

Игорь Белавин

КЛЮЧ-ГОЛОВЛОМКА,  
ИЛИ РАЗМЫШЛЕНИЯ О ВЕРЛИБРЕ

Думается, что, несмотря на накопленный опыт и богатый фактический материал, стиховедение в России до сих пор не определилось с положением современного русского верлибра внутри аморфной стихоподобной формации, к которой принято относить все, что явным образом не является ни силлабикой, ни тоникой, ни силлабо-тоникой, ни прозой без малейшего намека на поэтичность и ритм. Иными словами, тот исчерпывающий набор отличительных признаков, который позволил бы маркировать любую репрезентативную вербальную конструкцию как именно верлибр (свободный стих) в современном смысле этого слова, окончательно не установлен. А между тем интуитивно ясно, что поэзия, в которой нет ни обязательной рифмы, ни столь же назойливой метрики, отнюдь не свободна от собственных маркировок, причем, очевидно, существенно иных, нежели те, что связаны с метром, ритмом, рифмой и другими характерными признаками художественного произведения, трактуемого как «традиционно поэтическое». Не исключено, что есть некие фундаментальные основы, которые присутствуют в большинстве классических верлибров, будь то ранние, франкоязычные варианты свободных поэтических конструкций или же их более поздние клоны и трансформации, вариативность которых нынче кажется безграничной. Если такие фундаментальные признаки удастся обнаружить и внятно описать, то будет в целом понятно, чем именно современный верлибр, входя составной частью в «ряд своеобразных формаций стиха», отличается от предшествующих форм стихосложения и чем он, собственно говоря, интересен для современного читателя, и прозу-то читающего такую, какая попроще да позавлекательней. Попытке разобраться в этом и дать ответ хотя бы в виде спорной гипотезы и посвящена эта статья.

Не станем спорить, что для принятия решения по поводу того, можно ли конкретный художественный текст или выборку из него отнести к определенному виду, найдя для всего этого точное место в общем ряду стиховых формаций, нужны более веские основания, нежели вкусовщина, и обратимся к известному «Поэтическому словарю» В. Квятковского. Вот выдержка из статьи о верлибре: «ВЕРЛИБР (франц. vers libre — свободный стих) — термин западной поэтики, под которым с начала 20 в. в русской поэтике разумеется ряд своеобразных формаций стиха, отличающихся от равносложного силлабического и равносложного силлабо-тонического стиха... Все формы В. распадаются на две категории: *метрический В.* и *дисметрический В.* У русских поэтов обозначилась явная тенденция к трехдольному метрическому В. Такие В. писали А. Фет, А. К. Толстой, К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Блок, М. Волошин, И. Бунин, М. Кузмин, А. Белый и др... В русской поэзии сложились два основных вида дисметрического В.: интонационно-фразовый стих и ударник...». Можно заметить, что такое определение верлибра, во-первых, имеет глубокие исторические корни и охватывает весьма широкий круг литературных произведений, в том числе «Слово о полку Игореве», а во-вторых, мало применимо, на наш взгляд, к верлибрам новейшего времени, то есть тем, которые написаны по меньшей мере не ранее XX века. Конечно, мы не беремся рассуждать обо всех современных верлибрах, но те, которые будут приведены в данной статье, нельзя отнести ни к метрическим, ни даже к дисметрическим текстам в том понимании, какое присутствует у В. Квятковского. Так какое же место в ряду указанных выше формаций стиха занимает современный верлибр?

Замечательный практик и пропагандист верлибра В. Бурич в своей основополагающей статье «От чего свободен свободный стих» указал на проблемы, которые в скором (как он считал) времени предстоит решить исследователям русского свободного стиха. По мнению маститого поэта, эти проблемы заключаются в следующем: «в определении места свободного стиха в системе русского стихосложения, в определении связи свободного стиха с особенностями психологии и технологии творчества, в определении места свободного стиха в истории русской поэзии». Похоже, что за прошедшие с момента опубликования статьи Бурича более чем сорок лет вопрос не только не разрешился окончательно, а едва ли

не запутался еще больше. Прилагательное «конвенциональный» в паре с тем или иным существительным обычно свидетельствует о попытке обозначить некое новое понятие, обремененное всякими ограничениями и условностями. Думается, однако, что любая поэтическая форма есть условность. Поэтому и верлибр можно именовать «свободным жанром» лишь с определенными оговорками. Кстати, сам В. Бурич отличал свои верлибры от «традиционной поэзии» лишь по относительно узкому числу признаков. Между тем границы традиционной европейской поэтики на протяжении XVIII–XX веков то и дело размывались, внутри классического мейнстрима постоянно рождались «неудобные» шедевры, причем отличия оных поэтических маргиналий от не столь уж редкой в XX веке экспериментальной прозы ощутимы разве что на уровне профессиональной критики. Следует также отметить, что, например, японские хокку и танка, имеют свои конвенциональные особенности (иные, чем в Европе), и при этом множество современных русскоязычных авторов (с переменным, впрочем, успехом) с удовольствием используют подобные ритмические конструкции в своем творчестве. Общеизвестны эксперименты Ф. Гельдерлина в области «прививки» греческих метрических схем «сумрачному германскому гению», хотя, если рассматривать европейскую традицию в целом, трудно спорить с тем, что греческий гекзаметр или средневековые поэтические формы, опирающиеся на весьма специфические приемы стихосложения, нынче явно вышли из моды и почти не употребляются современными виршеслагателями. Но следует ли из этого вывод, что все авторы, не использующие в своем творчестве канонические приемы стихосложения, являются верлибристами? И так ли уж избавлен от конвенциональных условностей так называемый «свободный стих»?

На наш взгляд, почти все примеры, приведенные В. Квятковским, отвечают лишь историческому времени, когда ритмика, определенные наборы ритмических групп, существующих внутри любого языка, определяли сущностную составляющую поэтического текста. К верлибру в современных образцах это неприменимо. Известно весьма любопытное замечание выдающегося исследователя поэзии М. Л. Гаспарова, относящееся уже к анализу произведения новейшей эпохи: «... этот текст — стихи, именно потому, что он напечатан отдельными строчками. В нем нет рифмы, в нем нет метра

и ритма, но в нем есть заданное расположением строк членение на сопоставимые и соизмеримые отрезки. Разумеется, такое стиховое членение нимало не отменяет языкового, синтаксического, а лишь накладывается на него и осложняет его». Однако из этого высказывания следует лишь то, что присутствие метра и ритма для «настоящего» верлибра не характерно, однако не становится яснее вопрос, чем именно верлибр отличается от прозы и можно ли превратить прозу в стихи путем удачного разбиения на «сопоставимые и соизмеримые отрезки».

Опыты по переделке прозы в стихи путем простейших манипуляций известны с XIX века. В наше время широко распространены эксперименты в области «актуальной» поэзии, связанные с интерпретацией классических произведений в ином формальном ключе, например, пересказ рифмованной французской классики с использованием технологии верлибра. Конечно, такое преобразование в принципе допустимо, как допустима и оправдана, например, переделка отдельно взятого классического романа в сценарий. Но в результате такой метаморфозы неизбежно возникает сугубо новое произведение, лишь косвенно напоминающее оригинал, и для эстетической оценки этого новодела крайне важно, адекватен ли он по смысловой наполненности и сверхзадачам авторскому тексту. Если в результате переделки мы получаем своего рода шедевр, который в общем и целом сохраняет содержательный план источника, но облакает его в иную, более современную форму, то такая интерпретация имеет полное право на аплодисменты. Иначе говоря, «осовременивание» классики возможно, но и результат должен быть соответствующим, отвечающим ее этическим и эстетическим высотам. К сожалению, слишком часто построчная разбивка прозы ради эффекта новизны или же запись стихов прозаической строкой попросту искажают авторский замысел и мешают восприятию сказанного. Да, жанровая новизна при формальной переделке классического текста способна сама по себе обеспечить некоторый коммерческий успех. Возможно, авторы дайджестов и всякого рода пересказчики традиционных стихов прозой делают полезное дело, донося до неподготовленного читателя хоть какие-то содержательные аспекты классических произведений, но такого рода поделки не зря получили хлесткое прозвище — «развесистая клюква».

Если критерии свободного стиха в широком понимании термина, сформулированные В. Квятковским, ориентируются, как нам представляется, на предшествующие современному верлибру формы стихосложения, имеющие сугубо звуко-ритмическую природу, то критерий, обозначенный М. Л. Гаспаровым, касается внешних признаков верлибра, как раз не характерных для его рифмованных предшественников. Следует ли из этого вывод, что достаточно проанализировать любой произвольный текст на предмет отсутствия в нем рифмы и всяких метрических схем, и на этом основании объявить его «свободным стихом»? И каковы будут эстетические качества такой, с позволения сказать, «поэзии»? Впрочем, В. Квятковский, предлагая считать «Слово о полку Игореве» верлибром, имел в виду лишь ритмические особенности средневекового эпоса, связанные, между прочим, с изустным бытованием такого рода литературных памятников и отличающие их от «книжной» поэзии. На самом деле можно утверждать лишь следующее: ни русские былины, ни какая-либо древняя летопись или иная рукопись, ни даже ритмизированная проза Лермонтова, упомянутая В. Квятковским, ни переложения Э. Верхарна на русский язык не являются аналогами современных верлибров, а представляют собой лишь характерный для своего времени артефакт, возможно, любопытный с точки зрения историков-стиховедов, однако прямого отношения к новейшей поэтической практике никак не имеющих. Конечно, в любую эпоху существуют тексты экспериментального характера, относящиеся к маргинальным сообществам или частным представлениям о реальности, которые по своей природе отличаются от канонических поэтических текстов, но одного этого недостаточно, чтобы классифицировать такие тексты как верлибры. Иными словами, если созданная данным конкретным автором вербальная конструкция по своей структуре и художественным задачам не соответствует поэтическому канону эпохи, которому должна следовать, отнюдь не следует считать ее свободным стихом в современном смысле слова. Далее мы попытаемся показать, что дело тут не в измененной ритмике или ритмических сбоях, не в особенностях графической записи текста, не в метрической чересполосице, в самом деле часто присущей верлибру, а в глубинной организации нового художественного слова, возникшего на фоне отрицания традиционной поэтики, во многом исчерпавшей в XX веке свой

потенциал. Видимо, привычные словесные группы, навязанные метрическими схемами традиционного стиха, в какой-то момент набили оскомину, и поэты-верлибристы связали свое влияние на читателя с иными принципами организации поэтической речи, построенной, как нам видится, на отказе от употребления клишированных словесных групп, принципиальном пренебрежении к привычным метрическим схемам, хотя, конечно, в отдельно взятой строке верлибра такие метрические схемы можно проследить. Но, обретя свободу от прежних ритмов, не оказался ли верлибр в других, может быть, еще не до конца осознаваемых тисках своей формы?

Следует упомянуть об афористичности, нередко присущей классическим образцам. Вот как определяет свободный стих О. М. Бушко: «форма стихосложения... не свободная... от безусловного подчинения каноническим приемам... а — предполагающая свободное использование всех приемов». Далее автор этого определения в качестве пояснительного примера приводит концовку стихотворения известного советского поэта Е. Винокурова «Разнообразие»: «...Мир — это лес, в котором нет и двух одинаковых листочков. Разнообразие — принцип, лежащий в основе жизни...». Несмотря на то, что признаки верлибра по В. Квятковскому здесь напрочь отсутствуют, поскольку ни один из приведенных в словарной статье примеров по ритмической схеме не соответствует тексту Винокурова, вряд ли кто-нибудь рискнет оспорить следующие тезисы: а) это стихи; б) это верлибр. Хотя разбивка на «сопоставимые и соизмеримые отрезки» (т.е., стихотворные строки) в приведенном отрывке лишь подразумевается, особый строй фраз, их ассоциативная взаимосвязь (так «листочки» как знак жизни предвеляют вывод о разнообразии форм жизни) и отточенность высказываний будоражат читательское восприятие, заставляя буквальный образом «видеть» поэзию в прозе. Действительно — по меткому замечанию Бушко — «...каждая фраза, да и каждый стих здесь — афоризм, который впечатляет и запоминается сам по себе...». Верлибр Винокурова поистине великолепен! Впрочем, ложку дегтя придется добавить: лирический образ здесь слишком прост и прямолинеен, чтобы его автор мог претендовать на лавры мэтра в области свободной поэзии. Как известно, в стихе важны не слова сами по себе, но создаваемая ими атмосфера, своего рода эмоциональное состояние, порожденное стоящим за словами поэтического текста

многослойным образом, описывающим «авторское» видение. Увы, приведенный выше фрагмент стихотворения философичен и вместе с тем банален, авторская концепция излишне декларативна и наукообразна, что вредит поэтичности высказывания. Думается, что афористичность в верлибре важна, однако это лишь один из способов «достучаться» до читателя.

В качестве эксперимента попробуем переписать начало знаменитого верлибра Александра Блока, также убрав авторскую разбивку на строки: «Она пришла с мороза, покрасневшая, наполнила комнату ароматом воздуха и духов, звонким голосом и совсем неуважительной к занятиям болтовней». Блоковскую зарисовку и всю-то трудно назвать афористичной, а приведенная фраза уж точно не состоит сплошь из афоризмов. Почему же, хотя графика стиха теперь прозаическая, читательское сознание и тут легко улавливает возможные границы стихотворных строк? А дело в том, что здесь мы имеем дело с псевдо-прозой, использующей принципиально иной способ построения текста, нежели в привычном повествовании. Каждый отдельный фрагмент данной фразы понятен независимо от других ее фрагментов, содержательно замкнут, но все вместе эти сегменты высказывания создают целостный поэтический образ, содержательность которого не сводима к смысловой сумме составляющих фразу отрезков текста. Далее попробуем доказать, что глубинным признаком верлибра как раз и является возможность разделить весь текст стиха на содержательно замкнутые сегменты, каждый из которых часто выливается в отдельную стихотворную строчку. Кстати, заметим, что верлибр Е. Винокурова, при всей его неоспоримой афористичности, тоже основан на указанном принципе, потому-то и стихотворные строки в нем вычленяются достаточно легко.

Но, может быть, поменяв форму, любое художественное произведение, пусть даже веками причислявшееся к прозе, выдаст себя за верлибр? На этом основании Геннадий Нейман предлагает считать верлибром текст переведенных на русский язык библейских заповедей, структурированный построчно таким образом, чтобы каждый фрагмент сакральной фразы выделялся как отдельная стихотворная строка. Вот соответствующая цитата: «Заблуждением является мысль, что верлибр — новейшее слово в поэзии. Корни его уходят очень глубоко, для примера можно привести строки,

известные очень многим, но не воспринимаемые именно как поэтический текст.

*Не пожелай  
 дома ближнего твоего;  
 не желай жены ближнего твоего,  
 ни поля его,  
 ни раба его,  
 ни рабыни его,  
 ни вола его,  
 ни осла его,  
 ни всякого скота его,  
 ничего,  
 что у ближнего твоего.*

Прежде всего это насилие над библейским текстом, где разбивка на строки не предусмотрена. Впрочем, результат опирается в известном смысле на определение Л. Гаспарова, однако вряд ли Геннадий Нейман прав в своем утверждении, что это — верлибр. Хотя в отрывке присутствует психологическая напряженность, в традиционной поэзии воссоздаваемая такими формальными элементами текста, как ритм и его вариации, строфический рисунок и авторская интонация, чего здесь нет, но такая редакция библейских заповедей отдает шаманством, при этом ничуть не превращающим получившийся в результате формального преобразования мистический наговор в стихи. Мало того, что из-за изменения графической записи искажается изначальная форма священного текста, но в результате таких произвольных манипуляций меняется восприятие содержания, поскольку именно форма произведения зачастую несет в себе заряд нужных эмоций. Да и можно ли трактовать получившийся текст как верлибр? Вырванные из общего контекста заповедей отдельные фрагменты, такие как, например, «ни вола его, ни осла его», теряют смысловую весомость и определенность, выпадают из побудительного контекста фразы. Это и не афоризмы, как у Винокурова, и не понятийно-значимые элементы единого образа, как у Блока. Отсутствуют и другие важные признаки, о которых мы еще будем говорить.

Ясно, что предложенный М. Л. Гаспрывым постулат «сопоставимых и соизмеримых строк» будет работать лишь в том случае, если удастся найти основу для такой соизмеримости и сопоставимости, распространив соответствующие представления хотя бы на классические примеры верлибров и доказав, что к прозе этот критерий не применим. Очевидно также, что определители верлибра должны в чем-то весьма существенном отличаться от того общеизвестного набора определителей художественного текста (метр, рифма, повествовательность и тому подобное), с помощью которого обычно характеризуют принадлежность художественного произведения к более «проработанным», нежели свободный стих, формациям. Посвященные верлибру статьи, размещенные в ряде современных словарей, мало помогают в решении этого основополагающего вопроса. Так, в словаре Иностранных слов приводится следующее определение: «... стих, строящийся на интонационно-синтаксической основе, не связанный ни постоянной рифмой, ни определенной метрикой». В некоторых других изданиях, впрочем, указывается, что верлибры обладают «своеобразным ритмом», но что это за ритм, прямо нигде не сообщается. Похоже, что именно этот «своеобразный ритм» и является основным видовым, конвенциональным признаком современного верлибра, определяя его место в ряду других поэтических формаций. Ведь именно в связи с наличием в свободном стихе пауз, ощутимых для читателя, пунктуация в нем намеренно упрощена, а то и вовсе отсутствует. Добавим, что исторически размывание строгих форм речи, в том числе, упрощение синтаксиса связано с возникновением массовых форм культуры в условиях города и возрастающей плотности населения. Не по той ли причине во всяческих мимолетных заметках, гуляющих нынче по бескрайним просторам Интернета, синтаксисом часто и не пахнет? Верлибр, как известно из истории Франции, тоже был следствием революционного раскрепощения масс. Переход от идеологии аристократической элитарности к «культуре восходящих низов» не мог не вызвать к жизни феномен свободного стиха. «Эгалите!» — орали санкюлоты. Современные санкюлоты не менее зычно орут: «Освободим поэзию от всяческих догм!» При этом многие напрасно думают, что этот своеобразный «рев скользких тварей» и есть основа верлибра. На деле же без филигранно выстроенных фраз, связанных друг с другом особой, не вполне даже уловимой ритмикой, верлибр

как таковой отсутствует. Ритмичность средневековых текстов связана с их изустным бытованием. Ритмичность традиционной поэзии способствует лучшему восприятию ее образной системы. А в чем состоит тот трудноуловимый ритм, присутствие которого смутно ощущается в свободном стихе? Далее мы разберем несколько примеров, чей анализ должен показать, что ритм, точнее псевдо-ритм верлибра основан не на повторах ударений в слогах, хотя в каждой отдельно взятой строке такие повторы можно обнаружить, а на тех повторах, которые связаны с взаимодействием синтагм<sup>1</sup>, формирующих верлибрическую строку.

Вот пример стихотворения, поэтические свойства которого, как и принадлежность к рассматриваемой нами стиховой формации, никем не оспариваются:

*Бабочка —  
договор о красоте  
имеющий равную силу  
на обеих крыльшках*

*В. Бурич*

Хотя каждая строчка здесь имеет свои метрические характеристики, однако прослеживается и структурная общность, правда, основанная не на звуках или ударениях («ни метра, ни рифмы!»), а на смысловых перекличках, на ассоциативных связях. Даже если записать этот верлибр без графического деления на сегменты, то есть в одну строчку, его своеобразие сохранится. Какими же конкретными средствами обеспечивается ощущение общности, цементирующее, на наш взгляд, отдельные строчки верлибра, придающее высказыванию скрытую ритмичность явно незвуковой природы? Утверждаем, что в данном случае особый ритм задан оформленным графически сочетанием смыслов взаимодействующих друг с другом синтагм текста. В традиционной поэзии именно звуко-ритм обеспечивает тот эмоциональный фон, который, воздействуя на сознание читателя, облегчает, эстетизирует процесс

<sup>1</sup>СИНТАГМА — цельная речевая синтаксическая интонационно-смысловая единица (слово, группа слов, целое предложение). Новый словарь иностранных слов. Е.Н. Захарченко, Л.Н. Комарова, И.В. Нечаева. М.: «Азбуковник», 2008.

восприятия стиха в целом. Если мы обратимся к приведенному выше верлибру, то увидим, что целостный образ здесь разбивается на сопоставимые элементы, чья смысловая переключка и создает нужный ритм (псевдо-ритм). Эмоциональный фон, эстетизирующий и облегчающий общее восприятие, возникает за счет взаимосвязи, взаимозависимости отдельных частей высказывания, которые в контексте всего образа приобретают новые, не свойственные им изначально коннотации. Конечно, звукопись здесь тоже играет важную роль, подчеркивая музыкальность стихотворного афоризма в целом, но не в ней главное. А вот пунктуация почти совсем отсутствует и ясно почему: строки верлибра или соответствуют развернутым синтагмам традиционного предложения, каковые мы и привыкли обозначать синтаксическими знаками, или соответствуют синтагмам как единицам смысла<sup>1</sup>. Наличие явных синтаксических «меток» утяжелило бы конструкцию верлибра, отвлекло бы внимание читателя на несущественные для восприятия текста особенности, уменьшая общий эстетический эффект. В отличие от разного рода «твиттов», свидетельствующих либо о безграмотности их авторов, либо, в лучшем случае, о факторе пренебрежения условностями среди членов одной социальной команды — так называемых «твиттерян», в верлибре все решает тщательно продуманная конструкция фразы и, хотя непосредственной опоры на пунктуацию в таких стихах нет, сама структура высказывания есть средство пунктуации. Свободная поэзия именно потому не под силу никакому дилетанту, что ее законы строги, но при этом приемы построения таких вербальных конструкций опираются не на звуко-ритмическую природу речи, а на ее синтагматическую сущность, грамматико-смысловую организацию и ореольную семантику высказываний.

Еще раз взглянем на приведенные выше образцовые строчки. Каким образом проявляется в них упомянутый ритм (псевдо-ритм), не связанный с единообразием в расстановке ударений и который с полным правом можно назвать «синтагматическим ритмом»? Образ красивой бабочки закреплен в сознании читателя и давно оброс ассоциациями: бабочка — это традиционный символ красо-

<sup>1</sup>«... в следующих стихах Пушкина 4 синтагмы: «Три девицы/под окном/пряли/поздно вечером»...» Новый словарь иностранных слов. Е.Н. Захарченко, Л.Н. Комарова, И.В. Нечаева. М.: «Азбуковник», 2008, стр. 773.

ты. Словосочетание «договор о красоте» отражает естественное для представителя городской культуры, частенько имеющего дело со всякого рода юридическими документами, ощущение того, что и красота может иметь юридическую силу. Таким образом, первая синтагма афоризма («бабочка») через слово-посредник («красота») подготавливает читателя к правильному восприятию второй синтагмы («договор о красоте») Слово «договор» контекстно скрепляет вторую синтагму с третьей частью высказывания («имеющий равную силу»), ведь ухо и сознание горожанина адекватно реагирует на юридическую терминологию в составе поэтического произведения. Поэзия здесь атрибутирует себя через привычные символы городской жизни. Наконец круг завершается: четвертая синтагма («на обоих крылышках») возвращает читателя к источнику образности — красивой бабочке. Из этого краткого анализа со всей очевидностью вытекает вывод о том, что верлибр как формация возникает на том этапе развития поэзии, когда музыкальность традиционного стиха теряет свою эмоциональную эффективность, и никак не ранее. Верлибр возникает не там, где нарушаются традиционные основы стихосложения, а в том месте и в то время, когда звук и ритм изживают себя эмоционально. А поскольку уж верлибр опирается на смысловые переключки и повторы (что не мешает ему в некоторых случаях быть вполне «благозвучным»), то для восприятия такой поэзии необходимо наличие стойких навыков абстрактного мышления, богатого запаса словесных клише, обладающих соответствующими коннотациями, и умения использовать их в различных ситуациях, чутко реагируя на оттенки смысла. Очевидно, социальная среда для такого рода читателей — светская, а затем массовая городская культура, активное формирование которой в Европе следует, по всей видимости, отнести к рубежу XVIII–XIX веков, когда прежний феодально-монастырский уклад городской жизни начал разваливаться под ударами наполеоновской армии. Естественно, что такая социальная среда в XX веке сформировалась окончательно.

Приведем еще один пример верлибра, несомненно, классического по форме и лирико-философского по содержанию. Одним из первых теоретиков и талантливых практиков русскоязычного свободного стиха был замечательный поэт-верлибрист, эстонец по национальности Арво Метс (1937–1997), вот образчик его поэтики:

*Молодые девушки  
похожи лицом  
на небо,  
на ветер,  
на облака.  
Потом из них получаются  
верные жены,  
лица которых похожи  
на дома,  
на мебель,  
на хозяйственные сумки.  
Но их дочери  
вновь похожи лицом  
на небо, ветер  
и весенние ручейки.*

Здесь также явно присутствует знаковая система, меняющая логические взаимосвязи между сегментами высказывания. Устойчивое словосочетание «молодые девушки» образует первую синтагму, наполняющую изначально нейтральное высказыванием «похожи лицом» дополнительными эмоциями. Поскольку в сознании читателя понятие «девушка» устойчиво сочетается с понятием «красивое лицо», нейтральное «похожи лицом», применимое не только для описания чьей-либо красоты, здесь становится знаком, определяющим лирический фон и коннотативный фундамент фразы в целом. Именно вторая синтагма, хотя это лишь один из строительных кирпичиков верлибра, несмотря на всю свою нейтральность, такую «нулевую ступень» высказывания, определяет дальнейшее развитие образа. Третья смысловая единица («на небо, на ветер, на облака»), которую можно считать развернутой синтагмой, становится контекстно понятной и вербально оправдывается только при наличии первых двух составляющих образа. Лексически она представляет собой сравнение (похожи на... небо, ветер, облака), а на самом деле это уподобление, ибо здесь земной мир уподобляется миру небесному. То, что упомянутая третья смысловая единица, «большая» синтагма, разбита автором на фрагменты, дела не меняет. При-

менная Арво Метсом особая, даже вычурная (для верлибра) графическая запись, вынужденно расставленные знаки препинания, все это для того, чтобы сделать текст менее прозаическим, поскольку здесь отсутствует описанная в первом примере переключка синтагм. Такая запись обеспечивает ритмическую паузу при переходе от одной части поэтической фразы к другой и, замедляя восприятие, помогает более детально осмыслить сложный троп, а кроме того делает незаметным переход от первой части этого трехчастного произведения к его второй части. Можно было бы, конечно, упростить графическую запись, сделав начало второй части верлибра (начиная с «потом» после точки) отдельной строчкой, тогда присутствие знаков препинания стало бы не обязательным. Но дело в том, что синтагмо-ритм данного стихотворения основан на структурных сходствах сравнительных предложений, которые использует Метс для создания своего текста! Поэтому данный верлибр, будь он графически подобен прозе (то есть при отсутствии деления на стихотворные строки), при не очень внимательном чтении и воспринимался бы как проза. Вот если бы такие сходные по структуре вкрапления в повествование продолжались, читатель осознал бы схему структурных повторов и понял, что он имеет дело по сути не с прозой, но — со стихами, пусть и «нерифмованными». Основываясь на предыдущих рассуждениях, можно с уверенностью утверждать, что «кирпичиками» свободного стиха являются не отдельные слова, и уж конечно не слоги, но именно синтагмы, то есть некие условные языковые знаки, явно совпадающие либо с понятиями, либо с устойчивыми словосочетаниями, либо частями предложения, либо же с другими сегментами высказывания, смысл которых, с одной стороны, вполне герметичен, а с другой — контекстно-зависим. Подобно словам, приобретающим в традиционной стихотворной строке неожиданный ракурс, смысловые единицы синтагм воспринимаются адекватно лишь при взаимодействии с другими синтагмами, в контексте всего верлибра, и тем самым опосредуют целостный образ. Если убрать из рассматриваемого нами стихотворения такой якобы второстепенный элемент, как словосочетание «похожи лицом», или структурные соответствия в организации высказываний, то текст в целом перестанет затрагивать сознание читателя. Из общего кода, с помощью которого эстонский поэт

Арво Метс разговаривает с русскоязычным читателем, исчезнут связующие нити, наполненные ассоциациями и зовущие читателя к размышлению о жизненных метаморфозах.

Вторая часть верлибра состоит из пяти «кирпичиков» смысла. И первая из пяти синтагм («потом из них получают верные жены») практически тоже принадлежит к «нулевой ступени» высказывания, исключаяющей повышенную эмоциональность. Четыре остальных объединены в сложный трехчастный троп. Это уже не сравнение, как в первой части, но олицетворение. Термин «олицетворение» предполагает, что неживому приданы черты живого. А в данном случае? И дома, и мебель, и хозяйственные сумки, то есть «неживое», являются частными примерами городского мироустройства, символизируют городской быт. Но в силу смыслового подобия словосочетаний «лица которых похожи» и «похожи лицом» возникают дополнительные ассоциации, так что разница между понятием «женщина» (субъект) и понятием «хозяйственная сумка» (объект) ассоциативно стирается. На основе подобий возникают своеобразные ритмические иллюзии, повышающие эмоциональное воздействие верлибра. В его ландшафте и дома, и мебель, и хозяйственные сумки, и погруженные в быт женщины качественно неразличимы; через эти характеристики перед нами «вживую» предстает провинциальный город, жизнь в котором обустроена, как следует из контекста образа, с неколебимой основательностью. Заметим, кстати, что сравнение девичьего лица с небом поэтически вполне допустимо, такой ход стандартен, а вот сравнивать лицо женщины, пусть даже лицо эстонской домохозяйки советских времен с ее хозяйственной сумкой, есть депозитизация действительности, а в те далекие времена такое уподобление вполне могли посчитать за злостный эпатаж и явный нонсенс. Как же читателю удастся расшифровать данный поэтический код, адекватно понять авторское послание? Еще раз обратим внимание на повторение графического рисунка обоих метафорических высказываний. Обычное сравнение («похожи лицом на небо, на ветер, на облака»), контекстно подготовленное синтагмой «молодые девушки», пробуждает в сознании читателя нужные ассоциации, подготавливает его к пониманию следующего, более сложного тропа. Эти первые смысловые единицы, опосредуя развитие образа, и задают особый ритм фразы. За счет структур-

ного повтора последующие сегменты высказывания становятся более емкими, более значимыми, расширяют смысловые границы. Текст развивается, превращаясь в глубокий поэтический образ, основанный на смысловой и структурной перекличке отдельных фрагментов, однотипно входящих в состав всех трех сравнительных конструкций. За счет этого и возникает синтагмо-ритм, создается необходимый эмоциональный фон, и не так уж важно, в какой графической интерпретации это произведение будет потом доступно читателю.

В отличие от верлибра В. Бурича в приведенном выше стихотворении Метса синтаксис присутствует в явном виде. Да и разбивка на стихотворные строки не везде совпадает с границами синтагм. Однако такая специфическая разбивка подчеркивает структурные сходства в общем строении стиха, выявляет нюансы смысла. Этот верлибр построен по принципу «рондо», когда каждая новая часть трехчастного произведения представляет собой классически завершенное высказывание, сходное по структуре с другими высказываниями, но по-своему развивающее тему. Остается добавить, что третья часть рассматриваемого верлибра состоит из четырех элементов, три из которых знаменуют собой первые три такта структурного повтора, подготавливающие финальный поэтический образ. И все это лишь для того, чтобы обмануть ожидание читателя на четвертом такте, в завершающей, четвертой части сравнения! С виду банальные «весенние ручейки» нужны Арво Метсу как метафора вечного круговорота жизни, и явно добавляют этому внешне «простенькому» произведению философичности и афористичности. А если, повторимся, записать верлибр Метса прозой? «Молодые девушки похожи лицом на небо, на ветер, на облака. Потом из них получаются верные жены, лица которых похожи на дома, на мебель, на хозяйственные сумки. Но их дочери вновь похожи лицом на небо, ветер и весенние ручейки». Этот отрывок вполне может быть зачином небольшого рассказа. В сознании читателя никак не отразится тот факт, что на самом-то деле это стихи, имеющие свой синтагмо-ритм, и воспринимать текст ему следует с иных позиций. Так-то оно так, но трудно, хотя теоретически возможно, представить себе существенный по объему прозаический текст, при работе над которым автор последовательно придерживался таких же, как у Метса, синтагмо-ритмических соответствий между

рядом стоящими предложениями. При таком надуманном (с точки зрения классической логики высказываний) построении прозы ее повествовательные задачи поневоле отойдут на второй план, и произведение станет сугубо экспериментальным.

В экспериментальной прозе все допустимо. Известно, что в романе «Дар» В. Набоков часто использовал прием внедрения в прозаический по своей сути текст фонетико-ритмических фрагментов, чем обеспечил повествованию дополнительный градус лиричности. Вот взятый почти наугад отрывок из третьей главы романа, посвященный описанию чувств героя: «Он был исполнен блаженнейшего чувства: это был пульсирующий туман, вдруг начинавший говорить человеческим голосом. Лучше этих мгновений ничего не могло быть на свете. Люби лишь то, что редкостно и мнимо, что крадется окраинами сна, что злит глупцов, что смердами казнимо; как родине, будь вымыслу верна». Верно, что эти вкрапления в прозаический текст не сразу и даже не при первом чтении воспринимаются как стиховые фрагменты, хотя метод организации стиха вполне традиционный. У Набокова стиховые наброски порой лишь напоминают метрически правильные строки, а само стихотворение, в которое они могли бы входить, существует лишь в виде «пульсирующего тумана». Однако традиционное для чтения стихов особое эмоциональное напряжение в таких местах бессознательно возрастает, чтобы сохраниться на протяжении всей третьей главы романа. Поэтому соседствующие со стихами относительно нейтральные фразы также воспринимаются с особой эмоциональностью, звучат «почти как стихи». Но это — особый случай, поскольку и тематика, и образный строй прозы Набокова насквозь пропитаны лиризмом, а роман «Дар» еще и повествует о поэтической стороне жизни и о поэтическом мировосприятии, профессионально свойственном герою романа Годунову-Чердынцеву.

Естественно, что в прозе, даже и не обязательно экспериментальной, могут обнаруживаться фрагменты, которые при изменении их графической записи, при наличии особой эмоциональной установки способны сойти за стихи свободного типа. Но всякий ли афоризм, выбранный почти наугад из любой хорошей прозы, является стихами? Увы, нет! Как уже говорилось, для этого в основе прозаического по внешнему виду фрагмента должен лежать синтагмо-ритм, а это явление редкое. Как ни афористичен зачин

романа Л. Толстого «Анна Каренина», ему не дано стать верлибром. Попросим прощения у классика и переделаем графический рисунок фразы следующим образом:

*Все счастливые семьи  
похожи друг на друга,  
каждая несчастливая семья  
несчастлива по-своему.*

Да, непререкаемый авторитет классика повышает убедительность высказывания, так что объяви мы оную фразу «стихами», не всякий читатель рискнет с этим поспорить. Но опосредующая верлибр знаковая система, да еще предусматривающая «особый ритм», связанный с контекстным взаимодействием отдельных частей верлибра друг с другом, здесь явно отсутствует. Составляющие фразу группы слов не представляют собой специфические знаки поэтического кода, их взаимодействие не выявляет скрытые смыслы, новые грани образа. Приведенный анализ, в том числе, еще раз доказывает, что свободные стихи как устойчивая формация не могли появиться раньше того, как появилась необходимость в слове старых форм.

Всегда существует опасность, что предварительно выработанный критерий, некая изначальная гипотеза, на первый взгляд вполне исчерпывающе объясняющая и систематизирующая имеющиеся в наличии факты, на самом деле далека от сути рассматриваемого явления и не выдерживает проверки временем. Такая гипотеза тотчас рушится, как только вновь появившиеся факты начинают ей противоречить. Очень возможно, что и наша гипотеза о синтагмо-ритмах, с помощью которой можно отличить верлибр от прозы, применима к частному случаю и не охватывает достаточно широкое поле современного свободного стиха. Оставляя более-менее исчерпывающий ответ за рамками данной статьи, попробуем рассмотреть еще один пример, самый что ни на есть современный. Широко известный даже за пределами своей родной Эстонии поэт Ян Каплинский недавно опубликовал книгу стихов «Белые бабочки ночи», состоящую исключительно из написанных по-русски верлибров. Сразу оговоримся, Я. Каплинский — неординарное явление не только для маленькой Эстонии, где он почитаем как

национальный классик. Его стихи переведены на десятки языков, и он считается самым известным современным эстонским поэтом в мире. Много лет назад написанные по-эстонски стихи Я. Каплинского были переведены на русский язык Светланом Семененко и опубликованы в сборнике «Вечер возвращает всё» («Советский писатель», Москва, 1987). А в начале нового века эстонский поэт начинает самостоятельно писать стихи по-русски. В силу всего вышесказанного представленные в недавней книге верлибры этого замечательного мастера могут по праву считаться эталонными. Вот фрагмент одного из стихотворений:

*Время это течение или течение течения  
мы все уходим в прошлое или в будущее  
предыстория еще так за углом до истории еще далеко  
что осталось что досталось нам от Ливонии  
кроме запаха рождественских яблок и стихов о тенистых садах  
язык уже не тот имена не те все уходит от нас  
ели перекрестки со светофорами  
дети размахивающие флагами президентам королям чемпионам...*

*Ян Каплинский*

Сразу оговоримся, что речь не пойдет ни о качестве самих стихов (бесспорном), ни о связи этих строк с европейской традицией верлибра (очевидной). В данном случае нас интересует лишь вопрос о наличии в составе приведенного выше фрагмента «семантико-синтаксических единиц речи», то есть синтагм, которые можно: а) вполне четко выделить и б) сопоставить и соизмерить. Между тем вопрос о границах синтагм в стихотворной речи не так уж прост. Действительно, если первая и вторая строки стихотворного отрывка без сомнения представляют собой синтагмы, то уже третья строчка с первого взгляда делится на две части, каждая из которых воспринимается как отдельная синтагма. И лишь в контексте структурных характеристик четвертой строки, представляющих одну синтагму, но построенную в ритме детской считалочки с цезурой, становится понятно, почему автор не разбил третью строчку на две. Закон синтагмо-ритма заставляет выстроить ее

как единую структуру, предвещающую по типу организации речи последующие стихотворные сегменты. Совпадение структур и есть в данном случае способ ритмизации, а ритм нужен для того, чтобы обратить внимание читателя на смысловые переключки и создать нужный эмоциональный фон. С точки зрения метрических схем и фонетики между всеми четырьмя перечисленными строками никаких соответствий нет (кроме разве что общей благозвучности). Зато везде есть сопоставимость организационного принципа: все четыре высказывания двухчастны. Двухчастна и синтагма пятой строки! Сознание читателя привыкает к монотонности ритма, и когда в шестой строке количество ритмообразующих единиц текста увеличивается до трех, это уже не вызывает недоумения, и хотя на самом деле синтагм тут ровно три, они опосредуются общей структурой и воспринимаются как единое целое. Остается добавить, что и в седьмой, и в восьмой строках можно различить именно по три смысловых единицы, объединенные вне зависимости от грамматических особенностей фразы в целостную смысловую структуру («большую синтагму») по тому же принципу, по которому создается орнамент. Действительно, «ели», «перекрестки» и «светофоры» — это три символа убегающего вспять пространства-времени, а «дети», «размахивающие флажками», «президентам королям чемпионам» — это три символа массового сознания, стереотипы которого неизменны, даже если сами символы уходят в прошлое по мере нашего движения в «светлое будущее». Сразу отметим любопытный факт: эти строки невозможно записать «прозой» без потери содержательности, а значит, и выделить из какого-либо повествования аналогичный по принципам организации фрагмент не удастся. Второе, что необходимо отметить, это полное отсутствие знаков препинания, характерное для классического верлибра и возможное здесь потому, что само ритмообразующее деление на смысловые единицы, повторяющееся от строки к строке, указывает место для цезуры. Именно отсутствие пунктуации при, естественно, обеспечении читаемости текста, является родовым признаком верлибра, так что этот конкретный свободный стих своего рода эталон. Но почему, будучи записано в другой графической традиции, при «снятой» установке читательского сознания на поэтическое восприятие текста, это замечательное стихотворение превращается фактически в нечто аритмичное и маловразумительное, становится

не более чем хаотичным набором слов? А дело в том, что каждая строка, будучи вполне герметичной по содержанию, является частью целостного образа, занимает свое, строго определенное, знаковое место в системе стихотворения как часть, неотрывная от целого. Переход к иной графической интерпретации ведет к нарушению системных связей — и стихотворение распадается.

В отличие от традиционной прозы данный верлибр не повествует, не описывает поэтапно процесс некоего действия, но магическим образом заставляет свои образы «приплывать к нам из глубины», раскрепощает подсознание. Эти образы, на которые ассоциативно указывают стихотворные строки, мелькают перед нами, будто карусельные кони или крылья старинной мельницы. А скорость вращения «мельничных крыльев» — строк верлибра, понимаемых лишь с той замедленностью, которая присуща разгадыванию головоломок — задает успокоительный, ностальгический темп всему поэтическому произведению. Именно поэтому разбиение на строки (сопоставимые и соизмеримые отрезки) — важнейший элемент этого, как и любого другого верлибра. Графическая запись текста выявляет структурные соответствия, подчеркивает синтагматический ритм, сквозным образом присутствующий во всех строчках верлибра, за счет чего вроде бы независимые синтагмы воспринимаются как нечто взаимозависимое, неразделимое. Графика верлибра — один из важнейших инструментов ритмизации, едва ли не основной фактор эмоционального воздействия, она отнюдь не нейтральна, что в том числе отличает классический верлибр от прозы.

У каждой головоломки есть «ключ». У верлибра, сама природа которого такова, что совокупность его речевых отрезков представляет собой своего рода ребус, насыщенный многообразными смыслами, тоже есть некий «опорный конспект» разгадки, как правило, заключающийся в том или ином расхожем понятии, связанном с устойчивым словосочетанием, на основе которого и составлен ребус. Так, первая строка верлибра Каплинского основана на метафоре «время течет» и состоит из двух частей, связанных разделительным союзом «или»; по конструкции это вопросительное предложение, хотя знак вопроса в конце фразы отсутствует. Об интонации высказывания читатель должен догадаться сам. Почему так? Ровно по той причине, по какой ребус строится таким

образом, чтобы его разгадка требовала интеллектуальных усилий, тем самым в случае успеха имелся бы повод для эмоционального подъема. Вместе с тем, хотя бы первый план ребуса не должен быть чересчур сложным. Противопоставление «времени, уподобленного течению реки» (метафора «время это течение») и «времени как периода наблюдения за течением реки» (троп «течение течения», основанный на игре слов) включает читателя в литературную игру, заодно придавая расхожей метафоре иной, более философский ракурс. Мы не будем здесь разбирать все загадки Каплинского, скажем только, что от строки к строке, от синтагмы к синтагме передается эстафета смыслов, в сознание внедряются правила той литературной игры, которую автор предлагает читателю в рамках задуманного им хитроумного текста-ребуса. У верлибра нет подпорок в виде рифм и метрических соответствий. Его сила и эстетическое воздействие заключаются в использовании глубинных свойств языка, в насыщенности тропами и смысловыми переключками, в ассоциативности, в афористической четкости фраз, иначе читатель потеряет нить рассуждений или интерес к разгадке, и эмоциональное напряжение спадет. Если же представить себе прозу, целиком построенную на принципе синтагмо-ритма, то интеллектуальное напряжение при ее чтении будет чересчур велико, а постоянное разгадывание, в сущности, однотипных ребусов рано или поздно читателю приестся.

Приведенные выше примеры позволяют с некоторой долей вероятности утверждать, что граница между повествовательной прозой и верлибром существует, хотя и менее резкая, нежели граница между верлибром и традиционным метрическим стихом. Точно так же существует четкая граница между собственно верлибром, принадлежащим новейшему времени, и другими стиховыми формациями, более сходными с традиционным стихом, чем верлибр, но имеющими свои ритмические особенности. Критерием сходства или различия является ритм: ударно-звуковой в случае, например, дольника или фразовика, или же синтагматический в случае «настоящего» верлибра. Наш анализ показывает, что не отдельное слово, но содержательно-целостное вербальное образование — синтагма — вот что является строительным материалом верлибра. Эмоциональный фон, эстетика верлибра обеспечивается взаимодействием синтагм, хотя нельзя отрицать, что позитивным фактором

здесь может являться и общая благозвучность текста, и ритмичность отдельно взятых строк. Однако синтагмо-ритм порождается не наличием ударений в строках верлибра, а структурными сходствами в построении смысловых единиц текста, их взаимодействием, хотя тип такого взаимодействия может быть разным.

Синтагма — это особый знак, символизирующий часть совокупного образа, и поэтому ее смысл является контекстно-зависимым. С точки зрения состава синтагма может быть словом, словосочетанием, обособленной частью предложения и даже целым, интонационно законченным предложением (например, такова фраза «время это течение или течение течения»). Важно то, что окончательное значение синтагме придается не изначально, как в обычной речи, а лишь через взаимодействие ее с другими элементами стиха. В верлибре важно не только то, какова синтагма по смыслу, но и то, где именно ее разместил автор, на основе каких структурных принципов и с какими именно соседствующими частями высказывания она взаимодействует. Это всегда ребус, и как иносказательно понимаемый знак синтагма отличается от идиомы тем, что не имеет раз и навсегда установленного означаемого: ее трактовка варьируется в зависимости от системной конструкции верлибра, от дешифровки задуманной автором головоломки. Иными словами, синтагма верлибра не представляет собой словарной единицы: она — сугубо авторское изобретение, особый троп! Конечно, строя образную систему верлибра, автор опирается на словесные клише, твердо закрепленные в массовом сознании, но это лишь «наполнитель» свободного стиха, его строительная смесь. Из этого материала создаются своего рода «бетонные блоки» смысловых единиц верлибра, а уж затем эти знаки поэтического кода занимают свое место в образной системе стиха и, взаимодействуя друг с другом, обеспечивают верлибру содержание и эмоциональную окраску. Верлибр можно сравнить с мозаичным панно, сделанным из специально подобранных кусочков смальты. Каждому элементу панно придается индивидуальный ракурс, для каждого конкретного участка нужна своя смальта. Как и ритмика смальты в художественном панно связана с принципиальной разнородностью ее размеров и форм, так своеобразный ритм верлибра основан на организационных принципах, а не на звуковых повторах и строгих метрических соответствиях. Ритм верлибра проистекает из струк-

турно-содержательных повторений, «наблюдать» которые может лишь изошренное сознание, ведь синтагмы разнородны по составу и величине, чаще всего взаимно неритмичны. Поэтому их можно спутать с обычными частями предложения, из каких и построена проза. Отличие в том, что синтагмы взаимодействуют, перекликаясь как по содержанию, так и по графической, и грамматической организации. В составе верлибра отдельные синтагмы являются знаками единого образа, а для прозы такое взаимодействие не характерно. Эти две литературные формации похожи только на первый взгляд, а на самом деле у них разная речевая органика.

«Таковы были мои мысли. Остальное в следующий раз»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Ф. Гельдерлин. Гиперион, или Отшельник в Греции. Роман. Пер. И.О. Белавина.