

А. Чех (А. Чехонадских)
Новосибирск

Литеральные ритмы и генезис символа в поэзии Бальмонта

Введение. Содержательная онтология ритма представляет собой исключительно трудную задачу. *Понятие* ритма, вероятно, должно быть отнесено к априорным; интуитивное представление о ритме присуще большинству людей. Джаз и, в особенности, его источники в африканской музыке прекрасно иллюстрируют то, насколько ритмическое начало преобладает в искусстве, предельно далёком от какого бы то ни было академизма. Вместе с тем, попытка дать *определение* ритма наталкивается на значительные трудности.¹ Даже ограничивая обсуждение *понятия* ритма (причём вполне традиционного) областью стиха, Б.В. Томашевский начинает с рассмотрения поэтической речи в печатном или письменном виде, ведя читателя от разбиения её на отдельные стихи к представлению о наличии в ней «своеобразной меры или размера».²

Близкой схеме следует в своём изложении и В.М. Жирмунский: проиллюстрировав многоуровневую ритмическую организацию поэтической речи примером из Бальмонта,³ учёный формулирует понятие ритма в музыкальных искусствах так: «Ритм в поэзии и музыке создаётся закономерным чередованием во времени *сильных и слабых звуков* (или движений)».⁴ Приведённый в предисловии книги тезис «ритм есть *реальное чередование* ударений в стихе как результат взаимодействия естественных свойств языкового материала и идеального ритмического задания»⁵ позже уточняется: «Так возникает стихотворный ритм как результат взаимодействия метрического задания <страницей ранее: «композиционного закона чередования» – А. Ч.> с естественными свойствами речевого материала»,⁶ что значительно ближе к основополагающей книге Андрея Белого.⁷ Схожие точки зрения придерживаются В.Е. Холшевников⁸ и М.Л. Гаспаров.⁹

Важно оговорить, что везде далее речь идёт о русском стихе; характерная для него в целом силлабо-тоническая система представле-

на и в подавляющем большинстве стихотворений Бальмонта. Чтобы отличать традиционно понимаемый ритм чередующихся ударных и безударных слогов от других ритмических структур в организации поэтической речи, будем называть его *стопным* ритмом. Эти *другие* проявления ритмической природы терминологически обычно именуются повторами (рефренами). Среди них основное внимание будет уделено ритмическим мерностям расположения звуков и букв в символистских стихотворениях, которые будут именоваться *литеральными* ритмами. По убеждению автора, их взаимодействие определяет многое в специфике символистской поэзии.

Ритмы поэтической речи. Все приведённые представления о стиховом ритме так или иначе опираются на пространственные (строчно-строфические) и фонетически-временные слоговые (силлабические) факторы организации поэтического текста. Вторая группа, создающая стопный ритм, связана с сонантами, т. е., прежде всего, гласными, а в поэзии XX века – также и сплошными группами согласных, которые иногда принимают слогаобразующую функцию.¹⁰

Эти аспекты понимания ритма не исчерпывают всех возможностей, даже если принять во внимание структурные и семантические повторы. Шаг от силлабо-тонического к онтологическому пониманию стихового ритма был сделан Ю.М. Лотманом, формулировка которого в какой-то мере сближается с категорным определением А.Ф. Лосева (см. прим. 1): «Ритмичность стиха – цикличное повторение разных элементов в одинаковых позициях с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового с тем, чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном».¹¹ В это понимание укладывается и следующее представление.

Литеральные ритмы возникают из кратных повторений буквенных и звуковых групп, включающих консонанты наряду с сонантами и допускающих разнообразие альтернатив:

– вхождения гласных в ударных положениях после безударных или наоборот (что допускает в слабых позициях слуховые отождествления *о с а* или *е с и*),

– вхождение звонких согласных после парных глухих или наоборот (что в произношении также нередко позволяет отождествлять их),

– повторение сонантов и консонантов с перестановками, рассеяниями или сжатиями – за счёт вторжения или устранения неповторяющихся букв, – и др.

Стоит подчеркнуть три особенности этого феномена. Во-первых, это многократность – т. к. простой, однократный повтор оказывается ещё не ритмом, а только предпосылкой к его возникновению. Повтор задаёт в тексте контраст повторившегося и неповторившегося материала; чтобы этот контраст стал достаточно ощутимым и начал задавать ритм, требуется его кратное воспроизведение.¹² Даже рифма (однокоренное с *ритмом* слово!) может рассматриваться как ритмический феномен только в системе: в строфе и в схеме рифмовки.

Во-вторых, *ощутимость* контраста, которая возможна за счёт компактной группировки повторяющихся – тех же или близких – звуков и букв; а их рассредоточенность, вполне допускающая эффектные ассонансы и аллитерации, нивелирует ритмическую природу повтора.

В-третьих, то, что ощутимость контраста не требует его *осознанности*; явственность и броскость здесь отнюдь не обязательны. Есть основания полагать, что этот ресурс использовался многими поэтами – и в первую очередь Бальмонтом с его способностью к спонтанному стихотворчеству – по большей части неосознанно, и так же безотчётно он улавливается читателями или слушателями.

Сами же по себе литературные и звуковые повторы были замечены критиками и теоретиками достаточно давно. Начальными вехами в осмыслении их структурной – как синтаксической, так и семантической – роли стали знаменитые эссе «The Philosophy of Composition» Эдгара Аллана По и «Поэзия как Волшебство» Константина Бальмонта, которые отразили существенные стороны и техники, и идеологии символизма, в том числе – художественный эффект кратных повторений.¹³ Бальмонт в своей книге-эссе 1915 года не дифференцировал букв и звуков (за что его критиковали современники), по-видимому, следуя интуитивно очевидному двуединству восприятия стихотворения как записанного текста и устной декламации; и, хотя он рассматривал роли гласных и согласных в смысло- и символорождении порознь, не задаваясь подробным анализом, в его изложении усматривается две особенности литературных ритмов: не равноправие, но соучастие сонантов и консонантов в создании *ощу-*

щения от поэтического текста, часто внесмыслового и даже бессознательного, а также многообразные возможности альтернации, связанные с различиями в произношении и написании букв.

Звуковым повторам как таковым посвящена работа О.М. Брика, где многочисленными примерами из стихов Пушкина и Лермонтова иллюстрируются всевозможные перестановки в группах повторяющихся согласных без учёта кратностей и гласных.¹⁴ Это лингвистическое направление анализа позднее существенно расширило перечень изучаемых аспектов, охватив вызываемое звуковыми повторами формо- и смыслопорождение, роль гласных и др.; среди этих исследований нужно упомянуть неоднократные обращения Ю.М. Лотмана к выяснению структурального значения повторов и большой цикл работ Г.В. Векшина, включающий его фундаментальную монографию.¹⁵

Звуковые и литеральные повторы в поэзии Бальмонта стали предметом изучения Т.С. Петровой;¹⁶ в «Поэме без героя» А. Ахматовой их рассматривал Б.А. Кац,¹⁷ причём его внимание привлекали именно кратные повторы – но не в синтаксическом аспекте формы и ритма, а в семантическом: рефрена, аналогичного лейтмотиву в музыке.

Пожалуй, ближе всех к понятию литерального ритма подходил А.В. Труфанов (1877–1942), писатель, чьи эстетические взгляды и концепции вмещали идеи Бальмонта и Бергсона, футуристическую заумь и частушечный фольклор. В опубликованных в 2007 году работах начала прошлого века¹⁸ наряду с заимствованными у современников понятиями «сонирующих аккордов», «комплексов сонирующих звуков Ритма» и др. подчёркивается роль консонантов (по Брику, «нажимных согласных», интерпретируемых Труфановым вполне в духе Бальмонта) и строятся «ритмико-динамические схемы» разнообразных текстов.

Понятие литерального ритма автор предложил, стремясь выявить те особенности стихосложения русских символистов, которые, собственно, и приводят к возникновению символов.¹⁹ Как видно из множества работ (в т. ч. упомянутых выше), оно вполне применимо к поэзии других эпох и литературных течений. В частности, автор предпринимал попытку выяснить специфику литерально-ритмической организации стихов Николая Клюева.²⁰

Символизация как трансценденция. «Символизм меньше всего *литературное* течение» – так выразила М. Цветаева общее мнение в очерке об Андрее Белом,²¹ почти теми же словами схожее убеждение высказал и В. Ходасевич.²² Русские символисты инициировали в слове – поэтическом и даже прозаическом – потенции, решительно не укладывающиеся в практическом уме и будничном сознании. Каждый из поэтов-символистов обращал слова в символы своим особым способом,²³ а символизация оказывалась одним из глубинных проявлений творческой личности, пролагая путь из собственно литературы – в персональное бытие: в поэзию как экзистенцию в том смысле, который появится десятилетиями позже. И даже в бытие трансперсональное.

Неудивительно, что попытки дать определение символа и построить адекватную методологию символизма философскими или филологическими средствами остались малоубедительными,²⁴ отчасти потому, что внутренней неоднородности символа не придавалось должного значения. Предложенная автором типология символа как литературного феномена²⁵ соотносима и с теоретическими концепциями, и с творческой практикой символистов. Вкратце она такова.

Концепция *линейного символа* сравнительно хорошо известна из теоретических работ Вячеслава Иванова: «Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение...».²⁶ Она укладывается в формулировку В.М. Жирмунского²⁷ и, по-видимому, отвечает художественному опыту Брюсова и Блока; хотя символы этого типа известны в литературе с древних времён.

Соединение в одном текстовом поле двух-трёх линейных символов уже не позволяет каждому из них уходить на дальние планы бытия и в далёкие сферы сознания. Континуум значений такого соединения может быть по-прежнему неисчерпаем – но он центрирован в условной ‘точке пересечения’ содержательных линий слагаемых (пусть даже гипостатической точке, в качестве примера приведём блоковскую «чёрную розу – чернее крови»). Возникающий символ естественно назвать *планарным*; без особого риска можно

утверждать, что он также встречается в несимволистской литературе и также как «особый тип метафоры».²⁸

Но соединение в одном поле нескольких слов с богатыми символическими значениями (особенно если их буквальное восприятие невозможно) должно допускать *интеграцию* в воспринимающем сознании: акт сотворчества, в который обязательными составляющими входят воображение и жизненный опыт читателя. Только тогда при чтении или слушании возникает резонирующее художественное *пространство* и образуется *встарный* символ.²⁹ В отдельных случаях он появлялся в иных художественных эпохах, но характерным был именно для литературы русского символизма. Приведём формулировку Бальмонта 1900 года: «Итак, вот основные черты символической поэзии: она говорит своим особым языком, и язык этот богат интонациями; подобно музыке и живописи, она возбуждает в душе сложное настроение, – более, чем другой род поэзии, трогает наши слуховые и зрительные впечатления, заставляет читателя пройти *обратный путь творчества*: поэт, создавая своё символическое произведение, от абстрактного идёт к конкретному, от идеи к образу, – тот, кто знакомится с его произведениями, восходит от картины к душе её, от непосредственных образов, прекрасных в своём самостоятельном существовании, к скрытой в них духовной идеальности, придающей им двойную силу».³⁰

Где же рождается этот посыл к «обратному пути творчества», к интеграции картин, наполненных «слуховыми и зрительными впечатлениями», «непосредственными образами» – в «сложное настроение»? Как закономерность (хотя не закон), обычно можно указать конкретный момент: стих или даже его часть, отдельную реплику, экспрессивный образ или просто восклицание, где в читателе должно пробудиться воображение и готовность дополнять и ‘осваивать’ прочитанное своими воспоминаниями, переживаниями, горестями и радостями.

Этот момент – *кульминация* стихотворения: всплеск переживания героя или резкий поворот лирического сюжета, вторжение исповеди в пейзаж или интерьер, сдвиг точки зрения или состояния и т. п. Но в символистском произведении она достигается помимо композиционных средств ещё одним неявным фактором.

Три уровня организации стихотворного текста. Представление о художественном и, в частности, поэтическом произведении как об организованной многоуровневой системе давно устоялось.³¹ Но обычно упоминаемые уровни никакой самоочевидной иерархичности не имеют. Поэтому тройственность уровней, предложенная нами,³² общепризнанным типам организации не противоречит.

Первый уровень организации стиха включает в себя то, что позволяет расценить письменный или декламируемый текст как стихотворный: *размер* или *ритм*, *строфу* и *концевую рифмовку*, т. е. явные формальные признаки стиха: его синтактику. Сюда можно отнести и такие спорадические элементы, как анафора, эпифора, смысловая арка или аналогия и другие, присущие ‘стихам вообще’.

Второй уровень организации более индивидуализирован: он обычно позволяет отнести поэтический текст к определённой эпохе и литературному течению, а его составляющие включают особенно сти идиостилия и техники автора. Здесь следует назвать, прежде всего, особенности *аритмии*, точнее, *аметрии*: внеразмерные ударения, полуударения и безударные гласные в сильных позициях, скрытую неравностоппность и т. д., начальную и внутреннюю рифму, панрифмию, характерные типы ассонансов и аллитераций (словесную инструментовку). Сюда можно отнести дифференциацию и смешение разных лексических сфер. Эти и другие общеизвестные приёмы в стихотворном тексте могут приобретать острую характерность, а их роль как неявных формообразующих факторов хорошо изучена.

Первый и второй уровни организации достаточно тесно связаны. Можно сказать, что первый уровень задаёт конструкционную схему текста, а второй – её обогащает, в том числе и отступлениями от схемы. Более того, составляющие первого уровня, будучи само собой разумеющимися, психологически нередко оказываются в тени второго, который за счёт этого принимает на себя функции ‘воспринимаемой формы’. Так, среди концевых рифм мы отмечаем оригинальные, богатые или неточные.

Третий уровень организации стиха углубляет эту линию: развивая и до известной степени *размывая* средства второго уровня, он создаёт иное *качество* выразительности. В семантической сфере в него может входить использование коннотатов и аллюзий, в композиционной – скрытого цитирования и суггестии. Среди средств

третьего уровня можно выделить и литеральные, основанные на систематически (но не схематически, что относилось бы к первому или второму уровню) возникающих рекомбинациях букв и соответствующих им звуков. Выше отмечалось, что этот уровень обычно не осознаётся ни при сочинении, ни при слушании, ни при чтении стихотворения, если только внимание не нацелено на это специально. Тем выше может оказаться художественный эффект литеральных приёмов, и тем важнее их роль в побуждении к сопереживанию, без которого символизм немислим.

Литеральные ритмы и символизация. Проиллюстрируем сказанное началом известного стихотворения Бальмонта «Дух волны»:³³

Я слушал море много лет,
Свой дух ему предав.
В моих глазах мерцает свет
Морских подводных трав.

Я отдал морю сонмы дней,
Я отдал их сполна.
И с каждой песней всё слышней
В моих словах – волна.

Волна стозвучная того,
Чем полон океан,
Где всё – и юно, и мертво,
Всё правда и обман...

Отметим, что в третьем катрене – кульминация стихотворения; здесь сознание переходит в иной, магический план, о котором далее говорится: «...Своей певучею тоской я всех заворожу...», «Огнём зелёно-серых глаз мне чаровать дано...» и т. д.

В первом катрене впечатляет уже плотность средств второго уровня: простые ассонансы: *мо́ре мно́го, ду́х ему́, гла́зах мерца́ет* – подкрепляются начальной рифмой *мо́их/морски́х*, обогащённой ‘затактным’ слогом, и подводят к двойному ассонансу *отдал мо́рю со́нмы* в первой строке второго катрена; однако после этого их интенсивность спадает до простых ассонансов, иногда с бóльшим разнесением: *с пе́сней... слы́шней, сло́вах – волна́, всё... мертво́, пра́вда и обма́н*.

Зато образуются арки (первый уровень): *много лет – сонмы дней, в моих глазах – в моих словах, (отдал их) сполна – полон (океан)*, но и их напряжение снизилось бы, низводясь до очевидности противопоставлений *юно – мертво, правда – обман*.

За счёт чего этого не происходит? Какие факторы поддерживают стремительное расширение образной перспективы от *подводных трав* к *песне и волне* и далее – к *стозвучности* и *полноте океана*? Прежде всего, обратим внимание на пеонизацию полноразмерного ямба в третьей строфе:

первая и вторая строфы

У_У_У_У_У_

У_У_У_У_

третья строфа

У_У_УУУ_

У_УУУ_

Значительно интереснее оказываются литературные средства. Начальный ассонанс первой строки: *море много* обогащается не только за счёт звука *м*, но также и добавления *н* во втором слове. Далее следует типичный эхо-эффект третьего уровня: те же фонемы в безударных начальных слогах 3-й и 4-й строк (почти анафора!) *в моих глазах, морских... трав*. Такая альтернация ударного и безударного положения одной и той же фонемы типична для третьего уровня; ещё один пример здесь же: *мерцает свёт*.

Более скрытую и, пожалуй, слабую выразительность приобретает подмена безударного *о* ударным *ó* в окружении согласных (*д*)*вдх*, тем более, что она осуществлена на большем пространстве: *Свой дух – подвóдных*. В ‘дистанцию’ последнего перехода вклинился повтор *мерцает – морских* с почти не ощутимой подменой *ц* на *с*.

Арка первых строк начальных катренов: «Я слушал море много лет... Я отдал морю сонмы дней...» — безусловно, очень выразительна уже сама по себе. Смысловое усиление *слушал море – отдал морю* подчёркивается удвоением ассонанса на ударном *ó* (не говоря уж о повторении «*я отдал*» в следующей строке). Простые ассонансы второго катрена, указанные выше, дополняются длительной аллитерацией *д-лм-нм-дн-дл-лн* в начальной паре строк, *сн-с-н* в третьей, *лв-вл* в нижней строке,– и межстрочной аркой начал *слышной... в... словах*.

Как же возникает здесь литературный ритм? Прежде всего, зеркальное отражение следующих за *морем* фонетически значимых

букв: *сонмы* вместо *много* – придаёт этому сочетанию бóльшую энергию, вдобавок расположение повторяющихся согласных по отношению к ударным гласным чередуется: *ó(t)д-мо-óнм-днэй*, и, таким образом, двойной накат *ó[д]д + óн³⁴* результируется в откате *днэ* с типичной подменной ударной гласной.

Во второй строке эффект зеркального отражения возникает в сочетании *отдал сполна*: сам он на сей раз создаётся переходом буквы *л* по отношению к ударению, которое также переходит с *о* на *а*: *ó-ал-ол-а́*. Однако и по вертикали пара *отдал... сполна* откликается на пару *отдал... сонмы* первой строки: ударный слог *со́н* переходит в безударный *сполн*, вдобавок с рассеивающими согласными *п* и *л*.

Но ‘линия согласных’ *слн* от слов *отдал сонмы* и *отдал сполна* подхватывается в *слышней* третьей строки; окажись они рядом, мы сочли бы это аллитерацией – но с такой разнесённостью те же сочетания букв создают ритмический эффект.

Так и в третьей строке, где кроме ассонанса *песней... слышней* и аллитерации *песней... слышней* – т. е. на втором уровне организации – на третьем уровне присутствует переход безударного слога *ней* в ударный на третьем уровне.

Наконец, в четвёртой строке сходится всё: уже отмеченный повтор *в моих глазах – в моих словах*; далее, зеркальное отражение *словах – волна* дополняется сохранением ударения на гласных *о-а́ – о-а́* (а в сочетании *отдал сполна* второй строки был переход ударения); наконец, линия согласных *слн* продолжается здесь как *словах – волна* (в стихотворении не заканчиваясь!)

Таким образом, бóльшая часть литерального объёма второй строфы пронизана многообразными ритмами. За счёт их плотности во втором катрене резко нарастает интенсивность звучания, что прекрасно согласуется в лирическом сюжете с тем ‘всплытием’, которое отмечалось в начале анализа.

Третий катрен лишён броских эффектов, и это кажется естественным: его более прозрачное, ‘воздушное’ звучание отражает переход из ‘глубинной’ первой строфы через ‘прибой’ второй к ‘пенности’ третьей.

Но чтение вслух заставляет усомниться в этой разреженности. А внимательный просмотр показывает ‘пустоту’ нижних уровней организации стиховой ткани, сводящихся к повтору *всё – всё* и пре-

обладанию ударного ё/о – при высокой насыщенности третьего уровня.

Действительно, в первой строке безударные сочетания [ва]–[та] в словах *волна стозвучная* с перестановкой слогов складываются в слово *того* – [таво], рифмующееся с *мертво*. Симметрия ударных слогов *волна – океан – обман* поддерживается также в безударных звуках побочной линии *на* – [ан] – [на] в словах *стозвучная, полон и юно*. В целом получается такая звуковая ритмическая сетка (по Труфанову, ритмико-динамическая схема):

Волна стозвучная того,
Чем пол[а]н океан,
Где всё – и юн[а], и мертво,
Всё правда и обман...

На этот общий для всего катрена ритм накладываются более частные. Слово *стозвучная* создаёт ещё два: *озв* откликается в двойном *всё* с заменой звонкого консонанта на глухой, а безударной гласной *о* – на ё; *то(з)в* откликается в *мертво* третьей (с инверсией) и *правда* (с альтернативами звонкости в паре *т/д* и ударения: от безударного звука [а] к ударному *á*) в четвёртой. Кроме того, весь третий катрен пронизывает замеченная во втором группа *влнс(з)*. Консонантная пара *чн* не просто рассеивается, а разрастается (учитывая близость *н* и *м*) до *чм...н* во второй строке. Наконец, как эффект третьего уровня (из-за разнесения по строкам) оценим аллитерацию *мертво – правда*.

Здесь, при наибольшей концентрации литературных ритмов, достигается и ‘пик’ всплывания в условно-морском окружении, и предельное расширение сознания в «стозвучной волне» «того, чем дышит Океан», в готовности принять крайности бытия («юно и мертво») и знания («правда и обман»). И то, что этот момент указан выше как кульминация всего стихотворения, подтверждается переходом лирического сюжета в условно-человеческий план, постепенно успокаивающийся и снижающийся к исходной точке, ко «мгле морского дна» и «вышине, погибшей навек».

«Гибель навек», некогда пережитая лирическим героем, предавшим морю «свой дух», не вызывает отторжения и ужаса; она воспринимается в единении с «завораживающей певучей тоской», «ча-

рующим огнём глаз», «заветным часом». Трансрациональный (по Франку) аккорд покорности морской магии и предания себя в её власть растворяет сознание жертв-спасаемых³⁵ в океанической безмерности, где «им будет сниться вышина» – «нежней, чем воды рек». Так на гребне кульминации, с ‘девятым валом’ literalных ритмов возникает встарный символ: синтез множества слов – quasi реалий, которые едва ли можно воспринимать в буквальном смысле,³⁶ но сквозь которые транслируется переживание инобытия далеко за рамками будничного бытования «среди людей»...

Заключение. Обогащение обычных стиховых ритмов – строфических, стопных и семантических – за счёт кратных literalных повторов существенно расширяет возможности стиха в ‘сказании несказанного’. Плотные группы повторяющихся букв и фонем, перемежаясь с другими, неповторяющимися, и допуская различные альтернации, создают неявный, но подспудно ощутимый ‘пульс’ стихотворения в двойной реальности его декламации и письменного текста. Внося ритмическое начало в словесную инструментовку (по своей природе мелодико-гармоническую), literalные ритмы углубляют ‘музыку’ и ‘магию стиха’, которые, в свою очередь, оказываются важнейшими средствами символизации, так что эти ритмы становятся общим ресурсом символотворчества для поэтов-символистов при всех их индивидуальных отличиях. Они не бросаются в глаза, вероятно, оставаясь не вполне осознанными даже для авторов – но тем сильнее их подспудное влияние на воображение и впечатлительность чуткого читателя или слушателя.

Это создаёт парадоксальный резонанс между literalно-фонетической *материей* произведения и его трансцендентной *семантикой*: символикой. Неспроста «переплеск многопенный, разорванно-слитный»³⁷ и «переключки лесные зелёного мая» символистами и, в первую очередь, Бальмонтом «поняты и взяты» в ткань стиха, где под их воздействием *то же самое* оказывается *иным*, а различное – тождественным. Особое значение имеет наложение нескольких независимых ритмов в кульминации стихотворения, ибо здесь в наибольшей степени проявляется способность внимающего к сопереживанию – к сотворчеству.

Именно на последнее и нацелена символизация у Бальмонта. Характерные для его поэзии сила эмоций, увлекательность сюжетов и

захватывающие 'ролевые игры' вместе с броской и разнообразной стихотворной техникой ведут к преобладанию встарных символов, тогда как линейные и планарные символы в его стихах сравнительно редки. Арсенал бальмонтского символотворчества на разных уровнях организации стиха составляют:

– новые и непривычные строфы и метры, яркие смысловые арки и др. – на первом уровне;

– повышенная экспрессия тона, интенсивность образности, экзотика тем, а в просодии и индивидуации – живая музыка стиха: насыщенность аллитераций и ассонансов, внутренние рифмы и другие проявления виртуозного начала – на втором уровне;

– динамизм литературных ритмов, сгущающихся к кульминации и обеспечивающих содержательную доминанту произведения, будь то глубокая созерцательность или мощная экзатичность – на третьем уровне.

Возможно, литературные ритмы и есть те неявные нити стихов Бальмонта, благодаря которым, по выражению Вячеслава и Жанны Океанских, его «словесная ткань <...> манифестируется как явление сути и раскрытие самой бытийности, шёпот вещей и голос мировой шири».³⁸

¹ А.Ф. Лосев даёт такое определение *категории* ритма: «*Ритм* есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как подвижный покой и рассмотренная в отождествлении со своим материальным воплощением (точнее, в своей собственной гипостазированной инаковости в виде подвижного покоя). Короче говоря, *р* и *т* *есть* выражение чистого числа в аспекте его чисто числового же подвижного покоя... Он есть... *числовая структура* времени (в нашем понимании числа), данная в аспекте своего подвижного покоя...» (Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // *Он же*. Из ранних произведений. М., 1990. С. 336).

² *Томашевский Б.В.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959.

³ В стихотворении Бальмонта «Она отдалась без упрёка...» Жирмунский указывает шесть уровней упорядочения (ритмической организации) текста. См.: *Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л., 1975. С. 8–9.

⁴ Там же. С. 12.

⁵ Там же. С. 7.

⁶ Там же. С. 15.

⁷ См.: *Белый Андрей.* Символизм. М.: Мусагет, 1910.

⁸ «Более или менее урегулированное чередование качественно неравноправных ударных и безударных слогов, при этом главенствующее значение принадлежит ударным» (Мысль, вооружённая рифмами: поэтическая антология по истории русского стиха / Сост. В.Е. Холшевников. Л., 1983. С. 6).

⁹ См.: *Гаспаров М.Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001.

¹⁰ Упоминания заслуживают стихо- и слогаподобные вычленения, определённые особенностями исполнения поэтического произведения, неотъемлемыми от содержания и необходимыми для его письменного оформления, например, манера 'петь согласные', присущая В. Высоцкому (*Чех А.В.* Владимир Высоцкий: грани поэзии или ревность муз // Владимир Высоцкий. Точка отсчёта – Сибирь. Материалы межрег. науч.-практ. конф. Новосибирск, 26–27 января 2013 г. Новосибирск, 2013. С. 39–52).

¹¹ *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 92.

¹² В категориях А.Ф. Лосева «исчисление» ритма требует контраста («эйдети-ческого различия») в качестве своей единицы. Об этом см.: *Лосев А.Ф.* Указ. соч. С. 193–390.

¹³ «I resolved to diversify, and so vastly heighten, the effect, by adhering, in general, to the monotone of sound, while I continually varied that of thought: that is to say, I determined to produce continuously novel effects, by the variation of the application of the refrain – the refrain itself remaining, for the most part, unvaried. (Я решился изменить и, таким образом, значительно повысить эффект тем, чтобы постоянно варьировать мысль, оставляя в общем верным монотонности звучания – то есть я задался непрерывным созданием новых эффектов посредством вариаций включения рефрена – который сам по себе оставался бы по большей части неизменным)» (Е.А. Рое. «The Philosophy of Composition» (Graham's Magazine, vol. XXVIII, no. 4, April 1846)).

¹⁴ См.: *Брик О.М.* Звуковые повторы // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг: ОПОЯЗ, 1917. С. 24–62.

¹⁵ *Векишин Г.В.* Фоностилистика текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования. М., 2006.

¹⁶ *Петрова Т.С.* Звуковые соответствия в лирике К. Бальмонта // *Она же.* «Певучая сила» поэта Константина Бальмонта. Сб. статей. Иваново, 2012. С. 166–182.

¹⁷ *Кац Б.А.* «Призрак музыки»: к проблеме музыкальности «Поэмы без героя» // *Кац Б.А., Тименчик Р.Д.* Анна Ахматова и музыка. Л., 1989. С. 232–278.

¹⁸ Эстетика «становления» А.В. Туфанова: статьи и выступления конца 1910-х – начала 1920-х гг. // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003–2004 годы. СПб., 2007. С. 614–694.

¹⁹ *Чех А.В.* Ритмы символа. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://philology.ru/marginalia/cheh-pro.htm>

²⁰ *Чехонадских А.В.* Орнаментальный принцип в поэзии Николая Клюева // Афанасьевский сборник. Вып. IV: Народная культура сегодня и проблемы её изучения. Материалы научной региональной конференции 2004 г. Воронеж, ВГУ. Воронеж, 2006. С. 97–116.

²¹ *Цветаева М.И.* Пленный дух // *Она же.* Собр. соч. В 7 т. Т. 4. М., 1994. С. 258.

²² *Ходасевич В.Ф.* О символизме // *Он же.* Колеблемый треножник. М., 1991.

²³ См., напр., сравнительный анализ двух в корне различных методов символизации: *Чех А.В.* Лингво-семантическая альтернатива в символизме (на примере цикла Максимилиана Волошина «Облики»). Электронный ресурс. Режим доступа: <http://philology.ru/marginalia/cheh1.htm>

²⁴ По мнению автора этой статьи, философскую теорию русского символизма создал С.Л. Франк, хотя его книга «Непостижимое» (*Франк С.Л.* Непостижимое // *Он же.* Соч. М., 1990. С. 181–559) никем и никогда не рассматривалась в качестве

таковой; в подзаголовке она именуется «онтологическим введением в философию религии».

²⁵ См.: Чех А.В. Ритмы символа.

²⁶ Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 143.

²⁷ «Мы называем символом в поэзии особый тип метафоры – предмет или действие внешнего мира, обозначающие явление мира духовного или душевного по принципу сходства» (*Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии.* СПб., 2001. С. 323). Близость этого определения по содержанию к цитате из Вяч. Иванова в тексте видна из того, что «обозначаемых явлений в духовном или душевном мирах» для символизирующего «предмета или действия внешнего мира», как правило, множество – а принцип сходства как раз и связывает их лучеподобным образом.

²⁸ См. примеч. 27.

²⁹ От английского слова ‘vast’ (как «vastly heighten» у Э.А. По, см. примеч. 13) и логико-алгебраической ‘арности’ – числа составляющих или компонентов, входящих в предикат.

³⁰ *Бальмонт К.Д. Стозвучные песни.* Ярославль, 1990. С. 280. Прекрасно иллюстрирует понятие встарного символа замечательный по глубине и психологической точности дискурс И.Ф. Анненского в эссе «Бальмонт-лирик» (*Анненский И.Ф. Книги отражений.* М., 1979. С. 102), содержательно довольно близкий к приведённому в тексте определению самого Бальмонта.

³¹ См., напр.: *Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии.* СПб., 1996. С. 50–54.

³² См.: Чех А.В. Ритмы символа.

³³ *Бальмонт К. Горящие Здания: Лирика современной души.* М.: «Скорпион», 1899. Стихотворение включено в раздел «Возле дыма и огня».

³⁴ Квадратными скобками здесь и ниже помечаются фонетические транскрипции слов и слогов; в данном случае это относится к произношению слова «отдал».

³⁵ Мотив самопожертвования Океану в ведическом контексте возникает у Бальмонта не раз, в том числе и в «Горящих Зданиях» (цикл «И да, и нет»):

И, словно радостно-расширенные реки,
Своими устьями, любя, прильнем к Немцу.

Или в стихотворении «Благословляю» 1926 года:

Благословляю Океан,
Где потонул ручей мой горный.

³⁶ Ближайший к рациональному аспект их значений относится, видимо, к области сказочной фантастики.

³⁷ Помимо прочего, это прекрасное художественное определение литерального ритма.

³⁸ *Океанский В.П., Океанская Ж.Л. Художественный мир К.Д. Бальмонта: поэтическая метафизика ноктюна.* Шуя, 2013. С. 18.