

Ю. Орлицкий

Москва, РГГУ

Стих и проза Владимира Гиппиуса

Современники обычно дальнорезки: их ослепляет яркий свет, и в тени безусловных (или представляющихся таковыми) гениев они часто не замечают фигур, темных и загадочных, на самом деле значащих не меньше, а иногда и намного больше, чем прославленные звезды.

С так называемыми «предтечами символизма и ранними символистами», как их называли в 1920-е,¹ все, кажется, обстоит именно так: ведь даже в упомянутой антологии, в советские годы для многих бывшей единственным доступным источником информации о не вошедшей в официальный советский канон мастеров поэзии, получившей позднее принципиально неточное название поэзии Серебряного века, в этой рубрике оказались только Вл. Соловьев, Минский, Мережковский, Добролюбов и Коневской, а Владимира Гиппиуса не было.

Наверно, сейчас самое время переосмыслить место ранних символистов в истории русской словесности. Тем более, что чем дальше, тем понятнее, что именно символизм и его герои оказываются в этой истории фигурами для своего времени главными, ключевыми, а все, что было до них – это предсимволизм (недавно об этом явлении вышла солидная коллективная монография²), все более или менее значительное, что пришло после – «постсимволизм».³

Вспомним также революционный во многих смыслах том в «Новой библиотеке поэта», составленный С. В. Сапожковым и А. А. Кобринским:⁴ читая его, становится совершенно очевидно, что прекрасный поэт Минский принадлежит, тем не менее, прошлому (как, впрочем, и Мережковский, и даже Зинаида Гиппиус – первый настоящий русский символист), а Александр Добролюбов – будущему.

Всякий решительный перелом в поэзии, как известно, происходит, прежде всего, в ее языке и в таких важнейших составляющих, как отношение к стиху и прозе в их живом взаимодействии и разнообразии реальных форм этого взаимодействия. Вспомним еще раз, как этот перелом происходил в творчестве Добролюбова, Коневского и Вл. Гиппиуса.

Первая книга Добролюбова⁵ открывается стихотворным посвящением ее автору, принадлежащим Вл. Гиппиусу, и содержит своего рода программу исканий русской модернистской поэзии на несколько десятилетий вперед: это и свободный стих в современном его понимании, и прозаическая миниатюра в едином контексте со стихами (прозиметрия), и визуальные эквиваленты текста и многое другое:

ПОСВЯЩЕНИЕ

Александрю Добролюбову

Белое утро ползет, пробираясь над вялой столицей.
Камни и люди овеваны сизыми влаги волнами, –
День трудовой поднимается сонною птицей,
 Не движет немymi крылами.

Хриплое слышишь дыханье склонившей тени недуга,
Звук напрягается, гаснет в предверьи седого вертепа,
Скудное сердце почуяло темного друга
 Томительно, сумрачно-слепо.

Дрогни! Уйди своим помыслом в тусклое веянье муки!
Пусть они гасят свой дух во служенье нужды и печали,
Ты не гаси свои бледные, детские звуки
 – Мерцанье серебряной дали.⁶

Как писал в очерке о своем гимназическом товарище Вл. Гиппиус, «Добролюбов же, раз повернув к эстетизму, отдавался теперь ей как границе эстетической эмансипации – подчиняясь французам и оставаясь верным себе: не ограничивать искусства познаваемым, явным для сознания, определенным, но дозволить непознаваемому, непостижимому в своей сущности быть выраженным непосредственно, без промежуточной среды мышления, внезапно, сразу. “Мысль

изреченная есть ложь”... Это и была собственно декадентская эстетика: говорить о непонятном непонятно. Я сопротивлялся ей недолго, проникнутый не только Достоевским, но и Фетом»;⁷ «он “не играл в декадентство”, а горел и сжигал себя, притом не с одного конца. И поэтому стихи его были искренни и талантливы, но бессильны. Он издал свои сочинения в конце той зимы в сборнике “Natura naturans, natura naturata” (название, заимствованное из Спинозы и не выразительное для книги) с самыми простодушными претензиями: с заносчивыми и вызывающими посвящениями и заглавиями, с многоточиями и многими пустыми страницами, всего 18 стихотворений, не длиннее 24 строк каждое, и 10 прозаических отрывков, такого же размера, с декоративной обложкой старика Микешина (очень его любившего). В публике обратили внимание на позы – и засмеяли».⁸

Характерен тон редакционной статьи (то есть, С. А. Венгерова) в «Русской литературе XX века. 1890–1910», куда вошел очерк Вл. Гиппиуса по поводу этой книги Добролюбова: «Тоненькая тетрадка, которую Добролюбов так величественно назвал “Natura naturans – Natura naturata”, не столько “была высмеяна”, сколько возбуждала недоумение. В отличие от последующих дебютов нашего декадентства – Валерия Брюсова, например, в которых сквозь дурачество и оригинальничание явно чувствовалось присутствие настоящего таланта, в тетрадке Добролюбова почти не было проблесков дарования, если не считать в некоторых прозаических отрывках хорошего знания народно-эпического языка.

Это – собрание “стихов”, большею частью без рифмы и метра, с музыкальными обозначениями “andante con fuoco”, “scherzo”, “pianissimo”, каких-то прозаических отрывков в поэтической манере и, наконец, просто белых страниц с надписью: “moderato” или “allegro con motto” и строчкой точек. Не было никакой возможности не только проникнуться, но просто уловить какой-нибудь смысл в некоторых из этих томительно скучных упражнений»,⁹ и следом: «Владимиру Гиппиусу принадлежит такая же роль первого русского декадента, как и Добролюбову».¹⁰

Надо напомнить, что «коррективы», внесенные С. А. Венгеровым в данную мемуаристом оценку творчества Добролюбова (а заодно, как мы видим, и самого автора этого очерка), появляются в книге до оценки, что вызвало возмущенный отклик Вл. Гиппиуса. В рецензии

«Большая неприятность в трех томах», подписанной псевдонимом А. Сумароков и опубликованной в журнале «Голос жизни», он пишет: «...когда кто-нибудь из сотрудников выразится слишком сочувственно о ком-нибудь из “новых”, он во вступительных статьях наперед опровергает доброжелательный взгляд сотрудника». ¹¹ Но главное обвинение, выдвинутое Вл. Гиппиусом в адрес Венгерова – то, что этот «человек берется за то, что он не любит и чего не понимает». ¹²

Действительно, русские декаденты были прежде всего не поняты: ни широкой публикой, ни самой «продвинутой» филологической профессурой, несмотря на ее явную симпатию к «новым» поэтам. И связано это было не только с их «позами», как выразился Вл. Гиппиус, но и с действительно новаторскими поисками формы, пустившими позднее корни в самых разных ветвях русского модернизма, прежде всего – со свободным стихом и стихотворениями в прозе (прозаическими миниатюрами).

Характерно, что в предисловии ко второй книге Добролюбова, названном, не более и не менее, а «О русском стихосложении», Брюсов обращает внимание именно на новаторские особенности стиха поэта: «Стихи... замечательны и своим складом. В них сделана попытка освободиться ото всех обычных условий стихосложения. Иногда в них чувствуется тонический размер, потом он исчезает, иногда возникает рифма, иногда ее нет. Стих повинуется только внутреннему размеру настроения, а не внешним правилам. Этот склад скорее всего напоминает вольные стихи (*vers libre*) современных французских поэтов. А. Добролюбов читал некоторых из них, но стоит обратить внимание, что он... любовно и внимательно изучал и русские народные стихи». ¹³

Всего же в трех книгах Добролюбова, вышедших на протяжении 10 лет, появилось три десятка верлибров, ориентированных, что отметил и Брюсов, и на европейскую традицию, и на русский духовный стих, и на народную лирическую песню. А в последней книге поэта, составленной Брюсовым, оказывается особенно много прозаических миниатюр. ¹⁴

Вот одна из таких миниатюр, ориентированная на традицию лирического стихотворения в прозе от первого лица (в духе Тургенева и его подражателей), составившая 3 часть «У земли» цикла «В царстве труда»:

I

Где вы, прекрасные годы мои, когда я как неведомый странник жил среди низких и бедных во всем, когда я стал дитей и благоговейно вступил во всю мудрость народную и в работу народную, когда зимы и весны сменялись над нами как милые долгожданные братья? Где товарищи мои, вы свободные, вы прекрасные? С вами вместе вступил я в реку, протекающую в самом глубоком месте земли.

Я изверился в ручейках, я изверился в образованных, изверился в мудрых и сильных, вы указали мне путь. Медленно протекает река по равнине, но дорога ее прямо к морю.

Гостеприимные домохозяева, чистые сильные женщины, мудрые девушки, суровые дети, нежные ни на миг не сомневающиеся юноши, вы все, которые еще не перестали бороться с природой, меня оторвали от вас. Теперь скитаюсь я около этого города как заблудившийся зверь, но я вижу пред глазами своими только вас, ваши дни, ваши чистые реки, ваши заботы, ваш труд.¹⁵

Характерно, что позднее названные новации Добролюбова находят свое чисто практическое применение в авторских литургических текстах, ставших основой службы у последователей поэта.¹⁶

Второй «предшественник» символизма, Иван Коневской, известный единственной посмертной книгой «Мечты и думы» и вместе с Брюсовым выступивший с предисловием ко второй книге Добролюбова, тоже выделялся на фоне современной литературы своими поисками новой формы. С одной стороны, он использовал разнообразные строфы (прежде всего – сонеты и терцины, но и собственные оригинальные строфические конфигурации), а с другой – активно обращался, как и Добролюбов, к тем же свободному стиху и прозаической миниатюре, в том числе и в ее нехудожественном, эссеистическом изводе. Кроме того, как пишет А. В. Лавров, первоначально в свою книгу поэт предполагал включить «объемный раздел “Переводы стихов в прозе”»,¹⁷ в которых он предлагал свой способ преодоления границ двух речевых искусств; из этой книги до сих пор опубликован только один выполненный метрической прозой перевод из «Гимнов к ночи» Новали-

са¹⁸ и переложение отрывков из «Заратустры» и «Дионисовских Дифирамбов» Ницше.¹⁹

При этом единственное стихотворение Ив. Коневского, соотносимое со свободным стихом, точнее будет определить как своего рода переходную форму: отдельные строки здесь скреплены рифменными созвучиями, другие – совпадают с трехсложными метрами:

ПО ДНЯМ: I

Есть не только тайны заката,
 О, не только есть таинства ночи:
 Есть и тайны рассвета, откровения утра,
 Легче, воздушней, короче!
 За тканями света денного
 Эти тайны вьются и реют,
 Это – легкие, стройные, приветные духи,
 Кротостью, ласкою веют.
 Да, да, эти светлые тайны,
 Озаренные отрадой виденья...
 Вот жизнь, и блаженная, и духом просвеченная –
 Благодать возрожденья!
 Это – весна, но в небесах растворенная,
 Это – дни после Воскресенья Христова.
 А венец этих дней – вознесение духа,
 Вознесение воплощенного Слова!
 Легкой, мягкой дымкой облака собрались,
 Застилают они солнце покровом.
 Пополуденный час...
 Свет не яркий, но ясный:
 Час, отмеченный вознесеньем Христовым!
 Вот таких-то часов мы и алчем, и жаждем,
 Как предвкусья горней отрады.
 Ловим проблески их, упиваемся тайной,
 Тайной ясной, полной услады.
 Занавесимте окна в сияющий полдень,
 Заведем веселые речи;
 Тут и в свете, и в слове нам скажутся духи,
 Радости беспредельной предтечи;
 Вешнее утро...
 Ступайте в поля и дубравы,

И почувте тех же благодных сил дуновенье.
В сладком детском восторге ваше сердце сожмется,
Осенит вас мощь вдохновенья.
И средь кущей, в праздничном, радужном, свежем уборе,
Узрите лик Христа живоносный.
Тело с духом, со страстью покой сочетаются в хоре,
В необъятном просторе
Жизни безбурной, но и не косной.²⁰

А вот как выглядит традиционное (в духе, условно говоря, Тургенева) символически-пейзажное стихотворение в прозе Ив. Коневского:

КРАЙНИЕ СТОЛПЫ

На пути моем вырос мир непонятого, неведомого величия. И непреложно сказалось, что всему конец, дальше двинуться некуда. Впереди было нечто необъятновеликое, ужасающе мрачное и белое. Все оно как бы волновалось: это было целое море в бурю, да и шумелобушевало что-то непрестанно в его глубине, а в то же время оно было немо и бездыханно, веки не подвигнется. Но всякий раз, как обращались на него взоры, так и испуг охватывал: а что как захлынут все эти громады мертвых волн.

Да, это была совсем, совсем мертвая, но неодолимая мощь. Она угнетала взоры, леденила жизнь в груди.

Эти пласты льдов – такие неживые и, как наваждение, одолевающие душу. Голубые и зеленые тени лукаво, зло играют по нижним отрезкам, мелко расколотым, точно истолченным. Прозрачным цветным стеклом искрятся и отливают они. О, как они безжизненны и злы...

Вот, наконец, твердыня, где грызут во мраке цепи навеки оцепенелые титаны, вот обитель бессмертного Кощея.

Над этим миром – дымные облака: свет убит, движение стало. В воздухе – серый, ясный, холодный полдень.

Он ложится свинцом на грудь.²¹

Именно в этом ряду и на этом общедекадентском фоне необходимо рассматривать находки и открытия Вл. Гиппиуса, также активно

осваивающего на рубеже столетий и свободный стих, и прозаическую миниатюру. В декадентские 1890-е он выпустил только «Песни» (СПб, 1897), а основные произведения (в том числе и ранние) начал печатать спустя только пятнадцать лет, когда на российской литературной сцене царил «уже символизм, а не декадентство, культурно-европейский, буржуазно-интеллигентский, подававший руку всем на свете, – и профессорам, и чиновникам, и революции, очутившейся в руках Столыпина, и хлыстовствующим актрисам. Одиноким декадентский бунт превратился в многолюдный журфикс – самый гибкий и очень душистый». ²² Для Вл. Гиппиуса же «это было органическое возвращение к декадентству <...> в литературу». ²³

Но что же означает активное обращение русских декадентов (предсимволистов) к этим, как принято иногда считать, «переходным» явлениям на границе стиха и прозы? Ключ к верному пониманию их природы и соотношения дал, как нам кажется, младший современник символистов Ю. Н. Тынянов, писавший в 1924 году: «До какой бы фонической, в широком смысле слова, организованности ни была доведена проза, она от этого не становится стихом; с другой стороны, как бы близко ни подходил стих к прозе в этом отношении, он никогда не станет прозой»; ²⁴ «Vers libre, признанный “переход к прозе”, есть необычайное выдвигание конструктивного стихового принципа, ибо он именно дан на чужом, неспецифическом объекте» ²⁵ и наоборот – «“стихотворение в прозе” всегда обнажает сущность прозы». ²⁶

Однако чтобы сформулировать так, нужно время и материал для выводов. А главное – строгое научное мышление, в то время как «декадентство – это бунт», «декадентская душа хаотична, и она вся в вольностях», ²⁷ как писал воспитатель Мандельштама и Набокова – Вл. Гиппиус. И русским декадентам свободный стих и прозаическая миниатюра, «неправильные» и «хаотичные», представлялись, очевидно, в первую очередь, как раз формами вольности, а не выражением конкретных структурных принципов.

У Вл. Гиппиуса первые верлибры появляются уже в книге 1897 года «Песни», причем в составе еще более раннего цикла «Песни о Лёле» (1894), открывающего сборник. Этот полиметрический цикл состоит из пяти стихотворений, первые два из которых написаны шестистопным хореем, третье – трехстопным амфибрахией, после чего появляется свободный стих – один из первых образцов этого типа стиха в русской поэзии:

Какие у меня тихие песни, о какие тихие песни!
 Широкие свету,
 Поступь белых ночей...
 Порой я боюсь тишины моих песен,
 Странно боюсь...
 Видишь ли, я знал, что ты подойдешь
 И, устало ласкаясь детскими ручонками,
 Заждешься моего поцелуя...
 Только – видишь – тихи, так тихи мои песни,
 Что я порой мучительно боюсь
 Их тишины...²⁸

В определенной степени «вольностью» оказывается и замыкающая цикл пятая песня, написанная разностопным ямбом с трижды повторенной строкой-рефреном.

Второй цикл – «Лёля» – открывается еще одним метрическим раритетом – вольным белым трехсложником с переменной анакрусой на явной анапестической основе (этим метром написано десять из шестнадцати первых строк стихотворения), еще две строки представляют собой дактиль, одна – амфибрахий. А три остальные строки можно рассматривать как лишённые силлабо-тонического метра, то есть как верлибрические; характерно, что они сосредоточены в начале стихотворения:

Лёля, праздник! Надень свое белое платье!	0010010010010	Ан4 ²⁹
Лёля, праздник!	0010	Ан1
Белыми лилиями, благовонно-чистыми лилиями,	100100000101	ВЛ
Темными розами, резедой,		ВЛ
Осыпь наболевшую, бедную грудь.	010010010010	Амф4
Свою стыдливую грудь!		ВЛ
Разметай свои русые косы,	0010010010	Ан3
Разбросай шелковистые пряди	0010010010	Ан3
Позардевшимися ручкам твоим...	001001001	Ан3
Хорошо и светло!..	001001	Ан2
Лёля, дай твои руки и грудь,	0010010010	Ан3

Ненаглядная, нега моя...	001001001	Ан3
Дай! Зацелую тебя, зацелую...	10010010010	Дак3
Я люблю тебя, светлую,	00100100	Ан2
Я упьюсь твоим светлым дыханьем,	0010010010	Ан3
Светлым дыханьем	10010	Дак2

Таким же образом выглядит и остальной текст этого достаточно длинного стихотворения: большинство строк – анапесты, но есть и другие трехсложники и еще две безразмерные (верлибрические) строки. Так же «хаотично» построена и вторая часть этого цикла.

Далее в нем следуют стихи, написанные разными упорядоченными метрами – длинными и короткими, двух- и трехсложными, равно- и разностопными, и даже вольными, чаще рифмованными, но иногда белыми.

Третий раздел книги состоит из прозаического «пролога к мистерии» «Се жених грядет!...» и двух больших стихотворений (поэм) в прозе – «Могилы» (Из «Песен о земле») и «Смятение»; четвертый – из семи неозаглавленных («как стихи») прозаических миниатюр.

При всем явном стихоподобии метра и звукописи в малой прозе Вл. Гиппиуса нет, а строфы хотя в основном и короткие, но разные по слоговой длине и по большей части – версейные, протяженностью от одной до шести строк.

Завершает книгу стихотворный эпилог, написанный разностопным ямбом. Таким образом, перед нами – как и у Добролюбова и Ив. Коневского – продуманная прозиметрическая (то есть, состоящая из соразмерных фрагментов стиха и прозы) композиция.

Следующая стихотворная книга Вл. Гиппиуса «Возвращение» выходит в 1912 году и включает стихотворения 1896–1906 годов. Она, как и «Песни», начинается вполне традиционной, упорядоченной лирикой. Здесь меньше трехсложников, однако, присутствуют больше строфической изощренности, в основном – за счет разностопности.

Неожиданно один из разделов книги завершается записанной свободным стихом молитвой «Господи, помилуй всех» и циклом верлибров «Томление духа» (5 стихотворений), а вскоре за ними появляется еще один свободный стих – «Вода», то есть в этой книге всего семь стихотворений, написанных верлибром.

Поскольку все они ни разу не привлекали внимания стиховедов, в том числе и писавших об истории русского свободного стиха, приведем эти тексты полностью:

* * *

Господи! помилуй всех, кто слабей Тебя,
И всех, кто не умеет и не может;
Помоги людям прожить целый день,
Ночью – дай полный отдых;
Помоги женщине родить, – облегчи ее безвинную муку;
Помоги ребенку найти верный путь,
Старику – не отречься от жизни;
Царям – править,
Рабам – повиноваться, –
Всем – служить друг другу!³⁰

ТОМЛЕНИЕ ДУХА

1

Пустые зеленые волны.
Вечно бегут
И – целуют прибрежные камни;
Безрадостные чайки
Вечно кружатся над волнами.
Идут корабли, восходят звезды, –
Скучно на бедном берегу...
Томятся высокие прибрежные скалы,
Томятся длинные, унылые деревья –
Томятся люди, –
Только–на тихой вечерней заре –
В прозрачных голубых волнах
Играют веселые рыбы...³¹

2

Никогда не изменится море.
Всегда будут прибывать к плоскому берегу
Низкие волны –

И с тем же ненарушимым певучим шумом
Отплескивать назад;
Всегда будут стоять те же камни
И на них – садиться те же птицы;
Те же облака будут проходить над морем;
То же мерцание, то же солнце...
Те же люди
Будут уныло или весело бродить по берегу
И играть с прибрежными волнами –
Или, отчалив лодку,
Слегка тревожить неровную поверхность моря...³²

3

Остановились облака, не движутся.
Через час поднимется ветер
И они, крутясь понесутся –
На север или на юг...
О чем они думают?
О том, зачем они стоят?
Или – зачем понесутся?
Отдыхают и дремлют,
Или – томятся, бездействуя?..
Не все ли равно – стоять или нестись?
Тот же покой, то же постоянство!
Но вечно будут думать тучи
И – вечно не знать, куда и зачем несутся,
В чем их назначение,
И – не есть ли они только чья-то притча,
Довольно однообразная?..³³

4

А о чем думают камни?
Они уж всегда неподвижны,
Их только сдвигают – насильственно:
Всегда лежат и таят молчание...
Может быть, спят или грезят?
Или не грезят?..
Мне кажется – они думают!
Не могут же они спать,–

Их разбудили бы дождь, гром, шум моря.
И – почему тогда не спит все, что так непрерывно движется?
Разве движенье не есть постоянство и покой?..
Мне кажется – они лежат и думают, –
Что они лежат,
Что они неподвижны,
Что их можно сдвинуть, но только насильственно,
Что их моет дождь, и раскаляет солнце, –
Что они – камни...³⁴

5

Звезды так сильно мерцают,
Все звезды – большие и слабые.
Неужели они говорят не о счастье?
Неужели они мерцают не потому,
Что опьянены своим счастьем?..
Только мерцаньем можно сказать о нем...
И потому – каждую ночь, когда засияют, замерцают звезды,
Я хочу сиять, говорить, как они –
О своем большом томительном счастье!
А когда их нет –
Днем, под солнечным безразличным небом,
Я не знаю счастья, –
Я брожу среди людей, среди цветов, среди скал,
И – тоскую...³⁵

ВОДА

Мои слезы – вода,
Как те воды, что текут по воле Творца –
Средь земель, по земле...
Собираясь от больших и малых пространств –
Они поднимаются наверх и, нависши тучами,
Проливаются снова на землю и воды.
Для чего они? чтобы насытить сухую землю?
И в воды проливаются – так, случайно?
И – на пашню, не высохшую от прошлого дождя?..
Потому что – закон им подняться и пролиться?
Или весело тому, кто льет непрерывные осенние слезы –
Пресыщать иссохшую землю губительной влагой

И бесконечно увлажнять огромные пространства воды?
 И наконец, наконец! если бы я даже не согласился, не захотел, –
 Что мог бы я сделать?
 Все равно – будет то, что есть.
 Ведь я гибну и – не хочу гибнуть...
 И гибну!
 Боже, удержи нас над бездной,
 Над которой мы скользим по Твоей воле!
 Господи, знающий всякое движение,
 Удержи блуждающую руку,
 Волну – от безумного желанья!
 Сердце мое возьми в Свою руку,
 Удержи его в тихой – неупержимое!³⁶

Наконец, в книге 1915 года (переиздана в 1917) «Ночь в звездах» появляется еще один, последний известный нам верлибр Вл. Гиппиуса:

ПОМАЗАНИЕ

Коснись же света, который горит во мне!
 Смотри: я подыму к нему твои руки, –
 И они станут прозрачны насквозь.
 Ты коснешься этими руками жизни, –
 И она вся задрожит от твоего прикосновенья.
 Она не поймет, что с ней, –
 И вся отдастся во власть твоих лучей.
 Ты будешь видеть, как в небе – не камни!
 А – стая бабочек летит в ночной вышине!..
 И к утру – свертывают свои опаленные крылья,
 И бросают семя, –
 И в новых ночах загораются новые звезды...
 И я понимаю, куда устремлены твои глаза,
 Так глубоко предчувствующие и никуда не смотрящие, –
 И я вижу – я смотрю в их глубину –
 Как рождаются в них бабочки, что летят в ночных небесах,
 И – кажется, с криком от счастья и света –
 Бросают семя и оплодотворяют цветы...³⁷

Все приведенные выше тексты представляют собой образцы «чистой» формы русского свободного стиха, то есть не содержат

характерные для многих ранних верлибров, созданных на русском языке, рецидивов силлаботоничности, случайных рифм, упорядоченности соседних строк по числу слогов или ударений и т. д. и выдают безусловное знакомство их автора с современной французской традицией.

Характерно, что уже в следующем 1916 году Вл. Гиппиус – теперь под псевдонимом «Вл. Нелединский» – выпускает книгу, обозначающую противоположный вектор развития его стиха: от свободы формы к ее строгости. Книга называется «Томление духа» и имеет важный подзаголовок «Вольные сонеты». Соответственно, в нее вошло 98 пронумерованных стихотворений, написанных в сонетной форме.

При этом в сонете XIV поэт сам объясняет логику обращения к этой форме на фоне своих ритмических поисков предшествующих лет:

Размер стеснительный вернее для меня:
Я разливался и разлился в страсти, –
Я отдаюсь стиха холодной власти
И – сдерживаю пламенность огня,

Зовущего – пронзить кольцо шестое...
Размер стеснительный мне нравится уже тем,
Что в нем восторг неутолимый нем,
Что в нем молчит сознание роковое.³⁸

При этом на фоне достаточно точного воспроизведения сонетного канона большинством современников отмечало, что Вл. Гиппиус позволяет себе некоторые формальные вольности.

Прежде всего, надо сказать о стихотворном размере сонетов Вл. Гиппиуса. В русской традиции сонеты обычно пишутся пятистопным ямбом, реже – шестистопным; при этом, как правило, в каждом из них размер строго соблюдается от начала до конца стихотворения. Вл. Гиппиус тоже выбирает для своих сонетов ямбический пятистопник, однако уже первое стихотворение книги начинается с «вольности»: начальная («сильная») строка здесь – шестистопная: «Истома всех лучей мне явственно видна».

В дальнейшем удлинённые шестистопные строки встречаются еще как минимум в пяти сонетах книги, и тоже в основном в силь-

ных (конечных) позициях стихотворений, а в одном случае (в сонете СХХII) выделенность шестистопной строки подчеркнута нетипичным для сонета дактилическим окончанием.

Теперь о строфике гиппиусовских сонетов. Тут вольностей, пожалуй, больше всего. Но сначала о трех классических вариантах, используемых поэтом. Французским и английским сонетом написано по 30 стихотворений, итальянским – 23, то есть примерно поровну. Однако больше всего в книге оказывается «псевдоанглийских» сонетов (28), то есть, формально разбитых на три катрена и финальное двустушие, в действительности же рифмуемых по французской или итальянской модели.

Надо сказать, что подобных несовпадений схемы рифмовки и визуальной формы у Вл. Гиппиуса очень много: кроме уже названных псевдоанглийских в книге находим еще 15 «неправильных» по форме сонетов. Причем только одно из них можно рассматривать как традиционную трансформацию классической формы – так называемый «перевернутый» сонет (XXXV), остальные же состоят из разнообразных комбинаций строфоидов длиной от шести до одной строки, объединенных в группы из четырех или пяти строфоидов. Однострочные строфоиды Вл. Гиппиус помещает в финал трех стихотворений книги.

Пример сознательного нарушения сонетного канона – смещение границ катренной и терцинной групп, приводящее к увеличению первой на одну строку – за счет второй:

VI

Темна, темна вода во облаках,
И мутны волны крови распаленной!
Нам снится сон – что мы в тоске влюбленной
Спешим на замирающих струях;

Что ночь глядит из глубины зажженной,
И парус рвется к знойным берегам,
И сердце рвется навсегда к восторгам, –
Туда, туда по роковым струям,
Где мы печаль из глубины исторгнем!..

Тоска навек – на знойных берегах,
Тоска навек – в зовущих волнах, волнах,
Тоска навек, тоска – во всех восторгах. –

Еще печаль, еще печаль исторгнем,
Еще печаль на роковых струях!

Но наиболее интересной представляется строфическая композиция сонета LXX:

АЛЕКСАНДР БЛОК

Еще один! который вслед за нами
Запел – скучая в скучной стороне –
О незнакомой и прекрасной даме.

Он пел, а не рассказывал – стихами;
Мы слушали, как слушают во сне
Удары сердца – в глубине, на дне.

Мы с Добролюбовым о том же все мечтали:
Рыдать (а не рассказывать!) стихами
О буйных сменах в сердца бытия –

И гибли от бессилья и печали
(Он был бесстрашной, но бессильней, – я
Припал навек к истокам бытия, –

Но оба мы – почти беззвучно ждали)...
И вдруг напевы Блока прозвучали.

Как видим, этот сонет (точнее – сонетоид) состоит из четырех терцетов и одного двустушия (то есть, в сумме из 14 строк, как и положено сонету); формула рифмовки в нем – аВа аСС dae dee dd – не совпадает ни с одной известной сонетной схемой. При этом обращает на себя внимание использование двух пар тавтологических рифм – явление для классического сонета категорически недопустимое (как известно, эта твердая форма исключает любое повторение слов в тексте, не говоря уже о сильной рифменной позиции). Вл. Гиппиус использует такую «запретную» рифмовку несколько раз (см., напр.,

сонеты LV, СХХ и др.). А в других приведенных выше примерах мы видим обращение к повторам еще и в другой сильной позиции – в началах строк, что создает анафорию.

Важно и то, что Вл. Гиппиус неоднократно использует – как в приведенном сонетоиде – малое количество рифм (здесь их пять, а в других сонетах их еще меньше – вплоть до двух!), что заставляет его прорифмовывать текст насквозь; это тоже нетипично для классического сонета, в котором рифмы катренов и терцетов обычно различаются.

Наконец, в некоторых сонетах (например, в ХLI и LIII) встречаются отдельные холостые (нерифмованные) строки, что тоже считается недопустимым в сонете. Таким образом, можно сказать, что название «Вольные сонеты» присвоено Вл. Гиппиусом своему собранию вполне обоснованно, а само обращение поэта к строгой твердой форме отнюдь не означает для него действительно подчинения «стеснительной форме», а скорее, подразумевает прихотливую и изобретательную игру с ней.

Кстати, в последнем стихотворении обращает на себя внимание выражение «мы с Добролюбовым». В сонете LXX «Иные» Вл. Гиппиус перечисляет «безумных» поэтов-современников, пришедших на смену Тютчеву, Фету и Надсону: это «лунатический Бальмонт», «дерзающий» Брюсов, вызывающий восхищение Сологуб и снова – Добролюбов, а рядом с ним – сам Вл. Гиппиус:

Дерзал и тот, чей ныне резкий след
 Меж нас затерян – вещий Добролюбов
 (Пророк в стихах – в пророчестве поэт);
 И тот, кто сжал его сейчас в сонет
 Так холодно и равнодушно-грубо...

Соответственно, еще один сонет посвящен персонально Ив. Ковневскому (LXIX), которого Вл. Гиппиус показательно называет «отроком прозорливым» и сетует по поводу его «ранней смерти» – то есть, в сознании автора оба поэта безусловно оказывались в первом ряду стихотворцев начала века; более того, вместе с нашим поэтом образовывали отдельную группу авторов, особенно «прозорливых», то есть, наиболее интересных в смысле поэтического (в том числе и формального) поиска.

Идея внешне обозначенного строгого строфического порядка, за которым в действительности таится стремление к разнообразию в рамках «стеснительной формы» находим и в последнем опубликованном произведении Вл. Гиппиуса – поэме «Лик человеческий» (1922). Это большое (в книге 278 с.) произведение написано шестистишиями – то есть, на вид вполне однородными строками, причем в основном написанными только на две рифмы. Однако с самого начала система рифмовки в них начинает меняться: если две первые строфы имеют формулу *AbbAbA*, то третья – *aBaBaB*, четвертая – *XxaBBa*, пятая – *aBBaaB*; 96-я – *aBaaxB*, 97-я – *aaXvхv*, 98-я – *aBBVaa*; то есть, создается впечатление, что шестистишия зарифмованы по-разному, а значительная часть строк оставлена при этом без рифмы. При этом и сами рифмы нередко носят очень неточный характер (*тем – плен, затем – стен, сердца – усердным, мечом – огнем* и т. п.), что не всегда позволяет сразу их опознать; при этом и некоторые холостые строки при желании можно воспринять как своего рода теньевые рифмоидные созвучия (*сердца – крест, потешных – жертвах* и т. п.).

Принципиально неоднородно выглядит и малая проза Вл. Гиппиуса, которая появляется во всех его ранних книгах рядом со стихами, а также в больших количествах хранится в рукописном отделе Пушкинского дома.³⁹

Применительно к малой прозе поэта можно говорить о разных жанровых вариантах: это и вполне традиционные рассказы и мемуары, и безусловно ориентированные на стиховую культуру стихотворения и поэмы в прозе. При этом первые обычно объединяются в циклы и часто не имеют заглавий, что дополнительно сближает их с традиционно понимаемой поэтической культурой.

Приведем только один пример стихотворения в прозе Вл. Гиппиуса, представляющее лирическую традицию этой жанровой формы, получившей широчайшее распространение в словесности (в том числе, и массовой) Серебряного века:

*Дева над вечной струей вечно – печальна сидит.*⁴⁰
А. Пушкин

Ненужные листья опадут, все дороги оденут листья, сухие
и влажные, сквозь ветви проглянет небо, – потускнет вода... И

ты придешь, как всегда, увитая плющом, обнаженная и долго,
непостижимо будешь глядеть в холодеющую воду, по которой
поплывут, осенние листья...

Ты придешь, как всегда.

Зачем же опадают с ветвей и плывут, по воде безнадёжные
листья?

Ветви, вода и ты – над водой... Вода слушает, и ты гля-
дишь в нее, глядишь в молчаливое небо...

Но зачем же опадают и плывут по воде осенние листья?...⁴¹

Подводя итоги нашим наблюдениям, можно сказать, что Вл. Гиппиус так же, как Добролюбов и Ив. Коневской, в своих книгах стоит у истоков таких важных для русской литературы последующих десятилетий как свободный стих и прозаическая миниатюра, вполне соответствующих самому духу хаотического декадентского бунта; в традиционной сонетной форме этот же бунт проявляется в их декларированной автором «вольности». Так что реальный вклад «предшественников символизма» – и Вл. Гиппиуса далеко не в последнюю очередь – в развитие ритмического репертуара русской словесности нам еще предстоит по достоинству оценить.

¹ См., напр.: *Ежов И. С., Шамурин Е. И.* Русская поэзия XX века: Антология русской лирики от символизма до наших дней. С введ. ст. В. Полянского. М.: Новая Москва, 1925.

² См.: Предсимволизм – лики и отражения / Под ред. Е. А. Тахо-Годи. М., 2020.

³ См., напр.: *Дёринг-Смирнова И. Р.* Очерки по исторической типологии культуры: ... – реализм – (...) – постсимволизм (авангард) – ... Salzburg: Inst. für Slawistik, 1982; А. Блок и русский постсимволизм, науч. конф. (1991; Тарту). Тезисы докладов научной конференции, 22–24 марта 1991 г. Тарту, 1991; *Тюпа В. И.* Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX в. Самара, 1998; Критика русского постсимволизма / Авт.-сост. О. А. Лекманов. М., 2002; серию конференций и сборников статей «Постсимволизм как явление культуры» (Вып. 1–4, М.: РГГУ, 1995) и др.

⁴ *Минский Н., Добролюбов А.* Стихотворения и поэмы / Вступит. ст., сост., подгот. текста и примеч. С. В. Сапожкова и А. А. Кобринского. СПб., 2005. (Новая библиотека поэта).

⁵ *Добролюбов А. М.* *Natura naturans. Natura naturata.* СПб.: тип. Е. Евдокимова, 1895.

⁶ Там же. С. 5.

⁷ *Гиппиус В.* Александр Добролюбов // Русская литература XX века. 1890–1910. Под редакцией профессора С. А. Венгерова. Кн. 1. М., 2000. С. 262.

⁸ Там же. С. 266.

⁹ Там же. С. 254–255.

- ¹⁰ Там же. С. 257.
- ¹¹ *Сумароков А.* <Гиппиус Вл.> Большая неприятность в трех томах // Голос жизни. 1915. № 3. С. 17–19.
- ¹² Там же. С. 17.
- ¹³ *Брюсов В. Я.* О русском стихосложении // Добролюбов А. М. Собрание стихов. М.: Скорпион, 1900. С. 14.
- ¹⁴ Драматичная и очень типичная судьба этой формы подробно описана в ряде наших работ, см. напр.: *Орлицкий Ю. Б.* Русская прозаическая миниатюра: репрессированный жанр? // Славянские чтения. IX. Даугавпилс: Сауле, 2013. С. 94–107.
- ¹⁵ *Добролюбов А. М.* Из книги невидимой. М.: Скорпион, 1905. С. 69–70.
- ¹⁶ *Минский Н., Добролюбов А.* Стихотворения и поэмы. С. 571–581, 621–622.
- ¹⁷ *Лавров А. В.* Ф. Ницше в переводах И. Коневского // MUSENALMANACH. СПб., 2013. С. 163.
- ¹⁸ Золотое перо: Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах. 1812–1970 / Сост. и прим. Г. И. Раггауза. М., 1974. С. 394–399.
- ¹⁹ MUSENALMANACH. С. 166–199.
- ²⁰ *Коневской И.* Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2008. С. 83.
- ²¹ *Коневской И.* Мечты и думы. Томск, 2000. С. 65.
- ²² *Гиппиус В.* О самом себе // Петрополь. Литературная панорама. 1993–1996. СПб., 1996. С. 122.
- ²³ Там же.
- ²⁴ *Тынянов Ю.* Проблемы стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. С. 38.
- ²⁵ Там же. С. 44.
- ²⁶ Там же. С. 39.
- ²⁷ *Гиппиус В.* О самом себе. С. 123.
- ²⁸ *Гиппиус В.* Песни. СПб, 1897. С. 10.
- ²⁹ Здесь и далее используются общепринятые стиховедческие обозначения силлабо-тонических размеров и их аналогов в прозе: Я – ямб, X – хорей, Дак – дактиль, Амф – амфибрахий, Ан – анапест, Дол – дольник, Так – тактовик, Акц – акцентный стих, ВЛ – верлибр; цифра после названия метра обозначает размер.
- ³⁰ *Бестужев В.* Возвращение. СПб., 1912. С. 101.
- ³¹ Там же. С. 105.
- ³² Там же. С. 106.
- ³³ Там же. С. 107.
- ³⁴ Там же. С. 108.
- ³⁵ Там же. С. 109.
- ³⁶ Там же. С. 119.
- ³⁷ *Бестужев В.* Ночь в звездах. СПб., 1915. С. 27.
- ³⁸ *Нелединский Вл.* Томление духа. Вольные сонеты. СПб., 1916. Книга лишена пагинации, поэтому сноски на нее не имеют смысла, мы будем указывать только номер стихотворения.
- ³⁹ См. с. 95 наст. изд.
- ⁴⁰ Пунктуация Вл. Гиппиуса.
- ⁴¹ *Гиппиус В.* Песни. С. 110.