет наряду с рондо и «балладом» был назван «хитрой в безделках суетой», где пренебрежительно было сказано: «Но пусть их пишет тот, кому они угодны», и где тем не менее предписывалось: «В сонете требуют, чтоб очень чист был склад».

В 1750-е годы Сумароков пробует свои силы как в переводах, так и в сочинении оригинальных сонетов. В 1755 г. его внимание привлекли три сонета известного немецкого поэта Пауля Флеминга, побывавшего более века назад (в 1634 и 1636 гг.) с Голштинским посольством в Москве, посвященные российской столице. Видимо, остановив на них выбор, Сумароков руководствовался не столько эстетическими, сколько патриотическими соображениями. Свой перевод он выполнил, в противовес Тредиаковскому, не хореическим 13-сложником, а 6-стопным ямбом, навеянным, с одной стороны, немецким первоисточником, с другой — чисто версификационной полемикой между Тредиаковским и Ломоносовым (вспомним «Три оды парафразтические» 1744 г.!); кроме того, он отказался от перекрестной рифмовки в катренах, как у де Барро–Тредиаковского, заменив ее на охватную, как у Флеминга:

О ты, союзница Голштинския страны,
В российских городах под именем царицы
Ты отверзаешь нам далекие границы
К пути, в который мы теперь устремлены.

Мы рек твоих струей к пристанищам течем,
И дружество твое мы возвестим Востоку;
Твою к твоим друзьям щедроту превысоку
По возвращении на Западе речем.

Дай, небо, чтобы ты была благополучна,
Безбранна, с тишиной своею неразлучна,
Чтоб твой в спокойствии блаженный жил народ!

Прими сии стихи. Когда я возвращуся,
Достойно славу я твою воспеть потщуся
И Волгу похвалой промчу до Рейнских вод.

(«Великому граду Москве»)

Два других стихотворения цикла, составленного переводчиком, поскольку сонеты были извлечены из разных книг Пауля

Флеминга, назывались «Москве-реке» («Всегда ты в тишине теки в своих берегах...») и «Москве» («Град, русских городов владычица прехвальна...»). Любопытны в этом смысле заголовки, которые дал переводчик своим сонетам, заодно циклизуя и комментируя их: «Сонет I. Великому граду Москве, как он отъезжал оттоле. Сонет II. Москве-реке при отъезде своем. Сонет III. Москва, когда отправлялся в Персию, по выезде своем из Москвы увидел издалека позлащенные ее башни»⁶⁸.

Сумароков, однако, не во всем следовал оригиналу. В частности, он облегчил свою задачу, допустив в катренах автономную, а не сквозную (на два созвучия) рифмовку.

Два месяца спустя, в июньской книжке «Ежемесячных сочинений...», Сумароков опубликовал еще одну серию сонетов, которую также можно рассматривать как единый структурно-тематический цикл. На этот раз он предложил вниманию читателей вполне оригинальные произведения, пусть и навеянные западными образцами:

Когда вступил я в свет, вступив в него, вопил,
Как рос, в младенчестве, влекомый к добру нраву,
Со плачем пременял младенческу забаву.
Растя, быв отроком, наукой мучим был.

Возрос, познал себя, влюблялся и любил,
И часто я вкушал любовную отраву.
Я в мужестве хотел имети честь и славу,
Но тщанием тогда я их не получил.

При старости пришли честь, слава и богатство,
Но скорбь мне сделала в довольствии препятство.
Теперь приходит смерть и дух мой гонит вон.

Но как ни горестен был век мой, а стоною,
Что кончается сей долгий страшный сон.
Родился, жил в слезах, в слезах и умираю.

Следующие два сонета были обращены к «красавице», которой предлагалось не тратить времени напрасно и любить, покуда

⁶⁸ Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. — 1755. Ап-рель.— С. 354–356.

любится: «Любися в младости, доколе сердце страстно: / Как младость пролетит, ты будешь уж не ты...»; а также к «младенчику» — плоду несчастной любви, что «....не родясь еще, смерть жалобно вкусил / К закрытию стыда девичества лишенной....». Новый сумароковский триптих вызвал яростное неприятие у Третьяковского, возмущенного, конечно, не столько формальными особенностями сонетов своего соперника, сколько «непристойным», как ему показалось, их содержанием.

Далее полемика обострилась до предела. Сначала в августовском номере «Ежемесячных сочинений...» была опубликована ядовитая пародия Сумарокова с характерным названием «Сонет нарочно сочиненный дурным складом для показания того, что есть ли мысль изрядна, стихи порядочны, рифмы богаты, однако при неискусном, грубом и принужденном сложении все то сочинителю никакого плода кроме посмешства не принесет»:

Вид, богиня, твой всегда очень всем весь нравный,
Уязвляет, оный бы ни увидел кто.
Изо всех красот везде он всегда есть славный.
Говорю без лести я предо всеми то.

Всяко се наряд твой есть весь чистоприправный,
А хотя же твой убор был бы и ничто,
Был, однак, бы на тебе злату он не равный,
Раз бы адаманта был драгоценней в сто.

Ти покорный я слуга много и премного,
Пышно хоть одета ты иль хотя убого.
Полюби же ты меня, ах! немного хоть.

Объяви, прекрасна бровь, о любви всей прямо,
И на час ко мне хотя, о богиня, подь
Иль позволь прийти к себе поклониться тамо.

Хореический семистопник, перекрестная рифмовка в катренгах (на два созвучия) и характерное «семинарское» косноязычие (в частности, отчаянные «третьяковские» инверсии) не оставляли сомнений в том, *чей* «дурной склад» имел в виду автор пародии.

В дальнейшем Сумароков и вовсе перешел на «территорию противника», предложив в феврале 1756 г. собственный вариант перевода образцового сонета де Барро:

Великий Боже! Твой исполнен правдой суд,
Щедроты от тебя имети смертным сродно,
Но в беззаконии все дни мои текут,
И с правосудием простить меня не сходно.

Долготерпение ты должен окончатъ
За тьму моих грехов по правости устава,
И милосердие днесь должно умолчатъ.
Того теперь сама твоя желает слава.

Во мщенъи праведном ты тварь свою забудь;
Пренебрегай ток слез и тем доволен будь,
Греми, рази, свою ты ярость умножая!

Хотя и трепещу, я чту твой гнев, стена,
Но в кое место ты ударишь, поражая,
Не крыла чтобы где Христова кровь меня?

Одному образцу Сумароков противопоставляет другой. Сохранив перекрестную рифмовку в катренах, он существенно видоизменяет метрику. Вместо архаичного хореического 13-сложника предлагается 6-стопный ямб с цезурой после третьей стопы, который до 20-х годов следующего века становится доминирующим размером русского сонета.

Неизвестно, что побудило Третьяковского один из последних своих сонетов (1759) — парафраз на греческое изречение «Добродетель почитающих венчает» — написать ямбом (хотелось ли ему продемонстрировать универсальность своего поэтического таланта, или он молчаливо признал свое поражение в споре с Ломоносовым и Сумароковым), так или иначе Сумароков не преминул воспользоваться замешательством в неприятельских рядах и опубликовал ямбический сонет своего извечного оппонента в июньском номере «Трудолюбивой пчелы»:

Желает человек блаженства непреложно.
Сему — высокий чин, и сила тем, и честь;

Тот, счастья себе в богатстве чая ложно,
Приумножает все, обилие что есть.

Роскошествуя иной сластями, сколько можно,
Не видя ж, ослеплен, какая в оных лесь,
Благополучна мнит себя неосторожно;
И их на всякий час стремится выше взнестъ.

Ах! чувствует он сам тьмы целы недостатка,
И множество свое зрит малым без придатка:
Хотя достиг конца, но мил едва успех.

Иль тщетно дал ему хотения содетель?
О смертный! умудись: безмерность кажда грех,
А средства всех довольств — едина добродетель.

Таким образом, как и в случае с отечественной силлаботоникой, у истоков русского сонета оказались два соперничающих и помогающих одновременно друг другу поэта и теоретика. Общими усилиями Тредиаковский и Сумароков сформировали стандарт русского сонета, не имеющий, в отличие от итальянского, французского и английского, жестко соблюдаемой схемы, но сохраняющий в XVIII в. некоторую определенность благодаря исторически обусловленным предпочтениям: 6-стопный ямб; относительно свободная рифмовка в катренах (перекрестная или охватная, на два или на четыре созвучия) и тем более в шестистишии (преимущественно, впрочем, французской конфигурации).

Сонет занимал почетное место в строфическом репертуаре поэтов сумароковской и херасковской школы (М.М. Хераскова, Е.В. Херасковой, А.А. Ржевского, А.В. и С.В. Нарышкиных, А.Г. Карина, М.И. Попова и др.). К концу XVIII столетия его популярность заметно снизилась. Эпизодически он встречается в творчестве И.И. Дмитриева, И.Ф. Богдановича, И.А. Крылова, М.Н. Муравьева, Г.Р. Державина и др.

Самой изощренной техникой сонета обладал, пожалуй, Алексей Ржевский. Ориентируясь, скорее всего, на традиции немецкой сонетистики XVII в. или, еще глубже, французской — XVI в., он ошарашивал читателя кунштюками типа: «Сонета, заключающего в себе три мысли...» («Вовеки не пленюсь красавицей иной...»); «Сонета, сочиненного на рифмы, набранные

наперед» («На то ль глаза твои везде меня встречали...»); «Сонета, три разных системы заключающего» («Престанем рассуждать: добра во многом нет...»). Первый из них содержит в подзаголовке специальное руководство для читателя: «читай весь по порядку, одни первые полустиишия и другие полустиишия». Вот его полный текст:

Вовеки не пленюсь	красавицей иной;
Ты ведай, я тобой	всегда прельщаться стану,
По смерть не пременюсь;	вовек жар будет мой,
Век буду с мыслью той,	доколе не увяну.

Не лестна для меня	иная красота;
Лишь в свете ты одна	мой дух воспламенила.
Скажу я не маня:	свобода отнята —
Та часть тебе дана,	о ты, что дух пленила!

Быть ввек противной мне,	измены не брегись,
В сей ты одна стране	со мною век любись.
Мне горесть и беда,	я мучуся тоскою,

Противен мне тот час,	коль нет тебя со мной;
Как зрю твоих взор глаз,	минутой счастлив той,
Смущаюся всегда	и весел, коль с тобою.

Как полагает Л.И. Бердников, «сонеты подобного типа при различных прочтениях могли заключать в себе тройкий смысл: “особливый” в каждом из полустииший и во всем сонете; при этом непременно условием являлось соблюдение сонетной рифмовки как в первом, так и во втором полустииших. Но более важен идейно-художественный смысл этого сонета Ржевского <...> Первоначально надлежало прочесть “полный” сонет, а уже затем составляющие его “полусонеты”. “Полный” же сонет заключал в себе уверения в вечной любви и верности, в то время как в “полусонетах” говорилось об охлаждении страсти и любви к другой красавице. Таким образом, заверение в любви (“полный” сонет) в результате анализа (то есть последующего чтения отдельных частей стихотворения) оборачивалось на деле холодностью и изменой говорящего лица — единого для всех трех сонетов. Это в полной мере отвечало воззрениям поэта на петиметрскую “любовь”: “любить по-петиметрски” значило

“уверять... в своей любви как можно больше, а любить как можно меньше”»⁶⁹.

Заключая цепь своих рассуждений, исследователь приходит к излишне, пожалуй, категорическому выводу: «Все вышеизложенные соображения позволяют охарактеризовать этот сонет Ржевского не как поиск “трудности ради нее самой», а как опыт пародирования щегольской культуры» (Там же. С. 97). Ржевский, конечно, не был столь непримиримым моральным ригористом. Критикуя петиметров, он и сам был не прочь щегольнуть изящной словесной *игрой*, столь уместной и ценимой в светском салоне. С другой стороны, ему не чужда была одна из кардинальных идей просветительства об относительности любой, даже самой, казалось бы, абсолютной истины. Тем более, что речь в данном случае идет о диалектике любви... Нельзя не обратить внимание и на типологическую и текстуальную близость приведенного сонета с «Одой, составленной из односложных слов»:

Как я стал знать взор твой,
С тех пор мой дух рвет страсть:
С тех пор весь сгиб сон мой;
Стал знать с тех пор я власть,
и т.д.,

которую можно проскандировать в ритме любого из пяти силлабо-тонических метров.

Итак, основы сонетной традиции в России были заложены в XVIII в. С тех пор сонет стал неотъемлемой органической частью жанрово-строфического репертуара русской поэзии, вместив в себя самые разнообразные тематические мотивы, пропустив через свои катрены и терцеты практически все содержание отечественного стиха.

За более чем двести пятьдесят лет были периоды взлетов и падений интереса к сонету. Три главных пика приходятся на Золотой, Серебряный и Бронзовый век.

Золотым веком русской поэзии, в строгом смысле, называют первую треть, точнее 20–30-е годы XIX в., т.е. время расцвета пушкинского гения и творчества поэтов его окружения. В их руках сонет становится незаменимым инструментом романтичес-

⁶⁹ Бердников Л. И. Указ. соч. — С. 96.

кой культурной экспансии за пределы собственных национальных традиций.

Сонет, как и любая устойчивая твердая форма, отличается изрядной долей нарциссизма. Он любит говорить о себе самом, любит самовыражаться. Впрочем, и оснований для самолюбования у него хоть отбавляй. Это, во-первых, весьма почтенный возраст (ему без малого 800 лет) исключительно чистая, «аристократическая» родословная; во-вторых, сонет практически не знал мезальянса, а если и контактировал иной раз с другими жанрово-строфическими формами, например с канцонами и балладами, то держался подчеркнуто отчужденно, всячески выказывая свою самость и привилегированное положение; и, наконец, в-третьих, верность традициям, которую можно рассматривать как признак, определяющий специфику жанра (те немногие «монстры», которые образуются с резким искажением канонических правил, не столько варьируют, сколько не без вызова отрицают, но, отрицая, еще сильнее поддерживают невыблемый жанровый эталон).

В 1830 г. Пушкин написал знаменитый сонет о сонете, сыгравший исключительно важную роль в окончательном самоопределении и становлении этого капризного жанра на русской почве:

Scorn not the sonnet, critic...

Wordsworth

Суровый Дант не презирал сонета,
В нем жар любви Петрарка изливал,
Игру его любил творец Макбета,
Им скорбну мысль Камюэнс облекал.

И в наши дни пленяет он поэта;
Вордсворт его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец любви в его размер стесненный
Свои мечты мгновенно заключал.

У нас его еще не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.

Здесь и история сонета, и маршруты его движения по европейским литературам, и основные сферы применения, тематические, идейно-эмоциональные ореолы. Конечно, сонеты о сонете писали в русской поэзии и до Пушкина, например представитель сентиментальной школы И.И.Дмитриев — «Сонет» (1796) или В.А.Жуковский — «За нежный поцелуй ты требуешь сонета...» (1806); наконец, проблематику пушкинского сонета парадоксальным образом предвосхищает сонет его лицейского товарища Антона Дельвига — «Н.М.Языкову» (1822), посвященный не столько прошлой, сколько грядущей истории отечественного сонета:

Младой певец, дорогою прекрасной
Тебе идти к парнасским высотам,
Тебе венок (поверь моим словам)
Плетет Амур с каменной сладкогласной.

От ранних лет я пламень не напрасный
Храню в душе, благодаря богам,
Я им влеком к возвышенным певцам
С какою-то любовью пристрастной.

Я Пушкина младенцем полюбил,
С ним разделил я грусть и наслаждение,
И первый я его услышал пенье

И за себя богов благословил,
Певца *Пиров* я с музой подружил
И славой их горжусь в вознаграждение.

К адресату и, разумеется, адресанту сонета, пользовавшемуся славой лучшего сонетиста России (не случайно Пушкин завершает им список своих корифеев), присоединяются еще два будущих мастера этой формы: Пушкин и Баратынский («Певец пиров»). Нельзя ли тогда сонеты всех трех поэтов, которых «подружил с музой» Дельвиг, предсказав им блестящее будущее, рассматривать как реализацию выданных таким образом щедрых авансов?

Но, конечно, помимо отечественной традиции, самый активный творческий импульс Пушкин получил непосредственно от английского поэта-романтика, представителя «озерной шко-

лы» У. Вордсворта. Эпиграф и общее построение пушкинского сонета подсказывают читателю, что он имеет дело по меньшей мере с вольным переложением английского оригинала. Параллельно и одновременно с Пушкиным аналогичный перевод сделал французский поэт (и, между прочим, «critic» !) Шарль Огюстен Сент-Бев. Из всех поэтов, упомянутых в сонетах Вордсворта, Пушкина и Сент-Бева, четыре имени повторяются неизменно, это Данте, Петрарка, Камюэнс и Шекспир. Видимо, они да еще Тассо, Спенсер и Мильтон, которым Пушкин предпочел своих современников — самого Вордсворта, Мицкевича и Дельвига, воспринимались как бесспорные корифеи сонетной традиции. Все вместе, как у Пушкина, они в русской поэзии больше не встречаются. Зато каждый в отдельности, особенно Данте, Петрарка, Шекспир и Мицкевич, фигурируют то как герои сонетов, то в связи с их лирическими персонажами (чаще всего Латурой), то как авторитетные образцы для подражания, то просто как авторы активно переводимых сонетов.

Несмотря на то, что сам Пушкин создал всего три стихотворения в сонетном жанре в течение одного (1830) года, его вдохновляющий пример и в этой сфере поэтического творчества дал о себе знать, отозвавшись в творчестве наиболее заметных отечественных сонетистов и предопределив более свободную по сравнению с западными образцами форму русского сонета. Так, Афанасий Фет в 1842 г. пишет три сонета «Владычица Сиона, пред тобою...», «Мадонна и «Сонет (Офелии)» («С тех пор, как Бог тебя осуществил...»). В первых двух разрабатывается тема, заданная пушкинской «Мадонной». То же самое, кстати, можно сказать и о более позднем сонете 1864 г. «К сикстинской Мадонне» («Вот сын ее, он тайна Иеговы...»). Интересно, что первичный побудительный сигнал к творчеству был воспринят от рафаэлевского шедевра и Пушкиным, и Фетом. Можно не сомневаться, что «Мадонна» Рафаэля вдохновила поэта и на создание «Бедного рыцаря». Нельзя, впрочем, игнорировать и реальный прототип «Мадоны» — Н. Н. Гончарову, мать детей поэта, женщину, наделенную редкой, одухотворенной красотой.

Токи, идущие от пушкинской «триады» («Мадоны», «Поэту» и «Сурового Данта»), явственно ощутимы практически у всех русских поэтов XIX в., обращавшихся к этой ставшей традиционной жанрово-строфической форме.

Не пресеклась пушкинская традиция и в XX в. Так же, как столетие назад, поэты Серебряного века обмениваются компли-

ментарными посланиями в форме сонета, очерчивая круг избранных мастеров. Недаром Леонид Гроссман в своем «Русском сонете» (начало 20-х годов) из цикла «Плеяда» присоединяет к признанным корифеям прошлого имена своих современников (Вячеслава Иванова, Константина Бальмонта, Валерия Брюсова и Максимилиана Волошина):

Суровый Дант не презирал сонета...

Пушкин

Раскрыл нам Дельвиг тайнства сонета,
Чей трудный шифр был Тредьяковским дан,
И принял Пушкин кованный чекан
Для строгих дум о подвиге поэта.

С тех пор игра квадранта и терцета
Манит певцов гиперборейских стран.
И стих Ронсара вьется, как аркан,
У Каролины Павловой и Фета.

Его размерам царственность придав,
Венок сплетает пышный Вячеслав
Строфой, чей лад торжественно-роскошен.

Бальмонт и Брюсов чтут канон его
И хищный облик тезки своего
Обводит им Максимильтян Волошин.

В самом конце XIX и в первые два десятилетия XX в. русская литература, как и вся национальная культура, переживала период необычайного подъема, период, как бы воскресивший и подхвативший традиции пушкинского Золотого века и названный по аналогии веком Серебряным. После упадка поэтической техники в творчестве поэтов 1870–1880-х годов резко возрос интерес к формальным изыскам, в изобилии изобретаемым вновь и воскрешаемым из забвения — традиционным. Среди последних почетное место занял сонет.

Канун нового XX в. воспринимался современниками как некий итог исчерпавшей себя цивилизации, как преддверие неминуемой катастрофы, как начало конца света. Эсхатологическими настроениями были пронизаны философские, научные, рели-

гиозные и художественные пророчества, которые щедро предлагались обществу:

И отвращение от жизни,
И к ней безумная любовь,
И страсть, и ненависть к отчизне...
И черная, земная кровь
Сулит нам, разрывая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...

(А. Блок. Возмездие)

Человек, оказавшийся на краю пропасти, в обстановке «пира во время чумы», обуреваемый тревожными предчувствиями, высокими и низкими страстями, и повел себя подобающим образом. Это было время бешеной популярности всякого рода оккультных наук, мистических откровений, напряженной философской мысли и самого низкопробного шарлатанства.

Поэзия встала на путь обостренного эксперимента, кардинальных новаторских преобразований как содержательной, так и формальной стороны творчества. Наивысшим критерием художественности стала индивидуальная неповторимость, оригинальность поэтического стиля. Самый скромный поэт чувствовал себя демиургом, всевластным творцом создаваемого им художественного космоса.

Как и без малого век назад, новый всплеск творческой инициативы при конструировании невиданных, небывалых художественных систем был осенен знаменами романтизма. Правда, рецидив романтизма в XX в. существенно отличался от того направления, славу которого составили Жуковский, Пушкин и Лермонтов. В обоих случаях это было выражение подчеркнуто индивидуального художественного сознания, не принимающего стандартизированных форм общего пользования. Главное же отличие состояло в отношении к романтической концепции мира. Если в XIX в. оно было искренним и безусловным, как своего рода художественная ипостась идеалистического мировоззрения, то в XX в. на нем был известный отпечаток искусственности и вторичности, осложненный формальным, игровым началом. Представители различных модернистских течений не столько *были* романтиками, сколько старались ими *казаться*.

Жизнь мало похожа на стихи, но люди того времени стремились жить по законам поэзии. Знаменитая «Башня» Вячеслава Иванова, многочисленные артистические кафе, в которых угощали преимущественно стихами, поэтические вечера, привлекавшие голодных, плохо одетых, но жаждущих духовной пищи людей, — все это были знаки особого отношения в обществе к поэзии. Почетным, окруженным ореолом всеобщего обожания стало и само звание поэта. Его носитель ощущал себя исключительной творческой личностью, человеком не от мира сего. Причем этот образ, тщательно продуманный и «от гребенок до ног» отрепетированный, — сознательно культивировался едва ли не всеми стихотворцами, от мала до велика. Их лирический герой не был равен самому себе, как не был равен и породившему его поэту. Каждый поэт имел в своем распоряжении даже не одну, а несколько масок, выбирая и надевая ту или иную в зависимости от ситуации.

Усложнилось и восприятие поэтических произведений. Адекватное прочтение текста стало возможным лишь при условии включения его в многослойную систему культурных контекстов: настоящего и прошлого, в пределах и за пределами творчества данного поэта и, наконец, в разнообразных реализациях его многоликого авторского «Я». Вот характерное признание А. Блока из письма к Сергею Соловьеву: «Еще одна разгадка твоих стихов: они требуют отдельного “настроения”. Кроме того, часто требуют твоего голоса. Они не гибки, или, выражаясь чисто современным декадентским языком, не изысканны. То же самое в стихах Владимира Соловьева: они требуют любви, а не любовь их. Когда им отдашь любовь, они заполняют годы жизни и ответят во сто раз больше, чем в них сказано»⁷⁰.

В столь неоднозначной эстетической атмосфере неоднозначно воспринималось практически все, в том числе соотношение традиционного и новаторского. Безусловными приоритетами пользовались, конечно, новации, смелые экспериментальные изобретения. Но высоко ценилось и хорошо забытое старое! «Утверждение и оправдание настоящих ценностей прошлого столь же революционный акт, — утверждал в 1923 г. Осип Мандельштам, — как создание новых ценностей»⁷¹. Тот или иной прием

⁷⁰ Блок А. и Белый А. Переписка. — М., 1940. — С. 3.

⁷¹ Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. — С. 209.

подавался и усваивался в пестром шлейфе разнообразных ассоциаций и аллюзий.

Трудно, почти невозможно интегрировать обобщенную художественную концепцию Серебряного века. Сравнительно небольшой промежуток времени, скрывающийся за этим словосочетанием, отмечен необычайной пестротой не только в поэтической практике, но и в эстетическом самосознании многочисленных течений, группировок и школ, действовавших последовательно и параллельно, в согласии и конфронтации. Более того, каждый художник — и чем значительнее масштаб его дарования, тем пуще! — во что бы то ни стало стремился обнародовать свое сугубо индивидуальное видение мира и искусства. С течением времени взгляды его могли меняться кардинальнейшим образом, равно как и принадлежность к тому или иному течению, сама по себе очень условная. Так, к примеру, Вадим Шершеневич последовательно испытал на себе влияние символизма, входил в группу эгофутуристов и был одним из создателей имажинизма.

Как это ни парадоксально, но преодоление «технического одичания» (выражение В. Я. Брюсова), которое постигло русскую поэзию на исходе XIX в., начали поэты, пользовавшиеся репутацией *декадентов*⁷²: Н. Минский, И. Анненский, Д. Мережковский, З. Гиппиус. Опираясь отчасти на опыт западных мастеров, отчасти «припоминая» исконно русскую традицию, они в корне изменили отношение к стихотворной форме, переставшей после них быть внешним, случайным и малосущественным элементом поэтического творчества. По достоинству оценили они, в частности, эстетические возможности сонета. Особенно преуспели в овладении изысканным искусством сонетной формы Николай Минский и Иннокентий Анненский. К ним следует присоединить их младшего, но рано умершего современника Петра Бутурлина. Все трое разрабатывали сонет по западным — французским и итальянским — образцам.

Показательна в этом отношении жизненная и творческая судьба Петра Бутурлина, родившегося и выросшего в Италии, получившего там отменное образование, но всегда остро ощущавшего свою кровную причастность к Отчизне:

⁷² Не лишним будет напомнить, что латинское слово *decadentio* означает «упадок».

Родился я, мой друг, на родине сонета,
А не в отечестве таинственных былин, —
И серебристый звон веселых мандолин
Мне пел про радости, не про печали света.

.....
В моей душе крепка давнишняя любовь,
Как лавры той страны, она не увядает,
Но... прадедов во мне заговорила кровь.

Все в этом стихотворении пронизано солнечным бризом «приемной родины» поэта, страны, подарившей миру одну из самых пленительных поэтических форм; ритмика его изящна и гармонична, как жизнерадостная ликующая тарантелла; слово склоняется к слову легко и непринужденно, высветляя свой и чужой смысл; «серебристый звон веселых мандолин» заполняет паузы; «лавры» косвенно намекают на ставшее нарицательным имя возлюбленной Петрарки. Но кровь предков позвала в «отечество таинственных былин» и изящный сонет итальянского происхождения «перепрофилировался» в добром согласии с ладом славянской мифологии. Столь же пластично пришлась его форма к жутковатым сюжетам российской истории.

Поистине замечателен в этом отношении триптих «Царевич Алексей Петрович в Неаполе», в котором три сонета выступают в ярко выраженной нарративной функции как повторяющиеся строфы:

Графу П. И. Капнисту

1

К окну он подошел в мучительном сомненье;
В руке — письмо от батюшки-царя;
Но взор рассеянный стремился в отдаленье,
Где тихо теплилась вечерняя зоря.

Без волн и парусов залив забыл движенье,
Серебряным щитом меж синих скал горя,
И над Везувием в лиловом отраженье,
Как тучка, дым играл отливом янтара.

И Алексей смотрел на яркий блеск природы,
На этот край чудес, где он узнал впервой,
Что в мире есть краса, что в жизни есть покой,

Спасенье от невзгод и счастье свободы...
Взбешен молчанием, Толстой за ним стоял
И губы до крови, томясь, себе кусал.

2

В невольном, сладком сне забылся Алексей...
И вот его опять терзает речь Толстого:
«Вернись, вернись со мной! Среди чужих людей
Позоришь ты царя, отца тебе родного:

Но кара, верь, тебя с наложницей твоей
Найдет и здесь. Вернись — и с лаской встретит снова
Он сына блудного. Простит тебе... и ей!
В письме державное на то имеешь слово».

И пред царевичем знакомый призрак встал
Как воплощенный гнев, как мщенье живое...
Угрозой тайною пророчило бывшее:

«Не может он простить! Не для того он звал!
Нещадный, точно смерть, и грозный, как стихия,
Он не отец! Он — царь! Он — новая Россия!»

3

Но сердце жгли глаза великого виденья;
Из гордых уст не скорбь родительской мольбы,
Казалось, лилась, — гремели в них веленья,
Как роковой призыв архангельской трубы.

А он, беспомощный, привычный раб судьбы,
В те быстрые, последние мгновенья
Он не сумел хотеть — и до конца борьбы
Бессильно пал, ища минутного забвенья.

«Спаси, о Господи! помилуй мя, Творец!» —
Взмолился Алексей, страдальчески вздыхая,
Потом проговорил: «Я покорюсь, отец!»

И на письмо царя скатилась, сверкая,
Горячая слеза... Какой улыбкой злой,
Улыбкой палача, торжествовал Толстой!

(1891)

Энтузиазм, с которым Петр Бутурлин пропагандировал в России сонет, его несомненное поэтическое дарование и, не в последнюю очередь, ранняя смерть — все это, конечно, не могло пройти бесследно и не вызвать соответствующего резонанса. Впоследствии Бутурлин неоднократно упоминался среди корифеев русского сонета. В 1898 г. ему посвящает сонет Валерий Брюсов, а в 1919 г. Игорь Северянин, продолжая традицию пушкинского сонета о сонете, отводит ему место в одном ряду с Петраркой и Шекспиром:

Петрарка, и Шекспир, и Бутурлин
(Пусть мне простят, что с гениями рядом
Поставил имя, скромное парадом...)
Сонет воздвигли на престол вершин.

Разнообразную технику сонетного искусства в 1880–1890-е годы демонстрирует Николай Минский, возглавлявший газету «Новая жизнь» как раз в тот момент, когда в ней, вопреки воле главного редактора, была опубликована пресловутая статья Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905). Один из его итоговых сборников «Из мрака к свету» (Берлин; Пб., 1922) содержит 55 сонетов. В основном это философские этюды и страстная любовная лирика, предвосхищающая «Эротические сонеты» Абрама Эфроса. Стремясь преодолеть металлический холодок сонетной конструкции, поэт оживляет ее горячей бытовой деталью. Перед ликом Смерти его лирический герой ведет себя в высшей степени неожиданно и... естественно:

Лежал я где-то на одре недуга:
Мутился ум. И вдруг Она предстала,
Твердя: молись! Я — вечности начало,
Я — ключ всех тайн, порог священный круга.

И я ответил с дрожью испуга:
— Мне холодно. Поправь мне одеяло.
(«Я слишком мал, чтобы бояться смерти...»)

Излюбленной формой Н. Минского был сонет шекспировского типа. В данном случае, кстати, характерная для него графическая разбивка маскирует на самом деле итальянский сонет.

Но, бесспорно, самым виртуозным сонетистом на пороге Серебряного века был Иннокентий Анненский, поэт высочайшей культуры, превосходный знаток античной и западной версификации, питавший при этом выраженную склонность к эксперименту.

Будучи одновременно первоклассным педагогом, ученым, автором фундаментальных исследований в области классической филологии, профессиональным переводчиком и оригинальным поэтом, И.Ф. Анненский свободно ориентировался в культурных контекстах как отдаленного прошлого, особенно античности, так и в новейших достижениях западной поэзии. В посредничестве современников и соотечественников, похоже, он не нуждался, предпочитая иметь дело с первоисточниками. Не отсюда ли его репутация «символиста до символизма»? Его одинокая муза парадоксальным образом предвосхитила как содержательные, так и формальные открытия русского символизма, близоруко не замечавшего и изумленно обнаружившего «феномен Анненского» только после внезапной смерти поэта в 1909 г.

Другим отличительным свойством его поэтического дара была ошеломляющая естественность интонаций, которая простиралась столь далеко, что неловкость самовыражения от первого лица поэт стремился сгладить деликатной иронией, обращенной на себя самого. Надо ли говорить, какой безупречной техники владения стихом требовала такая позиция...

Два лирических сборника И. Анненского, из которых один вышел в 1904 г., когда поэту было уже 48 лет, другой — в 1910 г., посмертно, не позволяют проследить эволюцию его творчества. Единственно, о чем можно сказать со всей определенностью, — и тот и другой отмечены печатью недюжинного, как-то вдруг сразу явившегося миру поэтического мастерства.

Обращает на себя внимание необычайно четкая структурная упорядоченность лирики Анненского. Трудно отделаться от впечатления, что поэт каким-то внутренним творческим зрением чудесным образом увидел все свои создания *до того*, как они появились на свет. Подобным же образом его современник Д.И. Менделеев обнаружил свою знаменитую периодическую таблицу элементов в наитии сновидения... Большая часть стихотворений «Кипарисового ларца» уложена не как попало, а в строгом порядке минициклов: «трилистников» — 33 и «складней» — 5. Трилистник — миницикл, состоящий из трех стихотворений, из которых одно, реже два и в одном случае все три

могут быть сонетами. Складень — композиция из двух стихотворений, из которых в одном случае одно, в другом оба также представлены сонетами⁷³.

Трилистники и складни характеризуют поэтическое мышление их изобретателя соответствующим образом. Здесь мы видим реализацию идеи сочетания разнородных архитектурных масс — четных и нечетных, «квадратных» и «треугольных» построений, т.е. именно то, что сосредоточено на микроплощади сонета.

Абсолютным воплощением столь строго выверенной «поэтической геометрии» являются три сонета, составляющие «Трилистник шуточный», и два безголовых сонета складня «Контрофакция», зеркально противостоящих друг другу в соответствии с антитезой в их тематике и названиях («Весна» — «Осень»).

Виртуозно владея стихом, Анненский, по словам сына поэта Валентина Кривича, «не прочь был и пошутить стихами. Иногда <...> эти стихотворные улыбки в шутливой форме разрешали очень интересные построительные задачи, как, например, хотя бы “Перебои ритма” с его переносом слогов из строки в строку»⁷⁴. Действительно, поэт шутя справляется, пожалуй, с самым эффектным и чрезвычайно редко встречающимся перебоем ритма посредством слогового переноса, когда между строками или строфами разрывается слово:

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

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

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

⁷³ Наиболее соответствующую воле поэта компоновку трилистников и складней предлагает И.И. Подольская, составитель сборника: *Анненский И.Ф. Избранное*. — М., 1987.

⁷⁴ *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях//Памятники культуры: Новые открытия. — М., 1983. — С. 99.

Вы играли уж при мер-
-цаньи утра бледной лампе
Танцы нежные Химер.

При сугубо точной системе рифмовки, не допускающей не только неравносложности, но и звукового разнобоя в окончаниях стиха, Анненский разрывает слово, участвующее в рифме, так, чтобы в сумме с предыдущим оно точно соответствовало второму рифмочлену: «живуч+Ям=созвучьям»; «рампе=эпиграмм+Пэ=лампе»; «размер=при+ мер-...= Химер». В первом случае слово делится даже не на слоги; отрывается и переносится в начало следующей строки «лишняя» буква (в произнесении согласный звук): «Ям-...б(п)», при этом, чтобы ликвидировать неуместный словораздел для слитного звучания двух слов («Живуч+Ям»), второе из них благодаря соединительному дефису напрочь лишается своего ударения. В двух других случаях переносятся ударные слоги («-она» и «-цаньи»), которые вливаются в ритмическое движение принявших их стихов. Таким образом, переносы (*enjambements*) не столько соучаствуют в рифмовании, сколько — в соответствии с названием сонета — служат «перебоем» четкого хореического ритма III пеона (ударение приходится на каждый третий слог в четырехсложной порции).

Пример Анненского оказался заразительным. Именно ему, предтече символизма, и затем, разумеется, Федору Сологубу, Вячеславу Иванову, Константину Бальмонту, Максимилиану Волошину, Валерию Брюсову русская поэзия обязана возрождением вкуса к яркой, выразительной форме стиха вообще. Именно у них окончательно утвердилось столь свойственное русской поэзии обыкновение контролировать свою практическую деятельность теоретически в собственно литературно-критических сочинениях и в так называемых «стихах о стихах».

Концепция символа как вечного, не подвластного течению времени образа, наделенного мерцающими, практически неисчерпаемыми смыслами, заставляла пристально вглядываться в прошлое, отыскивая в нем сокровенные ростки настоящего и будущего:

Прошлое страстно глядится в грядущее...

(А. Блок)

Время, спрессовавшее, сконцентрировавшее в себе все три свои ипостаси, обострило в художниках чувство памяти, обратило их

лицом к давно минувшему, к культурным истокам и разнообразным традициям.

Как в свое время романтики, символисты возродили грандиозный пласт античной культуры, вызвав к жизни едва ли не второй Ренессанс; углубились к фольклорным и литературным корням отечественной словесности; утвердили в сознании современников привлекательность экзотического иноземного опыта. Естественно, при таком глобальном расширении культурного кругозора в центре внимания оказались и воспоминания о сонете, жанрово-строфической форме, успевшей обрасти целой гирляндой исторических и эстетических ассоциаций.

Самым ревностным энтузиастом сонета — и как теоретик, и как практик — был, несомненно, Валерий Брюсов, считавший его «образцом», «идеальной формой поэтического произведения вообще». Задолго до Иоганнеса Бехера, который в своей книге «Поэтический принцип» (1957) пришел к заключению, что сонет — наиболее диалектичный вид художественного творчества, эту мысль в 1916 г. высказал Брюсов: «...Внимательное изучение стихов больших мастеров показывает, что в подлинном сонете внешней форме соответствует и идейное содержание. Сонет делится на две части, каждая с особой рифмовкой: два четверостишия и две терцины; согласно с этим сонет заключает и две идеи, две “поэтические мысли”. Первое четверостишие служит для спокойной “экспозиции” первой основной мысли, второе — для ее “патетического” развития; первая терцина вводит новую мысль, противопоставляемую первой, как бы ее опровергающую; наконец, вторая терцина (иногда только два последних стиха) дает синтез этих двух идей, их примирение в высшем единстве... Только то содержание, где есть две обособленных идеи — теза и антитеза и их конечное согласование в синтезе, — естественно облекается в форму восьмистишия и двух трехстиший»⁷⁵. Другой неотъемлемой приметой правильного сонета Брюсов считал «логическую цезуру» в заключительных строфах, т.е., если воспользоваться его не совсем корректной терминологией, в терцинах⁷⁶.

⁷⁵ Брюсов В. <Рец. на кн. стихов:> Нелединский Вл. Томление духа: Вольные сонеты. — Пг., 1916//Биржевые ведомости, от 9 сент. 1916. Цит. по: Герасимов К.С. Валерий Брюсов и диалектика сонета //Валерий Брюсов: Исследования и материалы: Сб. научных трудов. — Ставрополь, 1986. — С.11–12.

⁷⁶ Ашукин Н. Валерий Брюсов. — М., 1929. — С. 347.

Склонный к скрупулезно-методичной работе ума, к рациональному разъятию творческого акта или его результата на составляющие элементы, В. Брюсов выделял по меньшей мере дюжину признаков идеального, с его точки зрения, сонета. Однако ни сам поэт, ни тем более его менее искушенные коллеги так и не сумели реализовать эту идеальную модель сполна. Вместе с тем благодаря усилиям Брюсова, Вяч. Иванова, М. Волошина и др. поэтическая практика русского символизма, максимально приблизившись к ней, утвердила канон сонета почти классической чистоты, который другие стихотворцы или старательно тиражировали, или демонстративно игнорировали.

Доминирующая антитеза всей лирики В. Брюсова последовательнее всего отразилась в его сонетах. Это — напряженный диалог между Жизнью и Смертью. Не потому ли столь органично вписался в корпус брюсовских сонетов его сонет-импровизация «Memento mori!», сочиненный на глазах замороженной публики 14 мая 1918 г. в кафе «Десятая муза»:

Ища забав, быть может, сатана
Является порой у нас в столице:
Одет изысканно, цветок в петлице,
Рубин в булавке, грудь надушена.

И улица шумит пред ним, пьяна;
Трамваи мчатся длинной вереницей...
По ней читает он, как по странице
Открытой книги, что вся жизнь — гнусна.

Но встретится, в толпе шутивно-тесной,
Он с девушкой, наивной и прелестной,
В чьих взорах ярко светится любовь...

И вспыхнет гнев у дьявола во взоре,
И, исчезая из столицы вновь,
Прошепчет он одно: *memento mori!*

Широкий и многообразный спектр лирических медитаций Брюсова-сонетиста, но в совокупности основополагающие мотивы составляют целостное единство: вечное противостояние Жизни и Смерти, «таинственная близость между страстью и смертью»,

которую, кстати, Брюсов увидел в пушкинских «Египетских ночах», бренность величия земного в бесконечной перспективе Вечности, творчество, поэзия и любовь как способы преодоления смерти, романтическая идея несовместимости поэта-творца и толпы, настойчивое обращение к образам Библии, мифологии, истории, литературы (Моисей, Клеопатра, Ассаргадон, Дон-Жуан, Пасифая), наконец, значительную долю брюсовских сонетов составляют послания, посвящения, надписи и портреты, т.е. опять-таки форма своеобразного диалога с предшественниками и современниками.

Публикуя в «Весах» сонет-акrostих «М.А.Кузмину», Брюсов сопроводил его следующим комментарием: «М.Кузмин сделал мне драгоценный подарок: посвятил мне свою повесть “Подвиги Александра”. Читатели “Весов” помнят, что посвящение было сделано в форме сонета-акrostиха. Я постарался, насколько сумел, ответить М.Кузмину в той же форме сонета-акrostиха»:

Мгновенья льются, как поток бессменный,
Искусство — радугой висит над ним.
Храни, храни, под ветром мировым,
Алтарь своей мечты, огонь священный!

И пусть твой стих, и пламенный и пленный,
Любовь и негу славит. Мы спешим
Улыбчивым созданиям твоим,
Как божествам, сплести венок смиренный.

Умолкли шумы дня. Еще размерней
Звучит напевный гимн в тиши вечерней,
Мелькают лики, вызваны тобой.

И мы, о мусает, как пред святыней,
Невольно клонимся, — и к тверди синей,
Увенчан, ты выносишь факел свой.

(24 декабря 1908)

Сонет-акrostих с кодой «Игорю Северянину», опубликованный Брюсовым в альманахе «Орлы над пропастью» (Пг., 1914), вызвал того же рода ответ адресата в сборнике «Златолира» (М., 1914). Но, пожалуй, самый любопытный творческий диалог состоялся между композитором А.Н.Скрябиным, который при-

ветствовал Брюсова сонетом собственного сочинения на чествовании поэта 18 января 1915 г. по случаю приезда поэта с театра военных действий в Москву и 25-летия его литературной деятельности, и самим Брюсовым, откликнувшимся сонетом-реквиемом «На смерть А. Н. Скрябина» на третий день после внезапной кончины великого композитора:

Он не искал — минутно позабавить,
Напевами утешить и пленить;
Мечтал о высшем: Божество прославить
И бездны духа в звуках озарить.

Металл мелодий он посмел расплавить
И в формы новые хотел излить;
Он неустанно жаждал жить и жить,
Чтоб завершенным памятник поставить.

Но судит Рок. Не будет кончен труд!
Расплавленный металл бесцельно стынет:
Никто его, никто в русло не двинет...

И в дни, когда Война вершит свой суд
И мысль успела с жатвой трупов сжиться, —
Вот с этой смертью сердце не мирится!

(17 апреля 1915, Варшава)

Как версификатор Брюсов имел мало соперников. Не было технических трудностей, которые он бы не мог с легкостью преодолеть. Иллюстрацией виртуозного мастерства законодателя поэтической моды может служить уникальный сонет, вместивший в себя как бы сразу три текста: 1) сонет, состоящий из первых полустиший 6-стопного ямба; 2) сонет, состоящий из вторых полустиший, и 3) сонет, состоящий из длинных 6-стопных стихов⁷⁷:

Сонет

Отточенный булат	—	луч рдяного заката!
Твоя игрушка, Рок,	—	прозрачный серп луны!
Но иногда в клинок	—	из серебра и злата
Судьба вливает яд	—	пленительные сны!

⁷⁷ Прецеденты такого рода находим у поэта XVIII в. А. А. Ржевского.

Чудесен женский взгляд —	в час грез и аромата,
Когда покой глубок. —	Чудесен сон весны!
Но он порой жесток —	и мы им пленены:
За ним таится ад —	навек, без возврата.
Прекрасен нежный зов —	под ропот нежный струй,
Есть в сочетаньи слов —	как будто поцелуй,
Залог предвечных числ —	влечет творить поэта!
Но и певучий стих —	твой раб всегдашний, Страсть,
Порой в словах своих —	певец находит власть:
Скрывает тайный смысл —	в полустихах сонета.

Вкус к технической стороне дела (а сонет в этом отношении был едва ли не самым привлекательным объектом приложения творческой инициативы), с легкой руки В. Брюсова, становится достоянием не только поэтов-символистов, но и их преемников (а кое в чем и антагонистов!) — акмеистов и представителей других течений. Мало-помалу заявила о себе целая плеяда авторитетнейших мастеров сонетного искусства: одни стремились довести до «последнего» совершенства традиционно-канонический эталон, другие изошрялись в дерзких экспериментах. Впрочем, сам мэтр полагал, что кроме него правильные сонеты получались только у Максимилиана Волошина, но отнюдь не у Бальмонта, который «пишет сонеты только по названию, а не по форме. В лучшем случае он дает очень удачно размер и рифмы, но совсем не дает внутренней структуры сонета»⁷⁸.

За пределами круга признанных мастеров сонета, очерченного Брюсовым, остались два других представителя среднего поколения символистов: Федор Сологуб и Вячеслав Иванов. Между тем в их исполнении русский сонет поражает воображение разнообразием и изобретательностью форм (чего стоит один только сологубовский «Сонет триолетно-октавный», искусно сочетающий признаки сразу трех наиболее изысканных суперстроф, обозначенных в заглавии!):

⁷⁸ Ашукин Н. Указ. соч. — С. 347.

Нисходит милая прохлада,
В саду не шелохнется лист,
Простор за Волгой нежно-мглист.
Нисходит милая прохлада

На задремавший сумрак сада,
Где воздух сладостно-душист.

Нисходит милая прохлада,
В саду не шелохнется лист.

В душе смиряется досада,
И снова облик жизни чист,
И вновь душа беспечно рада,
Как будто соловьиный свист

Звучит в нерукотворном храме,
Победное колебля знамя.

(19 июля 1920)

Или «торжественно-роскошный лад» сонета Вячеслава Иванова, отличающийся строгим соответствием диалектике внутреннего борения заключенных в нем тем и идей; глубокой их философичностью; мастерской разработкой изобразительно-выразительных возможностей сонетного слова, тонко стилизованного в традициях славянской архаики⁷⁹:

Георгию Чулкову

Ущербный серп, что слева роковую
Угрозою над путником висит,
Схвати, как жнец, десницей — сон гласит —
И цвет змеи скоси косой кривою.

И яд кровей из выи оросит,
Разбрызнутой замершей головою,
Недужного тебя росой живою
И древних глыб глаголы воскресит.

⁷⁹ Ср.: *Аверинцев С. Вячеслав Иванов//Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы.* — М., 1976.

Над сонмом душ содвинул взор Медузы
Немых громад — осанн застывших — узы;
Химерами окаменели львы.

Всклубился мрак над кольцами безглавой;
Но хлынет блеск недольней синевы:
Жена грядет, одета светлой славой.

*(«Истолкование сна, представляющего спящему
змею с женской головой в соборе
Парижской Богоматери»)*

Кстати, В.Иванов, при всей философской сосредоточенности своей лирики, не был чужд чисто технических аспектов воплощения переживаний и мыслей в стихе. Поселившись в 1905 г. на Таврической улице в Петербурге, он вместе со своей женой, тоже поэтессой Л.Д.Зиновьевой-Аннибал, основал знаменитый литературный салон, где собирался весь цвет столичной поэзии. На «Башне» читали стихи, лекции, доклады, «по косточкам» разбирали волшебное чудо стихотворного текста, много и со знанием дела занимались версификацией. Признанным авторитетом в области стихотворной поэтики, особенно античной, считался хозяин дома. По свидетельству И.Одоевцевой, Осип Мандельштам рассказывал ей, как он посетил «Башню» Иванова «по его личному приглашению»: «Он очень хвалил мои стихи: “Прекрасно, прекрасно. Изумительная у вас оркестровка ямбов, читайте еще. Мне хочется послушать ваши анапесты или амфибрахии”. А я смотрю на него, выпучив глаза, и не знаю, что за звери такие анапесты или амфибрахии. Ведь я писал по слуху и не задумывался над тем, ямбы это или что другое. Когда я сказал об этом Вячеславу Иванову, он мне не поверил. И убедить мне его так и не удалось. Решил, что я “вундеркиндствую”, и охладел ко мне»⁸⁰. К концу первого десятилетия в лагере русских символистов наметился внутренний разлад. В 4-м номере «Аполлона» за 1910 г. была опубликована статья Михаила Кузмина «О прекрасной ясности», проложившая водораздел между символизмом и акмеизмом и вместе с тем послужившая своеобразной эстафетной палочкой от первого ко второму. Обыграв в названии лозунг французских классицистов, автор статьи призвал художников отказаться от хаоса в об-

⁸⁰ Одоевцева И. На берегах Невы. — М., 1988. — С. 154.

разном мышлении, писать логично, соблюдая чистоту народной речи, имея свой слог, ясно чувствовать соответствие данной формы известному содержанию и приличествующим ей языком, быть искусным зодчим как в мелочах, так и в целом, быть понятным в выражениях, т.е. в конечном счете к принципу «прекрасной ясности» — «кларизму» (так Кузмин назвал новое поэтическое течение). Требование ясности родилось в острой полемике с Андреем Белым, сторонником «бесформенного самовыражения». «В страстном желании дойти до последнего совлечения, выворотить себя наизнанку, Белый, как представлялось Кузмину, приводит редакционные счета, сообщает совершенно домашние подробности, кто ссудил деньгами и т.п., — и все-таки это только литературный прием, и из литературы Белый никуда не выскочил и прыгает не в “никуда”, а в ту же литературу»⁸¹.

Того же происхождения, видимо, и метризованная проза А. Белого, и полное его презрение к «золотой клетке» сонета. Напротив, для Кузмина это одна из любимых форм.

Неоромантикам-символистам, настаивавшим на двоемирии и принципиальном отделении искусства от жизни, неореалисты-акмеисты противопоставили концепцию трезвого и по возможности адекватного отражения искусством действительности. Акт творчества трактовался ими как преобразование содержания («практического ряда») формой («поэтическим рядом», т.е. совокупностью поэтических приемов). У последователей Брюсова — Гумилева, Эренбурга и др., по мнению Сергея Городецкого, «содержание вытравлено совершенно и все сведено к рифмам и ямбам»⁸².

Сторонники формального направления, ощутив себя мастерами слова, создают в 1911 г. так называемый Цех Поэтов, который возглавил Николай Гумилев. Вот как описывал обиходную жизнь его участников Василий Гиппиус: «Осенью 1911 года в Петрограде было первое собрание — сначала только приглашенных. Потом собирались они также у Гумилева — в его своеобразном домике в Царском Селе, изредка у М.Л. Лозинского. Собирались весь первый год очень часто — три раза в месяц. Гумилев и Городецкий были “синодиками” и по очереди

⁸¹ Кузмин М. Условности: Статьи об искусстве. — М., 1923. — С. 155.

⁸² Городецкий С. Да, против течения! // Газета «Против течения». — 1910. — №5. От 12 ноября. — С. 2.

председательствовали. Новых членов цеха выбирали тайной баллотировкой после того, как читались вслух их стихи. Много было в цехе недолгих гостей — скоро отошли старшие поэты из числа приглашенных (Блок, Кузмин, Ал. Н. Толстой, Вл. Пяст и неkot. другие), одни ушли сами, другие по формуле, предложенной синодиками — были ”почетно исключены”. Самыми прилежными, не пропустившими ни одного собрания, были Анна Ахматова, Е. Кузьмина-Караваева, Зенкевич, Нарбут, Лозинский, Мандельштам, Георгий Иванов, Моравская и я. И, конечно, синодики»⁸³.

Цех Поэтов производил поэтическую продукцию с 1911 по 1914 и с 1920 по 1922 г. И в теоретических манифестах акмеизма⁸⁴, и в его творческой практике царил культ версификационного мастерства. Если символисты в большинстве своем были убеждены, что поэтом надо родиться, что творчество — это прежде всего вдохновение, то в среде акмеистов преобладал тип поэта-труженика, мастера, упорно добивающегося поставленной перед собой цели.

Путь извилистый и тернистый, путь, усыпанный не столько розами, сколько шипами, путь волшебного и мучительного преобразования гадкого утенка в прекрасного лебедя, по примеру Брюсова, прошли такие самобытные поэты, как Михаил Кузмин и Николай Гумилев.

Автор «Александрийских песен» начинал свое поэтическое поприще не слишком впечатляющим циклом «XIII сонетов», интересных разве как образчик разработки лирического «сюжета»: каждый сонет запечатлел определенный эпизод отшумевшей любовной истории. Что же касается уровня художественного исполнения, то он был довольно жестко оценен В. Брюсовым, принявшим только первый, вступительный сонет и заключившим: «В такой строгой форме, как сонет, невозможны рифмы вроде “письмо—дано”, “твоя—меня”; выражения вроде “капля” (вместо “капель”), или “стукающих” (от небывалого и безобразного глагола “стукать”), или какофония вроде “вся та толпа”. Почти все сонеты искажены бессильными, неудачными окончаниями, во всех есть вставленные для склейки ненужные строфы и совершенно пустые по образам стихи, но в первых

⁸³ Галахов Вac. (*Гиппиус*). Цех поэтов//Жизнь. — Одесса, 1918. — №5. — С. 12.

⁸⁴ Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Хрестоматия. — М., 1988. — С. 83–102.

четверостишиях встречаются иногда и удачные, красивые строки»⁸⁵.

Брюсов, к этому времени уже опытный стихотворец, подметил характерную особенность стиля начинающего поэта, которому, как правило, не хватает дыхания на все произведение...

Урок не прошел для Кузмина даром. Спустя несколько лет он уже легко и непринужденно владел сложной формой сонета и, быть может, памятуя о не совсем удачном дебюте, воспреемником которого волею судьбы оказался Брюсов, избирает именно ее для посвящения своему придирчивому критику:

Валы стремят свой яростный прибой,
А скалы все стоят неколебимо.
Летит орел, прицелов жалких мимо,
Едва ли кто ему прикажет: «Стой!»

Разящий меч готов на грозный бой,
И зов трубы звучит неумимо.
Ютась в тени, шипит непримиримо
Бесплотный хор врагов, презрен тобой.

Ретивый конь взрывает прах копытом.
Юродствуй, раб, позоря Букефала!
Следи, казнясь, за подвигом открытым!

О лет царя! как ярко прозвучала
В годах, веках труба немолчной славы!
У ног враги — безгласны и безглавы.

(1908)

Николаю Гумилеву был чужд пафос самодовлеющей ожесточенной осмысленности творчества, столь свойственный его юношескому кумиру Валерию Брюсову, но и он стремился выявить для себя и для других закономерности волшебного таинства, суть которого состоит в том, чтобы лучшие слова расставить в лучшем порядке. Поэт, полагал он, «должен возложить на себя вериги трудных форм (вспомним гекзаметры Гомера,

⁸⁵ Брюсов В. <Рец. на: «Зеленый сборник» > // Вesy. — 1905. — № 1. — С. 67.

терцины и сонеты Данте, старошотландские строфы поэм Байрона) или форм обычных, но доведенных в своем развитии до пределов возможного (ямбы Пушкина), должен, но только во славу своего Бога, которого он обязан иметь. Иначе он будет простым гимнастом»⁸⁶.

Гумилеву не пришлось получить систематического образования; учился он кое-как, урывками и без должного прилежания. Однако лекции, прослушанные в Сорбонне и Петербурге, самообразование и, конечно, теоретические штудии в так называемой Академии стиха (Обществе ревнителей художественного слова) побуждали его формировать свое художническое *credo* не иначе как в соответствии со всей мировой поэтической культурой. Не случайно именно он обратил внимание на закономерное чередование приливов и отливов «любви к сонету», которая «обыкновенно возгорается или в эпоху возрождения поэзии, или, наоборот, в эпоху ее упадка. В первом случае в тесной форме сонета находятся новые возможности: то варьируется его метр, то изменяется чередование рифм; во втором — отыскивается наиболее сложная и неподатливая и в то же время наиболее типичная формула сонета и она приобретает характер канона»⁸⁷.

Уже будучи сам мэтром, Гумилев не устал внушать своим слушателям в Институте живого слова: «Без изучения поэзии нельзя писать стихи. Надо учиться писать стихи. Так же долго и усердно, как играть на рояле. Ведь никому не придет в голову играть на рояле, не учась. Когда вы усвоите все правила и сделаете бесчисленные поэтические упражнения, тогда вы сможете, отбросив их, писать по вдохновению, не считаясь ни с чем. Тогда, как говорил Кальдерон, вы сможете запереть правила в ящик и бросить ключ в море. Теперь же то, что вы принимаете за вдохновение, просто невежество и безграмотность <...> Сколько рондо, октав, газелл, сонетов я сочинил в те дни!» — вспоминает его «ученица номер первый» Ирина Одоевцева⁸⁸.

К сонетам Гумилев питал особую склонность. «Наиболее сложная и неподатливая и в то же время наиболее типичная формула» сонета как нельзя лучше отвечала экзотической романтике

⁸⁶ Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. — Пг., 1923. — С. 20.

⁸⁷ Аполлон. — 1910. — № 8. — С. 61.

⁸⁸ Одоевцева И. Указ. соч. — С. 33.

его вдохновения, соответствовала характеру его многоликого — но всегда не от мира сего, под стать автору! — лирического героя. Это — то выглянувший из-за плеча Дон-Кихота «конквистадор в панцире железном» со всеми атрибутами романтического персонажа («рукою мертвеца» и «голубой лилией»), то один из пяти «капитанов, водителей безумных кораблей», «искателей неведомого счастья», то нищий, «священных схим озлобленный расстрига», коротающий ночь в заброшенной риге, которую его фантазия непринужденно преобразует в храм, то легендарный, но такой не похожий на себя Дон-Жуан, любовной страстью пытающийся «обмануть медлительное время» и с ужасом предвидящий тщетность предпринимаемых усилий, а то и вовсе дикий «попугай с Антильских островов», живущий «в квадратной келье мага»...

Особенно «к лицу» сонетная форма «итальянским стихотворениям» Гумилева, таким, как «Тразименское озеро», «Вилла Боргезе», «Когда вступила в спальню Дездемона...» (1913):

Когда вступила в спальню Дездемона,
Там было тихо, тихо и темно,
Лишь месяц любопытный к ней в окно
Заглядывал с ночного небосклона.

И черный мавр со взорами дракона,
Весь вечер пивший красное вино,
К ней подошел, — он ждал ее давно, —
Он не услышит девичьего стона.

Напрасно с безысходною тоской
Она ловила тонкою рукой
Его стальные руки... было поздно.

И, задыхаясь, думала она:
«О, верно, в день, когда шумит война,
Такой же он загадочный и грозный!»

Здесь и в других «итальянских» стихах традиционная строфическая одежда соединяет национальный колорит с историческим, переносит читателя к моменту и месту рождения сонета. В этом же ряду можно рассматривать стихотворение «Роза», в котором

упомянуты канцоны знаменитого провансальского поэта Джауфре Рюделя. Тонко подчеркнув родственные связи жанров, породнившихся в Дантовой «Новой Жизни», поэт изымает из истории несколько веков, чтобы продемонстрировать вечное постоянство любви:

Ее ведь смею я почтить сонетом:
Мне книга скажет, что любовь одна
В тринадцатом столетии, как в этом,

Печальной смерти и пьяней вина...

Гумилев и представители организованного им Цеха Поэтов, не говоря уже о его прямых учениках, культивировали преимущественно строгие традиционные формы сонета. Нарушения канона если и допускались, то самые незначительные, например безголовый сонет. Исключение составляла разве что своевольная Ахматова, из 16 сонетов которой только два более или менее соответствовали принятым нормам⁸⁹.

Другим не менее важным отличительным качеством акмеистского сонета была его склонность к циклизации. Удобнее всего оно просматривается в контексте творчества Осипа Мандельштама⁹⁰.

Прямо противоположное отношение к традиции обнаружили в своем творчестве поэты русского авангарда. Пестрой буйноголосой гурьбой ворвались они в благородное собрание русской поэзии 1910-х годов. Тут были и различные футуристические группировки: кубофутуристы Гилеи (они же будетляне), северянинская Ассоциация эгофутуристов, элегантно будирующие обитатели «Мезонина поэзии», бесшабашные «центрифугисты» и — чуть позднее — генетически связанные с ними имажинисты, конструктивисты, ничевоки, лефовцы, обэриуты и пр. Обуреваемые эстетическим экстремизмом, все они, разумеется, были менее всего обеспокоены сохранением и приумножением полученного наследства. Пафос их творческих устремлений был развернут в обратную сторону. Пожалуй,

⁸⁹ Подробнее см.: Федотов О. И. Сонеты Анны Ахматовой как циклическое единство // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. — № 4. — М., 1998. — С. 32–47.

⁹⁰ См. опубликованный в этой книге очерк «Сонеты Осипа Мандельштама».

наиболее четко и недвусмысленно обозначил его в «трех ударах под тремя криками» кубофутуристического манифеста Владимир Маяковский:

«1. Смять мороженницу всяческих канонов, делающую лед из вдохновения.

2. Сломать старый язык, бессильный догнать скач жизни.

3. Сбросить старых великих с парохода современности»⁹¹.

Приветствуя «Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова», будетляне обратились лицом к будущему, полностью отказались от традиций ради самодовлеющего и самоцельного новаторства, условным литературным формам противопоставили фольклорно-мифологические образы устной поэзии, обнаружившие вдруг неслыханную новизну. Полному или частичному разрушению в их исполнении подверглись метрика («Поэт! не сажай в качалку ямбов и хореов мощный бой — всю качалку разворотит!»), строфика, рифма, синтаксическая и звуковая организация, графическое оформление текста, а в конечном счете — вся жанровая система поэзии.

Неудивительно, что количество правильных, строго выдержанных сонетов резко сократилось. Так, скажем, из футуристов только Игорь Северянин и Бенедикт Лившиц пользовались этой формой достаточно регулярно и корректно, что, по-видимому, можно объяснить относительным консерватизмом их жанровых воззрений. Во всяком случае, излюбленным приемом основателя Ассоциации эгофутуристов было контрастное столкновение диковинной, обильно насыщенной варваризмами и неологизмами лексики и изысканнейших, безукоризненно правильных размеров, заковыристых экстравагантных жанровых обозначений (поэза, поэма-миньонет, героиза, ассо-сонет и пр.) и соблюдение вполне тривиальных жанрово-строфических шаблонов.

Северянинские сонеты в жанровом отношении более чем монолитны. Меньшую их часть составляют пикантные любовные сценки, большую — лирические портреты знаменитых художников прошлого и настоящего, не без претензии названные «медальонами». В одноименную книгу, изданную в 1934 г. в Белграде, Игорь Северянин включил 100 сонетов о деятелях литературы и искусства, обыгрывая в характеристиках названия их произведений, имена персонажей их книг, а также обстоятельства творческой биографии. Некоторые характеристики замечательно

⁹¹ *Маяковский В.В.* Полн собр. соч.: В 13 т. — Т.1. — М., 1955. — С. 350.

проницательны и объективны (И.Булнина, З.Гиппиус, М.Зощенко), другие шокирующе пристрастны и несправедливы (Георгия Иванова, Пастернака, Цветаевой).

Несмотря на некоторые знаки внешней изысканности, сонеты И.Северянина, согласимся с В.Брюсовым, до строгого канона в большинстве случаев не дотягивают из-за полного пренебрежения диалектикой тезы, антитезы и синтеза в развитии лирической темы:

Я помню Вас: Вы нежный и простой.
И Вы — эстет с презрительным лорнетом.
На Ваш сонет ответствую сонетом,
Струя в него кларета грез отстой...

Я говорю мгновению: «Постой!» —
И, приказав ясней светить планетам,
Дружу с убого-милым кабинетом:
Я упоен страданья красотой...

Я в солнце угасаю — я живу
По вечерам: брожу я на Неву, —
Там ждет грезэра девственная дама.

Она — креолка древнего Днепра, —
Верна тому, чьего ребенка мама...
И нервничают броско два пера...

(Петербург, 1911)

Распознать классический сонет в жанровой сумятице кубо-футуризма так же трудно, как «вычислить» личность портретируемого на полотнах художника-кубиста, при отсутствии, разумеется, соответствующей надписи. Будетляне, в принципе, сонет не жаловали. Если они к нему все-таки обращались, то демонстрировали максимум эстетического неуважения к этой почтенной «аристократической» форме, ерничали, куражились над ней. Искажали до полной смысловой невнятицы синтаксис, пунктуацию, лексику:

На них раскрыта паутина
(Зим корабельная) душа

И (сказка осени картинной)
Дамаскостали дряхлость ржа...

*(Давид Бурлюк.
Играют старой башни дети...)*

«Мощным боем» инородных метрических инерций «разворачивали» «качалку ямбов и хореев»:

Хотел бы шляхтичем на сейме,
Руку положив на рукоятку сабли,
Тому, отсвет желаний чей мы,
Крикнуть, чтоб узы волю ослабли.
Так ясновельможный пан Сапега,
В гневе изумленном возрастая,
Видит, как на плечо белее снега
Меха надеты горностая.

*(Велимир Хлебников.
Мои глаза бредут, как осень...)*

Перераспределяли рифмующиеся созвучия, затейливо маскируя рифмовку⁹². Так, два начальных терцета опрокинутого сонета Н.Асеева «И последнее море»:

Когда затмилось солнце
Я лег на серый берег
И ел скрипя зубами тоскующий песок...
Тебя запоминая
И за тебя не веря,
Что может оборваться межмирный волосок, —

требуют мысленной реконструкции:

⁹² Ср.: «8. Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках; всякое движение рождает новый свободный ритм поэту.

9. Передняя рифма (Давид Бурлюк), средняя, обратная рифма (Маяковский) разработаны нами» (*Маяковский В.В. Указ. соч. — Т. 13. — С. 246*). Справедливости ради следует напомнить, что одновременно или даже чуть раньше эксперименты с переносом рифмы влево осуществила Зинаида Гиппиус. См.: *Гиппиус З. Неуместные рифмы//Северные цветы на 1911 г. — М., 1911. — С.1–3.*

Когда затмилось солнце я лег на серый берег
И ел скрипя зубами
Тоскующий песок...

Тебя запоминая
И за тебя не веря,
Что может оборваться межмирный волосок.

Еще более основательное перераспределение композиции строк выявляет закамуфлированную структуру сонета в стихотворении «А мы убежим!!». Если извлечь из середины строк скрытые рифмы и «распрямить» стыковые переносы, в более привычном графическом облике вторую и третью части сонета можно представить следующим образом:

Дней перетасовывая карты
Лягут снова веерами вер.
Обратив ладонью легкий шар, Ты
вдохнешь над Север-
ною Шарью. А когда твои апрели
стихнут крыльями снежин,

Чтобы вечно не встречаться
Ни друзьям, ни домочадцам,
Задохнувши прежней преле-
сти, Мы из мира убежим!

Обращает на себя внимание предисловие от издательства «Лирень» («Несколько слов о Леторее»): «А стих не является размеренной однообразной качкой купе первого класса, как думали доселе. Он без костей размера! Он без третьего блюда рифмы! Он только сочетание звуков, ведомых проснувшейся волей. Боевое слово является в нем, внезапно поражая чувство и ум. Напряженная душевною силою речь!

Поэтому для нас необязательны ни ранее существовавшее правило о содержании творимого, ни ныне вошедшее в силу учение о форме слова и слога. Поток звуков может образовать мысли, но они никогда не будут управлять им. Стих может быть размерен и созвучен, но размер и созвучия не могут быть признаками стиха»⁹³.

⁹³ Асеев Н., Петников Г. Леторей: Книга стихов. — М., 1915. — С.4.

Около десяти лет, с конца 1918 по 1927 г., просуществовала группа имажинистов, сколоченная бывшим эгофутуристом Вадимом Шершеневичем. Самовитое слово модифицировалось в самовитый образ, что не имело столь губительных последствий для сонета. Отношение к нему было хотя и сдержанное, но корректное, бережное. Вполне традиционные сонеты, к примеру, писал Рюрик Ивнев, также экс-футурист, лишь в одном случае позволивший себе существенные отступления от классического канона: четырехсозвучную последовательную рифмовку в катренах по схеме abcd abcd и довольно экстравагантный стихотворный размер — вольный дольник в стихотворении «Улыбнулся улыбкой мертвецкой...»:

Улыбнулся улыбкой мертвецкой
На пьяную шутку убийцы.
О Боже, Боже, как сладок запах крови.
А я душой прокаженной этот запах ловлю.
И сумерки бани турецкой
Сквозь сумерки звезд мне видятся,
И ты мою кровь приготовил
Для черного слова «люблю».
Мутный фонарь, икая,
Выплевывал бельма из глаз.
К убийце думой приникая,
Крестился в последний раз.
И видел — вздымались, как трубы,
Красных рук широкие губы.

(«Дорога в Крым», май 1919)

Сам лидер имажинизма Шершеневич в погоне за образной экспрессией также обращается к дольнику и, утратив рифму в последнем терцете, отчего он превращается в катрен, увеличивает число строк до 15 (сонет с кодой «В гостиной»):

Обои старинные, дымчато-дымные,
Перед софою шкура тигровая,
И я веду полушепоты интимные,
На клавесине Rameau наигрывая.

Со стены усмехается чучело филина;
Ты замираешь, розу прикалывая,

И, вечернею близостью обессилена,
Уронила кольцо опаловое.

Гаснет свет и впиваются длинные
Тени, неясностью раззадоривая.
Гостиная, старинная гостиная,
И ты, словно небо, лазоревая.

Ночь... Звоны с часовни ночные,
Как хорошо, что мы не дневные,
Что мы, как весна, земные!

Гораздо решительнее расправляются с образцовым сонетом Иван Грузинов («Бубны боли», «Жернова заржали жаром...», «Веер Венеры») и Анатолий Мариенгоф («Апрель», «Даже грязными, как торговок...», «Приду. Протяну ладони...»). И тот и другой, припоминая свое кубофутуристическое прошлое, активно используют самодовлеющую звукопись и прихотливую игру рифм:

Жалонеры. Ружья. Жерла.
Ждут. Жиреет жаба жути.
Дирижабли дребезжат.
Да визжала жидким жгутом.
Брызжут жемчугом дождей.
Жадны ржавые жирафы.
Лижут жесткое желе.
Жернова заржали жаром
Рыжих жал. Железа скрежет.
Жабры сжать. Жужжит желудок.
Желчь дрожит. Разрежу жилы.
Жердь жую. Жену жалею.
Животы, фуражки, лужи.
Жатва, желтые жуки.

(1914. Август)

Наконец, в 1924 г. образовалась еще одна «дочерняя фирма» футуризма — ЛЦК (Литературный центр конструктивистов). Сознательная установка на конструирование текста по заранее намеченному плану-чертежу, включение в текст цифр, документов, фактического материала, предпочтение реальному событию перед вымышленным и — как главный творческий принцип —

«локальная семантика», т.е. безусловное подчинение всего арсенала изобразительно-выразительных средств идейному содержанию, — таковы художественные основания конструктивизма.

«Главный конструктор» ЛЦК Илья Сельвинский, склонный в начале своего творческого пути (20–30-е годы) к эпическому видению мира, а потому предпочитавший крупные поэтические формы, много и охотно экспериментировал с *венками сонетов*⁹⁴.

С другой стороны, И. Сельвинский был автором и, видимо, самого миниатюрного русского сонета, состоящего из 14 слогов-строк:

Дол	Вдруг
Сед.	Лук
Шел	Ввысь:
Дед.	
След	Трах!
Вел —	Рысь
Брел	В прах.
Вслед.	

(1927)

Как видим, несмотря на нарочитый лаконизм, текст имеет ярко выраженный нарративный характер. Повествование, уложенное в почти классический рисунок рифмовки (abab baab ccd ede), передает некую сюжетную схему *охоты на рысь*.

Годом позже был написан еще один такой же сонет на русском языке. Его автором был Владислав Ходасевич:

Лоб —	День
Мел.	Свят!
Бел	Склеп
Гроб.	Слеп.
Спел.	Тень —
Поп.	В ад!
Сноп	
Стрел —	

(“Похороны”, 1928)

⁹⁴ См. ниже «Венок сонетов».

Запрограммированная сверхкраткость, вымученный синтаксис и на этот раз вынуждают поэтическую мысль двигаться объективно-эпическим путем, хотя лирические контуры (в подборе деталей) дают-таки о себе знать. Правда, как полагает Н. Берберова, жена поэта, дело не обошлось без влияния знаменитого моносиллабического сонета-эпитафии Альбера де Ресгье: «Fort / Belle / Elle / Dort. // Sort / Frele! / Quelle / Mort. // Rose / Close, / La / Brise / L'a / Prise //», 1835. Если вытянуть такое стихотворение в одну строку, получится традиционная надгробная надпись — моностих (только записанный по вертикали); вспомним «Эпитафию» (1792) Н. М. Карамзина!

Наконец, суперноваторскую форму сонета продемонстрировал, как бы «постфактум» по отношению к годам юности, в 1973 г. Николай Ушаков, также начинавший свой творческий путь конструктивистом:

Свободного стиха примета (она других примет важней) — политика антисонета в распоряжении вещей.

И не брани его за это, среди событий и страстей — не конь-огонь, он — план и смета, не мед, а вертолет скорей.

Распределение каждой доли — его и воля и неволя, и поэтический полет.

Есть у него и недостатки: взмывает он с любой площадки, но, к сожаленью, не поет.

(Из цикла «Верлибры»:
I. Сонет вступления)

Свободный стих (верлибр) описывается здесь как *антисонет*, т.е. форма прямо противоположная, обратная сонету как наименее свободной из всех известных стиховых форм. Внутренне противоречиво и само описание: классический, правда, чуть коротковатый по размеру (4-стопный ямб) сонет лишен привычного релевантного расчленения не только на катрены и терцеты, аналогом которых выступают здесь прозаические абзацы, но и на стихи.

В 1972 г. на страницах двух журналов — «Вопросы литературы» (№ 2, 11) и «Иностранная литература» (№2) — прошла дискуссия под девизом «От чего не свободен свободный стих?». Эта дискуссия увлекла поэта, и наряду с практическими опытами свободного стиха он попытался дать его теоретическое обосно-

вание двойным способом: поэтическим и прозаическим. В письмах к критику А.А.Урбану Ушаков делился своими соображениями: «Теория верлибра, как и раньше, в тумане, но практическая задача решена, и мои решения начинают застывать, превращаясь в привычку. На острове (остров Аэгна) “вышагал” и “наговорил” несколько дольников и ямбов. Верлибр же не “вышагаешь” и не “наговоришь”. По крайней мере для меня он требует проверки чуть ли не на чертежной доске. Отсюда и некоторая связанность. С другой стороны, хотелось бы преодолеть и знаменитые ямбические ходы и ритмы дольника — и “тяжелозвонкое скаканье”, и “неожиданный аквилон”» (от 28 августа 1972 г.); и спустя год, за месяц до смерти: «Продолжаю заниматься верлибром — как стихом на границе прозы, как возможно новой энергии увядающего стиха» (от 17 октября 1973 г.)⁹⁵.

До последнего сохранил поэт жадный интерес к конструкции стихотворных форм, в которые облачалась его творческая мысль. Прозаизация же сонета-вступления объясняется просто: верлибр как антисонет виделся ему «стихом на границе прозы»... Не исключена, впрочем, и нацеленная переключка с «сонетом о сонете», написанным Ушаковым в 1955 г. в продолжение пушкинской традиции и в ответ на сонет М.Ф.Рыльского. Замечательно, что и его графика отходит от классических эталонов:

М. Ф. Рыльскому

«Суровый Дант не презирал сонета»,
но в наши времена
ни слез,
ни грез
уже не вызывает форма эта
и, кажется,
состарилась всерьез.

И все же песенка ее не спета.
Сонет в подарок Рыльский нам принес
в тот милый край,
где из окна поэта
Китаев виден и днепровский плес.

⁹⁵ Ушаков Н. Стихотворения и поэмы. — Л., 1980. — С. 696.

Сонет открыл глаза
очнулся,
ожил,
заметил многое и подытожил,
заговорил,
как прежде, молодой.

У славы он опять в почетных списках,
и врач его в созвездье сердцу близких
сияет многоцветною звездой.

О склонности Н.Ушакова к теоретизированию, причем теоретизированию именно поэтическому, о его давнем интересе к теории сонета свидетельствует выполненный им перевод известного стихотворения Ивана Франко:

Сонеты как рабы. В них мысль зажата
Тисками времени и трепетом объята.
Сонеты — господа. В угоду моде
Мысль предадут, чтоб следовать погоде.
Они цветов великолепных вроде,
Которые бесплодны по природе.
Рабы и господа. Сошлись, вступают
Друг с другом в спор. Еще не смелы речи, —
Ведь сил своих еще рабы не знают.
В строй, мужики! Сомкнув с плечами плечи,
Восстанут, волею одной согреты,
Живые и могучие сонеты.

Альтернативу «серебряной» поэзии авангарда составили течения и группировки демократической ориентации: «социалисты», «знаньевцы» и «новокрестьяне». Извечный конфликт между искусством и жизнью они однозначно решали в пользу последней, традиции ценили больше, чем новации и довольствовались наиболее расхожими изобразительно-выразительными средствами. Сонет не был для них особо привлекательной и желанной целью, за исключением, пожалуй, двух поэтов-знаньевцев — Александра Федорова и Ивана Бунина.

К кругу социалистов принадлежали поэты, представлявшие разные поколения, разные направления в революционном дви-

жении и — естественно — разные художественные устремления. Однако к сонету они относились, можно сказать, с равной степенью сдержанного и уважительного почтения. Само обращение к этой авторитетной и престижной форме переживалось ими, по-видимому, как некий акт художнического самоутверждения. Вместе с тем социально-политическая направленность, революционный пафос и некоторая идейная прямолинейность, выражавшаяся нередко в демонстративно неприкрытой тенденциозности, которая, собственно, и получила наименование «партийности», не могли не сказаться на сонете в их исполнении. Не будучи профессиональными литераторами, Глеб Кржижановский, Евгений Тарасов, Николай Рыбацкий, Алексей Маширов-Самобытник, Евгений Трифонов, Михаил Артамонов и др., задолго до Иоганнеса Бехера, наделили сонет воинствующей гражданственностью, откровенной публицистичностью. Причем ведущим тематическим мотивом, «рифмующимся» с сонетной формой у них, неожиданно оказалась ситуация тюремного заключения или, если позволительно так выразиться, «почетной несвободы», сочетавшейся со своеобразной романтикой вполне искренне переживаемого революционного героизма. Вот, к примеру, один из сонетов Глеба Кржижановского, посвященных В.И.Ленину (№10):

Три шага вширь и пять в длину —
Очерчен так всей камеры мирок.
Окошко вздернуто предельно в высоту.
В двери, над форткой запертой, глазок.

Листок железа — стол стеной,
Стул откидной, такая же кровать...
В белесом потолке порой ночной
Малютка-лампочка начнет мерцать.

Здесь нашей воли нет; ее сломить
Наметил враг. Он на расправу круг.
Вас будут одиночеством томить,
Не все, не все его перенесут...

Лирический герой-узник, едва освоившись с замкнутым пространством места своего заточения (отсюда пристальная подроб-

ность описываемых деталей интерьера камеры), спешит вступить в контакт с товарищами по борьбе:

Но вот письмо, твой бодр привет,
Условным шифром шлю ответ.

Создается впечатление, что поэты-социалисты, авторы сонетов о «политкаторжанах», были настолько единодушны, что их лирический герой переходил по наследству от одного заключенного к другому. А камера была общей. В томительной череде невеселых тюремных размышлений напряженно думает он о скорбной эстафете сменяющих друг друга узников: о своих предшественниках, которые постарались оставить о себе весточку «в углах под слоем грязи»: слова проклятия, «безумный вопль и яростный укор» или сообщение

О том, кто здесь был истомлен покоем,
Кто здесь погиб, себе не изменив, —
Погиб мечтателем, упрямым и героем!

(Евгений Трифионов. Гиероглиф)

Думает он и о преемнике, поэтому, покидая свой «плень», мысленно обращается к «Очередному»:

И пусть «прощай» не кинешь ты в ответ —
Я шлю тебе, как брату, свой привет
И угол свой, как брату, уступаю.

(Евгений Тарасов. Очередному)

Так или иначе, сонет в жанровой системе поэтов-социалистов накрепко срастается с тюремной тематикой: «последнее слово», которое оставляет за собой поэт-революционер, — слово сонета, начертанного

Стальным концом негодного пера
В углу тюрьмы, не знавшем ласки света,
Скрипя, как мышь, черчу слова сонета.
Идут. Прощай, проклятая пора!

(Евгений Тарасов. Последнее слово)

Более чем скромное место занимает сонет в творчестве ново-крестьянских поэтов, ориентировавшихся, понятным образом, на жанровые стереотипы устной народной поэзии. Тем не менее запоминающиеся образцы сонетного искусства оставили Петр Орешин, Сергей Есенин и прежде всего Павел Радимов, цикл которого «Сонеты Сорочьего базара» не может не задержать на себе нашего восхищенного взгляда.

Сочетая талант поэта и живописца, Павел Радимов мастерски строит композицию каждого сонета, полную экспрессии, точно положенных красок, хищного внимания к детали и доброй сочувственной усмешки, — своеобразный симбиоз натюрморта с жанровой сценкой:

Базар гудит. Торгуют чем попало:
Дровами, тыквами, капустой, льном.
Коров удойных навели немало.
Близ них немолчный говор и содом.

Вот баба языком язвит, как жалом,
Барышника в поддевке и с кнутом.
Тот отвернулся, разговор про сало
Завел с гнусавым тощим стариком.

Здесь сгрудилась к возам толпа густая.
Там продавца купцы за полы рвут.
Кругом глазают, бегают, снуют.

Искусно брань божбой пересыпая,
Цыган горланит, а другой молчком
Сует в коровье вымя кулаком.

(«Коровий торг»)

Среди поэтов, группировавшихся вокруг издательства «Знание», резко выделялся Иван Бунин, версификационное искусство которого не оценено должным образом до сих пор. Как сонетист Бунин нисколько не уступал ни Брюсову, ни Волошину, ни Вяч. Иванову, ни кому-либо другому. Но его поэтический стиль многим современникам представлялся слишком прозаическим, заземленным. Это расхожее мнение, далеко не преодоленное

и сейчас, основано на весьма распространенном недоразумении, а именно на «неоромантическом» предпочтении «высокой» поэзии и пренебрежительном отношении к «низкой» прозе. Такая иерархия эстетических ценностей оказалась необычайно живучей. Между тем Бунин не разводил «стихи и прозу», как «лед и пламень», а сознательно синтезировал их, извлекая немалый художественный эффект из взаимопроникновения элементов обеих стихий. Одни и те же художественные задачи он нередко стремился решить двояким способом. В результате бунинская проза обретала поэтическую многомерность и глубину, а бунинские стихи — сосредоточенную пристальность и трезвую реальность прозы.

Один из самых характерных бунинских сонетов посвящен «аристократическим» взаимоотношениям между адресантом и адресатом сонетного творчества:

На высоте, на снеговой *вершине*,
Я вырезал стальным клинком *сонет*.
Проходят дни. Быть может, и донине
Снега хранят мой одинокий след.

На высоте, где небеса так *сини*,
Где радостно сияет зимний свет,
Глядело только солнце, где стилет
Чертил мой стих на изумрудной льдине.

И весело мне думать, что поэт
Меня поймет. Пусть никогда в долине
Его толпы не радует привет!

На высоте, где небеса так *сини*,
Я вырезал в полдневный час *сонет*
Лишь для того, кто на *вершине*.

(1901)

Бунин настойчиво прокламирует «высокое» отношение к искусству, в частности к искусству сонета. Приведенный сонет является собой солидарный вариант пушкинского призыва «Поэт! не дорожи любовью народной!..», усугубляющий популярный в его время принцип «искусства для искусства» до «поэзии для поэтов». Высокому содержанию соответствует и высокая, тщатель-

но отшлифованная до холодноватого блеска форма сплошного, с триолетной концовкой сонета: AbAb AbbA bAb AbA.

Яркий пример «структурной рокировки», столь свойственной бунинскому идиостилю, является собой его знаменитая новелла «Легкое дыхание» (1916) и отчетливо циклизующиеся стихотворения 1901–1906 гг., такие, как «Ночь» («Ищу я в этом мире сочетанья...»), «Крест в долине при дороге...», в особенности «Портрет» (ср.:

Погост, часовенка над склепом,
Венки, лампадки, образа
И в раме, перевитой крепом, —
Большие ясные глаза...),

а также, в том числе, три сонета: «На монастырском кладбище» (1901), «Багряная печальная луна...» (1902), «Эпитафия» (1902). В последнем из них закодирована основная мысль будущего рассказа, который, в свою очередь, детализирует и уточняет художественный мир сонета:

Я девушкой, невестой умерла.
Он говорил, что я была прекрасна,
Но о любви я лишь мечтала страстно, —
Я краткими надеждами жила.

В апрельский день я от людей ушла,
Ушла навек покорно и безгласно —
И все ж была я в жизни не напрасно:
Я для его любви не умерла.

Здесь, в тишине кладбищенской аллеи,
Где только ветер веет в полусне,
Все говорит о счастье и весне.

Сонет любви на старом мавзолее
Звучит бессмертной грустью обо мне,
А небеса синеют вдоль аллеи.

Поэзия и проза Бунина сосуществуют как суверенные, но органически связанные элементы единой художественной системы, освещающие и обогащающие друг друга при параллельном прочтении.

Культура сонетного искусства русского Серебряного века утверждалась как уникальный, неповторимый в своем роде феномен и усилиями поэтов, не принадлежащих к определенным течениям или группировкам. Их независимость проявлялась по-разному. Объединяющим всех свойством было нежелание связывать себя какими-либо отстоявшимися художественными и идеологическими установками. Самые крупные таланты, вдобавок, отличались подчеркнуто свободным отношением к предпочитаемым большинством формам, например к тому же сонету. Ни Владислав Ходасевич, ни Марина Цветаева, ни Владимир Набоков не поддались повальному увлечению им, хотя и оставили — не могли не оставить в силу уникальности своего дара — великолепные, однако не эталонные образцы.

В среде поэтов более скромного масштаба сонет пользовался достаточным, а в некоторых случаях просто исключительным признанием. Николай Оболенский и Абрам Эфрос — авторы «полнометражных» сонетных книг. Первый в 1913 г. опубликовал в Симферополе сборник «Тризны: сонеты 1911–1912», куда, помимо отдельных сонетов, вошел венок, давший название всей книге, второй — цикл «Эротические сонеты» (М., 1922), облагородив высокой строфической формой откровенно фривольное, считавшееся «неприличным» содержание:

Не вол, влекущий плуг по целине,
Не лань, летящая нагорным склоном,
Но ты, скользящая легчайшим лоном
По темному и огненному мне...

Скользи, скользи! В летейской стороне,
Под вечным миртом, нежным и зеленым,
Не так ли духи телом воскрешенным
В прозрачном сопрягаются огне?

Глухой прибой медлительных касаний
Не разведет сплетенных этих дланей,
Пока в огне не загорится день,

И мне в глаза взглянув, как в мир зеркальный,
Очнешься ты, и задржишь, и в тень
Укроешь лик, поблекший и печальный.

(Сонет IV)

Поэт и искусствовед Алексей Сидоров также выпустил книгу «6 портретов из истории искусств: Сонеты: Гравюры на дереве <...> (М.), 1922», представляющую собой целостный сплав графики и искусства сонета. Портреты шести выдающихся художников, титулы, стилизованные рукописные тексты сонетов и примечания, выполненные автором, представляют собой стилистически целостное гармоническое единство. Вот, к примеру, один из них:

Ван-Гог

Сонет

Твои неумолимые глаза
Прозрели все безбрежности момента.
Попытку дерзкого эксперимента
Венчали золото и бирюза.

Но станет кровью ясная слеза,
Завязанная разовьется лента.
Борьба неимоверного Винцента,
Над нами ты нависшая гроза.

Перегоревший красочностью гений,
Ты зарево нездешних достижений,
Небывшее замысливший Ван-Гог.

Самоубийца будет верен часу,
Но встретит на лице твоём гримасу
Тобой владевший сумасшедший бог.

Ван-Гог Винцент (1853—1890) — голландский мастер недавнего времени, провозвестник «экспрессионизма», один из наиболее радикальных, безумных и гениальных деятелей живописной революции конца прошлого века. — Он кончил жизнь самоубийством в больнице для умалишенных после трагедии, символичной для художника, задыхавшегося в окружающих его условиях <...>

Наконец, Сергей Раевский (за этим псевдонимом скрывался С.Н. Дурюлин) и Леонид Гроссман, Всеволод Рождественский и Павел Антокольский проявляли к сонету профессиональный — поэтический и одновременно литературоведческий — интерес.

Уже упомянутый цикл Леонида Гроссмана «Плеяды», состоящий из сонетов-медальонов (сонетных портретов Веневитинова, Гнедича, Языкова, Козлова, Дениса Давыдова, Василия Пушкина, Жуковского, Баратынского, Зинаиды Волконской, Батюшкова, Вяземского, Кюхельбекера, Дельвига — так называемых поэтов «Пушкинской плеяды» — и самого Пушкина), завершается заглавным сонетом «Плеяда»:

Проходят мерной поступью поэты:
Вот Батюшков, певец ахейских жен,
Василий Пушкин, книжник-саладон,
И Кюхельбекер, выходец из Леты.

Языков мечет строфы, как ракеты,
Давыдов их стремится, как эскадрон,
Медлительно роняет их барон,
И Вяземский их точит, как стилеты.

Жуковский, Веневитинов, Козлов
Несут Волконской дар цветущих слов,
И дышит Гнедич древним дифирамбом.

Ждет Боратынский смертного костра,
И всех животворит гремучим ямбом
Ваятель Командора и Петра.

(1919)

Архитектоника гроссмановского цикла имеет адекватно знаковый характер: помимо «Русского сонета» и «Плеяды», обрамляющих всю композицию, в нем сосредоточено ровно 14 сонетов по числу канонического количества сонетных строк и совпадающего с ним количества избранных персоналий. Разносторонняя одаренность Гроссмана, поэта, прозаика, литературоведа, исследователя творчества Достоевского, Пушкина, Тургенева, Сухова-Кобылина, наконец, автора первого серьезного теоретического исследования «Поэтика русского сонета» и обстоятельного описания сонетного идиостиля Пушкина⁹⁶, позволила

⁹⁶ Гроссман Л. Поэтика русского сонета // Гроссман Л. Борьба за стиль. — М., 1927; Гроссман Л. Собр.соч. — М., 1928. — Т. 1.

ему дать на редкость репрезентативную и точную панораму всего пушкинского периода (Золотого века) в развитии русской поэзии и замечательно тонкие, лаконичные характеристики каждого из упомянутых им поэтов. Вместе с тем ему удалось воспроизвести две наиболее репрезентативные модели русского романтического сонета: французскую AbbA AbbA ccD eeD (в различных ее модификациях) и итальянскую AbbA AbbA cDc DcD, обе с метрической доминантой — Я5.

Точно так же, в счастливом соитии поэтического и научного озарения, используя к тому же нечаянные биографические обстоятельства (родился и провел юные годы в Царском Селе, где воспитывались музы Пушкина, Дельвига, Кюхельбекера, Фофанова, Анненского, Гумилева и Ахматовой!), Всеволод Рождественский в своих «Петербургских» сонетах сопоставляет Серебряный век с Золотым, протягивает невидимую, но прочную нить преемственности, изящными штрихами активизирует многослойную ауру образных ассоциаций:

Вот здесь, перед дворцом, сто двадцать лет назад,
В двенадцатый день сам император Павел
На мокром гравии солдатиков расставил
И лично принимать изволил плац-парад.

Я линиям дворца и площади не рад.
Лоск пестрых гауптвахт и вывешенных правил
Уже двенадцать лет как Фофанов оставил
И золото свое растратил Приорат.

Я помню, как-то мне поэта показали
За мокрым столиком, в буфете, на вокзале...
Как скучен, жалок он в примятом котелке!

По паркам шел октябрь. И в ясности морозной
Прислушивался он, вертя листок в руке,
К дрожанью блюдец и скуке паровозной.

(«Гатчинский сонет»)

Сквозь падающий снег над будкой с инвалидом
Согнул бессмертный лук чугунный кифаред;
О, Царское Село — великолепный бред,
Который некогда завещан аонидам!

Рожденный в сих садах, я тоже тайн не выдам —
И лебеди молчат, и Анненского нет, —
Я только и могу, последний твой поэт,
На звезды посмотреть, да «все простить обидам».

Столетнею хандрой и рифмами томим,
Над круглым озером мятется лунный дым,
Зеленым хрусталем еще сквозит аллея,

И выюга шепчет мне сквозь тонкий лыжный свист,
О чем задумался, отбросив Апулея,
На бронзовой скамье курчавый лицеист.

(«Царское Село, IV»)

Как не вспомнить, перечитав эти стихи, эпизод из воспоминаний Ирины Одоевцевой! Мандельштам читает, очевидно, только что написанное стихотворение:

Я слово позабыл, что я хотел сказать,
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных — с прозрачностью играть.
В беспамятстве ночная песнь поется...

«Я слушаю, затаив дыхание. Да, такая “песнь” не только поется, но и слушается в беспамятстве. А он продолжает в упоении, все громче, все вдохновеннее:

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнавания.
Я так боюсь рыдания аонид...

И вдруг, не закончив строфы, резко обрывает:
— А кто такие аониды?
Я еще во власти музыки его стихов и не сразу соображаю, что это он спрашивает меня. Уже настойчиво и нетерпеливо:
— Кто такие аониды? Знаете?
Я качаю головой:
— Не знаю. Никогда не слыхала. Вот данаиды...
Но он прерывает меня.

— К черту данаид! Помните у Пушкина: «Рыдание безумных аонид»? Мне аониды нужны. Но кто они? Как с ними быть? Выбросить их, что ли?

Я уже пришла в себя и даже решаюсь предложить:

— А нельзя ли заменить аонид данаидами? Ведь ритмически подходит, и данаиды, вероятно, тоже рыдали, обезумев от усталости, наполняя бездонные бочки.

Но Мандельштам возмущенно машет на меня рукой:

— О нет. Невозможно. «Данаиды» звучат плоско... Нищий, низкий звук! Мне нужно это торжественное, это трагическое, рыдающее «ао». Разве вы не слышите — «аониды»? Но кто они, эти проклятые аониды?

Он задумывается на минуту.

— А может быть, они вообще не существовали? Их просто-напросто гениально выдумал Пушкин? И почему я должен верить вашей мифологии, а не Пушкину?

С этим я вполне согласна. Лучше верить Пушкину. И он, успокоившись, снова начинает, закинув голову:

Я слово позабыл, что я хотел сказать...»⁹⁷

Замечательно, что оба стихотворения — и Мандельштама, и Рождественского — были написаны почти одновременно, с разницей в один год. И в обоих случаях оказалась замешанной муза Пушкина!

Пушкинское слово, сказанное в Золотой век русской поэзии, не позабыли поэты века Серебряного, не позабыли они и обозначенной им традиции *вольного* русского сонета. Усилиями представителей символизма и акмеизма, футуризма и имажинизма, социалистической и новокрестьянской поэзии, поэтов-знаньевцев и конструктивистов, а также независимых стихотворцев, русский сонет начала XX в. достиг необыкновенного расцвета. «Страной стихов», о которой в 1924 г. тосковал Владимир Набоков, оказалась, несмотря на голод, страдания, социальные катаклизмы, утраченная им пять лет назад родина:

Дай руки, в путь! Найдем среди планет
 пленительных такую, где не нужен
 житейский труд. От хлеба до жемчужин
 все купит звон особенных монет.

⁹⁷ Одоевцева И. Указ. соч. — С. 141.

И доступа злым и бескрылым нет
в блаженный край, что музой обнаружен,
где нам дадут за рифму целый ужин
и целый дом за правильный сонет.

Там будем мы свободны и богаты...
Какие дни! Как благостны закаты!
Кипят ключи кастальские во мгле.

И глядя в ночь на лунные оливы
в стране стихов, где боги справедливы,
как тосковать мы будем о земле!

(«Страна стихов», 1924)

Однако русский сонет продлил свое пышное цветение и за пределами «Страны стихов». Покинув отвергшую их родину, сонеты продолжали писать Владислав Ходасевич и Ирина Одоевцева, Георгий Адамович и Георгий Иванов, Саша Черный и Владимир Набоков. В целом они придерживались классических традиций, позволяя себе порой корректные, а то и довольно экстравагантные эксперименты. Весьма характерный пример такого рода — стихотворение Владислава Ходасевича «Сквозь ненастный зимний денек...»:

Сквозь ненастный зимний денек —
У него сундук, у нее мешок —

По паркету парижских луж
Ковыляют жена и муж.

Я за ними долго шагал,
И пришли они на вокзал.
Жена молчала и муж молчал.

И о чем говорить, мой друг?
У нее мешок, у него сундук...
С каблуком топотал каблук.

(Январь 1927, Париж)

Его строфическая структура по крайней мере амбивалентна. Оно может рассматриваться, с одной стороны, как сочетание

двустийший с трехстишиями, с другой стороны, как безголовый сонет, на что указывает характерное графическое решение. Правда, во втором случае рифмовка отклоняется от принятых норм.

Аналогичные аномальные формы, осложненные неравноударными рифмами и нетрадиционными размерами в двух случаях, а также инверсией катрена с терцетной частью (опрокинутый сонет) в одном, находим у позднего Георгия Иванова: «Звезды меркли в бледном небе...» (AbAB CDeEDc); «Все на свете дело случая...» (ABAB CdCddC) и «Это было утром рано...» (ABC CBA DeDe).

Другой пример амбивалентной строфики в поэзии Ходасевича представляя собой два спаренных семистишия стихотворения 1915 г. «Уединение»⁹⁸. Каждое из них можно трактовать как суверенный полусонет, а их сочетание — как единый аномальный сонет со сплошной рифмовкой.

Со временем к сонету столь же органично приобщились и другие представители первой и последующих волн русского зарубежья: Борис Поплавский, Георгий Адамович, Юрий Иваск, Валерий Перелешин, Дмитрий Бобышев, Иосиф Бродский. Сонеты последнего заслуживают особого внимания. Творческое общение с Анной Ахматовой, конечно, не могло пройти для него бесследно, не отразившись на версификационной культуре молодого талантливой поэта; от нее он унаследовал традиции отечественного сонета Золотого и Серебряного века, а также подчеркнуто вольную трактовку его содержания и формы. В циклической связке 1961—1962 гг. «Два сонета» от релевантных признаков уцелели только *четыре* белых стихов разностопного ямба, легкий намек на субстрофическую раскадровку (в первом сонете пробел пролегал между 4-м и 5-м стихом, во втором — между 6-м и 7-м, следовательно, сочетаются обычный сонет и опрокинутый) да, пожалуй, несколько демагогическое название (без него сонетная установка осталась бы на 90% неузнанной).

И в содержательном плане начальный сонет цикла «Великий Гектор стрелами убит...» весьма далек от сонетной традиции: во-первых, в нем повествуется о мифических событиях Троянской войны, поэтому обращение к строфе, возникшей на переломе от средневековья к эпохе Возрождения, — явный анахронизм; во-вторых, столь древняя история излагается в оригинальной авторской трактовке (Гектор, как мы отлично помним, был убит

⁹⁸ См. раздел «Семистишия».

ясеневым копьем Ахиллеса); в-третьих, внутренний лирический сюжет незаметно переходит в экзистенциальную картину царства мертвых Аида, для воссоздания которой более подошли бы гекзаметры:

Великий Гектор стрелами убит.
Его душа плывет по темным водам,
шуршат кусты и гаснут облака,
вдали невнятно плачет Андромаха.

Теперь печальным вечером Аякс
бредет в ручье прозрачном по колено,
а жизнь бежит из глаз его раскрытых
за Гектором, а теплая вода
уже по грудь, но мрак переполняет
бездонный взгляд сквозь волны и кустарник,
потом вода опять ему по пояс,
тяжелый меч, подхваченный потоком,
плывет вперед
и увлекает за собой Аякса.

Те же структурные параметры мы наблюдаем в стихотворениях 1962 («Прошел январь за окнами тюрьмы...») и 1967 г. («Как жаль, что тем, чем стало для меня...»), также маркированных одинаковым заголовком «Сонет». Ближе к классическому канону стихотворение «В отеле “Континенталь”» в составе «Мексиканского дивертисмента» (70-е годы) и поэма «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», где сонеты логичнее рассматривать как повторяющиеся строфы.

Оказавшись на Западе, Бродский синтезировал базовую модель сонета с той, которая успела сформироваться среди русских поэтов-эмигрантов, равно как и с теми, которые искони бытовали в творчестве англо-, романо- и германоязычных стихотворцев.

Прежде чем в 80–90-е годы XX века наметился новый сонетный бум, в развитии русского сонета наблюдался довольно продолжительный период депрессии (30–70-е годы). Сонеты эпизодически появлялись в творчестве, главным образом, поэтов-переводчиков (Самуил Маршак, Борис Пастернак — создатели «русского Шекспира», Абрам Эфрос, ставший «крестным отцом» «русского Петрарки»), поэтов, сохраняющих преем-

ственность с версификационной поэтикой начала века, исповедующих не столько социально-политические, сколько чисто эстетические цели и принципы художественного отражения действительности (Арсений Тарковский, Максим Рыльский, Николай Ушаков, Леонид Мартынов, Сергей Шервинский и др.).

Особые причины обращения к твердым строфическим формам, в том числе и к сонету, имел один из лидеров так называемых «деревенщиков» Владимир Солоухин, которому, по собственному его признанию, в самом действительно не слишком удачном термине мнилось некое неуважительное пренебрежение («деревенщина!»). Как тут не вспомнить весьма выразительное четверостишие Николая Глазкова:

Я к тонкостям особым не привык.
Одна особа, кончившая вуз,
Сказала мне, что я простой мужик.
Да, это так. И этим я горжусь!

Автор «Владимирских проселков» стремился во что бы то ни стало избавиться от комплекса неполноценности, доказать себе и окружающим, что он искушен в искусстве стихосложения ничуть не хуже, чем его «городские» коллеги, так сказать, «кончившие вуз» интеллигенты... Поэтому в его поэтической практике встретились такие противоположные, считающиеся наиболее трудными в техническом отношении стихотворные формы, как верлибр и венки сонетов.

Наконец, в 60-е годы, в период «оттепели», появилась группа поэтов, избравших сонет как преобладающую жанрово-строфическую форму реализации своих творческих устремлений. Таковы, в первую очередь, Новелла Матвеева и Леонид Вышеславский («Звездные сонеты»).

Завершение XX в., эпоху постмодернизма, нередко именуют, продолжая «металлическую» аналогию, веком Бронзовым. Глухая общественная тревога, зловещие апокалипсические ожидания, высвободившаяся энергия напряженного художественного поиска с оглядкой на разнообразный опыт предшественников — все это сообщает нашему времени типологическое сходство с началом прошлого и нынешнего веков, все это делает его «временем сонета».

В 1992 г. в Тбилиси вышла книга стихов известного сонетолога К. С. Герасимова «Из глубины», большую часть которой занимают

сонеты. Два из них, не имеющие названия, начинаются одной и той же хорошо знакомой нам строчкой.

* * *

...В размер его стесненный...

Пушкин

«Суровый Дант не презирал сонета»,
Ему не слишком Пушкин предан был.
Что ж — почему не искусить судьбы
И мне взыскательнейшей формой этой?

Каноны — вековые... Но либретто
И музыка — мои: лишь если бы
Рабами воли не были рабы,
Свободного стеснить могли бы «вето»...

Простору Океана берега
Нужны: взметать прибоя брызги — в небе!
Не будь рука гранильщика строга,

Тогда б сияньем бриллианта не был
Алмаз! Чем келья бытия тесней,
Тем выше дух возносится над ней.

* * *

«Суровый Дант не презирал сонета»,
В нем Пушкин вдохновенье обретал...
И сквозь его магический кристалл
Такие дали виделись поэтам!

Как же не помнить и теперь об этом?
Как драгоценный зазвучать металл
Строк не заставить, чтобы Словом стал
Веков вовеки он, и стал бы — Светом?

Что ж. Таинство Творения — одно!
И будет без него мертва музыка
Разъятая, как труп; беззвездным — дно

Тьмы одинокой, безысходной, дикой;
Поэзии — не будет! Не зови
Ее, не причастившейся — любви.

Продолжая заложенную Леонидом Гроссманом традицию, К.С.Герасимов сочетает чисто теоретические интенции с собственным поэтическим дискурсом. Его обращение к знаменитым пушкинским строкам служит поводом выразить свое отношение к сонетному вкладу великого поэта («Ему не слишком Пушкин предан был...»; «В нем Пушкин вдохновенье обретал...») и к его творческому наследию, ставшему вдохновляющим примером для последующих поколений («И сквозь его магический кристалл / *Такие* дали виделись поэтам!»), в том числе и для самого автора («Что ж — почему не искусить судьбы / И мне взыскательнейшей формой этой?»).

Таким образом, как мы могли видеть, пушкинский почин (сонет о сонете «Суровый Дант») создал резко определенную традицию, устанавливающую эталонные образцы для подражания и тем самым оказывающую мощное воздействие на эволюцию русского сонета в целом.

В настоящее время, начиная примерно с 1985 г., сонет вновь, как и в начале века, занял подобающее ему место среди ведущих жанрово-строфических образований. Этот период закономерно совпал с обострением интереса к сонету как теоретической и историко-литературной проблеме. В 1985 г. по инициативе К.С.Герасимова в Тбилиси прошел представительный симпозиум «Гармония противоположностей: Аспекты теории и истории сонета», материалы которого были изданы в том же году в одноименном сборнике. Четыре года спустя состоялся второй симпозиум. В 1995 г. автор этой книги возглавил международный постоянно действующий научно-творческий семинар «Школа сонета», объединивший литературоведов, исследующих сонет в теоретическом и историко-литературном аспектах, и поэтов, наиболее активно культивирующих его в своем творчестве. Состоялось уже пять симпозиумов: I — в 1995 г. в Москве, II — в 1996 г. в Ставрополе, III — в 1997 г. в Санкт-Петербурге, IV — в 1998 г. в Минске, V — в 1999 г. в Гурзуфе (совместно с юбилейными IX Крымскими Пушкинскими международными чтениями. Параллельно, в 1995 г., прошел сонетный симпозиум в столице Словении Любляне.

Сонет на современном этапе его развития характеризуется:

1) интенсивностью и отмеченностью своего присутствия в строфическом репертуаре поэтов самой разнообразной эстетической ориентации;

2) активным взаимодействием с сопредельными и прямо противоположными стихотворными формами, например с верлибром;

3) разнообразием его архитектоники, а также метрических и ритмических воплощений;

4) склонностью к экспериментам и в то же время имитацией наиболее архаичных, сохраняющих классическую чистоту эталонных моделей;

5) обращением к суперсложным, главным образом цепным, сонетным композициям; изобретением в том числе новых невиданных прежде их модификаций.

Творцы современных сонетов много и охотно экспериментируют с этой в высшей степени консервативной формой. Успевший, к примеру, зарекомендовать себя за годы советской власти отличным детским поэтом Генрих Сапгир поразил воображение читателей и своих коллег циклом «Сонеты на рубашках».

Наряду с сонетами, сохраняющими классические параметры, Г. Сапгир предлагает самые причудливые их дериваты. Это — и фигурная конструкция из «Фриза разрушенного» и «Фриза восстановленного»:

I. Фриз разрушенный

ликаем кудри складки
и треснувшие крылья
Вдавились мощной дланью
отпечатки
поверх легли тончайшей пылью

стекло крыло автомобиля
закружились в беспорядке
взмыли
мраморные пятки

беззвучно развалилась
лась половина
и на ощупь гладкий

странно наложилась
ангельский и львиный
нет разгадки!

II, Фриз восстановленный

На сером различаем кудри складки
Орлиный глаз и треснувшие крылья
Вдавились мощной дланью отпечатки
Века поверх легли тончайшей пылью

Куст блеск стекло крыло автомобиля
Реальность закружилась в беспорядке
Сквозь этажи, сквозь отраженья взмыли
Блеснув на солнце мраморные пятки

Вселенная беззвучно развалилась
Реальности осталась половина
Все тот же камень — и на ощупь гладкий

Но на другую странно наложилась
Все тот же профиль ангельский и львиный
нет разгадки!

— и так называемый «Сонет-статья», в котором изобретательно используются потенциально-стихотворные возможности рутинного гезетного текста, сегментированного таким образом, что разорванные переносами слова образуют ассонирующие созвучия, складывающиеся в рифменную цепь канонической сонетной конфигурации:

«Большая роль в насыщении рынка товарами принадлежит торговле. Она необычный посредник между производством и покупателями: руково-

дители торговли отвечают за то, чтобы растущие потребности населения удовлетворились полностью, для этого надо развивать гото-

вые связи, успешно решать проблемы улучшения качества работы, особенно в отношении сферы услуг, проводить курс на укрепле-

ние материально-технической базы, активно внедрять достижения техники, прогрессивные формы и методы организации труда на селе», —

и сонет<...> отсутствующий на странице, наподобие «Черного квадрата» Кандинского, так сказать «Белый квадрат», имеющий, однако, дополнительный и вместе с тем вполне самостоятельный «Сонет-комментарий»:

1. Новогодний сонет

<...>

2. Сонет-комментарий

На первой строчке пусто и бело
 Вторая — чей-то след порошей стертый
 На третьей — то что было и прошло
 И зимний чистый воздух на четвертой
 На пятой — вздох: «как поздно рассвело»
 Шестая — фортепьянные аккорды
 Седьмая — ваше белое письмо
 Восьмая — мысль: «здесь нечто от кроссворда»
 Ни две терцины: все что вам придет
 На ум когда наступит Новый Год
 И все о чем вы здесь не прочитали
 И основное: то что мой концепт
 Из белых звуков сотканный концерт
 Поэзия же — просто комментарий;

наконец, сонет «Путевые впечатления», органическую часть которого составляет прозаический комментарий (здесь новаторство выступает как хорошо забытое старое, ибо традицию начинает в своей «Новой жизни» сам Данте!):

В Северодвинске помню я кафе
 Как будто МОЛОДОСТЬ а может быть и ЮНОСТЬ

Оно похоже было на бездарность
И пахло тухлым пластиком внутри
А из Елабуги привез я сувенир
Гвоздь кованный и синий на котором
Цветаева повесилась...^{*} В Саранске
На улицах я видел дохлых крыс
— Эй, посмотри! — по бронзе я стучу
Мне в Пензе показали каланчу
Пизанскую. Придавит ведь засранцев
Пухов и сер — не Серпухов — Париж!..
Ну чем еще тебя расшевелишь —
Нашествием китайцев? африканцев?

Не менее круто с почтенной строфой обращался один из лидеров поэтического модерна 60–70-х годов Андрей Вознесенский, наряду с версификационно безукоризненными, но стилистически явно авторизированными переводами из Микеланджело «По мотивам Микельанджело» (1975), писавший тексты, ничем не напоминающие сонеты, кроме... названия. Таков, например, «Сонет» с подзаголовком «(регтайм)», представляющий собой авангардистский текст из 45 суперкоротких строк:

«сна нет / спать спать спать / сон стек с пят / сон синь Спас / спит
скит / клоп куснул / и уснул / Бог спит / спать спать спать / телефон
опять / — общепит? / — б...! / блядь? / телефон / 137-18-25 / — ты, мой
сон? / так-с... / три, два, ать! / кроссовки «SPEED» / такси! / — мать
спит / тсс.../ спать спать / ты — мой сон / экстаз / спать спать... /
телефон / — общепит? / — б...! / — блядь?! / так-с!.. / три, два, ать /
кроссовки «SPEED» / — такси! / «ТАСС» / «МИД» / спать спать спать /
телефон / общепит? / сна нет // ты — мой сон / сна нет».

^{*} Вот как это было. После долгих поисков и блужданий по всей Елабуге наш полувоенный «козлик» подкатил к старому бревенчатому дому. Здесь в те давние дни эвакуации жила из милости у доброй хозяйки, думала свои невеселые думы и в отчаянии покончила с собой неистовая Марина. Прежней хозяйки давно уже не было. Здесь жила новая семья, которая как раз затеяла ремонт своего подгнившего жилища. Сенцы были разобраны, и толстые балки лежали в стороне в саду. Сам не знаю зачем, я вытащил длинный откованный вручную гвоздь из одного бревна (он сидел не крепко) и взял себе. Известно, что Цветаева повесилась в сенях. Страшный сувенир (*примеч. Г. Сангура*).

Впрочем, как утверждает литературовед из Ставрополя В.М. Головкин, упомянутый гвоздь был извлечен из притолоки им и передан дочери поэтессы А.С. Эфрон. Должно быть, речь идет о разных гвоздях.

15.2. Венок сонетов

Если задаться целью определить самую сложную, самую изысканную и в известном смысле самую парадоксальную поэтическую форму, освещенную многовековой традицией, предпочтение без долгих колебаний следует отдать *венку сонетов*, представляющему собой цикл из 15 четырнадцатистиший, сплетенных между собой таким образом, чтобы последняя строка каждого предыдущего повторялась в первой строке каждого последующего до тех пор, пока последняя строка четырнадцатого сонета не встретится с начальной строкой первого. Образно говоря, змея должна укусить себя за хвост. Кроме того, все первые строки, соединившись в один текст, составляют так называемый «*магистрал*» (желательно в форме акростиха) — своеобразную композиционную «застежку», стягивающую в единый узел весь ансамбль.

Венок сонетов, как и сам сонет, появился впервые в Италии на переломе от средневековья к эпохе Возрождения, в XIII в. Среди его зачинателей называют итальянских поэтов Фольгоре да сан Джеминьяно и Винченцо Монти, хотя сонеты в их венках и не соответствовали строгим канонам⁹⁹. Видимо, знал эту форму и Франческо Петрарка, применявший в магистрале акростих (Там же). Однако ни в Италии, ни в других странах Западной Европы венок сонетов широкого распространения не получил. Второй (и более счастливой) его родиной стала Словения, где в 1832 г. Ф. К. Прешерн (1800–1849) своим «Сонетным венцом» положил начало славянской традиции.

Первым русским венком сонетов считается его перевод, выполненный известным теоретиком стиха академиком Федором Коршем. Знаменательно, что в этом открывающем традицию произведении «стихами о стихах» представлена теория, освещена предыстория и выражена надежда на плодотворное развитие новой поэтической формы в будущем:

Венок певец твой новый вьет для света:
Пятнадцать в нем сонетов сплетено,

⁹⁹ Мелентьев Г. В. Венок сонетов: Библиографический указатель. — Саранск, 1988. — С. 5. Более точные данные о русских венках сонетов, написанных в промежутке 1909–1960 гг., содержатся в библиографии В. П. Тюкина. См.: Тюкин В. П. Венок сонетов в русской поэзии 1909–1960: материалы к библиографии// Russica Romana. Volume II. 1995. С. 209–217.

И магистрал, последнее звено,
Связует рифмы каждого сонета.

Три раза эта песня в нем пропета;
В нем звенья все: где кончилось одно,
Другое тем же с первым скреплено.
Венку подобно мышление поэта.

Одной любви плоды его мечты;
Они, где ночью сон прервет их ныне,
Начнутся завтра вновь на половине.
Ты магистрал мой, и твои черты
Я сохраню стихи и по кончине;
В нем будет жить любовь моя и ты.

С легкой руки Прешерна венок сонетов привился главным образом в славянских литературах. Его «Сонетный венец» перевели на болгарский язык К. Кадийски, на русский — Ф. Корш, Н. Шульговский и С. Шервинский, на сербский — Д. Максимович и К. Мичевич, на украинский — Д. Паламарчук. Библиографический указатель Г. В. Мелентьева содержит 514 пунктов; из них на русском языке зафиксировано 237 единиц (один из своих многочисленных венков «Бессонный мавзолей» болгарский поэт Венко Марковски написал по-русски), на украинском — 97, на болгарском — 58, на белорусском — 14, на руснаком — 3, на чешском — 2 и на сербском — 1, т.е., не считая взаимопереводов, свыше 80%.

Столь очевидная предрасположенность к плетению сонетных венков скорее всего объясняется традиционной приверженностью молодых славянских литератур к стилю «плетения словес», имевшему место в XIV–XV вв., с его сосредоточенностью на чисто риторической игре, осознанным стремлением создавать декоративно украшенные, соответствующим образом оформленные тексты, отвечающие идеалу «словесной сытости» и орнаментальной ретардации.

Как справедливо замечает М. Л. Гаспаров, венок сонетов также отличается органически присущим ему многословием, а потому «обычно бывает малосодержателен: первые 14 сонетов лишь многословно распространяют то, что концентрированно содержалось в магистрале»¹⁰⁰. Метафора «змея, жалающая свой хвост»

¹⁰⁰ Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х–1925 г. ... — С. 217.

тем более удачна и оправданна, что необыкновенно пластично обнажает органическое противоречие, которое содержит в себе венок сонетов: как целое он отрицает суть составляющих его частей. Цикл из 15 сонетов содержательно дублирует его заключительную часть — магистрал. Запрет повтора значимых слов вступает в вопиющее противоречие с обязательным повтором стыковых строк. Вместо предельно сконцентрированного на микроплощади ограниченного и легко обозримого текста — громоздкая велеречивая конструкция, насчитывающая 210 стихов, из которых 14 повторяются трижды (два раза в смежных сонетах и третий раз в магистрале), практически не расширяющая смысловое поле последнего. Формальное задание, таким образом, превращается в самоцель, не оправдывая возлагаемых на него надежд.

Тем не менее венок сонетов существует, как говаривал В. Маяковский, «и ни в зуб ногой!». С самого начала его появления поэты стремились преодолеть или хотя бы сгладить противоречия, свойственные ему конструктивно.

Первый путь состоял в том, чтобы содержание произведения данной строфической формы буквально соответствовало его жанру и архитектонике. Таков самый ранний дошедший до нас оригинальный венок сонетов на русском языке, принадлежащий перу Всеволода Евграфовича Чешихина. Он посвящен смерти Михаила Евграфовича Салтыкова (Щедрина), т.е. представляет собой поэтический надгробный *венки* в собственном смысле как некое условно-ритуальное словесное построение, «завитушки» и «бантики» которого составляют единое гармоническое целое с его скорбным содержанием. Оправдывая свое название «Венок сонетов на могилу М.Е.Салтыкова», он, как и «венец» Прешерна, начинается с рефлексии избранной жанрово-строфической формы. В авторском примечании поясняется: «В метрической форме, называемой «сонетным венком» (*corona del sonetti*), четырнадцать сонетов связываются и переплетаются посредством повторения стихов; все эти сонеты являются как бы комментариями к 15-му, последнему и главному, «магистралу». Тягучая мелодичность этой формы незаменима для выражения элегических настроений».

Далее, в первом сонете, да и в самом магистрале, эти теоретические суждения находят образное развитие и подтверждение:

1

Тебе венок, сплетенный из созвучий!
Пусть он лежит на камне гробовом,
Благоуханный, яркий и живучий!
Не вянет он под солнечным лучом,

Не обрывает вихрь его летучий.
Прими его. Цветы и лавры в нем,
И перевит дубовым он листом,
И меж лилей змеится терн колючий.

Как символ славы, доблести твоей,
Гражданственных и мировых скорбей,
Пусть он украсит милую гробницу ...

О, вознеси мой дух от суеты
И вдохновенья в нем зажги зарницу!
Тебе мои все лучшие цветы!
<...>

15

Тебе венок, сплетенный из созвучий!
Тебе мои все лучшие цветы!
Отчизна-мать, о гражданин могучий,
Слагает их у гробовой плиты!

Я знаю, слаб мой стих, мой стон певучий,
И не воспет, оплакан только ты,—
Но в том венке довольно красоты:
Блестает он слезою чистой, жгучей!

Забвеньем смерть могуча и страшна
Бесстрашному герою-исполину!
С ней крадется забвения волна!

Волна влечет в бездонную пучину
Святую нашу, чистую кручину —
Но мой венок да пощадит она!

Как видим, технические параметры венка достаточно исправны, если не считать некоторых нарушений канона в самих сонетах

(рифмовка в катренах не всегда унифицирована). Содержательно «Венок сонетов на могилу М. Е. Салтыкова» перекликается с традицией Горациева «Памятника», а также с первым русским венком Прешерна—Корша, опубликованным в 7-м номере «Русской мысли» за 1889 г. Подобного же рода «надгробные венки» были «сплетены» в 1911–1912 гг. Николаем Оболенским («Сонетный венок», опубликованный в сборнике «Тризна», изданном в 1913 г., в Симферополе), протоиереем Иоанном Слободским, посвятившим свой венок Богородице («Тебе я сплел венок, Святая Дева...», 1917), и Ефимом Вихревым («Венок из сонетов на дорожную могилу», 1924) (парадокс названия состоит в том, что «дорогой могилы» как таковой нет до сих пор, ибо покойником был ... Ленин).

Другой не менее эффективный путь усиления семантической насыщенности венка сонетов, как считает М. Л. Гаспаров, был найден молодым И. Сельвинским, приспособившим его не для лирических, а для сугубо эпических нужд и отказавшимся от однородности элементов целого; «...борясь с однообразием», он «стал широко пользоваться сонетами нетрадиционной формы» (Указ. соч. С. 218). Венки подобного рода напоминают больше поэму, чем лирический цикл. Сельвинский даже придумал для них специальный термин «*корона сонетов*», не получивший, однако, широкого признания.

Почин Прешерна—Корша и Чешихина оказался на редкость удачным. Венок сонетов «среди славян грядущих поколений», особенно среди русских, украинцев, болгар и белорусов, получил поистине «зеленую улицу». И пожалуй, именно русская поэзия, как никакая другая, оказалась исключительно богатой выдающимися образцами произведений этого жанра.

Самыми продуктивными периодами в развитии русских венков сонетов по праву считаются Серебряный век и наше время.

На фоне беспрецедентно широкого многообразия строфических форм, столь характерного для русской поэзии первой четверти XX в., венок сонетов не остался на периферии поэтического внимания. Новую жизнь вдохнули в него практически одновременно Вячеслав Иванов и Максимилиан Волошин. Первый в 1909 г. пишет свой «Венок сонетов», опубликовав его через год в «Аполлоне», второй — в том же году — «Corona astralis». Кроме того, М. Волошиным в 1913 г. был создан сонетный венок «Lunaria», а В. Ивановым в 1916 г. «Два града».

Рекордсменами среди русских поэтов Серебряного века, культивировавших сонетные венки, несомненно, были Константин

Бальмонт (6) и Илья Сельвинский (8). Высоким поэтическим мастерством отмечены также венки сонетов Александра Архангельского и Валерия Брюсова (2), Георгия Вяткина и Юрия Кричевского, Николая Оболенского и Марка Тарловского, Григория Ширмана (3) и Николая Шульговского.

30–50-е годы для венка сонетов оказались малопродуктивными; видимо, поэты чурались этой формы, опасаясь подозрений в формализме. Интерес к нему возродился только в конце 60-х. Несколько венков было написано и опубликовано в 70-е годы. Наконец, широким потоком хлынули они в 80–90-е годы.

Среди венков, созданных в 70-е годы, особого внимания заслуживает творение Владимира Солоухина «Венок сонетов — давняя мечта...» (1971). Как бы подхватывая проблематику «Сонетного венца» Прешерна—Корша, русский поэт пишет «венки сонетов о венке сонетов»:

1

Венок сонетов — давняя мечта
Изведать власть железного канона!
Теряя форму, гибнет красота,
А форма четко требует закона.

Невыносима больше маята
Аморфности, неряшливости тона,
До скрежета зубовного, до стоны,
Уж если так, пусть лучше немота.

Прошли, прошли Петрарки времена.
Но в прежнем ритме синяя волна
Бежит к земле из дали ураганной.

И если ты все ж мастер и поэт,
К тебе придет классический сонет —
Вершина формы строгой и чеканной.
<...>

15

Венок сонетов — давняя мечта,
Вершина формы строгой и чеканной,
Когда невыносима суэта,
К тебе я возвращаюсь в день туманный.

О, белизна бумажного листа.
Она источник жажды окаянной,
Манящий образ женщины желанной,
В ночи осенней яркая звезда!

Себя другим в угоду не иначе.
Души от ветра времени не прячь,
Чтобы ее, как факел, раздувало.

Хранится в сердце мужества запас.
И свет во тьме, как прежде, не погас,
И тьма его, как прежде, не объяла!

Наибольшей интенсивности данная жанрово-строфическая форма достигла к настоящему времени. Венки сонетов пишутся и печатаются столь обильно, что полный их учет едва ли возможен. В содержательном плане современный веночек сонетов исключительно разнообразен. И все предпочтительные сферы жизни, к каким он тяготеет, очевидны: панегирические портреты выдающихся личностей, славословия героям, родине (большой или малой, в том числе отдельным городам, рекам, регионам, даже улицам), достижениям научного и технического прогресса (чаще всего в освоении Космоса), повествования о знаменательных событиях в истории, медитации философского плана (прежде всего размышления о течении времени, памяти, смысле человеческого бытия), возвышенно-поэтические эмблемы философских и религиозных доктрин, дружбы, любви, патриотизма и, наконец, как бы реализация внутренней формы *венка*, заданная эпитафией Чехихина (таковы, по примеру «Венка сонетов на дорогую могилу» (1924) Е. Вихрева, «Венок матросу» (1948) П. Панченко, «Памяти павших» (1964) Л. Лопуховой и др.).

Довольно любопытный феномен представляют собой три венка сонетов известного российского политика Анатолия Лукьянова, сочиненные им в московской тюрьме «Матросская тишина». В 1993 г. в Воронеже вышел его сборник, подписанный не псевдонимом (Осенев), а настоящей фамилией, с примечательным названием «Над “Матросской тишиной” синева» и подзаголовком «(стихи из тюрьмы)». Один из разделов книги называется «Сонеты» и состоит из трех венков: «Судьба поэтов», «Год» и «Лики мира», а также «Венка из полыни», посвященного Максимилиану Волошину, и вступительного сонета, раскрывающе-

го технологию создания и восприятия этой «камерной», как горько иронизирует автор, жанрово-строфической формы:

Венок сонетов — трудная игра,
Полет идей по строгому маршруту.
В нем жесткой формы сковывают пути
Пожар души и быстрый бег пера.

Сонет считают камерным искусством,
Изыском изощенного ума.
И в этом смысле камера, тюрьма
Мне помогли в сонет стреножить чувства.

Мне помогли бессонница ночей
И вздохи, и тревожный звон ключей —
Приметы горестной тюремной доли.

Открой, читатель, тонкий этот том,
И ты узнаешь без прикрас о том,
Чем дышит стих, рождаемый в неволе.

Как знать, не сонеты ли идейных единомышленников Лукьянова — политкаторжан Серебряного века (Кржижановского, Тарасова, Трифонова, Садофьева и др.) — приохотили поэта к «жесткой форме», не только сковывающей, но и провоцирующий «пожар души и быстрый бег пера»¹⁰¹. При этом венок сонетов воспринимается им как вершина «камерного» творчества, требующего прежде всего предельной сосредоточенности, душевного напряжения, мобилизации комбинаторных способностей и, между прочим, при отсутствии излишков писчего материала, отменной памяти, получающей в конструкции цепляющихся друг за друга цепных четырнадцатистиший нешуточную поддержку.

Авторы современных венков сонетов, не довольствуясь традиционной канонической формой, стремятся кардинальным образом видоизменить их архитеконику, новаторски переосмыслить суть самого жанра. Поиски идут в трех направлениях: 1) изобретение и осуществление сверхмасштабных построений: *венки*

¹⁰¹ В одном из многочисленных телеинтервью любимой своей книгой А. И. Лукьянов назвал антологию «Сонет серебряного века» (М., 1990), включающую в разделе «Круг социалистов» «камерные» сонеты упомянутых поэтов.

венков, или короны, диадемы, тиары, «короны» в собственном смысле, пучки, гирлянды, клубки; двойные венки и проч.; 2) возвращение венку исконно присущего ему *акростиха* в магистрале, а также эксперименты с *переменным акростихом*; 3) отказ от традиционной метрики и рифмовки, вплоть до парадоксального симбиоза *венка сонетов в форме верлибра*.

15.3. Книга сонетов

Книга сонетов — довольно редкое, но отнюдь не уникальное в истории поэзии жанрово-строфическое образование. Ее корни уходят в глубинные слои итальянского Ренессанса, а именно к знаменитым поэтическим сборникам Данте Алигьери «Новая жизнь», около 1292 (1-е издание по-итальянски — 1576, в русском переводе — 1895) и Франческо Петрарки «Кансоньере» (ч. I «На жизнь мадонны Лауры», ч. II «На смерть мадонны Лауры», 1327, изд. 1374, первые русские переводы осуществлены К. Батюшковым, И. Козловым, С. Шевыревым, Н. Бергом и др.).

Основные признаки жанра были унаследованы и обогащены в Португалии Л. ди Камозансом, в Англии У. Шекспиром, во Франции П. де Ронсаром, в Польше А. Мицкевичем.

Отечественную традицию открывает миниатюрное издание М. И. Максимова «Опыт сонетов М. М.» (М., 1828), с кратким предисловием, в котором, в частности, указывается ближайший прецедент, ставший вдохновляющим примером для русских поэтов: «польский стихотворец Мицкевич, напечатавший сонеты свои в Москве» и тем самым давший «им некоторый ход в нашей литературе».

Почин М. Максимова был подхвачен в 1837 г. Семеном Стромиловым («XII сонетов», М., 1837) и Никитой Бутырским («И моя доля в сонетах», СПб., 1837. Ч. 1–2).

Последний также предпослал своему сочинению теоретическую преамбулу, в которой, помимо обычных рассуждений о жанровой природе сонетов, впервые сформулировал принципы их взаимодействия, т.е. *циклизации*: «Там, где мысль не могла уместиться в одном, я развивал ее в двух, трех и более следующих сонетах. Таким образом родилась небольшая поэма, которую назвал я, может быть, не совсем удачно, Очерками Русской славы».

Действительно, в I части сонетов Н. Бутырского доминирует эпическое начало. Сонет выступает у него в роли строфы, более или менее равномерно сегментирующей текст. Сюжетность, впрочем, не оплодотворенная лиризмом, находит опору, с оглядкой, скорее всего, на Данте, в системе прозаических комментариев, в виде постраничных сносок (их всего 30) и пространных примечаний (их всего 3), призванных углубить и расширить семантическое поле «поэмы», осветить обстоятельства написания того или иного сонета, уточнить или даже подсказать читателю идейный замысел и пр. Приблизительно те же функции выполняют обязательные и довольно подробные, в духе XVIII в., заголовки.

II часть, озаглавленная «Тимпан», построена зеркальным образом наоборот. Ее открывает сонет «Вместо предисловия», в котором лирический герой уподоблен человеку, презревшему дурные предзнаменования и пустившемуся в свободное плавание. Затем следуют примечания к пяти сонетам, оглавление, заголовок и, в качестве эпиграфов, четверостишие П. Ободовского и сонет итальянского поэта Дж. Марини. В 50 сонетах II части доминирует лиризм религиозно-мистического плана. Завершается сборник Эпилогом из 12 сонетов, по сути дела, развернутой элегии с общим заголовком «Парголово кладбище».

Таким образом, обе части «Доли в сонетах» Н. Бутырского получили адекватную художественному замыслу рамочную композицию, искусно уравнивавшую личное начало общественным, лирическое — эпическим, медитативное — нарративным. Особого внимания заслуживают несколько сонетов, объединенных темой Петрарки и Воклюзского источника: в этой связи понятным становится несоответствие теоретического канона французской конфигурации рифмовки в терцетах практическому предпочтению итальянской.

Первые русские книги сонетов существенно отличаются от западных аналогов, послуживших для них примером лишь в жанрово-структурном отношении. Тематически же они продолжают традицию отечественного сонета XVIII в., замещавшего жанровое пространство переложений псалмов, элегии, эпитафии, молитвы, мадригала, пасторали, идиллии, оды, сатиры, послания, пародии и эпиграммы.

Во второй половине XIX в. книги сонетов в отечественной поэзии практически не культивировались.

В начале XX в., когда интерес к сонету среди русских поэтов достиг своего апогея, одна за другой выходят несколько чисто сонетных книг:

Владимир Шуф. В край иной... Сонеты. — СПб., 1906 — 200 сонетов;

Александр Федоров. Сонеты. — Пб., 1909; 1911 — 52 сонета;

Александр Ротштейн. Сонеты. — СПб., 1910 — 107 сонетов;

Граф А.А. Салтыков. По старым следам. — Пг., 1915 — 66 сонетов;

Владимир Нелединский (В.В. Гиппиус). Томление духа: вольные сонеты. — Пг., 1916 — 126 сонетов;

Николай Оболенский. Тризны. Сонеты 1911–1912. — Симферополь, 1913;

Яков Бердников. Сонет рабочего. — Пг., 1917.

Особенно урожайным на сонетные книги оказался 1922 г.:

Константин Липскеров. День шестой. — М.; Пг., МСМXXII — 36 сонетов;

Дмитрий Олерон (Д.И. Глушков). Олимпийские сонеты. — Иркутск, 1922 — 26 сонетов;

Абрам Эфрос. Эротические сонеты. — М., 1922 — 25 сонетов;

Алексей Сидоров. 6 портретов из истории искусств: сонеты, гравюры на дереве. — <М.>, 1922 — 6 сонетов.

Изящное интимное издание в 100 нумерованных экземпляров из 4 сонетов в 1923 г. выпустил Михаил Гинзбург — «Сонеты о сплине» (М., 1923).

Сразу две сонетные книги за один год были опубликованы Григорием Ширманом: «Клинопись молний» (М., МСМXXVI) — 82 сонета и «Череп» (М., МСМXXVI) — 165 сонетов.

Наконец, в 1925–1927 гг. были в основном написаны 100 сонетов Игоря Северянина — «Медальоны: сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах» (Белград, 1934). Это был как бы заключительный аккорд своеобразной серии сонетных книг Серебряного века.

Умножаясь в количественном отношении, книга сонетов видоизменяется и качественно. Она постепенно утрачивает жесткую генетическую связь со своими итальянскими первоисточниками и, с расширением тематического диапазона, выполняет функцию цикла либо совокупности циклов.

В настоящее время чисто сонетная книга — редкость (Генрих Сапгир создает уникальный жанр своих «Сонетов на рубашке» — *постоянно пополняющейся* книги сонетов как парадоксальный аналог нестатичной скульптуры). Большей частью значительные циклы сонетов входят в состав стихотворных сборников, взаимодействуя с текстами иной строфической либо астрофической конфигурации. Иосиф Бродский («20 сонетов к Марии Стюарт»), Тимур Кибиров («20 сонетов к Саше Запоевой»).

Сонеты из «стюартовского» цикла Иосифа Бродского уже перестают быть сонетами в собственном смысле и превращаются в регулярно повторяющиеся строфы — четырнадцатистишия; действительно, никому не придет в голову изымать из цикла какой-то один сонет как самостоятельное суверенное произведение; каждый из них воспринимается как звено в цепи вполне определенного лирического дискурса, приблизительно так же, как строка в составе строфы. Еще сложнее насквозь пропитанная интертекстуальными аллюзиями, центонными вкраплениями, ироническими экивоками и даже стиховедческой авторефлексией структура аналогичного кибировского цикла. Шестая по счету строфа — еще один вариант сонета о сонете, написанного поэтом с хорошим филологическим образованием:

Чтоб как-то структурировать любовь,
избрал я форму строгую сонета.
Катрена два и следом два терцета.
abba. Поэтому морковь

Я тру тебе опять. Не прекословь! —
как Брюсов бы сказал. Морковка эта
полезнее котлеты и конфеты.
abba. И вот уже свекровь

какая-то (твоя, наверно) прется
в злосчастный стих. ssdc. Бороться
нет сил уж боле. Зря суровый Дант

не презирал сонета. Остается
dd, Сашура. Фант? Сервант? Сержант?
А может, бант? Нет, лучше бриллиант.

Как отметила в своем интересном докладе на III симпозиуме Школы сонета, опубликованном в «Литературной учебе», Л. Федорова, «помимо упоминания Брюсова» в приведенном сонете бросаются в глаза «реминисценции из Пушкина: отсылка к “Сонету”, который, в свою очередь, является “сонетом о сонете”, ироническое подбирание рифм имеет в подтексте “Евгения Онегина”: “Читатель ждет уж рифмы *розы*? / На вот, возьми ее скорей!”. Строгая форма — как и вообще стремление что-либо структурировать — для постмодернистского произведения неожиданна, тем не менее заявленная рифмовка действительно соблюдается, при всем ее несоответствии дурашливому, на первый взгляд, содержанию»¹⁰². «Упоминание Брюсова» мотивируется, конечно, не мнимой из него цитатой («Не прекословь!»), а скорее всего его «Сонетом к форме» и общей эстетической позицией («избрал я форму *строгую* сонета»). С Пушкиным же, и не только с «Онегиным», но и с «Домиком в Коломне», связано «ироническое подбирание рифм»: шутивное пушкинское замечание «Ведь рифмы запросто со мной живут: / Две придут сами, третью приведут!» Брюсов переиначивает на свой лад: «Не всегда рифмы “приходят” к поэту, иногда надобно их “приводить”...»¹⁰³. Тут же, видимо, необходимо упомянуть еще одно имя — Саши Черного, в стихотворении которого «Переутомление» разучившийся рифмовать поэт, некая «исписавшаяся популярность» манипулирует подозрительно схожими созвучиями: «Нет, не сдамся: “папа-мама”, / “Жатва—дратва”, “кровь—любовь”, / “Рама—драма—панорама”, / “Бровь—морковь—свекровь—носки!”» Еще одну мимолетную встречу с Пушкиным сулит прозаичный *enjambement* «Бороться / нет сил уж боле», вызывающий в памяти тщетную борьбу поэта с его «прислужницею странной» в первой части стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне? Я скучаю...».

Впрочем, азартная и увлекательная охота за многочисленными аллюзиями в кибировских текстах напоминает беспроектную лотерею.

¹⁰² Федорова Людмила. Суровый Дант и насмешливый Кибилов // Литературная учеба. — 1998. — Кн. 2. — С. 110.

¹⁰³ Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7-ми т. — М., 1975. — Т. VI. — С. 395. Подробнее см.: Федотов О.И. В.Я. Брюсов о рифме // Брюсовские чтения 1980 года. — Ереван, 1983. — С. 12 и след.

15.4. Роман в сонетах

Примечательной разновидностью сонетной книги следует считать особое жанровое образование *роман в сонетах*. Первым среди русских поэтов его применил в 1857 г. Аполлон Григорьев. Будучи в Италии в качестве учителя детей князя Трубецкого и находясь, с другой стороны, под впечатлением от творчества У. Шекспира, комедию которого «Сон в летнюю ночь» он тогда переводил, поэт пишет вначале лирический цикл «Титании», включающий в себя семь сонетов, а затем поэму «Venezia la bella», в которой определенно просматриваются контуры романа.

Как отмечал в своей фундаментальной книге В. Менх¹⁰⁴, циклизация сонетов происходит двумя разными путями с разными же, естественно, последствиями: в первом случае многообразно варьируется та или иная лирическая тема, благодаря чему каждый отдельный сонет сохраняет свою самостоятельность (таковы книги и циклы сонетов от «Новой жизни» и «Canzonierre» до «20 сонетов к Марии Стюарт» и «20 сонетов к Саше Запоевой»); во втором случае активным структурным стержнем становится эпический сюжет, не исключаяющий, а предполагающий лирические отступления от него, тогда сонеты лишаются своей обособленности и приобретают статус повторяющихся строф (наподобие онегинской).

Поэма А. Григорьева, имеющая подзаголовок «Дневник странствующего романтика (Отрывок из книги “Одиссея о последнем романтике”», представляет сложный случай сочетания того и другого; лирические отступления в ней занимают доминирующее положение, поэтому составляющие ее сонеты в одно и то же время сохраняют по отношению друг к другу и дискретность, и слитность.

С первых же строф-сонетов поэт мотивирует свое обращение к ней:

1

Есть у поэтов давние права,
Не то одни, чтоб часто самовольно
Растягивать иль сокращать слова
Да падежи тиранить произвольно;

¹⁰⁴ Mönch W. Das Sonett. Gestalt und Geschichte. — Leipzig, 1978. — S.37–38.

Есть и важнее: тем, кого едва
 Назвать вы смеете — и с кем невольно
 Смущаетесь при встрече, слова два
 С трудом проговорите... смело, вольно
 Вы можете эпистолы писать...
 Я выбрал формы строгие сонета;
 Во-первых, честь Италии воздать
 Хоть этим за радушие привета
 Мне хочется, а во-вторых, в узде
 Приличной душу держат формы те!

2

И ты прочтешь когда-нибудь (вступаю
 Я в давности права и слово *ты*
 С тревогой тайной ставить начинаю,
 С тоской о том, что лишь в краях мечты
 Мои владенья), ты прочтешь, я знаю,
 Чего, о жрица гордой чистоты,
 Какой тебя поднесь воображаю,
 В твоей глуши, средь праздной суеты
 И тишины своеобразно-пошлой, —
 Ты не прочла бы, судорожно смяв,
 Как лист завялый, отзыв жизни прошлой,
 Свой пуританский чествуя устав,
 Когда б мольбы, призывы и упреки
 В размеренные не замкнулись строки!

Структурно сонетные строфы «Венеции» вполне адекватны стремлению поэта «во-первых, честь Италии воздать», «во-вторых», держать «в узде приличной душу» и, добавим, в-третьих, передать дань увлечения Шекспиром: схема aBaBaBcDcDee реализует немудреный синтез итальянской и английской модели или, скажем иначе, сицилианы (aBaBaBaB), перекрестного катрена (cDcD) и заключительного двустушия (ee). При этом альтернанс внутри строфы с четным количеством строк находит поддержку в межстрофическом альтернансе, что обеспечивает общему движению ритма необходимую гибкость и свободу. Вопреки устойчивой тенденции классического сонета к совпадению метрического и синтаксического членения речевого потока, А.Григорьев насыщает свои четырнадцатистишия обильными enjambements, в том числе и строфическими, подчиняясь на-

сущной необходимости точной передачи диалектики сложных взаимоотношений лирического героя (Я) и лирической героини (Ты). И хотя обмен репликами происходит в сознании автора, хотя на самом деле воспроизводится беседа двух душ, она выглядит оживленным диалогом как бы встретившихся въявь персонажей:

3

«Но благородно ль это?» — может быть,
Ты скажешь про себя, сей бред тревожный
Читая... В самом деле возмутить
Пытаться то, что нужно осторожно
В тебе беречь, лелеять, свято чтить...
Да! это *безобразно* и ничтожно...
Я знаю сам... Но *так* тебя любить
Другому, кто б он ни был, — невозможно...
Где б ни был я, куда б судьба меня
Ни бросила — с собой мечту одну я
Ношу везде: в толпе ли, в шуме ль дня,
Один ли, в ночь бессонную тоскуя,
Как молодость, как свет, как благодать,
Зову тебя! Призыв мой услышать

4

Должна же ты!.. Увы! я верю мало,
Чтоб две души беседовать могли
Одна с другой, когда меж ними стало
Пространство необъятное земли...

Как уже отмечалось, одним из самых активных преобразователей венка сонетов путем эпизации их содержания был молодой Илья Сельвинский. Таковы, в частности, его венки, датированные автором 1918–1922 гг.: «Море» (1918), «Бар-Кохба», «Рысь» (поэма из двух «корон»), «4-я корона сонетов («Огромный цирк огни и марши мечет...») и «Юность» (1920), а также «Бриг “Богородица морей”», 1921, и «7-я корона сонетов» («Пока эпоха шла по бездорожью...», 1922).

Наибольший интерес с точки зрения механизма разворачивания повествования представляют, пожалуй, «Море» и «Юность», в которых непосредственно отразились крымские годы жизни поэта.

Первая «корона сонетов», если не считать авторскую датировку «Раннего Сельвинского» (М; Л., 1929) мистификацией, была написана еще учеником 7-го класса евпаторийской гимназии и посвящена сестре Генриетте. В поэме нет жестко очерченного сюжета, он только намечен. Последовательно, от сонета к сонету описывается не столько место действия подразумеваемых событий, сколько главный герой приморского города, обозначенный в заглавии. Это — Море:

1) Экспозиция. Автор-повествователь предвидит, что с наступлением ноября «пойдут морские вьюги» и шкипера выведут свои суда в море. Пока же стоит тишь и только «ночами крепко задувает норд».

2) Северный ветер «кувыркает чаек», срывает клочья пены, уносится в Грецию и Италию, полощет флаг «каменнореброго порта».

3–5) Описание в деталях порта, простертого за хребтом, рычащего, умиряющего море, хранящего разнообразные товары и все-таки напоминающего тюрьму; описание таможни, склада, различных пароходств и намекающий на гомеровский «список кораблей»: броненосцев, угольщиков, китобоев, транспортов...

6) Описание «седых чаек», «ослепшего маяка», который к ночи обязательно прозреет, рождая легенды о «Глухом Дуде».

7–8) Описание рыбной ловли, переживания богатого улова.

9) Описание стоящего на рейде пассажирского парохода.

10) Описание каюты № 8, «где на дверцах / Табличка: «Карл-Йозеф (Пункт.) Эрцгерцог», и каюты в центральном трюме, где обитает, видимо, его антагонист — «товарищ Белла, террорист».

11) Отплытие корабля.

12) Ретардация. Действие остановилось. Ничего не происходит. Не случайно данный сонет синтезируется с триолетом:

12

Еще молчат глухие недра вод,
Чернея широко осенней гущей.
Под бурых туч, как листьев, хоровод
Еще молчат глухие недра вод.

Лишь изредка вздыхая от зевот
И вспыхивая пеною погуще,

Еще молчат глухие недра вод,
Чернея широко осенней гущей.

На красном зонде копошится краб.
Темнеет сразу. Кажется, что рано,
Не верится, что сыплются кусты...

И видишь: океан еще не ряб,
И знаешь: волны все еще чисты,
Но скоро, скоро вспляшут хлябью пьяной.

13) Глухое предсказание неминуемой бури и, видимо, трагических событий.

14) Море ждет бури. Пароход, минуя пролив, сбавляет ход:

... отмеривая лаги,
С изображеньем черепа на флаге,
На трауре храня закатный блик.

И склабится на нем скелетный лик,
Печально дырятся глазничьи дуги:
«Ноябрь» идет — уж то-то будут выюги!

15) Магистральный синтез:

15

Ноябрь идет. Пойдут морские выюги.
Ночами крепко задувает норд.
Полощет флаг огромный белый порт,
Он море сжал в гранитном полукруге.

Но черно-сиз окованный фиорд,
Седые чайки мечутся в испуге.
Метать икру пришли толпой белуги,
И жирен лов невероятных орд.

На рейде ждут. В нем тесно сплылись страны,
Вздымая груз и торопясь в отход.
На зорях пар и мгlistые туманы.

Еще молчат глухие недра вод,
Но скоро, скоро вспляшут хлябью пьяной.
Вздыхает море. Тишь. Октябрь идет.

Как видим, событийная линия не развернута в сюжет; весь венок сонетов, в сущности, сплошная экспозиция, столь же самоценная и самодостаточная, как в гончаровском «Обломове». Романтически недосказанная, едва намеченная в 10-м и 13-м сонетах конфликтная ситуация должна разрешиться в будущем.

Несколько иначе, по биографическому принципу, строится фабула «Юности». Кольцевая композиция магистрала оптимально передает основной лирический тезис о напряженном «томлении гордых сил» в душе двадцатилетнего героя, о его готовности вступить в открывающийся перед ним мир во всеоружии уже проявившихся творческих потенций:

15

(Магистраль)

Мне двадцать лет. Вся жизнь моя — начало.
Я только буду, но еще не был.
Души заветной сердце не встречало:
Бывал влюбленным я, но не любил.

Еще мой бриг не тронулся с причала,
Еще я ничего не совершил,
Но чувствую томленье гордых сил —
Во мне уже поэзия звучала.

Я слышу эхо древности седой,
Я чую зов эпохи молодой.
О, как пронзительны ее призывы!

Что ждет меня? Забвенье или пир?
Но я иду, бесстрашный и счастливый:
Мне двадцать лет. Передо мною мир!

Черета предыдущих сонетов, перебирающих в заданном порядке 14 строк магистрала, последовательно конкретизируют каждое звено духовного становления молодого человека, развертывая эпическую перспективу всего произведения в целом:

1) сотни прочитанных книг, несмотря «на фронтовой и на тюремный опыт», слишком мало продвинули героя в житейских искусствах;

2) литературные ассоциации подсказывают ему необходимость опереться на даму-вдохновительницу, однако, пока «ничей», он неприкаянно бродит «в воздухе пустом»;

3–4) любовные переживания героя неутешительны, рецепты Тургенева, Толстого и Пушкина в реальной жизни оказываются неприменимыми;

5) попытки собственного творчества также пока не приносят успеха;

6) острое недовольство собой усугубляется сравнением своего возраста с возрастом «самого Сен-Жюста»;

7) неудачные поиски любви сменяются поисками дружбы;

8) герой отказывается от стандартных увлечений юности — «вина», «табака», «костяного домино» и «преферанса курортно-го курзала» ради поэзии;

9) природа «родной Тавриды», море, воспоминания о «древности седой» с каждым днем овладевают его сознанием;

10–11) подчиняясь «зову эпохи молодой», он штудировал «Капитал» Карла Маркса и принимает участие в гражданской войне, получив ранение «под Чонгаром»;

12–13) тюрьма, допросы, политические стихи, потребность в «божественном глаголе, что совесть человеческую будит»;

14) подытоживая пройденный путь, сознавая себя выразителем нарождающейся эпохи, миновав 20-летний рубеж, герой ставит перед собой незаурядные цели:

Мне двадцать лет. Передо мною мир.
А мир какой! В подъеме и в полете!
Люблю я жизнь в ее великой плоти,
Все остальное — крашеный кумир.

Вы, сверстники мои, меня поймите:
Не золоченый нужен мне мундир,
Не жемчуг, не рубин и не сапфир.
Чего мне надо? Все — в конечном счете!

Сапфир морей, горящих в полусне,
Жемчужина звезды на зорьке алой
И песня золотая на струне.

Все прошлое богатство обнищало,
Эпоха нарождается при мне.
Мне двадцать лет. Вся жизнь моя — начало.

Годом ранее И. Сельвинский попытался претворить в жизнь еще более грандиозный замысел — написать эпическую поэму в форме венка венков или, в его терминологии, «короны корон»: «В 1919 году я задумал создать корону корон сонетов “Георгий Гай”, где магистралью была бы целая корона... Я написал было несколько первых сонетов, но вовремя одумался. Это было для меня счастьем; к концу работы я, несомненно, сошел бы с ума». Чуть позже, в середине 1920-х, аналогичные намерения имел поэт Георгий Оболдуев, но также их не осуществил.

Приблизительно в том же направлении двигались в 70–80-е годы: Александр Сушко, создавший стихотворный роман «Виктор Кторов» (1971), пишущий на русском языке ташкентский поэт Владимир Васильев со своей лирико-философской поэмой «Мир» (1987), подмосковный поэт Александр Христов, начавший в 1987 г. грандиозное сочинение «Вселенная любви — вселенная сонета», но, к сожалению, не завершивший его из-за преждевременной смерти, последовавшей в 1994 г., Анатолий Мартынов, опубликовавший в 1991 г. книгу «Благовест. Корона венков сонетов». Наконец, автор нескольких «корон», т.е. венков венков сонетов, Сергей Минтаиров объединил их в структуру еще более сложную — венок корон сонетов. Как сообщил на I симпозиуме Международного научно-творческого семинара «Школа сонета» (май 1995, Москва) петербургский сонетолог В.П. Тюкин, «через семь лет, в марте 1994 года, это произведение, названное автором “Восхождение к ...”, было завершено»¹⁰⁵. Для новой поэтической формы автор доклада предложил, по аналогии с венцом и короной, весьма удачное наименование: «диадема сонетов».

Несомненный интерес для нас представляет написанный по просьбе исследователя авторский комментарий к этой поистине титанической работе: «Первый венок сонетов я написал из чистого любопытства: смогу ли я? — И смог — за 2 года. Форма мне

¹⁰⁵ За фактические данные по истории и теории корон, диадем и тиар в отечественной сонетистике я признателен В.П. Тюкину, активному участнику практически всех проведенных нами симпозиумов «Школы сонета». Здесь и далее цитируется рукопись его пока еще не опубликованного доклада.

очень понравилась. И за последующие два года я написал еще три венка сонетов. Один из венков сонетов был напечатан в многотиражке. И на меня вышел В. П. Тюкин. Он-то и «завел» меня на корону венков сонетов. Через четыре года (в 1987 г.) корона была закончена. Я почувствовал какую-то опустошенность. Мысли и руки чесались на новые венки сонетов. И я подумал: почему бы не создать и воплотить в реальность, т.е. в сонеты, сонет в четвертой степени — диадему, как мы это назвали с В. П. Тюкиным. И через пять лет диадема была закончена. Были годы, когда я писал более пятидесяти венков сонетов в год. Но — не только венки чистых сонетов, но и венки половинных, безголовых, опрокинутых, хвостатых, с кодой, составных сонетов. Написано четыре акро-короны, причем одна из них с заданностью как первых, так и последних букв строчек сонетов. Одна из корон — венок двенадцатистиший, другая — венок стихотворений. Закончил я диадему и опять почувствовал опустошенность. Снова чесались мысли и руки. И я начал вторую диадему, при этом обозначив сонет в пятой степени, — этой форме названия пока не придумано.

На 27 марта 1995 года мной закончены четыре короны из второй диадемы и пять корон в работе. В этой диадеме присутствуют венки рубай, стихотворений, драматические венки сонетов, начат венок с составными рифмами... А вообще, на данный момент мной написано 258 венков сонетов и других поэтических форм, включая венок вилланелл и венок триолетов...»¹⁰⁶.

Конечно, такого рода «левиафаны» плохо вяжутся с привычными романтическими категориями типа «поэтическое вдохновение». Их создатели подозрительно напоминают исступленных фанатиков, мрачных чернорабочих поэтического труда, настаивающих на своем до конца графоманов. Остается поражаться, что даже при столь уникальной производительности все-таки появляются произведения достаточно высокого художественного уровня. С другой стороны, обслуживая произведения с развитым событийным планом, сложные и сверхсложные венковые построения избавляются от присущего им «шума в канале связи», избыточного многословия, вхолостую буксующей ретардации.

Но, пожалуй, наивысшего накала эпическая стихия достигла в сонетном творчестве современного поэта Алексея Бердникова,

¹⁰⁶ Прочитированный документ хранится в личном архиве В. П. Тюкина.

автора 15 романов в стихах, большая часть которых написана венками и коронами, в чистом виде или в сочетании с другими твердыми строфическими формами. Например, опубликованный в 1999 г. «Жидков, или О смысле дивных роз, киселе и переживаниях одной человеческой души»¹⁰⁷ распадается на пять частей: I часть состоит из семи октавных главок и трех венков сонетов; II — из восьми октавных главок и двух венков сонетов; III, под названием «Канон», — из четырех октавных весьма объемных (от 34 до 120–125 строк!) «голосов»; IV — сонетная корона «Фуга»; V — также сонетная корона «Пятнадцать сократических диалогов на тему иудейского псалма»; наконец, открывающий произведение сонет за подписью «Как будто Петрарка», задающий стилистическую тональность произведения («Слог, коий речь ничья не повторит...»):

Когда бы даме в ум пришло процвести
Разумством, вежеством и чистотой, —
Пусть ненавистницы пьют взоры той,
Что Тетушкой моей слывет в сем месте.

Приобретет и честь, и благочестье,
Облагородит прелесть простотой,
Равно познает, где ей путь прямой
В желательное райское поместье.

Слог, коий речь ничья не повторит,
Молчанье красное, обычай честный —
Преймет, когда прилежна и умильна.

Но беспредельный блеск, что нас слепит —
Чрез то ей не занять: сей огонь небесный
Вручает рок, а ревность тут — бессильна!

находит соответствие в «Эпилоге»:

Читатель, на какой бы ты предмет
Ни стал искать героев сих идиллий, —

¹⁰⁷ Бердников Алексей. Жидков, или О смысле дивных роз, киселе и переживаниях одной человеческой души. — М.: Просодия, 1999.

Случайно совпадение фамилий,
Недостововерен перечень примет.
Равно — неточен смысл цифровых смет,
Ужасны «анфилады перистилей»,
Изящней было б «селей» вместо «силей» —
И чтоб героем был — не Магомет.
Теперь, когда расстаться нам пора,
Не выразить признательности вящей
Тебе я не могу — сними с пера.
Итак, простимся с кутерьмой, царящей
Повсюду в этой — выпренно парящей —
Моей комедии etc.

15.5. Онегинская строфа

Подобно сонету, онегинская строфа содержит предельное для воспринимающего сознания число строк — 14, которые, в свою очередь, группируются в три катрена — перекрестной, смежной и охватной рифмовки — и заключительную двустихную коду:

AbAb CCdd EffE gg.

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.
Его пример другим наука;
Но, Боже мой, какая скука
С больным сидеть и день и ночь,
Не отходя ни шагу прочь!
Какое низкое коварство
Полуживого забавлять,
Ему подушки поправлять,
Печально подносить лекарство,
Вздыхать и думать про себя:
«Когда же черт возьмет тебя!»

Стиховая речь благодаря наличию четырех составляющих строфу подразделений, а также гибкости и простоте композиционного решения льется очень непринужденно, плавно и гармонично.

Первый катрен намечает основную тему строфы (тезис). В двух последующих катренах гибко и разнообразно осуществляется развитие темы (антитезис). Заключительное двустушие являет собой ярко выраженный финальный аккорд (синтез). Налицо очевидное сходство с релевантной структурой сонета. Есть, однако, и весьма существенная разница. Онегинская строфа графически монолитна; ее внутреннее строение, таким образом, не актуализируется и не форсируется, а присутствует и осознается как бы латентно. В этом проявляется ее чисто-строфическая природа.

Онегинская строфа изначально создавалась для «романа в стихах» как основная единица его композиции и архитектоники. Ей предписывалось преодолеть неизбежную монотонию, свойственную чередованию более мелких строф, и в то же время отразить в себе «воздушную громаду» всего «Онегина».

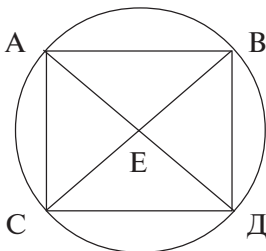
Каждая онегинская строфа в отдельности, как в капле росы, отражает композиционную структуру произведения в целом: первый катрен — экспозиция, второй — развитие действия, третий — кульминационный момент, заключительное двустушие — своеобразный пуант, представляющий собой некий итог, вывод, разрешение эпического или лирического напряжения.

Используя структурные параметры сонета шекспировского типа (14 строк, сгруппированных в три катрена и одно двустушие), одического десятистишия (три вида рифмовки в заданном порядке: перекрестная, смежная и охватная) и октавы (энергичное разрешение ритмического напряжения двустушной кодой), поэт синтезировал их в единое целое. Метрический рисунок онегинской строфы обеспечивает ритмически наиболее гибкий 4-стопный ямб, с альтернансом женских и мужских клаузул внутри и на границах ее подразделений: AbAb| CCdd| EffE| gg. В результате была получена оптимальная именно для романа в стихах порция стихотворного высказывания, исключая интонационное однообразие и в то же время позволяющая гармонично сочетать повествование с лирическими отступлениями, пейзажные зарисовки с философскими раздумьями, монолог с диалогом, — передать все многоцветье и многоголосие изображаемого объективного мира и субъективного отношения к нему поэта-творца.

Архитектоника «Онегина» в целом осложняется многочисленными отступлениями от рассчитанного чередования одинаковых четырнадцатистиший значимыми пропусками строф, полнотью и частично, по одной, по две или сразу по несколько,

как в начале IV главы, вставными номерами иной строфической, метрической и даже структурной природы (посвящение, письма Татьяны и Онегина, песня девушек, эпитафия и авторские примечания). Особым ритмическим эффектом обладают два строфических *enjambements* между 38-й и 39-й строфами III главы и 39-й и 40-й строфами VIII главы, размещенные в параллельных эпизодах сюжета (объяснения после писем) и составляющие «ситуативную рифму» (по принципу «то и не то»), которая проливает свет на своеобразие главных действующих лиц: одна вечно спешит, другой вечно опаздывает.

Как открыл Пушкин онегинскую строфу? В 1822 г. он начал, но не закончил стихотворение под названием «Таврида» («Я помню море пред грозою...»), состоящее всего из одной строфы, как бы предвосхищающей структуру онегинского четырнадцатистишия. Она распадается на три четверостишия разных типов рифмовки. Возможно, эта первая проба пера подсказала поэту последующее решение. Имеются, впрочем, достаточно аргументированные предположения о внешних прецедентах, предшествовавших или сопутствовавших пушкинскому эксперименту: Л. Гроссман называет таковым сонет шекспировского типа, В. Никонов — одическое десятистишие и октаву, А. Квятковский прямо указывает на стихотворение Г. Державина «На новый 1797 год», наконец, В. Турбин в своей книге «Пушкин. Лермонтов. Гоголь» типологически связывает идею онегинской строфы с проектом храма Христа Спасителя на Воробьевых горах и рисунком в черновиках Пушкина, изображающим квадрат, вписанный в окружность:



«Роман спроектирован, словно храм. И чертеж Пушкина духовен. Линии в нем глаголют... Да, онегинская строфа регулярна, изящна и, я бы сказал, арматурна. Она — каркас, переплетение линейных построений. Каждая строфа пронумерована. Но она ценна не тем, что соблюдает эту регулярность, а тем, что внут-

ренне нарушает ее. Она репрезентативна: она представляет весь роман и каждый раз в абстрагированном виде излагает его содержание. Но и весь роман реализует графические метафоры круго-кресто- и квадрато-образной строфы в картинках живой жизни: бытовые сценки, рассуждения, описания нравов, колкости, нежности. Линии рассказывают о жизни человека вообще и о современном Пушкину неустроенном, мятущемся человеке»¹⁰⁸.

Онегинская строфа — гениальное изобретение, предназначенное для уникального жанрового образования романа в стихах, слившегося с породившим его произведением. В черновиках и окончательном варианте романа поэт колебался в определении его жанровой принадлежности, называя то «романом в стихах», то «поэмой», а его части то «главами», то «песнями». В письме к Вяземскому от 4 ноября 1823 г. Пушкин дает наиболее четкую формулировку: «...пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница...» и указывает ближайший аналог: «Вроде Дон-Жуана».

Применительно к «Евгению Онегину» можно говорить о единстве и тесноте не только стихового ряда, строфы или главы, но и всего произведения в целом. Таким образом, стихотворная форма романа оказалась мощным жанрообразующим фактором, обуславливающим органическое единство эпического и лирического начал, мира автора и мира персонажей, изображения и выражения.

Онегинская строфа принадлежит к тем редким острохарактерным стихотворным формам, которые, раз и навсегда связав свою судьбу с определенным литературным произведением, за его пределами воспринимаются как нечто неуместное и неорганичное. Как заметила в беседе с критиком Д. Хренковым А. Ахматова, Пушкин нашел для своего романа «особую 14-строчную строфу, особую интонацию. Казалось бы, и строфа, и интонация, так счастливо найденные, должны укрепиться в русской поэзии. А вышел «Евгений Онегин» и вслед за собой опустил шлагбаум. Кто ни пытался воспользоваться пушкинской «разработкой», терпел неудачу. Даже Лермонтов, не говоря уже о Боратынском»¹⁰⁹. Уточним, речь идет преимущественно о жанре русской поэмы (Ахматова вопреки авторскому определению счита-

¹⁰⁸ Турбин В. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Об изучении литературных жанров. — М., 1978. — С. 186–187.

¹⁰⁹ Ахматова А. Сочинения: В 2-х т. — Мюнхен, 1968. — Т. 2. — С. 294.

ла «Онегина» поэмой), но тесная связь жанровой формы с интонацией и избранной строфикой очевидна.

В дальнейшем все попытки русских поэтов «пробудить» онегинскую строфу, приспособить ее к новому содержанию не приводили к видимому успеху; она оставалась верной своему изобретателю, создателю «энциклопедии русской жизни».

Онегинская строфа, как выяснилось, — фамильная. Подобно дантовым терциям и бородинскому семистишию, она тянет за собой шлейф содержательных и эмоциональных, родовых и жанрово-видовых ассоциаций. Художественный мир пушкинского романа — полностью и по частям — концентрированно сквозит в уникальном четырнадцатистишии. Поэтому-то гениальное изобретение Пушкина не стало всеобщим достоянием. Каждый автор, так или иначе обращавшийся к нему после «Онегина», вынужден был сослаться на оригинал и тем самым подобру-поздорову отмежеваться, дистанцироваться от него.

Сам Пушкин в «Езерском», применив строфу, уникальность которой не была им еще в достаточной мере прочувствована, потерпел обидное фиаско. Поэма не удалась и осталась неоконченной. Тем более не могли рассчитывать на успех «люди со стороны».

Так, Лермонтов в «Тамбовской казначейше» сразу же предупреждает читателя:

Пускай слыву я старовером:
Мне все равно, я даже рад:
Пишу Онегина размером,
Пою, друзья, на старый лад.
Прошу послушать эту сказку!
Ее неожиданную развязку
Одобрите, быть может, вы
Склоненьем легким головы.
Обычай древний наблюдая,
Мы благодетельным вином
Стихи негладкие запьем,
И пробегут они, хромая,
За мирною своей семьей
К реке забвенья на покой.

Точно так же поступил в XX в. умудренный громадным опытом, отличавшийся завидной эрудицией и мощной теоретической

рефлексией Вячеслав Иванов. Свою поэму «Младенчество» (1913–1918) он начинает, теперь уже вослед Лермонтову, «Вступлением в поэтическое жизнеописание» — строфой, одновременно связывающей и разводящей ее с эталонным образцом:

Вот жизни длинная минея,
Воспоминаний палимпсест,
Ее единая идея —
Аминь всех жизней — в розах крест.
Стройна ли песнь и самобытна
Или ничем не любопытна, —
В том спросит некогда ответ
С перелagателя Поэт.
Размер заветных строф приятен;
Герою были верен слог.
Не так поэму слышит Бог;
Но ритм его нам непонятен.
Солгать и в малом не хочу;
Мудрей иное умолчу.

Как видим (и слышим!), несмотря на обилие характерных для его идиостиля книжных слов («миней», «палимпсест», «самобытна») и оборотов, Вячеслав Иванов не сумел справиться с заимствованным «размером заветных строф». Впечатление, что и говорить, весьма своеобразное: пушкинским голосом заговорил совсем другой поэт. Даже такой мастер, как Вяч. Иванов, должен был признать свое поражение в творческом соревновании с Поэтом.

С течением времени стало ясно, что онегинскую строфу можно использовать, только отказавшись от сросшихся с ней жанрово-тематических ассоциаций или/и кардинально нарушив ее привычные очертания.

Характерным примером первого пути можно считать эксперимент Ильи Эренбурга, применившего одиночную онегинскую строфу в лирике:

Евреи, с вами жить не в силах,
Чуждаясь, ненавида вас,
В скитаньях долгих и унылых
Я прихожу к вам всякий раз.
Во мне рождает изумленье
И ваша стойкость, и терпенье,

И необычная судьба,
Судьба скитальца и раба.
Отравлен я еврейской кровью,
И где-то в сумрачной глуши
Моей блуждающей души
Я к вам таю любовь сыновью,
И в час унылый, в час скорбей,
Я чувствую, что я еврей.

Таких стихотворений у Эренбурга несколько («Я помню серый, молчаливый...», «Когда в Париже осень злая...» и др.); они отчетливо циклизуются, напоминая элегические воспоминания лирического героя о прожитой жизни, но отнюдь не составляют единого связного эпического повествования, чем и обособливаются от онегинских строф в собственном смысле. Онегинская строфа, утратившая один из своих наиболее релевантных признаков — регулярную повторяемость, приобретает в результате факультативное право модифицироваться в сонет шекспировского типа.

Яркими примерами второго пути являются два эксперимента Владимира Набокова. Первый — его «Университетская поэма» (1927), где онегинская строфа предстает с обратным порядком рифмовки: aaBccBddEEfGfG:

1

«Итак, вы русский? Я впервые
встречаю русского...» Живые,
слегка на выкате, глаза
меня разглядывают: «К чаю
лимон вы любите, я знаю;
у вас бывают образа
и самовары, знаю тоже!»
Она мила: по нежной коже
румянец Англии разлит.
Смеется, быстро говорит:
«Наш город скучен, между нами, —
но речка — прелесть!.. Вы гребец?»
Крупна, с покатыми плечами,
большие руки без колец.

Еще неожиданнее, в исполнении Вл. Набокова, записанный прозой абзац романа «Дар», в котором абсолютно точная,

безупречная онегинская структура находит внутреннее оправдание в парафрастическом воспроизведении финальной сцены как бы неоконченного пушкинского романа:

«Прощай же, книга! Для видений отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... Судьба сама еще звенит, и для ума внимательного нет границы там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, и не кончается строка».

Мотивировка стихотворного завершения жития Чернышевского, впрочем, была дана изначально в намерении Федора Константиновича Годунова-Чердынцева «составить жизнеописание в виде кольца, замыкающегося апокрифическим сонетом так, чтобы получилась не столько форма книги, которая своей конечностью противна кругообразной природе всего сущего, сколько одна фраза, следующая по ободу, т.е. бесконечная».

В процессе исполнения «апокрифический сонет», кстати, перевернутый, согласно первоначальному замыслу, так замкнулся (приведенные в начале жития терцеты получили катренное завершение), но параллельно трансформировался в близкую ему и гораздо более уместную содержательно форму «апокрифической» же онегинской строфы, призванной отменить линейное, а потому конечное время, заменив его на бесконечное, циклическое.

Не менее интересной и поучительной попыткой обновить жанровое амплуа онегинской строфы представляется творческий диалог в письмах Максимилиана Волошина и Маргариты Сабашниковой.

5 июля 1904 г. из Парижа было отправлено стихотворное послание М. Волошина, представлявшее собой небольшую лирическую поэму, состоящую из 18 онегинских строф. Следом, 8 июля, им было написано обычное прозаическое письмо, в котором, в частности, говорится о «сладоности писать письма стихами». Почему же для своего «Письма» Волошин выбрал именно онегинскую строфу? Причин, как водится, — несколько.

Как узнаем из дневника писателя, 5 июня 1904 г. Маргарите Васильевне пришла фантазия попросить Волошина написать ей

что-нибудь на «Евгении Онегине», т.е., надо полагать, на экземпляре принадлежащей ей книги¹¹⁰. Волошин, исполняя ее желание, пишет три стиха, придавая им особое сакраментальное значение; скорее всего, они составляли трехстишие — «ритурнель», о котором говорится в финале I строфы.

Можно не сомневаться, экстравагантное предложение Маргариты Васильевны нашло полное понимание у влюбленного поэта. Оба переживали свой роман в стилистике пушкинского шедевра. Запись в дневнике, датированная 14 июня, к примеру, гласит: «Посмотрите, какие розы нам посылает Гименей» (Там же. С. 194). Поэтому Волошин, скорее всего, постарался соответствующим образом стилизовать начертанный на «Онегине» ритурнель. Реконструировать его теперь едва ли возможно, хотя одна строка как-будто процитирована самим автором: «Мне кажется, что эти три стиха, которые я написал на книге, очень определяют ее содержание. «О если б нам пройти чрез жизнь одной дорогой». Из [многих] выбрать одну. Вечная иллюзия человечества, что не может быть двух истин и т.д.» (С. 189).

Эта строка, кстати, нашла свое место в стихотворении 1904 г. «Сквозь сеть алмазную зазеленел восток...».

Далее, по мере нарастания любовного чувства, ввиду предстоящей разлуки, молодые люди, полные впечатлений от музея Трокадеро, условливаются «писать не словами, а только рисунками и стихами» (С. 190).

Письма в стихах не такая уж редкость в лирической поэзии. Это, можно сказать, традиционный жанр. Однако письмо и *онегинская строфа* никогда еще не встречались. Более того, именно *письма* Татьяны и Онегина (вместе с посвящением, песней девушек, системой эпиграфов и примечаниями) отступают от общей строфической доминанты, т.е. написаны астрорифическим стихом или, в последнем случае, прозой. Напрашивается вывод: возвращая онегинской строфе эстетическую потенцию, Максимилиан Волошин демонстративно ломает ее амплуа, поручив ей как раз ту роль, от которой ее освободил Пушкин!

Однако онегинская строфа есть онегинская строфа. Поэтому в первой же строфе, подчиняясь традиции, Волошин почти дословно повторяет этикетную формулу Лермонтова о характере и генетике избранного строфического языка:

¹¹⁰ Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники. — М., 1991. — С. 188.

Я соблюдаю обещанье
И замыкаю в четкий стих
Мое далекое посланье.
Пусть будет он как вечер тих,
Как стих «Онегина» прозрачен,
Порою слаб, порой удачен,
Пусть звук речей журчит ярчей,
Как быстро шепчущий ручей...
Вот я опять один в Париже
В кругу привычной старины...
Кто видел вместе те же сны,
Становится невольно ближе.
В туманах памяти отсель
Поет знакомый ригурнель.

С другой стороны, очевидных признаков эпистолярного жанра в поэме немного. Это прежде всего название, обращение к адресату, упоминание о полученном от него послании и чувствах, вызванных этим событием; большую же часть из 18 онегинских строф составляют воспоминания о совместном осмотре музея — своего рода искусствоведческий и этнографический очерк его экспонатов. Видимо, по этой причине резкого противоречия между привычным нам амплуа онегинской строфы и выражаемым ею на этот раз содержанием не ощущается. Разве только в 6-й и 7-й строфах поэт сознательно разрабатывает мотивы из письма Онегина, а также 9–10-й строф VIII главы:

6

Любить без слез, без сожаленья,
Любить, не веруя в возврат...
Чтоб было каждое мгновенье
Последним в жизни. Чтоб назад
Нас не влекло неудержимо,
Чтоб жизнь скользнула в кольцах дыма,
Прошла, развеялась... И пусть
Вечерне-радостная грусть
Обнимет нас своим запястьем.
Смотреть, как тают без следа
Остатки грез, и никогда
Не расставаться с грустным счастьем,

И, подойдя к концу пути,
Вздохнуть и радостно уйти.

Строфы «Письма» в структурном отношении довольно точно повторяют онегинские; единственное, что их серьезно отличает, это отсутствие подчеркнутой коды, благодаря чему степень дискретности текста у Волошина уступает той, которую поддерживает Пушкин. Логично, кстати, предположить, что именно по этой причине письма Татьяны и Онегина написаны астрофическим стихом, сохраняющим, впрочем, в своей внутренней структуре определенные «ходы» строфической доминанты романа.

Не меньшим «сглаживающим» эффектом чревато и отсутствие в волошинских четырнадцатистишиях четкой корреляции синтаксического и субстрофического членения. Несмотря на их выраженный эпический характер, они не производят впечатления внутренне структурированного целого, в котором есть своя экспозиция, завязка, кульминация и развязка. Наоборот, онегинская строфа в исполнении Волошина демонстрирует известную независимость трех катренов разной рифмовки с заключительным двустишием от плавного хода любовно-искусствоведческих воспоминаний. Лиризм этого своеобразного послания проявляется ситуативно: адресант и адресат как бы заново переживают чувства, навеянные отчасти творчески прочитанной ими темой пушкинского романа («О, если б нам пройти чрез жизнь одной дорогой...»); с другой стороны, как подсказывают нам все тот же дневник писателя и ответное письмо М.Сабашниковой (в его прозаическом фрагменте), поэтическая панорама Лувра дается Волошиным главным образом через восприятие его возлюбленной. Все это наряду с жанровой спецификой «Письма» не способствует кристаллизации избранной строфической формы; скорее, наоборот, редуцирует ее по сравнению с классическим эталоном. Не оттого ли одна из строф, 16-я, не выдерживает заданной схемы рифмовки: AbAbCCddEEfGGf ?

Диалогическое по своей природе жанровое образование письма предполагает ответ, который не заставил себя ждать. 8 июля 1904 г. М.В. Сабашникова отвечает стихотворным же посланием, сопроводив его прозаической припиской: «Ну вот! Теперь могу разговеться прозой. Прочтите и уничтожьте. А то мне будет очень стыдно. Это очень плохо. Но ведь я «только год поэт». От

вашей поэмы я в восторге, особенно хороша готика и примитивы. Я так рада, что она написана, что она есть у меня»¹¹¹.

К счастью, Волошин не выполнил просьбу своей корреспондентки. Письмо сохранилось, и мы имеем возможность оценить его художественные достоинства. Самое примечательное состоит в том, что М.В.Сабашникова отвечает Волошину на том же строфическом языке, на котором он обратился к ней. Первая строфа ее послания точно выдержана в параметрах «Онегина»:

Мне вспоминаются игрушки
Японские (люблю Восток!):
В стакан с водой бросают стружки,
И вот из них растет цветок.
Так строки Вашего посланья
Горят огнем воспоминанья,
Коснувшись души моей,
И тайно расцветают в ней.
В нем наши дни живут сохранно,
Как бы в ковчеге золотом,
Но здесь мне кажутся лишь сном.
Необычайны, дики, странны,
Они похожи на сирен,
Из вод глубоких взятых в плен.

Другие фрагменты стихотворного текста Сабашниковой лишь отдаленно напоминают онегинскую строфу, т.е. и в данном компоненте строфического идиостиля поэтесса строго следует по пути, уже проложенному Волошиным.

На этом стихотворная переписка под флагом онегинских ассоциаций не завершилась. Через год, 29 июня 1905 г., Волошин отправляет «Второе письмо», также начинавшееся графически выделенной и правильно смоделированной онегинской строфой:

И были дни как муть опала,
И был один как аметист.
Река несла свои зеркала,
Дрожал в лазури бледный лист.

¹¹¹ ИРЛИ. Ф.562, оп. 3. Ед. хр. 1058. Цит. по: *Волошин М.* Избр. стихотворения. — М., 1988. — С. 339–340.

Хрустальный день пылал так ярко,
 И мы ушли в затишье парка,
 Где было сыро на земле,
 Где пел фонтан в зеленой мгле,
 Где трепетали поминутно
 Струи и полосы лучей,
 И было в глубине аллей
 И величаво и уютно.
 Синела даль, текла река.
 Душа, как воды, глубока.

Далее, в трех неравновеликих, также графически обособленных кусках текста прослеживается структурное эхо зачина: 2-й фрагмент можно принять за сдвоенную (с небольшим отклонением) онегинскую строфу по схеме: AbAbCdCdEffEgg| HiHiJJkkLmmLnn; 3-й фрагмент отступает от ее основного качественного признака — кратности 14, он содержит 16 стихов, скомпонованных в четыре катрена перекрестной, смежной и дважды охватной рифмовки: AbAbCCddAeeAFggF; наконец, 4-й заключительный фрагмент представляет собой некий гибрид сонета шекспировского типа и собственно онегинской строфы: AbAbCdCdEffEgg.

Такие структурные послабления воспринимаются в порядке вещей, так как соотносятся с аналогичными тенденциями первого письма и ответа Сабашниковой, а также с жанровой принадлежностью всего цикла. Не лишено интереса в этой связи и нереализованное намерение Волошина объединить оба своих письма с добавлением написанного в то же время и продолжающего ту же тему стихотворения «Закат сиял улыбкой алой...»:

Закат сиял улыбкой алой,
 Париж тонул в лиловой мгле.
 В порыве грусти день усталый
 Прижал свой лоб к сырой земле.
 И вечер медленно расправил
 Над миром сизое крыло...
 И кто-то горсть камней расплавил
 И кинул в жидкое стекло.
 Река линиялыми шелками
 Качала белый пароход.
 И праздник был на лоне вод...
 Огни плясали меж волнами...

Ряды огромных тополей
К реке сходились, как гиганты,
И разгорелись бриллианты
В зубчатом кружеве ветвей...

(На Сене близ Медона, Лето 1904)

Как видим, внутренняя структура текста частично перекликается с рифмовкой 3-го фрагмента «Второго письма»: AbAbAc-AcDeeDfGGf.

Таким образом, онегинская строфа, какой она предстала в творческом диалоге М. Волошина и М. Сабашниковой, получила, с одной стороны, несвойственное ей жанровое амплуа, с другой стороны, изменила свой облик и структуру и тем самым адаптировались в восприятии читателя как вполне органичная форма выражения определенного поэтического содержания.

Неизвестно, теми ли же мотивами руководствовался Юргис Балтрушайтис, в первом случае отправляя в качестве письма Вячеславу Иванову описание «Села Ильинского», состоящее из четырех онегинских строф:

Немного пестрых красок надо,
Чтобы занести на полотно
Ворота, двор, забор вдоль сада,
Мой домик, выцветший давно;
Кривую длинную аллею
Из лип столетних и за нею,
Чуть видимый сквозь полумглу,
Изрытый стадом, спуск к селу,
И дальше поле за дорогой,
Где пожелтел уже овес,
И над оврагом ряд берез,
И купол сосен, темный, строгий,
И снова поле за рекой —
Простор безлюдья, сон, покой...

а также посланные ему же три строфы, с обозначением адресата в заголовке «Вячеславу Иванову в Красной Поляне», «Письмо» в собственном смысле, «Метель», (Отрывок) «Безмолвие», «Вешние струны», «Раздумье», «Два стихотворения» (каждое в форме онегинской строфы!) из сборника «Дерево в огне» (Вильнюс, 1983. С. 205–206, 216–219, 223, 266–268).

Более определенны мотивы обращения к онегинской строфе Демьяна Бедного в сатирическом стихотворении «Мосье Трике», опубликованном в 1918 г. в газете «Правда» (№177 от 21 августа). Шести онегинским строфам автор предпослал эпиграф из «Евгения Онегина»:

*С семьей Панфила Харликова
Приехал и мосье Трике...
Как истинный француз, в кармане
Трике привез куплет Татьяне
На голос, знаемый детьми:
«Révellez-vous, belle endormie».*

А. С. Пушкин

I

С семьей Панфила Харликова
Приехал и мосье Трике.
Жена Панфила — бестолкова:
Души не чаёт в старике.
Француз учтив и деликатен,
Так обходителен, приятен,
Поёт у ней перед дверьми:
«Revellez-vous, belle endormie».
Муж не нахвалится французом:
«Мосье Трике, нотр бон ами!
Ещё французы не в Перми?
Когда ж сольёмся мы с Союзом?
Как наше дело?» — «О, шарман!
Мы захватили весь Мурман!»...

Другое сатирическое стихотворение Д. Бедного, выполненное онегинской строфой, «Азбука» (1921), направлено против поэтов и писателей, не принявших нэпа. В сущности, это также послание, своего рода стихотворное письмо, выбор строфической формы которого предопределён адресатом и контрастом по отношению к содержательным и стилистическим параметрам пушкинского романа:

Я не скажу, что нынче ведро.
Тут правды незачем скрывать.
Но все же я настроен бодро
И не намерен унывать.

Хоть на унынье нынче мода.
Из большевистского прихода,
Хоть человек я и не злой,
Я б гнал всех нытиков долой.
Одна любительница позы,
Из крайне-«левых» героинь
Вчера шептала мне «Аминь»,
Рисуя мрачные прогнозы.
Я ей сказал: «Шалтай-болтай!
Не хочешь петь, так улетай!»

<...>

Все это азбука, бесспорно,
Но в этой азбуке — урок.
К чему стремится кто упорно,
То он получит в некий срок.
А в срок какой, ответить трудно.
Пороть горячку безрассудно.
Кому медлительность тяжка,
В том, стало быть, тонка кишка
Иль растянулась от натуги, —
Тогда для таких кишок
Партийный нужен ремешок.
«Эй, подтянитесь, мил-други,
Чтоб близкий, может быть, всполох
Не захватил бы вас врасплох!»

Однако самой, видимо, естественной формой использования онегинской строфы после пушкинского романа следует считать ее буквальную имитацию. Такова, к примеру, творческая реконструкция «главы осьмой», которую предлагает в своем эссе «Без них дорисованный Онегин» (1995) Алексей Бердников:

I

О муза пламенной сатиры,
Приди на мой призывный клич!
Не нужно мне гремящей лиры,
Вручи мне ювеналов бич!
Приятель пусть его поднимет
И тем с приятеля пусть снимет

Своею дружеской рукой
Язвительный намек какой
В отсутствии патриотизма
Или основы потрясать
В желании; нам ли плевать
В лицо печальное трюизма,
Твердящее нам, что сапог
Есть выше, чем российский Бог.

II

Сей труд я предприму тем боле,
Что начат он и завершен
Давно и без сторонней воли
Ныне насельником сторон
Иных — Онегиным. Евгений
Пред тем, как съехать с наших сеней,
Мне передал сию тетрадь,
Рекомендуя всюду брать
Ее с собой, но где попало
Не оставлять и, коль черед
Его чуть ране подойдет
И мы не свидимся нимало,
То кинуть на помойку — иль
На книжный лавок! Вот вам стиль

III

Онегинского завещанья!
Но любопытен, каюсь, я,
И чуть не в вечер расставанья
Я свиток развернул, друзья,
Уж им полакомился сытно
И то, что мне в нем любопытно,
Решил списать уже теперь —
Из опасения потерь —
Вот в эту маленькую главку.
Итак, суди меня, Господь,
Что смысла здорового шепоть
И эту длинненькую справку
Решил издать я с кондака.
Вот выдержки из дневника...

Далее следуют 47 онегинских строф, отчасти пушкинского текста, реконструированного текстологами, отчасти сочиненных автором эссе. Онегинская строфа, оправдывая свое наименование, сохраняет верность породившему ее произведению.



Тезис о пороговом для воспринимающего сознания рубеже в 14 строк разделяют далеко не все стиховеды. Действительно, строфа — явление не только объективное, но и субъективное, т.е. наряду с присущими ей свойствами (четкость структуры, регулярность и пр.) во многом зависит от эстетического опыта рецептора, от способа восприятия (на слух или на глаз) и т.д. Можно, конечно, представить себе строфические конструкции и более протяженные, нежели четырнадцатистишие сонета и онегинской строфы. Таковы известные даже в пределах классической строфики сонет с кодой — пятнадцатистишие, двойной сонет, насчитывающий 20 стихов, и др.

Некий предел, однако, был необходим нам для разумного ограничения фактического материала. За границами внимания осталось многое: и так называемые строфические композиции, и нетождественные строфы, и целый ряд экзотических строфических раритетов. Наша задача, разумеется, не простиралась до практически невозможного универсального охвата *всех* строфических форм. Читатель получил возможность ознакомиться с их *основными* модификациями на русской почве, преимущественно в процессе исторической эволюции, от возникновения до наших дней. Таким образом, в первую очередь книга представляет собой опыт *исторической поэтики* стихотворного произведения на уровне строфики.

Вместе с тем автор вполне отдает себе отчет в том, что строфика не существует сама по себе. Она есть элемент целостной *системы*, связанный не только с планом содержания, но и с планом выражения (с родовой принадлежностью, жанрово-видовой формой, многоярусными языковыми уровнями, и в первую очередь, конечно, с версификационными: метрикой, ритмикой, рифмой, звуковой организацией текста и пр.). Краткие экспресс-анализы тех или иных строфических конфигураций в их взаимосвязи с метрикой, ритмикой и фоникой, применительно

в первую очередь к хрестоматийным произведениям, имеют целью наметить и продемонстрировать в действии некоторые общие подходы к выявлению скрытой содержательности «оркестра» стихотворной формы в ее напряженном и многозначном диалоге с «солирующим инструментом» смысла.

Содержательность стиховых формант, как известно, имеет не органический, а окказиональный характер. Принцип исторического рассмотрения материала одновременно способствует достижению еще одной важной цели — выявлению жанровых, идейно-эмоциональных и образно-тематических шлейфов, закрепляющихся и тянущихся за той или иной строфой. Конечно, построение полной исторической поэтики русской строфики — дело не одной книги и не одного года. Для этого необходимы коллективные усилия многих стиховедов, исчерпывающий свод метрических и строфических справочников, обстоятельные «жизнеописания» каждой строфической формы в отдельности и всей их совокупности как целостного системного единства. Мы в данном случае ограничились лишь некоторыми разведывательными действиями предварительно-ознакомительного и систематизирующего характера. Но без первого шага не бывает последнего...

П Р И Л О Ж Е Н И Е

СОНЕТЫ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Действительность вошла в поэтический мир Осипа Мандельштама не в однолинейной проекции выпавшего на его долю отрезка истории, но в стереоскопическом соитии всех минувших эпох, пропущенная через восприятие не только уникальной личности поэта, но преображенная творческим опытом всех созвучных ему предшественников и современников, воплощенная как в слове, ставшем «тысячестольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков»¹, так и в других сопредельных формах ее образного инобытия. Но особенную неповторимость этому грандиозному культурному феномену придает, конечно, образ его творца, удивительно цельного и последовательного даже в своей противоречивости, образ поэта, вступившего на путь трагического противления злу насилием, проявившего тем большую силу духа, чем меньше судьба позаботилась предуготовить его к столь внушительной миссии.

Творческий путь — чрезвычайно тонкая, интимная, чуждая каким бы то ни было стереотипам материя. Как превосходно показано в пушкинской «Осени», у каждого поэта «душа стесняется лирическим волненьем» наособицу, не говоря уже о механизме облечения его в словесную плоть.

Огонь поэтического вдохновения у Осипа Мандельштама, вспыхнувший на ураганном ветру эпохи, подчинялся резко индивидуальному, только одному ему свойственному алгоритму: то он горел ровным спокойным пламенем, то замирал на неопределенное время, то возрождался и достигал необычайной интенсивности. Как свидетельствовала Н.Я.Мандельштам, поэт «никогда не писал стихи сплошь и подряд, а только приступами. Он очень удивился, когда узнал, что Пастернак по утрам сидит в комнате и “пишет”. У Осипа Мандельштама и Анны Ахматовой этот процесс протекал иначе»². Периоды «накопле-

¹ Мандельштам О. Слово и культура//Мандельштам О. Сочинения: В 2-х т. — М., 1990. — Т.2. — С. 112. Далее ссылки на это издание в тексте, с указанием тома и страниц.

² Мандельштам Н.Я. Комментарии к стихам 1930—1937 гг.//Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания, материалы и биография, «Новые стихи», комментарии, исследования. — Воронеж, 1990. — С. 227.

ния» между «приступами» не менее значимы, чем сами приступы. По всей вероятности, в эти периоды образная мысль поэта не затухала, а проходила внутреннюю обкатку, исподволь примериваясь к своему единственному и окончательному воплощению в слове. Вместе с тем молчание, добровольное или вынужденное, сопровождалось острой тоской по творчеству в собственном смысле. Поэтому, согласно закону сохранения поэтической энергии, чем глубже и продолжительнее была пауза, тем плотнее и насыщеннее оказывалось вещество приступа. Все это не могло не способствовать жанрово-тематической циклизации, столь характерной для импульсивного творчества О. Мандельштама, поэта удивительно сосредоточенного на константах создаваемого им мира, склонного опираться на «определенный контингент привилегированных слов», которым не было скучно друг с другом, и связанных с ними лейтмотивов. «Яркое высвечивание определенного круга слов и понятий, — согласимся с Юрием Карабчиевским, — ни в коей мере не свидетельствует о бедности поэтического словаря Мандельштама, напротив, она есть следствие той плодотворной узости устремлений, которая является обязательным условием всякого сколько-нибудь значительного творчества»³.

Лирический цикл, в том виде, в каком он сложился к началу XX в., представляет собой сложную систему иерархически организованных элементов, причем как их ассортимент, так и соотносительная значимость в каждом конкретном случае в рамках художественной системы каждого оригинального поэта — различны. Циклообразующие элементы применительно к художественной системе О. Мандельштама в общем виде предстают примерно в следующем наборе:

- 1) тематическое единство;
- 2) наличие или значимое отсутствие сквозных лейтмотивов;
- 3) выдвинутость ключевых лексических единиц, привилегированное положение «слов-любимчиков»;
- 4) целенаправленная ориентация на разработку заимствованных мотивов, скрытая или демонстративная игра на цитатах-«цикадах»;
- 5) известная композиционная упорядоченность, не противоречащая в целом хронологической последовательности стихотворений;

³ Карабчиевский Ю. Улица Мандельштама: Эссе. — Antiquary, 1989. — С. 52.

б) тяготение к определенным жанровым и версификационным модификациям.

Они могут выстраиваться в разной последовательности в зависимости от того, что послужило побудительным толчком для кристаллизации данного цикла: или тематика (например, «Армения»), или сквозной лейтмотивный образ (например, «Волчий цикл»), или, наконец, та или иная жанровая форма с естественной предрасположенностью к соответствующим стиховым формантам (например, интересующий нас цикл сонетов).

В творческом наследии О. Мандельштама сонеты занимают не слишком большое, но достаточно заметное место. В наиболее полном собрании его стихотворений⁴ содержится 18 произведений, обнаруживающих в той или иной мере признаки этой твердой жанрово-строфической формы:

1. «Пешеход» («Я чувствую непобедимый страх...») (1912); abab baba bab aab; Я5; сплошной сонет.
2. «Казино» («Я не поклонник радости предвзятой...») (1912, автограф с датой: «май 1912»); AbbA AbbA bbA AbA; Я5; сплошной сонет.
3. «Паденье — неизменный спутник страха...» (1912); AbbA AbbA cDc cDD; Я5.
4. «Шарманка» («Шарманка, жалобное пенье...») (1912, в автографе датировка «16 июня 1912»); AbAb AbAb bAb bAA; Я4; сплошной сонет.
5. «Пусть в душной комнате, где клочья серой ваты...» (1913, впервые опубликован в 8-м номере «Гиперборея» в октябре 1913 г. в цикле со стихотворениями «Паденье — неизменный спутник страха...» и «В таверне воровская шайка...»); AbAb AbAb ccD DcD; Я6.
6. «Спорт» («Румяный шкипер бросил мяч тяжелый...») (1913–1914); AbAb bAbA ccD eeD; Я5.
7. «Мне холодно. Прозрачная весна...» (1916, первоначально I часть триптиха «Мне холодно! Прозрачная весна...». «Петрополь». II часть — два терцета «Не фонари сияли нам, а свечи...» и III часть — два катрена «В Петрополе прозрачном мы умрем...»; автограф датирован: «май 1916»; см.: I. С. 113); aBaBccDDee; Я5; безголовый сонет.

⁴ Мандельштам О. Сочинения: В 2-х т. — М., 1990. — Т. I (с уточнением по другим, более поздним изданиям).

8. «Актеру, игравшему испанца» («Испанец собирается порой...») (1917); aBBaBaaBAbBaB; Я5; сплошной сонет, рифмы 1, 2 и 5-го стихов повторяются в 9, 10 и 12-м стихах).
9. «На Моховой семейство из Полесья...» (1924–1925); в соавторстве с Бенедиктом Лившицем); AbbA AbbA ccD Dee; Я5.
10. «Помпоныч, римский гражданин...» (20-е гг.?); aBaBcXc; вольный ямб (4555556); половинный сонет.
11. «Сонет» («Мне вспомнился старинный апокриф...») (1933); aBBa aBBa ccD DcD; Я5.
12. «Речка, распухшая от слез соленых...» (декабрь 1933— январь 1934); Из Ф. Петрарки; вольный перевод этого (СССИ) и следующих трех сонетов Манделштам включал в основной корпус своих произведений, т.е. авторизовал их; ABBA ABBA CDE CDE; «итальянский размер» (на основе Я5 1,3 и 7-й стихи — одиннадцатисложники).
13. «Как соловей сиротствующий славит...» (декабрь 1933— январь 1934); вольный перевод СССРI сонета Ф. Петрарки; ABAB ABAB CDC CDC; Я5.
14. «Когда уснет земля и жар отпышет...» (декабрь 1933— январь 1934); вольный перевод CLXIV сонета Ф. Петрарки; «итальянский размер» (на основе Я5 3, 5, 7 и 12-й стихи — одиннадцатисложники).
15. «Промчались дни мои, как бы оленей...» (4–8 января 1934); вольный перевод СССРXIX сонета Ф. Петрарки; ABBA ABBA CDC DCD; Я5 (в одном из вариантов «итальянский размер», с одиннадцатисложниками в 5 и 7-м стихах; вопрос о каноническом тексте спорный).
16. «Сосновой рощицы закон...» (16–18 декабря 1936); aaBBccDeeD; Я4; безголовый опрокинутый сонет.
17. «Вехи дальние обоза...» (26 декабря 1936); AbAbCCAbAb; X4; безголовый сонет с тенденцией к сплошному.
18. «Решенье» («Когда б женился я на египтянке...») (Март (?) 1937); AbAb CCb; Я5; половинный сонет.

Кроме того, им был переведен сонет грузинского поэта Иосифа Гришашвили «Мариджан» (1922)⁵, который, однако, в отличие

⁵ См.: Манделштам О. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. — Тбилиси, 1990. — С.275.

от вольных переводов из Петрарки, Мандельштам не числил в корпусе своих оригинальных произведений.

К произведениям сонетного цикла можно также отнести фрагмент «Автоматичен, вежлив и суров...» (1915). По свидетельству С.Б.Рудакова, стихотворение представляет собой осколок забытого сонета, посвященного Н.С.Гумилеву⁶, первый вариант стихотворения «К немецкой речи» (1934), записанный А.В.Звенигородским и, как сообщает Н.Я.Мандельштам, сохранившийся «у него в архиве. О.М. сказал, что дарит ему этот вариант и больше нигде его не будет»⁷. Как полусонет можно было бы трактовать стихотворение «Куда как страшно нам с тобой...» (октябрь 1930) (aa bb cc b), если бы не установка на двустиишия, зафиксированная в одном из автографов, и не резкое отступление от принятой метрики (ямбическая каденция сохраняется только в первом двустиишии); характерно в этой связи замечание Н.Я.Мандельштам: «О.М. обратил внимание, что первое же стихотворение нового периода пришло с таинственным количеством строк»⁸. Безголовым опрокинутым сонетом можно было бы считать краткий вариант стихотворения «Слышу, слышу ранний лед...», написанный 21 января 1937 г., если бы Мандельштам по обыкновению своему не расширил его за счет введения «итальянского» пятистишия дантовой темы.

Сам факт обращения Мандельштама к сонетной форме не требует объяснения. Скорее можно озадачиться вопросом, почему им написано так мало сонетов. В пору его творческой инициации сонет в русской поэзии пользовался беспрецедентной популярностью. Его активно культивировали и символисты, и акмеисты, к которым последовательно примыкал поэт, и представители других — практически всех — современных ему литературных течений⁹.

Первый сонетный приступ, в результате которого появилась порция из шести сонетов (№№1–6), пришелся на переломный от символизма к акмеизму 1912 и следующий за ним 1913 г. Открывающее мандельштамовскую сонетиану стихотворение «Пешеход» («Я чувствую непобедимый страх...» во 2-м издании «Кам-

⁶ Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 т. — Т. I. — Paris, 1971. — С. 596.

⁷ Мандельштам Н.Я. Указ.соч. — С. 226.

⁸ Там же. — С. 192.

⁹ Федотов О.И. Сонет серебряного века// Сонет серебряного века: Русский сонет конца XIX— начала XX в. — М., 1990. — С. 5–34.

ня» (1916) имело посвящение М.Л.Лозинскому, близкому другу Мандельштама, участнику Цеха Поэтов, владельцу издательства «Гиперборей» и редактору одноименного журнала, в который была представлена половина сонетов данного подцикла (№№2, 3, 5). М.Лозинский, будучи пятью годами старше Мандельштама, был и более опытным поэтом, автором, между прочим, двух сонетов, написанных еще в 1909 г. Посвящая ему свой первый сонет и направляя в его журнал последующие, Мандельштам, видимо, хотел подчеркнуть известную творческую близость, тематическую и жанровую преемственность и отчасти общие генетические корни. В сонетах того и другого явственно видны следы влияния Тютчева и Фета.

Широко известно, что название для сборника, с которым дебютировал молодой поэт, ему подсказал один из основателей только народившегося Цеха Поэтов Николай Гумилев. Вместо хрупкой «Раковины» (первоначального варианта, очевидно, связанного с названием одноименного и тоже, в известном смысле, программного стихотворения) появился тяжелый и прочный «Камень», легший, если воспользоваться метафорой С.Городецкого, в угол создаваемого поэтом мира.

Вторую версию происхождения титульного слова сборника предложил Омри Ронен: оно, по его мнению, есть не что иное, как «этимологически оправданная анаграмма слова АКМЕ»¹⁰.

Наконец, согласно третьей версии, не исключающей, впрочем, предыдущих, заголовок первой книги поэта восходит к стихотворению Ф. Тютчева 1833 г.:

С горы скатившись, камень лег в долине.
Как он упал? Никто не знает ныне.
Сорвался ль он с вершины сам собой,
Или низвергнут мыслящей рукой?
Столетье за столетьем пронеслося:
Никто еще не разгадал вопроса!

Родственные связи с ним обнаруживают, кроме того, уже упомянутые сонеты М.Лозинского («Жертвенник» и «Мысль»)

¹⁰ *Ronen O. Mandel'stam's «Кашей»// Studies Presented to Prof. Roman Jakobson by his Students (Cambridge, Mass.), 1968. См. также: Ronen O. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама// Slavic Poetics: Essays in honour of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris, 1973. P. 368.*

и его же посвященное Н.Гумилеву стихотворение «Камень» (1913), написанное, между прочим, как и у Тютчева, шестистишиями. В свою очередь, посвящение навеяно стихотворением самого Гумилева «Камень» («Взгляни, как злобно смотрит камень...», 1907), также бесспорно развивающим мотивы тютчевского первоисточника¹¹.

В этой же связи нельзя не отметить, что «каменный» мотив фигурирует и в теоретическом манифесте Мандельштама: «Какой безумец согласится строить, — читаем в «Утре акмеизма», (1912–1913), — если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить. Булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строить, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство. Владимир Соловьев испытал особый пророческий ужас перед седыми финскими валунами¹². Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но камень Тютчева, что “с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой”, — есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания.

Камень как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциальную способность динамики — как бы попросился в “крестовый свод” — участвовать в радостном взаимодействии себе подобных» (II. С. 142–143).

Автор одного-единственного сонета «Уж третий год беснуются языки...» (1850), кстати, весьма строгого в формальном отношении, Ф.И.Тютчев был вполне равнодушен к этой строфической форме; не жаловал он и аномальных сонетоидных форм. Единственное исключение, пожалуй, составляют несколько его произведений, составленных из шестистиший: «И чувства нет в твоих очах...» (1836), «Слезы людские, о слезы людские...» (1849) <?>, «Волна и дума» (14 июля 1851), «А.А.Фету» («Тебе сердечный мой поклон...», 14 апреля 1862), «Как ни тяжел последний час...» (14 октября 1867), «Из Гете» («Радость и горе в живом

¹¹ Лозинский М. Горный ключ: Стихи. — М.;Пг., 1916. — С.40.

¹² Ср.: Соловьев Вл. Три подвига («Когда резцу послушный камень...»), 1882 //Соловьев Вл. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. — М., 1990. — С. 16.

упоены...» (февраль 1870) и др. Любое из них, с известной степенью допущения, можно представить как отколовшийся от сонета «хвостовой» терцетный фрагмент. «С горы скатившись, камень лег в долине...» — в том же ряду.

Очевидную склонность к шестистишиям всех видов (одиночным и повторяющимся, сплошным и расчлененным на терцеты) находим в строфическом репертуаре большинства поэтов Серебряного века, в том числе и О. Мандельштама: «В самом себе, как змей, таясь...» (1911), «Нет, не луна, а светлый циферблат...» (1912), «Сегодня ночью, не солгу...» (1925), «Лазурь да глина, глина да лазурь...» (1930), «Я должен жить, хотя я дважды умер...» (1935), «Дрожжи мира дорогие...» (1937), «Влез бесенок в мокрой шерстке...» (1937), «Люблю морозное дыханье...».

Особый интерес для нас представляет стихотворение «Нет, не луна, а светлый циферблат...». Рассматривая его построение как реализацию четкого членения мира на «свое» и «чужое», В.С. Баевский вскрывает любопытную корреляцию данного произведения с соседней по времени создания и композиции сборников (К-16 и К-23) группой сонетов 1912 г.: «Чужое — сонет. В 1912 г. Мандельштам написал три сонета: “Пешеход”, “Казино”, “Паденье — неизменный спутник страха...”¹³. В “Камне” они стоят особняком. Непосредственно примыкает к ним “Нет, не луна, а светлый циферблат...”, что позволяет рассматривать данный текст как терцеты сонета. Мы не знаем, были ли написаны катрены, а потом изъятые, или же никогда не существовали. В любом случае стиховая форма нарочито отрицает сонет. Сонет чужд тому строю мыслей, на который ориентировано все стихотворение. Форма сонета традиционна, искусственна. Если бы текст ничем не напоминал сонета, не было бы и отрицания этой твердой строфической формы. Поскольку же здесь — обломок сонета, он противостоит, и весьма активно, совершенной, законченной форме. Свое — “несонет”, свободная стиховая форма»¹⁴.

Отмеченное исследователем противостояние, разложенное на более частные оппозиции: луна—циферблат, звезды—млечность, вечность—час, Батюшков—«я», образы искусства—действитель-

¹³ Неточность: в 1912 г. Мандельштам написал не три, а четыре сонета; к трем упомянутым следует присоединить «Шарманку» («Шарманка, жалобное пенье...»), 16 июня 1912. Правда, она не вошла в состав «Камня» и, естественно, в основной корпус сочинений Мандельштама.

¹⁴ Баевский В. С. Не луна, а циферблат. Из наблюдений над поэтикой О. Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама... — С. 317–318.

ность, сонет—свободная форма, поэтичность—проза жизни, символизм—акмеизм, с итоговым интегрирующим выводом: «Перед нами весьма последовательный поэтический манифест акмеизма» (Там же. С.318), в целом не вызывает сомнений, но и не должно абсолютизироваться. Ретроспективный обзор сонетного искусства в европейской и отечественной традиции¹⁵ обязывает учитывать следующие уточняющие моменты:

1) русский сонет, в отличие от западных образцов, тяготеет именно к свободной форме, заданной тремя сонетами Пушкина;

2) представление об искусственности сонетной формы было сильно поколеблено демонстративным разрушением канона в творческой практике почти всех поэтических течений модернизма;

3) акмеисты обращались к сонету не менее охотно, чем символисты, уступая им разве что в самодовлеющем предпочтении этой форме, т.е., как и во всем, стремились брать не количеством, а качеством;

4) хотя субъективно Мандельштам весьма иронически относился к своей приверженности акмеизму: «...Вскоре на меня напал Гумилев. Просветил меня, посвятил во все тайны. Я ведь даже удостоился чести быть объявленным акмеистом. Сами понимаете, какой я акмеист?»¹⁶, объективно он некоторое время «усердно старался писать по-акмеистически» (Там же), и если побудительным мотивом его обращения в акмеистическую веру «была тоска по мировой культуре», то к сонету, соответственно, он относился с величайшим пиететом, бережно выдерживая его классические параметры и даже усложняя себе задачу. Не случайно его инициальные сонеты (№№1–5) отличались самой строгой канонической формой (половина из них — №№ 1, 2, 4 — сплошные). Овладевая новой для себя твердой строфой, поэт скорее всего сознательно стремился довести ее до предельной степени соответствия канону.

Лейтмотивная тема тютчевского камня, сорвавшегося или низвергнутого с вершины чьей-то «мыслящей рукой» и столетиями хранящего тайну, обогатилась у Мандельштама акмеистическими приращениями смысла: камень как материал искусства, как метафизическое доказательство реальности создаваемого поэтом мира, ориентированного на действительность, а не на

¹⁵ Федотов О.И. Указ.соч. А также см. раздел о сонете в данной книге.

¹⁶ Одоевцева И. На брегах Невы. — М., 1988. — С. 154.

мечту. В своей рецензии на книгу Н. Гумилев вычленил в ней два «резко разграниченных раздела»: «до 1912 г. и после него», так сказать, символический и акмеистический; первый ассоциируется с первоначальным названием сборника «Раковина», второй — с новым, «Камень». Эстетическая антитеза «свое»—«чужое» в стихотворении «Нет, не луна, а светлый циферблат...», проанализированная В. С. Баевским, может быть, не столь отчетливо, но явственно присутствует также в нескольких соседних миниатюрах: «О, небо, небо, ты мне будешь сниться!..» (1911), «Я вздрагиваю от холода...» (1912, 1937), особенно «Я ненавижу свет...» (1912), «Золотой» (1912), «Лютеранин» (1912), «Айя-София» (1912), «Notre Dame»:

Но чем внимательней, твердяня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра, —
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам...

Совершенно особенный вес «недобрая тяжесть» камня приобретает в сонетном подцикле 1912–1913 гг. В третьем сонете четко обозначены исходные источники лирической медитации — стихотворения Тютчева «С горы скатившись, камень лег в долине...» и «Я лютеран люблю богослуженье...» (16 сентября 1834). Первое безоговорочно принимается и характерным образом развивается в катренах:

Паденье — неизбежный спутник страха,
А самый страх есть чувство пустоты.
Кто камни нам бросает с высоты,
И камень отрицает иго праха?

И деревянной поступью монаха
Мошеный двор когда-то мерил ты:
Булыжники и грубые мечты —
В них жажда смерти и тоска размаха!

Впрочем, есть и существенная разница. Если у Тютчева дан лаконичный натюрморт — покоящийся в долине камень как вещь в себе, вызывающий в деперсонифицированном авторском сознании лишь два равновозможных предположения о предыстории камня и спокойную констатацию неразрешимости этого

вопроса, то у Мандельштама наличествует попытка его разрешить: предпочитается второй вариант («низвергнут мыслящей рукой»), а вопрос переносится на субъект произведенного действия («Кто камни нам бросает с высоты...») и на его последствия («И камень отрицает иго праха?»). Добытые крупницы истины — результат напряженных размышлений лирического героя, меряющего деревянной поступью монаха мощеный опять-таки булыжниками двор, — добровольного узника идеи.

Второе из названных стихотворений Тютчева полемически переосмыслиется в терцетах:

- Ср.: Я лютеран люблю богослуженье,
Обряд их строгий, важный и простой —
Сих голых стен, сей храмины пустой
Понятно мне высокое ученье.
- И: Так проклят будь, готический приют,
Где потолком входящий обморочен
И в очаге веселых дров не жгут.
- Немногие для вечности живут,
Но если ты мгновенным озабочен —
Твой жребий страшен и твой дом непрочен!

Это самый «готический» сонет Мандельштама, испытавшего на себе огромное влияние средневековых мыслителей («Мы вводим готику в отношения слов», — писал он, а «архитектурность, именно в готическом смысле» считал одним из критериев художественности¹⁷. С другой стороны, здесь отразились перипетии религиозного самоопределения, которые Мандельштам переживал в 1911–1913 гг. Отказываясь от «хаоса иудаизма», он уклонился и от православия, и от классического католицизма. В мае 1911 г. поэт принял крещение в Выборгской кирхе методистов. Очевидно, его привлекал не центр системы, а ее периферия. Там он искал свою истину, свой символ веры, потому что более всего, по примеру Чаадаева, ценил «нравственную свободу, свободу выбора»¹⁸.

¹⁷ См., например: *Steiner. Poems as Manifesto: Mandel'stam's «Notre Dame»// Russian Literature. The Hague; Paris, 1977. Vol. 5. № 3. P. 239–256.*

¹⁸ Ср.: *Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама// Мандельштам О. Соч.: В 2 т. — Т. I. — С. 23–36.*

Другим произведением классической русской поэзии, поддержавшим и во многом предопределившим направление творческой мысли Мандельштама в его первом сонетном приступе, явилось стихотворение А. Фета «Ласточка» (1884). Давно замечено, ласточка органично живет в поэтическом мире Мандельштама в разнообразных ипостасях своего прямого или метафорического присутствия: «Под грозowymi облаками...» (1910), «Смутно-дыщащими листьями...» (1911), «От вторника и до субботы...» (1915), «Сумерки свободы» (1918), «Что поют часы-кузнечик...» (1918), «Ласточка» (1920), «Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920), «За то, что я руки твои не сумел удержать...» (1920), «Еще далеко мне до патриарха...» (1931), «Возможна ли женщине мертвой хвала...» (1936) и др.¹⁹.

В «Пешеходе», открывающем сонетиану Мандельштама, «ласточка» сопрягается с «непобедимым страхом в присутствии таинственных высот» (и, следовательно, «пропасти» !) и почти цитатно перекликается с «Ласточками» Фета:

Природы праздный соглядатай,
Люблю, забывши все кругом,
Следить за ласточкой стрелчатой
Над вечерующим прудом.

Вот понеслась и зачертила —
И страшно, чтобы гладь стекла
Стихией чуждой не схватила
Молниевидного крыла,

как будто и в самом деле прилетела из его художественного мира:

Я чувствую непобедимый страх
В присутствии таинственных высот.
Я ласточкой доволен в небесах
И колокольни я люблю полет!

Замечательно, что к полету ласточки метафорически присоединяется каменная колокольня. Их объединяет любовный взгляд

¹⁹ Всего 19 употреблений, по Кубурлису. См.: Concordance to the poems of Osip Mandelstam.— Ithaca, 1974.

лирического субъекта, персонифицированного в образе пешехода («Я доволен»=«Я люблю»).

Устремленная в небо колокольня и мелькающая на ее фоне ласточка внушают лирическому герою «непобедимый страх в присутствии таинственных высот», которые парадоксальным образом опрокидываются и превращаются в пропасть (бездну хаоса). На каменных часах слышен бой Вечности. Но, преодолев наваждение, лирический герой обнаруживает внутренний разлад и поющую в душе печаль. Интереснейшее соображение на этот счет предлагает польский исследователь Рышард Пшыбыльский: «Мы не должны ни в коем случае удивляться, когда Мандельштам заявляет:

Но музыка от бездны не спасет!

Ведь музыка отчасти принадлежит бездне; молчание — это ее музыкальный анагон. Но это не значит, что человек должен, как у Тютчева, ожидать в страхе и трепете, когда наконец поглотит его хаос, иногда называемый трансценденцией... Этот образ Мандельштам унаследовал от Тютчева, который хаос отождествлял иногда с пропастью и грозной морской пучиной... Минувя современных символистов, он вернулся к библейскому видению Тютчева. Это значит, что музыкальная тема в поэзии Мандельштама связана непосредственно с романтизмом»²⁰. С романтизмом, добавлю от себя, символистского толка²¹.

Появление заглавного образа «пешехода» можно объяснить, во-первых, общей антитезой «свое» и «чужое» в пределах частной оппозиции «образы искусства—действительность» (недаром путник «мелькает» на «выцветших листах», можно предположить, старинных гравюр!), а во-вторых, любопытной версией того же Пшыбыльского, обратившего внимание на свидетельство Артура Лурье, согласно которому Мандельштам сочинял свою «Оду Бетховену» «на ходу»²². Эти прогулки очень существенны. Мандельштам, как Платон, был убежден в том, что человек должен мыслить на ходу; как Данте, он прославлял шаг²³. «Умозаклю-

²⁰ Пшыбыльский Рышард. Осип Мандельштам и музыка // Russian Literature. — С., 1972, 2. — С. 114.

²¹ Федотов О.И. Указ. соч. — С. 12–13.

²² Лурье Артур. Чешуя в неводе // Воздушные пути. Альманах, II. — Нью-Йорк, 1961. — С. 203.

²³ Мандельштам О. Разговор о Данте // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. — Т. II. — С. 217.

чающий”, “силлогизирующий” шаг — это ритм и размер. У Мандельштама, как у Данта, “стопа стихов — вдох и выдох — шаг”. Поэтому он любит Бетховена, пешехода, который исшагал леса и поля вокруг Вены.

Пешеход — это *homo salor*, жизнь которого лишь отрывок путешествия из бездны в бездну, из небытия в небытие, или — как кому угодно — из утраченного рая в небесный Иерусалим. Как “этот дивный пешеход” заколдовал ужас бездны? По-фламандски, по-крестьянски он пригласил мир на ритуфель. Потерял рассудок и пустился в пляс. Над пропастью у человека кружится голова. Иногда он дрожит от страха. Ритм создает ему иное головокружение, которое заставляет забыть о тревоге бездны»²⁴.

Все остальные сонеты данного подцикла, может быть, в меньшей степени последний (№6), стоящий несколько особняком, развивают общий идейно-тематический комплекс, представляя собой как бы части одного произведения. Правда, не все интегрирующие скрепы распространяются на подцикл в целом. Например, медитация от первого лица идет только в трех начальных сонетах, от второго в четвертом и от третьего в двух заключительных.

Если, вслед за И. Бехером и К.С. Герасимовым, идеальное развитие лирической темы в сонете видеть в реализации диалектической триады: тезис — антитезис — синтез, у раннего Мандельштама преобладающим элементом окажется вторая часть. Внешними знаками доминирующего положения антитезиса представляются обилие частицы «не», явно предпочитаемый союз «но» (во всех сонетах, кроме четвертого, а в первом — дважды) и другие способы обозначения отрицательной модальности.

Блеклость колорита и приглушенность звучания в сочетании с универсальным негативизмом восприятия и отражения мира²⁵ образуют общую атмосферу минорной недостаточности, непраздничной повседневности, т.е. всего того, что открывается пристальному анализирующему взгляду постсимволиста:

Я не поклонник радости предвзятой.
Подчас природа — серое пятно.
Мне в опьяненьи легком суждено
Изведать краски жизни небогатой.

²⁴ Шишкельский Рышард. Указ. соч. — С.116–117.

²⁵ Аверинцев С.С. Указ. соч. — С.13 и след.

Другим важным интегрирующим фактором поэтической вселенной первых шести сонетов Мандельштама можно считать две господствующие формы движения, царящие в ней: по вертикали (падение в бездну и плавное подымание вверх, парение, полет в небе) и вращение по кругу (карусели, шарманки, кремня точильщика, флюгеров и — опосредованно — часовых стрелок). Первая — выражение концептуального для Мандельштама закона гравитации материи: «Голос материи» «в... неожиданном паденьи» тютчевского камня звучит для него «как членораздельная речь» (II. С. 143); «...Из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам...». Вторая — ритмически адекватный жест будничного коловращения жизни, исключающего вдохновение, но предвосхищающего новую эстетику, основанную на законе тождества ($A=A$) «вместо сомнительного *realibus ad realiora*» (II. С. 144).

Завершается серия мандельштамовских сонетов 10-х годов двумя сонетами 1916–1917 гг. Первый из них «Мне холодно. Прозрачная весна...» — безголовый (aBaVccDDee); в автографе первоначальной редакции, сохранившемся в архиве М. Лозинского (I. С. 113), он сочетается с терцетной II частью «Не фонари сияли нам, а свечи...» (AbbAcc) и катренной III «В Петрополе прозрачном мы умрем...» (aBaVBaaB), которые, в свою очередь, «в сумме» образуют опрокинутый сонет. Здесь по сути дела мы имеем как бы полуфабрикаты будущих сонетов или, наоборот, предвестие распада сонетной формы в «Воронежских тетрадах».

Последний сонет 10-х годов «Актеру, игравшему испанца» открывает подцикл шуточных сонетов, в которых высокая жанрово-строфическая форма выступает в бурлескной функции. Важно отметить, что О. Мандельштам создавал это. Работая уже над переводами четырех сонетов Ф. Петрарки, он часто повторял, что сонет возможен в наше время только как форма для шуточных стихов²⁶. Таковыми, к примеру, были и два сонета 20-х годов — «На Моховой семейство из Полесья...» (1924–1925), написанный в соавторстве с Бенедиктом Лившицем, и половинный сонет «Помпонуич, римский гражданин...», посвященный Ф. Панферову.

В пору обострившегося интереса к итальянской поэзии (к 1933 г. О. М. выучил итальянский язык и завершил «Разговор о

²⁶ Мандельштам Н. Я. Указ. соч. — С. 241.

Данте») поэт предпринял вольный перевод четырех сонетов Фр. Петрарки. Связанный с ними очередной сонетный приступ приходится на декабрь 1933— январь 1934 г. Затем работа была продолжена уже в Воронеже. «Над этими сонетами, — вспоминала Н. Я. Мандельштам, — он работал дольше, чем над другими стихами, — массы вариантов, и притом на бумаге — в черновиках. Иначе говоря, он чему-то на них, как мне кажется, учился, искал “мастерства”. Они как бы ближе к “искусству”, чем другие стихи, в которых есть всегда следы “тайнослышания” (слово Ходасевича)» (Там же. С. 241–242).

Обстоятельные исследования И. М. Семенко²⁷ и А. А. Илюшина²⁸ освобождают от подробного анализа мандельштамовских переводов. Отмечу лишь удивительную точность в передаче ритмико-звуковой формы оригинала. Сам поэт считал перевод одним «из трудных и ответственных видов литработы. По существу, это создание самостоятельного речевого строя на основе чужого материала. Переключение этого материала на русский строй требует громадного напряжения, внимания и воли, богатой изобретательности, умственной свежести, филологического чутья, большой словарной клавиатуры, умения вслушиваться в ритм, схватить рисунок фразы, передать ее — все это при строжайшем самообуздании. Иначе — отсебятина»²⁹. Мандельштам-переводчик существенно изменил содержание сонетов Петрарки, насытив, в частности, его приметам собственного поэтического мира, но бережно сохранив их форму: метрику, ритмику, строфику и звучание.

Многие исследователи обращали внимание на знаменательную попытку скалькировать метрику оригинала в №№ 12 и 14 («Речка, распухшая от слез соленых...» и «Когда уснет земля и жар отпышет...»), в которых несколько стихов на фоне 5-стопного ямба являют собой так называемый «итальянский размер»:

Речка, распухшая от слез соленых...
Чуткие звери и немые рыбы...
Силой любви затверженные глыбы...

(№12)

²⁷ Семенко И. М. Поэтика позднего Мандельштама (от черновых редакций к окончательному тексту). — Рига, 1986; Семенко И. М. Мандельштам — переводчик Петрарки // Вопросы литературы. — 1970. — № 10. — С. 153–169.

²⁸ Илюшин А. А. Данте и Петрарка в интерпретациях Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама... — С. 367–382.

²⁹ Мандельштам О. Статьи о переводе. Потоки халтуры // Собр. соч.: В 3 т. — Т. 2. — Нью-Йорк, С. 427.

Ходит по кругу ночь с горящей пряжей...
Чую, горю, рвусь, плачу — и не слышит...
Целую ночь, целую ночь на страже...
Тысячу раз на дню, себе на диво...

(№14)

Строки примерно такой же конфигурации имеются в трех из четырех редакций №15 («Промчались дни мои, как бы оленей...»).

«Итальянский размер», в оригинальном исполнении Мандельштама, интерпретируется разными исследователями неоднозначно. И. Семенко, к примеру, видит его «изюминку» в «хореическом акценте в начале или середине строки»³⁰. «Переводя силлабический стих Петрарки ямбом, — считает она, — Мандельштам во всех сонетах часто применяет ударение на первом слоге в начале стиха. Такая расстановка ударений — мандельштамовский способ преодоления размерности ямба, несвойственного силлабическому итальянскому стиху»³¹. М.Л. Гаспаров полагает, что мы имеем дело здесь с экспериментальным стихом при передаче силлабики³², а А.А. Илюшин прямо объявляет ритмическую природу мандельштамовских переводов силлабической: «Перед нами нецезурованные женские 11-сложники, имитирующие ритм итальянских эндекасиллабов — размера, в котором выдержаны и “Комедия” Данте, и сонеты Петрарки. Преобладают стихи, ритм которых совпадает с ритмом 5-стопного ямба (типа “Когда умрет земля и жар отпышет”), однако они достаточно легко и непринужденно сочетаются с 11-сложниками силлабического типа... Эти отступления от силлаботоники в сторону силлабики наверняка призваны создать ощущение силлабических ритмов. Мандельштам стремится к эквиметрии. Он “выпускник” акмеистической школы, а ее основатель Н. Гумилев в свое время утверждал, что поэты-переводчики высшего класса должны иноязычную силлабику переводить русской силлабикой»³³.

К сказанному остается добавить, что и оригинальная итальянская силлабика отличалась склонностью к *силлабо-тоническому ямбическому* ритму, причем именно во втором полустишии

³⁰ Семенко И.М. Мандельштам — переводчик Петрарки... — С. 169.

³¹ Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама... — С. 92.

³² Гаспаров М.Л. Эволюция метрики Мандельштама//Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама... — С. 337.

³³ Илюшин А.А. Указ. соч. — С. 375–376.

из-за константного ударения на 10-м слоге, первая же половина стиха сохраняла ритмическую свободу. «Более строгое чередование ударных и безударных слогов казалось носителям итальянского стиха монотонным»³⁴.

С другой стороны, учитывая исключительную «музыкальность» Мандельштама, которая давала о себе знать и в тематике его произведений, и в технологии поэтического творчества, и в своеобразной манере декламации, и в абсолютной чуткости к интонациям «чужой речи», и даже в скупых признаниях теоретического порядка:

Есть иволги в лесах, и гласных долгота
В тонических стихах единственная мера,
Но только раз в году бывает разлита
В природе длительность, как в метрике Гомера.
(«Равноденствие»);

или: «Александрийский стих восходит к антифону, т.е. к переключке хора, разделенного на две половины, располагающие одинаковым временем для изъяснения своей воли. Впрочем, это равноправие нарушается, когда один голос уступает часть принадлежащего ему времени другому. Время — чистая и неприкрашенная субстанция александрийца» («Заметки о Шенье». II. С.163). Не лишена оснований и мысль Ирины Бушман об универсальном значении для поэта метрической системы стихосложения, в которой основой размера была именно длительность слога. «Если для Мандельштама, — пишет она, — стихотворный размер создается не простым чередованием ударяемых и безударных слогов, а равной протяженностью отдельных групп слогов во времени, то легко объяснить особенности его ритмики. Стопа хорей может, как равноценная величина — $\cup = \cup -$, заменить стопу ямба»³⁵.

Нельзя, наконец, не упомянуть о прецеденте метрической кальки «италианского размера» в «Сонете» Степана Шевырева («Люблю, люблю, когда в тени густой...», 1831), написанном также 5-стопным ямбом с альтернансом мужских и женских клаузул и тремя отступлениями от ямбической каденции, правда, не в первой, а во второй половине стиха:

³⁴ Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. — М., 1988. — С. 120.

³⁵ Бушман И. Поэтическое искусство Мандельштама. — Мюнхен, 1964. — С. 39.

Люблю, люблю, когда в тени густой
Чета младая предо мной мелькает
И руку верную с верной рукой,
Кольцо с кольцом, любовно соплетает...
(«Сонет (Италийским размером)»)

Таким образом, если в первом приступе 1912–1913 гг. Мандельштам, по выражению М.Л. Гаспарова, как бы держал «экзамен на мастерство акмеистов»³⁶ — отсюда стремление овладеть самой трудной формой сплошного сонета, то перед тем, как распроститься с ним в серьезных лирических жанрах, поэт возвращается к глубинным истокам канона и с виртуозной точностью создает адекватно «звучащий слепок» иноязычного оригинала³⁷, т.е. доводит отмеченную тенденцию до предела.

На воронежский период в творчестве Мандельштама приходятся два «серьезных» сонета: «Сосновой рощицы закон...» и «Вехи дальние обознача...», один шуточный «Решенье» («Когда б женился я на египтянке...») — все неканонической формы, а также несколько стихотворений, в которых сонетные признаки редуцировались до такой степени, что их уже нельзя считать структурообразующими.

«Сосновой рощицы закон...» для Мандельштама — то же, что «дряхлый пук дерев» для Пушкина и «Когда б вы знали, из какого сора...» для Ахматовой, т.е. знаменательная веха, указывающая на поворот в творческой эволюции к реалистическому видению мира. Этапное значение этого стихотворения отметила и Н.Я. Мандельштам в своих «Комментариях» к «Новым стихам»: «С “Сосновой рощицы” начинается новый цикл, или, вернее, — здесь первое стихотворение, не принадлежащее к циклу “возрастов”, реминисценций и предчувствий, с которых началась “Вторая воронежская тетрадь”. Произошло возвращение к настоящему, входит в сегодняшний день и Воронеж»³⁸.

В стихотворении отразилась реальная роща, росшая на пригорке перед домом, в котором Мандельштамы жили в Задонске. Очевидно, среди деревьев попадались лировидные сосны (между прочим, знак особой биологической активности местности), вызывавшие соответствующие «музыкальные» ассоциации. Что

³⁶ Гаспаров М.Л. Эволюция метрики Мандельштама... — С. 344.

³⁷ Семенко И.М. Мандельштам — переводчик Петrarки... — С. 169.

³⁸ Мандельштам Н.Я. Указ. соч. — С.272–273.

касается формальной стороны дела, только с очень большим допуском стихотворение можно признать безголовым опрокинутым сонетом: его терцетная часть, перемещенная в начало, представляет собой три срифмованных попарно двустихия.

Обнаженная связь с реальностью, увиденной, как и в предыдущем стихотворении, «сквозь стекло особняка», в данном случае здания санатория в Тамбове, «где О.М. провел несколько дней и откуда писал такие отчаянные письма» (Там же. С. 277–278), пейзаж с реальной рекой Цной, с кропотливой проработкой деталей, с пронзительной зоркостью наблюдающего, не столько различающего, сколько домысливающего тонкие прутья вех на пути дальнего обоза, — все это несомненные признаки нового стиля, взятого на вооружение поэтом, унаследовавшим пушкинские традиции:

Лишь чернил воздушных проза
Неразборчиво легка...

Обращение к 4-стопному хорею вызывает устойчивые культурные ассоциации с группой «дорожных» стихотворений Пушкина, созданных в 1825–1830 гг., среди них: «Зимний вечер» (1825), «Зимняя дорога» (1826), «Дорожные жалобы» (1829), «Подъезжая под Ижору...» (1829), «Стрекотунья белобока...» (1829), «Бесы» (1830). Правда, сам Мандельштам «говорил, что в нем чувствуется влияние традиций детской литературы» (Там же. С. 278), скорее всего имея в виду другую грань жанрово-тематической репутации 4-стопного хорей. По крайней мере три четверти детских стихов Мандельштама написаны этим размером. Существенный момент: «Вехи дальние обоза...» (26 декабря 1936) возникло и существовало в сознании поэта в эскorte стихотворений, родственных ему по содержанию, стилистике и размеру: «Эта область в Темноводье...» (23–27 декабря 1936), «Как подарок запоздалый» (29–30 декабря 1936), «Оттого все неудачи...» (29–30 декабря 1936), «Твой зрачок в небесной корке...» (2 января 1937), «Улыбнись, ягненок гневный, с рафаэлева холста...» (9 января 1937); к ним примыкают — по контрасту — написанные 3-стопным ямбом: «Когда в ветвях понурых...» (9 января 1937) и «Я около Кольцова...» (9 января 1937), с возвращением к 4-стопному хорею: «Дрожжи мира дорогие...» (12–18 января 1937), «Влез бесенок в мокрой шерстке...» (1–18 января 1937), где пушкинские аллюзии обозначены явно, без обиняков.

Наконец, 21–22 января 1937 г. был написан краткий вариант стихотворения «Слышу, слышу ранний лед...», продолжающий разработку сквозной природной темы в привычном ритме 4-стопного хоря. Как справедливо заметил М.Л. Гаспаров, «работа над стихотворным размером идет у Мандельштама приступами: то один год приносит сразу несколько стихотворений данной формы, то она остается в забросе на долгие года»³⁹.

Залп из нескольких стихотворений, написанных 4-стопным хореем, совпал с тематическим приступом, подкрепив это сращение авторитетом аналогичного совпадения в творчестве Пушкина.

С другой стороны, логика развития лирической темы уводит лирического героя «от молодых еще воронежских холмов к всечеловеческим, ясным в Тоскане». На рубеже третьего года изгнания (в одной из редакций) читаем:

Там уж скоро третий год
Тень моя живет меж вами
И шумит среди людей,
Греясь их вином и небом,
И несладким кормит хлебом
Неотвязных лебедей.

По аналогии вспоминается другой великий изгнанник, горько выразивший тоску утраты родной «Флоренции своей» афоризмом: «как тяжело подыматься по чужим лестницам и как горек чужой хлеб!», известный также как основоположник европейского сонета («Суровый Дант не презирал сонета...»). Видимо, не случайно Мандельштам принял старинный пушкинский вариант имени великого итальянца, во всяком случае, если исключить дополнительное 5-стишие:

С черствых лестниц, с площадей
С угловатыми дворцами
Круг Флоренции своей
Алигьери пел мощней
Утомленными губами,

³⁹ Гаспаров М.Л. Указ. соч. — С. 342.

— получим нормальный «полнометражный» сонет классического, обратим внимание, итальянского типа: aBaB aBaB aB cD Dc, написанный, правда, «неуставным» 4-стопным хореем, но зато с тенденцией к сплошной рифмовке.

Следующим явилось стихотворение «Люблю морозное дыханье...» (24 января 1937), состоящее из четырех трехстиший; его можно трактовать как терцеты несостоявшихся сонетов (ср. упомянутую статью В.С. Баевского о стихотворении «Нет, не луна, а светлый циферблат...»). В нем, продолжая тему зимней дороги, косвенно связанную с пушкинской жанровой сценкой:

Вот бегают дворовый мальчик,
В салазки жучку посадив,
Себя в коня преобразив;
Шалун уж заморозил пальчик...

— Мандельштам возвращается к ямбу, 4-стопному, озабоченный, кстати будет заметить, искусом ритмической передачи одышки, преследовавшей его на морозе: «По этому стихотворению, — говорил О.М., — нетрудно будет догадаться, что у него на морозе одышка: «Я — это я, явь — это явь...»⁴⁰.

Наконец, довольно отчетливо, хотя и в чрезвычайно экзотической аранжировке, сонетные ходы просматриваются в строфике «Стихов к Н. Штемпель» («К пустой земле невольно припадая...» и «Есть женщины сырой земле родные...», 4 мая 1937)⁴¹.

Таким образом, обзор сонетного творчества О. Мандельштама подводит нас к следующим выводам:

1. Сонет не был доминирующей жанрово-строфической формой в поэзии О. Мандельштама, зато закономерности его функционирования в ней отражают существенные особенности творческой эволюции поэта.
2. Строфический репертуар Мандельштама скуден и однообразен. Кроме трех десятков стихотворений, написанных восьмистишиями (по большей части сдвоенными катренами), двух десятков, написанных графически выделенными двустихиями,

⁴⁰ Мандельштам Н.Я. Указ. соч. — С. 285.

⁴¹ См. об этом в главке об 11-стишиях.

а также нескольких трех-, пяти- и шестистиший, основной корпус составляют стихотворения, состоящие из вполне стандартных катренов, главным образом перекрестной рифмовки. Твердые строфические формы представлены исключительно сонетами, если не считать «Мадригала» («Дочь Андроника Комнена...», 1916), посвященного Саломее Николаевне Андрониковой-Гальперн, — восьмистишия со слабой тенденцией к триолету.

3. Равнодушие поэта к канонической строфике объясняется, видимо, присущим ему отвращением к какой бы то ни было регламентации как в жизни, так и в творчестве; в частности, поэт избегал предсказуемости в развитии идеи и мог даже пренебречь рифмой на положенном месте. К сонету молодой Мандельштам обратился под влиянием как западных, так и отечественных своих учителей, на фоне общей его популярности в творческой практике символизма, акмеизма и других модернистских течений.

4. Мандельштамовские сонеты составляют следующие группы:

а) в *хронологическом* отношении:

 I. 10-е годы (1912–1917) (№№1–8);

 II. 20-е годы (1924–1925) (№№9,10);

 III. 30-е годы (1933–1937) (№№11–18);

б) в *жанрово-тематическом* отношении:

I подцикл, развивающий базовые лейтмотивы лирики Мандельштама, а именно — противостояния вечности и мгновения, высоты и бездны, полета птицы и падения камня, творческого вдохновения, звучания музыки и будничного колдовращения жизни (№№1–7, 16–17);

II подцикл — шуточные стихи, в которых высокая классическая строфика выступает в бурлескной функции (№№8–11, 18);

III подцикл — вольные переводы четырех сонетов Фр. Петрарки, в которых, существенно изменив содержание, создав некий обобщенный образ «своего» Петрарки, Мандельштам максимально выдержал каноническую форму оригинала (№№12–15);

в) в *структурном* отношении:

I — классические сонеты (№№1–6, 8–9, 11–15), с явным предпочтением наиболее сложной форме сплошного сонета (№№1, 2, 4, 8);

- II — аномальные сонеты; среди них полусонеты (№№10, 18); безголовые (№№7, 17) и безголовый опрокинутый (№16). К ним примыкает фрагмент несомненного сонета («Автоматичен, вежлив и суров...») и сонетоидные формы, созданные в 30-е годы.
5. К сонету Мандельштам обращался эпизодически, со значительными перерывами, серийно; внутри каждой серии сонеты, цепляясь друг за друга, отчетливо циклизуются; следовательно, в творческом сознании поэта они составляли некую обособленную жанрово-строфическую форму, имеющую выраженную тенденцию к сращению с определенными тематическими комплексами.
 6. Закономерности становления и развития сонета в творчестве Мандельштама рельефнее всего обнаруживают себя в последовательности наиболее интенсивных сонетных приступов. Первый из них приходится на начало 10-х годов, точнее на 1912–1913 гг. (№№1–6). Это преимущественно сонеты значительного концептуального содержания, серьезного стилистического характера, строгой канонической формы, разрабатывающие центральную идею акмеизма — идею сублимации реальной материи в субстанцию искусства, «недоброй тяжести камня» в перл творения — прекрасный поэтический образ. Следующий пик сонетного творчества Мандельштама принес серию из четырех сонетов, точнее вольных переводов из «Книги песен» Фр. Петрарки. Основная их тема — любовь — находит отклик в раздумьях о назначении поэта. Освоив чужой художественный мир, поэт добивается поразительной точности в передаче метрических, строфических и даже фонетических параметров иноязычного текста. На этой ноте обрывается линия высокого классического сонета в творчестве Мандельштама. 1936–1937 гг. характеризуются его распадом: вместе с решительным поворотом в тематике и стилистике, в преддверии сюрреалистического видения и, соответственно, отражения мира, свойственных «позднему» Мандельштаму, появляются аномальные и сонетоидные формы.

Контрольные вопросы и задания

0.0. Понятие строфы и ее типология

- 0.1. Чем принципиально отличается строфическая речь от астрофической? Существует ли жесткая, непроницаемая граница между ними или ее замещают переходные, промежуточные формы?
- 0.2. Раскройте внутреннюю (образную) форму термина «строфа».
- 0.3. Перечислите основные формы графической сегментации стихового потока на строфы.
- 0.4. Дайте оптимальное, на ваш взгляд, определение строфы.
- 0.5. Какова типология строф? Назовите их основные виды.

1.0. Моностих

- 1.1. Моностих: может ли моностих претендовать на свою нишу в номенклатуре строф?
- 1.2. Какие тематические и жанровые тяготения обнаруживает моностих в русской поэзии?
- 1.3. Приведите несколько наиболее примечательных моностихов.

2.0. Двустиие

- 2.1. Какие условия необходимы для вычленения двустииа в качестве строфы?
- 2.2. Что такое элегический дистих? Когда и при каких обстоятельствах он появился впервые?
- 2.3. Опишите эволюцию имитаций элегического дистиха средствами силлаботоники в русской литературе XIX–XX вв. Каковы его основные функции?
- 2.4. Охарактеризуйте каноническую структуру газеллы. Что такое бейт, редиф и тахаллус?
- 2.5. Какую роль в утверждении отечественной газеллы сыграли немецкие поэты?
- 2.6. Для кого из русских поэтов газелла оказалась наиболее органичной строфической формой?

- 2.7. Какими отличительными особенностями отмечены силлабические двоестрочия? Приведите примеры одиночных и повторяющихся двоестрочий из русской поэзии XVII–XVIII вв.
- 2.8. Что такое александрийский стих? Каково происхождение этого термина?
- 2.9. Почему александрийский стих можно считать строфическим и в графически нерасчлененном на отдельные строфы виде?
- 2.10. Как относился к александрийскому стиху Пушкин (теоретически и практически)?
- 2.11. Кто из русских поэтов чаще других обращался к двустишиям? Как вы думаете, почему?
- 2.12. Каковы жанрово-тематические тяготения двустиший А. Блока, С. Есенина и О. Мандельштама?

3.0. Терцет (трехстишие)

- 3.1. Почему нечетностишные строфы встречаются гораздо реже четностишных?
- 3.2. Какие модели терцетов более всего распространены в русской поэзии?
- 3.3. Что такое ритурнель? Приведите примеры ритурнеля и его дериватов в русской поэзии XX в.
- 3.4. Дайте определение терцинам и проследите их родословную.
- 3.5. Какое место в общей архитектонике «Божественной Комедии» занимает ее строфика?
- 3.6. Как и при каких обстоятельствах терцины появились в русской поэзии?
- 3.7. Какие ассоциации вызывает строфика в стихотворении А. С. Пушкина «В начале жизни школу помню я...»?
- 3.8. Проанализируйте два вольных перевода Пушкина из I части «Божественной Комедии». Чем они отличаются друг от друга? Какую роль они сыграли в дальнейшей эволюции русских терцин?
- 3.9. Перечислите наиболее громкие прецеденты применения терцин в русской поэзии Серебряного века.
- 3.10. Кто из русских поэтов применяет терцины в наше время и с какой целью?

4.0. Катрен (четверостишие)

- 4.1. Чем объясняется беспрецедентная популярность и одновременно стилистическая нейтральность четверостиший?
- 4.2. Охарактеризуйте три самые распространенные формы катрена по способам рифмовки. Чем они отличаются друг от друга?
- 4.3. Какие экспрессивные ореолы несет в себе четверостишие охватной рифмовки? Кто из русских поэтов культивировал его особенно активно?
- 4.4. Приведите примеры композиций из разнородных катренов. Какие содержательные ореолы им свойственны?
- 4.5. Какие разновидности катренов с холостыми стихами вам известны? Перечислите их и приведите примеры.
- 4.6. Как появились в отечественной поэзии рубаи? Назовите самые яркие прецеденты этой строфы (и ее дериватов) в оригинальном творчестве русских поэтов.
- 4.7. Кто из русских поэтов использовал в своем творчестве пантум?
- 4.8. Какой вид четверостиший культивировался в русской поэзии XVIII в. под названием «рондо»?

5.0. Пятистишие

- 5.1. Какие ассоциации вызывают различные виды строф, состоящих из пяти холостых стихов?
- 5.2. Перечислите основные модификации рифмованных пятистиший симметричного и асимметричного построения. Каковы их аффективные ореолы?
- 5.3. Назовите причины обращения к пятистишиям, сочетающим рифмовку и холостые стихи, Державина, Тютчева и Ходасевича.

6.0. Шестистишие

- 6.1. Какова внутренняя структура самых распространенных форм шестистишия как одного из вариантов сложной строфы?
- 6.2. Чем отличаются друг от друга холостые шестистишия XVIII, XIX и XX вв.?

- 6.3. Проанализируйте стихотворение Ф. Тютчева «Silentium» в органичной взаимосвязи строфики, ритмики и содержания.
- 6.4. Какое место занимают шестистишия различной конфигурации в строфическом репертуаре Иосифа Бродского?
- 6.5. Чем мотивировано, на ваш взгляд, обращение Н.Гумилева к композициям, сочетающим строфы по шесть стихов на две рифмы в различном порядке («Пятистопные ямбы», 1913; «Открытие Америки», 1910–1916)?
- 6.6. Какова внешняя и внутренняя архитектоника секстин?
- 6.7. Сравните строфическую структуру стихотворений Г. Державина «Снигирь», 1800 и И. Бродского «На смерть Жукова», 1974.

7.0. Семистишие

- 7.1. Какова структура бородинского семистишия? Опишите обстоятельства его появления и функционирования.
- 7.2. Перечислите основные модели семистишия, культивируемые в русской поэзии.

8.0. Восьмистишие

- 8.1. Из каких компонентов состоят наиболее распространенные виды восьмистиший?
- 8.2. Опишите структуру, генезис и историческую эволюцию сицилианы.
- 8.3. В каком смысле октава является ритмической альтернативой сицилиане?
- 8.4. Как развивалась октава в западноевропейской традиции?
- 8.5. Когда и при каких обстоятельствах появились первые русские октавы?
- 8.6. В чем смысл дискуссии об октаве, развернувшейся в 1822 г. на страницах «Сына Отечества», и как продолжил ее в «Домике в Коломне» Пушкин?
- 8.7. Каковы исторические судьбы русской лирической и эпической октавы?
- 8.8. Что вам известно о строении, генезисе и художественной практике русского триолета?

- 8.9. Дайте характеристику балладному восьмистишию. Кто из русских поэтов культивировал его в своем творчестве?
- 8.10. Перечислите основные разновидности восьмистиший нетрадиционной рифмовки. Какие аффективные ореолы они содержат?

9.0. Девятистишие

- 9.1. Назовите самые популярные модели девятистишия. Какова их внутренняя структура?
- 9.2. Где и когда впервые появилась спенсера строфа? Назовите русских поэтов, применявших ее в своем оригинальном творчестве.
- 9.3. Охарактеризуйте структуру и аффективные ореолы.
- 9.4. Каковы выразительные функции девятистиший, сочетающих рифмованные и холостые стихи?
- 9.5. Какую роль играет девятистишие в строфическом репертуаре Иосифа Бродского?

10.0. Десятистишие

- 10.1. Какой вид десятистишия может интерпретироваться как безголовый сонет?
- 10.2. Какой вид десятистишия взяла на вооружение ода? Как вы думаете, почему? Кто был инициатором одического десятистишия на Западе и в России?
- 10.3. Назовите и опишите три структурные разновидности одического десятистишия.
- 10.4. Какое место занимают различные модели десятистишия в строфическом репертуаре Пушкина и Лермонтова?
- 10.5. В каких жанрах русской поэзии второй половины XIX–XX вв. культивируется одическое десятистишие?
- 10.6. Какие ассоциации несет с собой децима?

11.0. Одиннадцатистишие

- 11.1. Почему одиннадцати- и тринадцатистишия лидируют среди самых невостребованных строф?

- 11.2. Какие модели одиннадцатистиший преимущественно используются в творчестве Лермонтова и Мандельштама?

12.0. Двенадцатистишие

- 12.1. Опишите известные вам модели двенадцатистишия.
- 12.2. Какие жанровые тяготения обнаруживает двенадцатистишие?
- 12.3. Проанализируйте двенадцатистишия Державина, Жуковского и Лермонтова.

13.0. Тринадцатистишие

- 13.1. Что позволяет нам рассматривать практически любой вид рифмованного тринадцатистишия как дериват сонета?
- 13.2. Какие модели повторяющегося тринадцатистишия использовали в своем творчестве Лермонтов и Тютчев?

14.0. Четырнадцатистишие

- 14.1. Можно ли считать число 14 предельным для сохранения понятия строфы в нашем воспринимающем сознании?
- 14.2. Какие строфы, состоящие из 14 строк, относятся к разряду твердых и фамильных?
- 14.3. Подчиняется ли структура сонета правилу «золотого сечения»? Какие его элементы соотносятся с рядом чисел Фибоначчи?
- 14.4. Какова предыстория сонета?
- 14.5. Охарактеризуйте три основных типа европейского сонета.
- 14.6. Согласны ли вы с мнением Иоганнеса Бехера, различавшего правильный сонет и «неправильное» четырнадцатистишие в зависимости от наличия/отсутствия в тексте диалектического единства противоположностей?
- 14.7. Может ли сонет, будучи системой составляющих его элементов, сам служить элементом других, более сложных суперсистем?
- 14.8. Дайте краткую характеристику европейского сонета эпохи Возрождения.

- 14.9. Каковы истоки восточноевропейского, в частности русского, сонета?
- 14.10. Какой вклад в русскую сонетистику внесли Мицкевич и Пушкин?
- 14.11. Чем объясняется обострение интереса к сонету в русской поэзии Серебряного века?
- 14.12. Кого из русских поэтов вы считаете наиболее искусными мастерами сонетной формы? Аргументируйте свое мнение.
- 14.13. Чем объяснить появление аномальных форм сонета в творчестве современных русских поэтов?
- 14.14. Проследите резонанс от пушкинского сонета «Суровый Дант не презирал сонета...», 1830, в русской поэзии XIX–XX вв.
- 14.15. Что такое венок (корона) сонетов? Где и когда он появился впервые?
- 14.16. Какова историческая эволюция венка сонетов в русской поэзии XIX–XX вв.?
- 14.17. Каковы новаторские поиски в области венков сонетов в наши дни?
- 14.18. Дайте краткую характеристику жанровых феноменов книги сонетов и романа в сонетах в западной и отечественной традиции.
- 14.19. Какова структура онегинской строфы? Опыт каких суперстроф использовал Пушкин при ее создании?
- 14.20. Как соотносятся онегинская строфа и жанровое своеобразие романа в стихах?
- 14.21. Кто из русских поэтов предпринимал попытки использовать онегинскую строфу после «Онегина»?

Литература по темам

Часть III. СТРОФИКА

1. *Аминов А.* Жанр рубаи и советская лирико-философская поэзия. — Душанбе, 1987.
2. *Артеменко Е.Б.* Строфика как средство синтаксической организации народно-песенных текстов // Слово, синтаксическая конструкция и текст в фольклорном произведении. — Курск, 1990.
3. *Афанасьев В.В.* Онегинская строфа — русский сонет // Функциональные исследования. — Вып. 5. — М., 1997.
4. *Бабаев Е.Г.* «Строфа, слагаемая мной...» // Вестник Московского ун-та. Сер. X: Журналистика. — 42 (1987). — № 1.
5. *Баевский В.С.* Строфа и рифма в «Евгении Онегине» // Пушкинские чтения. — Таллинн, 1990.
6. *Баевский В.С.* Типы строфической организации стихотворений Некрасова // Некрасовский сборник. — Калининград, 1972.
7. *Балакай А.Г.* Поэтическая строфика художественного текста: На материале поэтических произведений В.В. Маяковского // Русский язык в школе. — 1984. — № 6.
8. *Баткин Леонид.* Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. — Изд. РГГУ, 1997.
9. *Бердников Алексей.* Жидков, или О смысле дивных роз, киселе и переживаниях одной человеческой души. — М., 1999.
10. *Бердников Л.И.* Счастливый феникс: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII — начала XIX века. — СПб., 1997.
11. *Благоднаров В.Н.* В.Я. Брюсов — мастер русского сонета. — Ч. 1. — Самарканд, 1985.
12. *Брюсов В.Я.* Синтетика поэзии // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. — Т. VI. — М., 1975.
13. *Вацуро В.Е.* Русский сонет 1820-х годов и европейская романтическая традиция // Гармония противоположностей: Аспекты теории и истории сонета. — Тбилиси, 1985.
14. *Вишневский К.Д.* Архитектоника русского стиха XVIII — первой половины XIX в. // Исследования по теории стиха. — Л., 1978.
15. *Вишневский К.Д.* Балладная строфа // Поэтика и стиховедение: Межвузовский сб. научных трудов. — Рязань, 1984.
16. *Вишневский К.Д.* Жанровая и стилистическая роль строфы десятистишия в русской поэзии XVIII века // Материалы 9-й научной конф. литературоведов Поволжья. — Пенза, 1969.

17. *Вишневский К.Д.* Разнообразие формы русского сонета // *Russian Verse Theory*. — Columbus: Slavica, 1989.
18. *Вишневский К.Д.* Строфа и жанр // Проблемы мастерства в изучении и преподавании художественной литературы. Тезисы докл. — М., 1967.
19. *Вишневский К.Д.* Строфика Лермонтова // Творчество Лермонтова. Уч. записки Пензенского педагогического института. Сер. филол. — Вып. 14. — Пенза, 1965.
20. *Вишневский К.Д.* Структура неравноstopных стрoф // Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. — М., 1996.
21. *Владимиров О.Н.* Сонет в творчестве И.А. Бунина (к постановке вопроса) // Проблемы метода и жанра. — Вып. 18. — Томск, 1994.
22. *Воробьев Ю.В.* Об интонационном единстве строфического стиха // Конф. молодых научн. работников по вопр. лингвистики и методике препода. иностр. языков. Тезисы докл. — М., 1968.
23. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. — М., 1984.
24. *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х–1925 годов в комментариях. — М., 1993.
25. *Гаспаров М.Л.* Стих начала XX в.: строфическая традиция и эксперимент // Связь времен. — М., 1992.
26. *Гаспаров М.Л.* Строфический ритм в русском 4-стопном ямбе и хорее // *Russian Verse Theory*. — Columbus: Slavica, 1989.
27. *Гаспаров М.Л.* Цепные строфы в русской поэзии начала XX века // Русская советская поэзия и стиховедение. — М., 1969.
28. *Гаспаров М.Л.* Элементы строфики в русском нестрофическом ямбе XIX века // Марксизм-ленинизм и проблемы теории литературы: Тезисы докл. научн. конф. — Алма-Ата, 1969.
29. *Гаспаров М.Л., Автономова Н.С.* Сонеты Шекспира — переводы Маршака // Вопросы литературы. — 1969. — № 2.
30. *Герасимов К.С.* Валерий Брюсов и диалектика сонета // Валерий Брюсов: Исследования и материалы. — Ставрополь, 1986.
31. *Герасимов К.С.* Диалектика канoнов сонета // Гармония противоположностей: Аспекты теории и истории сонета. — Тбилиси, 1985.
32. *Гиголов Г.М.* «Литературоведческие» сонеты («Плеяда» Л.П. Гроссмана) // Гармония противоположностей: Аспекты теории и истории сонета. — Тбилиси, 1985.
33. *Гринбаум О.Н.* Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении (на материале «Онегинской строфы» и русского сонета). — Изд. СПб. университета, 2000.

34. Гроссман Л.П. Поэтика русского сонета // Гроссман Л. Борьба за стиль: Опыты по практике и поэтике. — М., 1927, или: Гроссман Л. Собр.соч. — М., 1928. — Т. 1.
35. Гроссман Л.П. Онегинская строфа // Там же.
36. Дворянков Н.А. Строфика и синтаксис (К проблеме лингвистической поэтики) // Проблемы языкознания: Докл. и сообщ. сов. ученых на X Междунар. конгрессе лингвистов. — М., 1967.
37. Добровольский Б.М. Цепная строфика русских народных песен // Специфика фольклорных жанров («Русский фольклор», 10). — М.; Л., 1966.
38. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В.М. Теория стиха. — Л., 1975.
39. Измайлов Н.В. Из истории русской октавы // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В.В. Виноградова. — Л., 1971.
40. Илюшин А.А. К истории онегинской строфы // Замысел, труд, воплощение. — М., 1977.
41. Илюшин А.А. Случайные строфические образования в поэме А.А. Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переяславский» // Вестник Московского ун-та. 48. Сер. 9. Филология. — № 4. — 1993.
42. Карловский И. К генезису сонетной формы Максимилиана Волошина // Русская филология, 7. — Тарту, 1997.
43. Кирсанов С.И. Поэзия и палиндромон // Наука и жизнь. — 1966. — № 7.
44. Кормилов С.И. Маргинальные системы русского стихосложения. — М., 1995.
45. Кормилов С.И. Некоторые проблемы современной теории сонета // Филологические науки. — 1993. — № 3.
46. Кормилов С.И. Сонеты Георгия Иванова // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. — 1997. — № 2.
47. Кормилов С.И. Сонеты Н.С. Гумилева // Филологические науки. — 1999. — № 4.
48. Кормилов С.И. Строфика как элемент стихотворной формы // Филология: Сб. студенческих и аспирантских научных работ. — Вып. 3. — Изд-во МГУ, 1974.
49. Кошемчук Т.А. Сонеты Максимилиана Волошина. АКД. — Тбилиси, 1990.
50. Кузмин Д. «Отдельно взятый стих прекрасен?» // Арион, 3 (1996). — № 2.
51. Лотман Михаил. Гиперстрофика Бродского // Russian Literature, XXXVII (1995), nos. II–III.

52. *Лотман М.Ю.* Иннокентий Анненский — разрушитель сонета // *Slowiańska metryka porównawcza, V: Sonet.* — Warszawa, 1993.
53. *Лотман М.Ю., Рейфман С.П.* Опыт функционального описания строфики // Материалы 27-й научной студенческой конф. Литературоведение. Лингвистика. — Тарту, 1972.
54. *Марков Н.В.* Ломоносов и русская строфика // Очерки по истории русского языка и литературы XVIII в. (Ломоносовские чтения). — Казань, 1967. — Вып. I.
55. *Меднис Н.Е.* Русская октава и октава Лермонтова // Уч. зап. Горьковского университета. Вып. 105. Сер. гуманитарн. наук. — Горький, 1969.
56. *Мелентьев Г.В.* Венок сонетов: Библиографический указатель. — Саранск, 1988.
57. *Моисеев А.И.* А.С.Пушкин. Я помню чудное мгновенье...: Строфика и рифмы // Филологические науки. — 1995. — № 4.
58. *Муравьев П.И.* О ритмико-строфическом строении «Василия Теркина» А. Твардовского // Вопр. рус. литературы XIX–XX вв. (Уч. зап. Смоленского пед. ин-та, вып. 27). — Смоленск, 1971.
59. *Никишов Ю.М.* Онегинская строфа: источник и поэтика // Филологические науки. — 1992. — № 2.
60. *Никонов В.А.* Строфика // Изучение стихосложения в школе. — М., 1960.
61. *Новикова А.М.* О строфической композиции традиционных лирических песен // Из истории русской народной поэзии («Русский фольклор», 12). — Л., 1971.
62. *Онтология стиха. Памяти Владислава Евгеньевича Холшевникова.* — СПб., 2000.
63. *Пейсахович М.А.* Двустипные формы в поэзии Некрасова // Филологические науки. — 1971. — № 1.
64. *Пейсахович М.А.* Онегинская строфа в поэмах Лермонтова // Филологические науки. — 1969. — № 1.
65. *Пейсахович М.А.* Стих юношеских поэм Лермонтова (двустипные формы) // Вопросы русской литературы. — Львов, 1971. — Вып. 1.
66. *Пейсахович М.А.* Строфика Лермонтова // Творчество М.Ю.Лермонтова. — М., 1964.
67. *Пейсахович М.А.* Строфика Некрасова // Поэзия любви и гнева. — Л., 1973.
68. *Пейсахович М.А.* Строфическая организация поэм Лермонтова // Вопросы русской литературы. — Вып.3. — Львов, 1966.

69. *Пейсахович М.А.* Строфическая организация поэмы Лермонтова «Демон» // Вопросы русской литературы. — Вып. 2. — Львов, 1968.
70. *Пейсахович М.А.* Строфическое строение безрифменного стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. — М., 1985.
71. *Печоров Г.М.* Строфика В.В. Маяковского: анализ ее новаторских свойств: Сб. статей № 1. — М., 1995.
72. *Печоров Г.М.* Строфика В.В. Маяковского (о взаимодействии в строфе целого с его частями): Сб. статей № 2. — М., 1996.
73. *Постоутенко К.Ю.* История русской онегинской строфы. АКД. — М., 1992.
74. *Постоутенко К.Ю.* Онегинская строфа — рифма и композиция // Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. — М., 1996.
75. *Постоутенко К.Ю.* Пунктуация онегинской строфы (заметки на полях теории стиха Б.В. Томашевского) // Методология и методика историко-литературного исследования. Тезисы докладов. — Рига, 1990.
76. *Рейсер С.А.* Строфа в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» // Русская советская поэзия и стиховедение. — М., 1969.
77. *Рогов В.* Сонет // Литературная учеба. — 1984. — № 3.
78. *Романов Б.* «Певучей музыкой сонета...» // Русский сонет: сонеты русских поэтов начала XX века и советских поэтов. — М., 1987.
79. *Руднев В.П.* Строфика и метрика: Проблемы функционального изоморфизма // Wiener Slawistischer Almanach, 15 (1985).
80. *Савченко С.В.* Традиции и новаторство в стихе Леонида Мартынова (рифма и строфика) // Проблемы стиховедения и поэтики. — Алма-Ата, 1990.
81. *Серков С.Р.* Строфой великого флорентийца: Русская терцина // Дантовские чтения, 1987. — М., 1989.
82. *Славецкий В.И.* К вопросу о содержательности лирического стихотворения // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. — М., 1985.
83. *Славецкий В.И.* Стилистическая интерпретация нетождественных строф // Поэтика и стиховедение: Межвузовский сб. научн. трудов. — Рязань, 1984.
84. *Сперантов В.В.* Miscellanea poetologica 1. Был ли кн. Шаликов изобретателем «онегинской строфы»? // Philologica, 3 (1996). — № 5–7.

85. *Стенник Ю.В.* Одическая строфа Ломоносова // Вопросы русской литературы. — Львов, 1973. — Вып. 2.
86. *Такиуллина И.Ф.* Вольные оды В.П. Петрова (Обновление строфики) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. — Вып. 7. Метод и жанр. — Л., 1985.
87. *Тарановский К.Ф.* Из истории русского стиха XVIII в. (Одическая строфа AbAb||CCdEEd) в поэзии Ломоносова // Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры. — М.; Л., 1966.
88. *Титаренко С.Д.* «Сонет к форме» В.Я. Брюсова и эстетические идеи русского символизма // Валерий Брюсов: Проблемы творчества. — Ставрополь, 1989.
89. *Титаренко С.Д. Ф.* Петрарка и русский сонет конца XVIII— первой трети XIX в. // Проблемы метода и жанра. — Вып. 11. — Томск, 1985.
90. *Титаренко С.Д.* Развитие сонета в 10–20-е гг. XIX в. и задачи школы «гармонической точности» // Проблемы метода и жанра. — Вып. 12. — Томск, 1986.
91. *Титаренко С.Д.* Сонет в русской поэзии первой трети XIX века (Проблемы эстетики жанра) // Проблемы метода и жанра. — Вып. 10. — Томск, 1983.
92. *Томашевский Б.В.* Строфика Пушкина // Томашевский Б.В. Пушкин. Работы разных лет. — М., 1990.
93. *Турбин В.* Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Об изучении литературных жанров. — М., 1978.
94. *Тюкин В.П.* Венок сонетов в русской поэзии XX века // Проблемы теории стиха. — Л., 1984.
95. *Тюкин В.П.* Венок сонетов в русской поэзии 1909–1960: материалы к библиографии // Russica Romana. Volume II, 1995. С. 209–217.
96. *Федорова Людмила.* Суровый Дант и насмешливый Кибиров // Литературная учеба. — 1998. — Кн. 2.
97. *Федотов О.И.* Двустиишие в поэтической системе О. Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи Международные Мандельштамовские чтения. — Воронеж, 1995.
98. *Федотов О.И.* Поэтический Космос сонета, 1997 // Литературная учеба. — 1998. — № 2.
99. *Федотов О.И.* Сонет Серебряного века // Сонет Серебряного века: Русский сонет конца XIX— начала XX века. — М., 1990.
100. *Федотов О.И.* Сонеты Анны Ахматовой как циклическое единство // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. — № 4. — М., 1998.

101. *Холодилова Л.Е.* Особенности функционирования традиционного и «своего» в строфике А. Блока (на примере строф, включающих охватную рифму) // *Функционирование языка и норма.* — Горький, 1986.
102. *Холодилова Л.Е.* О содержательной стороне и эволюции охватного типа рифмы (Ф.И. Тютчев, М.Ю. Лермонтов) // *Традиции и новаторство в русской литературе XIX века.* — Горький, 1983.
103. *Хромов В.* Бегущий назад // *Наука и жизнь.* — 1966. — № 7.
104. *Чумаков Ю.Н.* Из размышлений о жанре, стилистике и строфике «Евгения Онегина» // *Вестник МГУ. Сер.9: Филология.* — 1999. — № 1.
105. *Шахвердов С.А.* Строфика (Принцип выделения строфического стиха) // *Материалы 27-й научн. студ. конф. Литературоведение. Лингвистика.* — Тарту, 1972.
106. *Шерр Б.* Русский сонет // *Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика.* — М., 1996.
107. *Шерр Б.* Строфика Бродского // *Поэтика Бродского.* — Tenaflly (N.J.), 1986.
108. *Шишкин А.Б.* Русский венок сонетов: истоки, форма и смысл // *Russica Romana*, II (1995).
109. *Шнейдер Л.А.* Строфическая композиция стихотворений А. Григорьева (по материалам метрического справочника) // *Материалы 18-й научн. студ. конф. Смоленского пединститута.* — Смоленск, 1970.
110. *Шуняева С.А.* Стихотворная поэтика А. Твардовского. Строфика // *Сб. трудов аспирантов и соискателей Киргизского ун-та. Сер. гуманитарн. наук.* — Вып. 9. — Фрунзе, 1973.
111. *Шуняева С.А.* Строфика современного русского стиха (На статистическом уровне) // *Труды Киргизского ун-та. Филол. науки.* Вып. 17. Сер.: *Вопр. поэтики.* — Фрунзе, 1972.
112. *Эткинд Е.Г.* Разговор о стихах. — М., 1970.
113. *Эткинд Е.Г.* Строфика Цветаевой (Логаэдическая метрика и строфы) // *Marina Tsvetaeva: Actes du 1-er colloque international (Lausanne, 30. VI.—3. VII. 1982).* — Bern, 1991. (*Slavica Helvetica*, 26).
114. *Эткинд Е.Г.* Сонеты Вячеслава Иванова // *Эткинд Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века. Очерки.* — СПб., 1996.
115. *Becher J.R.* Philosophie des Sonetts, oder Kleine Sonettlehre // *Becher J.R. Das poetische Prinzip.* — Berlin, 1957. (В сокр. виде на рус. яз.: *Бехер И.* *Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету* // *Вопросы литературы.* — 1965. — № 10).

116. *Briggs A.D.P.* Alexander Pushkin, Eugene Onegin. — Cambridge: Univ. Press, 1992 («The Onegin stanza», pp. 8–15).
117. *Gregg R.* Stanza and Plot in Evgenii Onegin: a Symbiosis? // *Slavonic and European Review*, 72 (1994), no. 4.
118. *Lauer R.* Das russische Sonett der Puskin-Zeit // *Gattungen in den slavischen Literaturen: Beiträge zu ihren Formen in der Geschichte (Festschrift für Alfred Rammelmeyer). (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, 32).* — Cologne: Bohlau, 1988.
119. *Mönch W.* Das Sonett. Gestalt und Geschichte. — Leipzig, 1978.
120. *Ober Kenneth H. and Wade Mara R.* Moskau / Moskva: Sumarokov's Translations of Fleming's Sonnets // *Germano-Slavica*, VI, no. 5 (1990).
121. Sonet in sonetni venec: Mednarodni simpozij v Ljubljani od 28 do 30 junija 1995. — Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1997.
122. *Spitzer C.* Alexander Sumarokov's Translations of Paul Fleming's Sonnets to Moscow // *Canadian-American Slavic Studies*, 23 (1989), no. 4.
123. *Stankiewicz E.* The Onegin Stanza Revisited // *O Rus! Studia Litteraria Slavica in honorem Hugh McLean.* — Oakland: Berkeley Slavic Specialities, 1995.

Содержание

Часть III. СТРОФИКА.....	3
Глава 1. ПОНЯТИЕ СТРОФЫ И ЕЕ ТИПОЛОГИЯ	4
Глава 2. МОНОСТИХ	19
Глава 3. ДИСТИХ (ДВУСТИШИЕ)	25
3.1. Элегический дистих	25
3.2. Газелла	40
3.3. Силлабическое двоестрочие	45
3.4. Александрийский стих	46
Глава 4. ТЕРЦЕТ (ТРЕХСТИШИЕ)	65
4.1. Ритурнель	74
4.2. Терцины	81
Глава 5. КАТРЕН (ЧЕТВЕРОСТИШИЕ)	127
5.1. Рубаи и их дериваты	158
5.2. Пантум	164
5.3. Рондо	166
Глава 6. ПЯТИСТИШИЕ	167
Глава 7. ШЕСТИСТИШИЕ	178
7.1. Секстины	202
Глава 8. СЕМИСТИШИЕ	212
8.1. Бородинское семистишие	212
Глава 9. ВОСЬМИСТИШИЕ	220
9.1. Сицилиана	224
9.2. Октава	225
9.3. Триолет	249
9.4. Балладное восьмистишие	255
Глава 10. ДЕВЯТИСТИШИЕ	269
10.1. Спенсера строфа	269
10.2. Нона	272

Глава 11. ДЕСЯТИСТИШИЕ	279
11.1. Одическое десятистишие и его дериваты	281
11.2. Децима	299
Глава 12. ОДИННАДЦАТИСТИШИЕ	300
Глава 13. ДВЕНАДЦАТИСТИШИЕ	307
Глава 14. ТРИНАДЦАТИСТИШИЕ	319
Глава 15. ЧЕТЫРНАДЦАТИСТИШИЕ	323
15.1. Сонет	323
15.2. Венок сонетов	402
15.3. Книга сонетов	410
15.4. Роман в стихах	415
15.5. Онегинская строфа	425
<i>ПРИЛОЖЕНИЕ. Сонеты Осипа Мандельштама</i>	<i>444</i>
Контрольные вопросы и задания	468
<i>Литература по темам</i>	<i>475</i>

Олег Иванович Федотов

**ОСНОВЫ РУССКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ РУССКОГО СТИХА**

Книга 2. *Строфика*

Подписано в печать 31.08.2017.

Электронное издание для распространения через Интернет.

ООО «ФЛИНТА», 117342, г. Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б, комн. 324.

Тел./факс: (495)334-82-65; тел. (495)336-03-11.

E-mail: flinta@mail.ru; WebSite: www.flinta.ru