

Л. Ляпина
Санкт-Петербург

Рефлексия версификации в поэзии К. Д. Бальмонта

Искусство версификации, как известно, является важнейшей составляющей поэтического наследия К.Д. Бальмонта, ярким выражением его творческой индивидуальности. Бальмонтовская «тяга к созвучиям» обращала на себя внимание всех его современников, а позже – исследователей. И хотя система стиха Бальмонта в первом приближении описана и анализировалась в ряде аспектов – как представляется, здесь еще многое предстоит выяснить.

Однако предметом настоящей статьи является не версификация как таковая, но ее авторское отображение, рефлексия в поэтических художественных текстах. Как известно, этот прием был открыт не Бальмонтом и встречался задолго до него. К концу XIX века в мировой и отечественной поэзии уже сформировалась целая традиция (точнее, спектр традиций) его использования, собственная система форм. При этом поэзия Бальмонта обращает на себя внимание редким богатством, многообразием опытов в этой области, настойчивостью авторского обращения к ней. Неизменная чуткость и уважение к версификационной стороне творчества имели для Бальмонта принципиальный и, несомненно, конструктивный смысл. Также важно, что сам поэт осознавал своеобразие черт своей стиховой поэтики, охотно отображая и комментируя их разнообразными способами. Тяга к «самоописанию», органичная и соответствовавшая особенностям психологического облика Бальмонта, вообще является выразительной чертой его лирики в целом.

Рефлексия версификации встречается на всех этапах творчества поэта в трех главных формах. Предметом первой является презентация стихотворчества как феномена. Это стихотворения (или развернутые словесные пассажи), представляющие собой описание авторского творческого процесса с включением разного рода упоминаний версификационной составляющей. Вторая – это авторская номинация стиховых форм, используемых поэтом в конкретных произведе-

ниях – и определяющих, по Бальмонту, их специфику; обозначения этих форм представлены в заглавиях и подзаголовках стихотворений. Наконец, третью разновидность составляет сюжетное использование разного рода версификационных понятий, наименований форм стиха (в том числе в метафорической, символизирующей функции). Остановимся последовательно на каждом из типов.

Примерами произведений первого типа могут служить такие стихотворения Бальмонта, как «Разлука» («Есть люди, присужденные к скитаньям...», 1899), «Мои песнопенья» (1900), «Я – изысканность русской медлительной речи...» (1901), «Как я пишу стихи» (1906), «Заветная рифма» (1924), «Приветствую тебя, старинный крепкий стих...» (1924) и другие.

В текстах этих стихотворений присутствуют характеристики разных сторон поэтического творчества, важнейшим качеством которого неизменно выступает его стиховая форма. Так, неоднократно повторяется в ряде стихотворений мысль о корнях и истоках стихотворства, которые видятся поэтом не в человеческом умысле, а в гармоничной жизни природы:

...Я звучные песни не сам создавал,
Мне забросил их горный обвал.
И ветер влюбленный, дрожа по струне,
Трепетания передал мне.

Воздушные песни с мерцаньем страстей
Я подслушал у звонких дождей.
Узорно-играющий тающий свет
Подглядел в сочетаньях планет.

(«Мои песнопенья»)¹

Что касается дальнейшей жизни стиха, уже как инструментария деятельности человека-поэта, то Бальмонту-лирику важным было обозначить, с одной стороны, само течение этой жизни (от одного поэта к другому), с другой – свое место в ряду многих авторов:

Приветствую тебя, старинный крепкий стих,
Не мною созданный, но мною расцвеченный...
(«Приветствую тебя, старинный крепкий стих...»)²

О том же – знаменитое бальмонтское:

...Преодо мною другие поэты – предтечи
(«Я изысканность русской медлительной речи...»)³

Поэзия предстает в образе потока, неразрывного и неостановимого, что соотносимо с характерной для Бальмонта-поэта моделью мира-процесса, бесконечного и богатого.

Эти положения, сведенные в единую концепцию с рядом других и изложенные в программной книге «Поэзия как Волшебство» (1915) и статьях Бальмонта («Русский язык», «Романтики», «Сквозь строй» и др.), позволяют понять причины интереса Бальмонта к звуковой, ритмически организованной природе поэзии. В основе этой концепции (несомненно, связанной с общеэстетическими исканиями эпохи, но и столь же несомненно личностной для Бальмонта) – неразделимость стихийно-природного и человеческого начал, эстетический характер мировосприятия. Корни поэзии поэт возводит к музыке, а музыку – к природной гармонии; причем эта генетическая преемственность продолжает жить в поэтическом слове. «Поэзия – писал Бальмонт, – есть внутренняя Музыка, внешне выраженная размеренной речью».⁴ И еще, об универсализме ритма – в статье «Романтики»: «Угадав миротворческое значение ритма, мы у тайны мира. В музыкальную основу души смотрится вечность».⁵ А быть поэтом, по Бальмонту, – это слагать «мерный стих».

Обращаясь к этим темам в стихах, он, естественно, переходит на язык лирики. Если в трактате и статьях представление о стихе декларируется, утверждается, то в лирических стихотворениях выступает личным опытом «я»-поэта. В результате знание о природе и особенностях стиха – например, космогоническая картина присутствия музыки в стиховых ритмах – складывается в стихотворении «Заветная рифма» из воспоминаний детства поэта, учившегося слышать поэтические ритмы в жизни природы – т. е. трансформируется в личное переживание:

...Хореи и ямбы с их звуком коротким
Я слышал в журчанье ручьев,
И голубь своим воркованием кротким
Учил меня музыке слов.
Какаясь под ветром, как в пляске, как в страхе,
Плакучие ветви берез
Мне дали певучий размер амфибрахий, –
В нем вальс улетающих грез.

И дактиль я в звоне ловил колокольном,
И в марше солдат – анапест...
(«Заветная рифма»).⁶

Личностное переживание сочетается с масштабностью, конкретные словообразы («рифма», «ямбы», «хореи» и пр.) носят метонимический, «представительский» характер.

Такого типа рефлексия актуальна для всей поэзии Бальмонта, но формы ее присутствия в стихах меняются. Развернутые сюжеты, иллюстративные перечислительные ряды в 1920-е годы постепенно заменяются поэтикой отсылок. Одновременно в эмигрантский период появляются новые проблемные контексты темы.

В стихотворениях 1920-х годов, в атмосфере по разным причинам усилившейся безысходности и трагизма, создание «мерного мудрого стиха» остается главным, а в пределе – единственным жизнеутверждающим деянием для одинокого поэта:

...Один люблюсь я на звенья строк послушных
(«Набат»).⁷

...Я считаю годы и минуты.
И звезде слагаю мерный стих.
(«Поединок»).⁸

...Пока в моем разбитом теле
Размерно кровь свершает ток,
Я буду думать, пусть без цели,
Я буду звук – каких-то строк...
(«В преисподней»).⁹

Тема стихотворчества, таким образом, оформляет жизненный сюжет героя, до конца оставаясь его неизменной принадлежностью.

Рефлексия второго типа носит иной, аналитически-иллюстративный характер, восходя в отечественной литературе к пушкинской эпохе, где просветительское начало нередко соединялось с игровой формой «самоописания» того или иного приема. У Бальмонта наиболее заметны номинативные характеристики стиховых форм, которые ощущаются им как имеющие свое специфическое звучание и художественную семантику. Это «Прерывистые строки», «Медленные строки», «Глагольные рифмы», «Терцины» и др.

При этом заглавием или подзаголовком, дающим установочную характеристику стихотворения в целом, у Бальмонта могут выступать как общепринятые стиховедческие термины, так и авторская «неотерминология».

Характерно, что в целом Бальмонт использует такого рода подзаголовки и заглавия не систематически, а избирательно. Так, среди 35 его стихотворений, написанных терцинами, лишь одно озаглавлено «Терцины» («Когда художник пережил мечту...», 1900). Оно посвящено теме невозвратных путей поэтов, с парафразом дантовской строки из «Божественной комедии» о пройденной до половины жизни. Терцины здесь – своеобразный резонатор темы, расширяющий ее масштаб благодаря апелляции к звучанию текста Данте во всем его объеме. Не вызывает сомнения, что поэт вводил такого рода рефлексивные заглавия и подзаголовки мотивированно: для разработки индивидуального сюжета, авторской проблемной установки конкретного стихотворения.

Что касается не общепринятых, а изобретенных Бальмонтом «заголовочных» обозначений версификационного характера, то на них имеет смысл остановиться специально. Это, конечно, его «медленные» и «прерывистые» строки. Оба неотермина призваны охарактеризовать интонацию, тип звуковой ритмической организации текста.

Наименование «Медленные строки» Бальмонт использует как подзаголовок в ряде стихотворений, вошедших в его книгу «Горящие Здания» (1900) («Чары месяца», «Рассвет», «Воспоминание о вечере в Амстердаме», «Чет и нечет», «Вершины»), а спустя четверть века – как заглавие стихотворения, начинающегося строкой «Когда из мыслящих...» (1924). Стихотворения из «Горящих Зданий» сходны между собой композиционно (триадная структура, кольцевое обрамление) и по своеобразному звучанию, прежде всего благодаря использованию в больших по объему текстах двусложных размеров небольших стопностей (X4, Я4, ЯЗ, X4224224 и ЯЗ). Лирические сюжеты разворачиваются постепенно, неспешно. Этому способствуют перечислительные периоды, часто поддержанные удлиненными рифменными цепями (так, в «Воспоминании о вечере в Амстердаме» схема рифмовки такова: аБВаВаБГБГБГГаДаДВаВВБ-Бааа). Все сюжеты строятся на основе элегической медитации, связанной с воспоминанием о прошедшем и размышлениями о возмож-

ности вернуться в минувшее (в связи с чем нередко возникает событийный подтекст). Поэтику образов, входящих в эти воспоминания, отличает их световая и цветовая природа, соотносимая с системой общих мотивов (утра и вечера, тьмы и света, жизни и смерти, памяти и надежды).

В стихотворении 1924 года узнаваемы главные признаки той же лирико-версификационной модели: перечислительные ряды, внутрифразовая ритмизация, напевность (в основе которой – трехстопный ямб с изысканным чередованием строк с дактилическими и мужскими окончаниями и удлинненными рифменными цепями шестнадцатистишных строф).

Но именно сходство формы и звучания акцентирует проблемно-содержательное своеобразие этого стихотворения на фоне бальмонтовских «Медленных строк» 1900-го года: оно посвящено напряженному повествованию о судьбе человека в политической обстановке советской России начала 1920-х годов. Замедленность звучания создает здесь образ мучительного размышления над трудно постижимым, страшным образом жизни, вступая в диалог со сложившейся и последовательно разработанной в «Горящих Зданиях» традицией элегически-живописных стихотворений. Если там поэт формировал и развивал свою оригинальную интонационно-композиционную (а во многом – и нежанровую) модель, – то во втором случае возвращается к ней, чтобы усилить драматизм нового сюжета.

Может возникнуть вопрос о правомерности сопоставления стихотворений, разделенных почти четвертью века: насколько интонационно-формальное сходство достаточно для утверждения о существовании сознательного авторского замысла? Положительно ответить на этот вопрос позволяет ряд обстоятельств. Помимо великолепной памяти, которая была присуща Бальмонту; его неизменному вниманию к поэтическому интонированию; наконец, усилению статуса определения «медленные строки» во втором случае путем трансформации его в заглавие, – интересно обратить внимание на авторский контекст появления стихотворения «Медленные строки».

Бальмонт публикует это стихотворение в парижской газете «Последние новости» от 17 августа 1924 года последним, восьмым, в цепочке других своих стихотворений, систематически появлявших-

ся в этом издании на протяжении лета 1924 года: 8 июня, 20 июня, 29 июня, 6 июля, 11 июля, 13 июля, 20 июля.¹⁰

Все они посвящены размышлениям об оставленной России. От начала к концу этого «несобранного» цикла усиливается тема утраченной, но дорогой родины; нового образа жизни, укореняющегося в советской России – с попыткой личного осмысления судьбы страны. От воспевания пушкинской способности масштабного взгляда на мир, его умения «наравне» откликаться на «легковейное» и страшное, близкое и недостижимое, «земное» и «небесное» («Огнепламенный»), поэтическая мысль переходит к мечте о соединении с российскими писателями и поэтами («Дружеское послание членам правления, членам и гостям Союза писателей и журналистов»), а далее – к отталкивающим, неприемлемым для поэта образам новой российской жизни («Ванька-встанька»), тревоге за «человеческое в человеке» («След»), за судьбу своей страны («Слепота»), о ее обнищании и утратах («С.С.С.Р»), к надежде на завершение «всеистребленья» и возрождение «правды Божьей» («Когда же?»). Так формируется сквозной, как бы «пунктирный» сюжет. В русле нашей проблемы важно, что все стихотворения этой серии ориентированы (хотя и в разной степени) на интонационно-ритмическую модель «медленных строк». Причем эта ориентация – строящаяся с опорой на длинные монологические периоды, перечислительные ряды, отказ от четкого строфического рисунка в пользу «мелодического нарастания» (термин Б.М. Эйхенбаума) – усиливается от начала к концу публикации, т. е. от июня к августу, параллельно с проблемно-драматическим обострением сюжетного напряжения. Это напряжение разрешается в финале – стихотворении «Медленные строки», где перечисление как бы не вмещающихся в сознание поэта, не принимаемых им черт советской жизни (первая строфа) сменяется ожиданием «нежданной зари», «рассвета» (вторая строфа) – и верой в победу света над мраком (третья строфа, посвященная мотиву «правды светозарной» и грядущего «обвала», уничтожающего «тьму»). Заданная в 1900 году логика трехчастной сюжетности «медленных строк», выражая мечту о возврате к оставшемуся в прошлом идеальному миру, реализуется как в пределах стихотворения «Когда из мыслящих...», так и всего ряда подготовивших его стихотворений 1924 года.

Несколько отличается в своем бытовании ситуация с бальмонтовскими «прерывистыми строками». Текстов с таким подзаголовком у поэта всего два: «Болото» и «Старый дом», причем написаны они были почти одновременно, оба опубликованы в альманахе «Северные цветы» на 1903 год и позже печатались и печатаются обычно рядом. То есть уже первая публикация их представляла собой тоже презентацию автором особой стиховой модели, в основу которой, как и в случае с «медленными строками», вновь положена интонационно-звуковая специфика текста. Она определяется, прежде всего, на метрико-ритмическом уровне: это первые в бальмонтовской практике опыты неурегулированных цезурованных тактовиков.

Стихотворения перекликаются и в жанровом отношении – ориентацией на балладно-легендарный «страшный» сюжет. В обоих произведениях создается угнетающий, пугающий хронотоп, для которого характерна замкнутость, невозможность преодоления границ как пространственных, так и временных (болотная трясина и необитаемый, населенный только привидениями дом). Оба были включены в цикл «Безрадостность». Заметим, что их появление происходит после выхода сборника «Будем как Солнце» (1902) и на фоне создававшегося на протяжении 1903 сборника «Только Любовь» (1903), с их жизнеутверждающим пафосом. Мир, представленный в этих книгах, динамичен и неограничен, это мир-поток – богатый, непредсказуемый, непрерывно-роскошный, приветствуемый поэтом. Такой «идеальный» бальмонтовский хронотоп присущ прежде всего стихотворениям, написанным классическими силлабо-тоническими размерами (с их эффектом столь дорогого Бальмонту «сбывшегося ожидания»). На этом фоне «Прерывистые строки» формируют полярно противоположный образ мира – средствами непривычного «расшатанного» неклассического размера, как бы закрепляя за ним эту семантику.¹¹

В дальнейшем, однако, Бальмонт к такому подзаголовку вообще не возвращался. Возможно, это связано с активным развитием неклассических размеров, и прежде всего дольников и тактовиков, в русской поэзии первой трети XX века. При их обилии и разнообразии создание собственной семантики одного из них Бальмонта, по-видимому, уже не привлекло. Да и сам он позже использует неклассические размеры в стихотворениях разных типов (хотя на

протяжении всего творческого пути предпочтительными для поэта остаются напевный стих, классические размеры с четкой ритмической структурой – а также притягательный «потоковый» хронотоп).

Наконец, третий тип рефлексии определяет поэтические особенности и приемы композиционного характера: реализуясь в версификационном строе всего стихотворного текста, они формируют его сюжет. Главное место среди текстов этого типа занимают сонеты о сонете, европейская традиция которых восходит к Ф. Браччолини и Лопе де Вега, Шекспиру и его современникам; сонеты о сонете писали Гете и Л. Уланд, А. Шлегель и Сент-Бев, Дж. Китс и В. Вордсворт; в России – В.А. Жуковский и А.С. Пушкин, А.А. Фет и И.А. Бунин; поэты первого, второго и третьего ряда, графоманы и литературоведы.

У Бальмонта сонетов о сонете рекордное для отечественной поэзии количество – шесть: «Хвала сонету», «Сонетное течение», «Закон сонета», «Четырнадцать», «Перевязь», «Сонет сонету». Структура их традиционна: темой выступает сонетный канон, его особенности (строфическое, рифменное своеобразие), но сюжетный интерес и смысл состоит в свободной авторской интерпретации его структуры. Так, в сонете «Четырнадцать», утверждая содержательно-символическое наполнение чисел в поэтическом выражении мира, поэт определяет в этом ряду и место числа, соответствующего количеству строк сонета. А «Сонет сонету» строится как игра с этим числом, где оно соотносится с идеей математически точной гармонии Вселенной.

В венках сонетов (их у Бальмонта тоже шесть) он избегает рефлексивных элементов формы. Однако, отталкиваясь от особенностей их поэтики, Бальмонт демонстрирует и обыгрывает изобретенный им более свободный, чем в венках, способ соединения сонетов в циклы – который он называл «вязью» сонетов. В цепочной композиции таких циклов каждый последующий сонет начинался строкой, повторяющей рифму последней строки предыдущего (без какого бы то ни было «замыкания» рифменных повторов на магистрали, как в венках, и без ограничения количества стихотворений в цикле). Этот прием использован Бальмонтом в циклах «Вязь», «Имя-Знаменье», «Издrevле», «Преображение», «Рыжая луна».

Обращаясь к другим лирическим циклам Бальмонта, можно отметить, что эксплуатация сонетного канона, при обилии исторически сложившихся коннотаций формы и характерного для XIX века выявления в сонетных сюжетах философских начал, тоже активно апробировалась поэтом. Покажем механизмы этого на примере полиметрического цикла из семи стихотворений «Равный Ису» (1915), в котором сонетная форма играет особую композиционно-сюжетную роль.

Цикл этот посвящен Парижу, иносказательно представленному «соперником» легендарного города Иса (образ которого, видимо, восходил к древнеегипетскому мифу об Исиде) – счастливого и прекрасного города любви, ушедшего некогда на дно моря.

Структурная композиция цикла симметрична: первое стихотворение, состоящее из двух пятистиший, служит вступлением-загадкой к сюжету; последнее (тоже два пятистишия) – финалом, итоговой характеристикой. Центральная часть – второе, третье, четвертое, пятое и шестое стихотворения – это сонеты, каждый из которых посвящен особому аспекту видения образа Парижа. Но при этом сюжеты всех сонетов строятся на признании антиномичности в пределах каждой из тем (ум/чувство, оригинальность/отзывчивость, естественное/искусственное, прошлое/настоящее и пр.), преодолеваемой в жизни города. В итоге единый лирический сюжет оказывается посвященным уникальной способности Парижа соединять в себе противоположности. Образ Парижа получает свое окончательное выражение в седьмом стихотворении как воплощение гармонии, – но гармонии, готовой в то же время к самопреодолению.

В такой логике поэтической мысли ощущается проекция на семантику сонетной формы: в литературной традиции нового времени сонет, как известно, несет в себе идею внутреннего содержательного противоречия – и одновременно высшей гармонии формы. Эти аллюзии, в соединении с отчетливостью композиционного строя, находят окончательное образное завершение в финальном стихотворении цикла. Оно выступает как аналог пуанта (сонетного ключа), в котором форма смыкается с темой – и звучит, наконец, само слово «сонет»:

...Париж – законченный сонет,
Вся строгость бального наряда,

Но вдруг от взгляда
Жжет услада,
И порван мерный менуэт.
(«Равный Ису»).¹²

Так завершается цикловой сюжет о Париже в усложненно-образной интерпретации, опирающейся на истолкование сонетной структуры в ее философском понимании.

Сюжетно-циклообразующая роль присуща и другим приемам, создающим собственные модели, которые Бальмонт апробировал и отрефлексировал в заглавиях своих циклов. Это «Трилистник» (1900; 1916), «Пятилучевье» (1917), «Трицвет» (1922), «Линия лада» (1924), «Семисвечник рифм» (1924), «Двенадцатистрочия» (1935) и др. По сравнению с использованием сонетных традиций, они более редки, эпизодичны – но интересны своей опорой на числовой фактор. Символика чисел сопрягается в этих случаях с конструктивной возможностью создания многосоставных лирических цикловых сюжетов. В этой области заслуживают внимание бальмонтовское повышенное внимание к троичности и удачное использование названия «трилистник». Именно тройственность стала наиболее свободной и перспективной формой лирического цикла для XX века. По-видимому, Бальмонт интуитивно ощутил потенциал формы и образную специфику триадного лирического сюжета, вводя неслучайный термин. Контур трилистника акцентирует абсолютную равнозначность и единство трех его составляющих, что обусловило его мощный символический потенциал в геральдике и мифологии. Однако последовательная разработка свободного многообразия возможностей и типов «трилистников» Бальмонта не привлекла. Это совершил И.Ф. Анненский, который, по убеждению Р. Тименчика, пришел к замыслу трилистников в первую очередь под влиянием бальмонтовского «Трилистника» в сборнике «Будем как Солнце». ¹³

Обобщая наши по необходимости конспективные наблюдения, можно резюмировать, что версификационная рефлексия в творчестве Бальмонта, – не случайный, но системный и внутренне богатый феномен. К вопросам стихотворчества Бальмонт обращался в разных контекстах и жанрах. И среди них выражение своего понимания поэзии языком самой же поэзии, авторефлексивно, выглядит завершающим уровнем организации целостной символической картины

мира поэта, специфическим образом скрепляя ее элементы особенно наглядно и прочно.

¹ *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. Л., 1969. С. 233.

² Там же. С. 444.

³ Там же. С. 232.

⁴ *Бальмонт К.Д.* Поэзия как Волшебство. М.: «Скорпион», 1915. С. 19.

⁵ *Бальмонт К.Д.* Романтики // *Он же.* Избранное. М., 1980. С. 562.

⁶ *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. С. 489–490.

⁷ *Бальмонт К.Д.* Марево. Стихи. Воронеж, 2004. С. 65.

⁸ Там же. С. 69.

⁹ Там же. С. 70.

¹⁰ Данные о публикациях см.: *Романов А.Ю.* Примечания и комментарии // *Бальмонт К.Д.* Несобранное и забытое из творческого наследия. В 2 т. Т. 1. Я стих звенящий: Поэзия. Переводы. СПб., 2016. С. 543–545.

¹¹ Подробнее об этом см.: *Ляпина Л.Е.* Время-пространство и стих лирики К.Д. Бальмонта // *Пространство и время в литературе и искусстве. XX век.* Вып. VI. Даугавпилс, 1992. С. 5–7.

¹² *Бальмонт К.Д.* Ясень. Видение древа. М.: Издательство К.Ф. Некрасова, 1916. С. 208.

¹³ *Тименчик Р.Д.* О составе сборника Иннокентия Анненского «Кипарисовый лагерь» // *Вопросы литературы.* 1978. № 8. С. 316.