

Роберт Ходель (Гамбург)

Поэтическая форма как фактор идентичности. Сравнительный обзор русской лирики XX века

Лирика как самый «субъективный вид литературы» отказывается как от «объективности в изображении события» прозы, так и от объективности представления действующих лиц в драме, ради выражения непосредственных чувств с помощью особого художественно организованного языка.¹ Эта субъективная природа лирики находит свое отражение даже в чисто грамматическом аспекте: если классическое повествование от третьего лица компенсирует отсутствие традиционной (полноценной) речевой ситуации, при которой «говорящий» и «слушающий» находятся в одном месте, с помощью вытеснения эгоцентрических элементов, то лирический текст «делает вид»,² будто эта ситуация действительно имеет место. Поэтому лирическое «я» может непосредственно обращаться к лирическому «ты», а дейктические элементы типа *это, здесь и сейчас* не нуждаются в лирическом тексте в каких-то пояснениях. Неслучайно Е. Падучева подчеркивает относительность границы между лирическим «я» и автором:

Поэтому, между прочим, диегетический мир лирического текста легко отождествляется с реальным; в самом деле, для этого достаточно, чтобы лирический герой стихотворения отождествлялся с его автором.³

Исходя из этого, можно предположить, что как раз субъективное изображение реальности в лирике предполагает достаточно строгую организацию выразительных средств. Такая организация защищает автора от той субъективности, которая может восприниматься как ограниченная или банальная, и обеспечивает тексту способность быть понятым на более высоком, всеобъемлющем, уровне. В прошлом эта претензия на объективность находила свое выражение в особом образе поэта с его аурой избранности и гениальности: поэт становился медиумом высших сил и очевидцем высшей реальности, который обладает способностью проникать в самые глубины человеческой души и владеет самыми тонкими нюансами человеческого языка. Поэт в этом смысле – это рапсод, которому Платон в «Ионе» приписывает божественное вдохновение.

Но если при таком понимании лирики допустить, что ее художественная форма нуждается в постоянном обновлении, то можно предположить два

¹ См. Wilpert (1989, S. 540).

² Падучева (1996, с. 208).

³ Там же, с. 209.

пути ее развития: один из них заключается в обновлении и совершенствовании традиционной поэтической формы, пример чему можно найти в сонете эпохи модерна, или – в наше время – в стихотворном палиндроме (Елена Кацюба) или «листовертне» (Дмитрий Авалиани), а второй – в отрицании этой формы, примером чего служит свободный стих.⁴

Русская поэзия в течении всего XX века шла по первому пути, а западная – по второму. Для того чтобы понять возможные причины такого различия, мы попытаемся сравнить развитие русской стихотворной формы с развитием стихотворной формы немецкой, польской и сербской. Выбор нами поэзии именно этих литератур основан на том, что именно он позволяет учесть некоторые важные языковые, поэтологические, политические и культурно-религиозные особенности, свойственные этим культурам.

Отметим пока лишь некоторые из них: в немецком языке, как и в русском, существует свободное сильное динамическое ударение, и немецкая поэзия, как и русская, основана на силлабо-тонической системе; в польском языке, напротив, присутствует фиксированное (парокситоническое) ударение, и в польской поэзии доминирует силлабический стих; в сербском языке представлено свободное музыкальное ударение, и в сербской поэзии силлабическая система имеет тенденцию к хорю. Польша и ГДР были членами Варшавского пакта, в то время как Югославия была неприсоединенной страной.

1. Развитие стихотворных систем в XX веке

1.1. Русская поэзия

Хотя в XVIII–XIX веках в русской поэзии прочно утвердилась силлабо-тоническая система, в период Серебряного века, который М. Гаспаров датирует 1890–1935 гг.,⁵ «несиллаботонические эксперименты» становятся в ней заметной тенденцией и их число возрастает на 20%. Большинство этих экспериментов связаны с использованием тонического стиха. Свободный стих, который иногда использовался Блоком, Гиппиус, Сологубом, Каменским, Хлебниковым, Гуро, Крученых и др., а также представителями «пролетарской поэзии»,⁶ как в поэзии Серебряного века, так и в ранней советской поэзии 1920-х – начала 1930-х гг., оставался маргинальным явлением:

⁴ Под свободным стихом мы понимаем стихотворную форму, которая не имеет размера, рифмы и регулярной строфики, но которая предполагает стиховую организацию текста.

⁵ Гаспаров (2000, с. 307).

⁶ Орлицкий (1995).

После полосы экспериментов около 1920 г. (не только у Есенина или Хлебникова, но и у пролетарских поэтов) он почти начисто исчезает из употребления. Маяковский обращается к нему лишь однажды («1-е Мая», 1923).⁷

Тонический стих, которым в 1925–1935 гг. была написана почти четверть всей поэзии, в свою очередь приобретает в этот период несколько новый характер:

[...] большая часть ее – дольники, которые ближе всего к силлаботонике, ритм акцентного стиха становится строже и проще, из него выделяется даже переходная форма к дольникам – тактовик конструктивистов.⁸

В последовавший затем период советской поэзии (1935–1955) большинство авторов ориентируются на классические образцы и, прежде всего, на Пушкина. Отступления от силлабо-тонической системы занимает не более 12% всего корпуса стихов, а свободный стих почти исчезает даже из переводов:

Переводя верлибры прогрессивных зарубежных поэтов (Арагона, П. Неруды), переводчики 1940-х гг. то и дело привносят в них ритм и даже рифму.⁹

Только в период хрущевской оттепели, когда советские поэты начинают переводить западную поэзию ближе к оригиналу, ситуация несколько меняется:

[...] три четверти поэтов 1960–1970-х гг. хотя бы раз или два обращались к верлибру, но лишь немногие писали им систематически. В целом в это время на свободный стих приходится около 10% всех неклассических примеров – больше чем на акцентный стих.¹⁰

Но несмотря на это, эксперименты с отступлениями от силлабо-тонической системы продолжают оставаться и в этот период второстепенным явлением:

[...] в пору социалистического классицизма 1935–1980 гг. они стабилизируются на 12% (этот уровень одинаков и в сталинское время, и в хрущевское-послехрущевское, когда, как известно, некоторым экспортным поэтам вроде Евтушенко и Вознесенского с их подражателями было позволено экспериментировать шире).¹¹

По данным Ю. Орлицкого, в период с 1976 по 1980 год доля свободного стиха в поэтической продукции снова снижается на примерно 1%:

[...] в 1029 поэтических книгах, выпущенных пятью основными крупнейшими столичными издательствами, опубликовано всего 360 верлибров 47 авторов.¹²

Даже в постсоветской России изменения в области стиха происходят очень медленно. Это ясно показывает исследование, проведенное Гаспаровым на основе текстов шести литературных журналов («Новый мир», «Знамя»,

⁷ Гаспаров (2000, с. 282).

⁸ Там же, с. 304.

⁹ Там же, с. 282.

¹⁰ Там же, с. 283.

¹¹ Там же, с. 307.

¹² Орлицкий (2002, с. 388).

«Москва», «Наш современник», «Новая юность», «Арион») за 1997 год.¹³ В среднем использование неклассических размеров снова возрастает в этот период на 20%, хотя данные сильно колеблются в зависимости от направления журнала (от 3,5% в «Нашем современнике» до 28% в «Арионе»). При этом 35–40% приходится как на строгий дольник, так и на верлибр. Эта тенденция, как доказывает составленная автором данной статьи антология произведений 60 поэтов, возрастает в XXI веке: если у поэтов, родившихся с 1940 по 1960 год,¹⁴ силлабо-тоническая система явно преобладает и только немногие из них последовательно используют свободный стих, то многие поэты, родившиеся с 1960 по 1980 год,¹⁵ пишут преимущественно верлибром. Стремление к верлибру еще заметнее среди более молодых поэтов, родившихся после середины 1980-х гг. и в 1990-е гг.¹⁶ и вошедших в литературу после 2010 года.¹⁷ Тем не менее, метрическая система остается в русской поэзии и в XXI веке актуальной, и ее использование ни в коей мере не сводится к функциям реминисценции или иронии. Скорее, наоборот. Как отмечает Д. Давыдов:

Проблема, собственно, заключается в особой, внестиховой маркированности верлибра в культурной среде.¹⁸

1.2. Верлибр в немецкой поэзии

Как отмечает К. Вагенкнехт, первые элементы свободного стиха, «свободные ритмы»¹⁹ (*freie Rhythmen*), были введены в немецкую поэзию в середине

¹³ Ср. и Ковалев (2013, с. 10): «В конце XX века [...] количество обращений к верлибрам, доля которых достигает 9,1% от числа всех поэтических текстов, догоняет дольниковые формы – 12,1%. При этом стоит отметить, что показатели верлибров, составляющих почти половину всех Нкл [неклассических форм] периода 1980–2000-х годов, лежат вне области влияния каких-либо классических компонентов метрического репертуара, что свидетельствует о перемещении центра тяжести в „диффузную зону смешанных пограничных форм“ (Федотов 1997, с. 297) русского стиха, стремительно набирающих силу и развивающихся иначе в начале XX столетия».

¹⁴ Первый том антологии: Hodel (Hg., 2015).

¹⁵ Вторая часть антологии готовится к печати и должна выйти в свет в 2019 году.

¹⁶ См. раздел 3.6.

¹⁷ Ср. раздел 3.7. Кроме верлибра наблюдается и «перестройка поэтического дискурса, ознаменованная выдвиганием в центр литературного процесса маргинальных форм»: «Под этим названием выступают различные формы с нарушением метрической природы поэтического текста и выдвиганием в качестве структурообразующих внетекстовых факторов – акростих, тавтограмма, палиндром, ономотопея, брахиколон, фигурные стихи, параллелизм, амебейные композиции, реверсивный стих и др.» (Ковалев 2013, с. 6).

¹⁸ Давыдов (2013).

¹⁹ *Свободный ритм* лишен размера и рифмы, но, в отличие от модернистского *свободного стиха*, обладает ярким ритмом и предполагает возвышенную интонацию. Грань между свободным ритмом и свободным стихом, однако, весьма относительна.

XVIII века Фридрихом Клопштоком.²⁰ Сначала они ассоциировались с античными формами оды. Они использовались поэтами «Бури и натиска», прежде всего молодым Гете, а затем Фридрихом Гельдерлином и Генрихом Гейне, которые постепенно освободили эту форму от ассоциации с античными образцами. Этот процесс был завершен Детлефом фон Лилиенкроном и Арно Хольцем, в результате чего «у поэтов-экспрессионистов появилась возможность писать стихи, вообще не связанные никаким размером».²¹

Тем не менее, развитие свободного стиха отнюдь не было в немецкой поэзии прямолинейным и было связано не только с национальной традицией. Сильным импульсом для него стали «Листья травы» Уолта Уитмена („Leaves of Grass“), чей французский перевод Жюль Лафорга был опубликован в журнале «Вог» („La Vogue“) в 1886 году. Сильное влияние на развитие немецкого свободного стиха оказал также «освобожденный стих» (*vers libéré*)²² французских символистов – Бодлера, Верлена, Малларме и Рембо. Другим важным фактором явились Т.Е. Ульм и Ф.С. Флинт, познакомившие в 1909 году с французским верлибром членов лондонского «Клуба поэтов» („Poets Club“). Этот клуб стал, в свою очередь, центром движения за свободный стих в поэзии англо-американского имажизма, который в свою очередь оказал влияние на таких поэтов как Т.С. Эллиот, Эзра Паунд и Эми Лоуэлл. Разумеется, это только отдельные важные моменты: свободный стих развивался в творчестве широкого международного круга поэтов и критиков. Одним из первых примеров влияния французского верлибра на немецкую лирику стало, среди прочего, стихотворение Штефана Георге «Позднее лето» (1890).²³

Вагенкнехт связывает этот процесс с общим отказом модернизма от традиции, который помимо свободного стиха находит свое выражение в отказе от любой строгой художественной формы, будь то разрушение строфики сонета (Бертхольд Брехт) или растягивание строк, при котором рифма отступает на задний план (Эрнст Штадлер, Франц Верфель, Брехт).²⁴ Д. Броер отводит здесь особую роль Ницше, чья «переоценка всех ценностей» касалась также нормативных форм поэзии.²⁵ В письме Карлу Фуксу (зима 1884 / 1885) Ницше противопоставляет «разухабистый икт» немецкой поэзии античному квантитативному стихосложению. В 1888 году он пишет Фуксу:

Эти два вида ритмики совершенно противоположны в их изначальной направленности и происхождении. Наша варварская (или германская) ритмика

²⁰ Wagenknecht (2007, S. 117-119).

²¹ Там же, S. 125.

²² Освобожденный стих (*vers libéré*) отличается ослаблением метрических правил благодаря произвольному количеству слогов в строке и подвижной цезуре.

²³ Breuer (1991, S. 262).

²⁴ Wagenknecht (2007, S. 124 f.).

²⁵ Breuer (1991, S. 231, 247).

понимает ритм как чередование равномерных напряжений аффекта (икта) и расслабленных безударных слогов [...] Наш ритм – это *выражение аффекта*, в то время как античная ритмика, ритмика времени, стремится подчинить себе аффект и до известной степени его уничтожить.²⁶

Как отмечает Броер, эти слова Ницше помогают понять, почему он не видел принципиальной разницы между поэзией и прозой.²⁷

Тот факт, что такие поэты, как Стефан Георге, Гуго фон Гофмансталь, Райнер Мария Рильке или Рудольф Борхард, продолжали писать классическими размерами, Броер объясняет как эксперимент сознания с уходящей в прошлое формой.²⁸ Поиск экспрессионизма в области формы Броер также толкует как результат «дезориентации и разлада „Я“», который в конечном счете приводит к освобождению от традиционных норм. Правда, это освобождение не сразу делает силлабо-тоническую поэзию чем-то маргинальным. Поэты конца 1940-х – начала 1950-х гг. (Пауль Целан, Гюнтер Айх, Петер Хухель) все еще ориентируются на строгую античную или романтическую форму стиха. Но в течение 1950-х гг. все они постепенно отказываются как от нее, так и от формальных языковых ограничений, все более разрушая при этом конвенциональные ожидания читателя.²⁹

В качестве примеров дальнейшего развития немецкой поэзии после 1965 года следует назвать такие явления, как венская звуковая поэзия, поздний берлинский сюрреализм, поэзия хеппенинга (ср. «звуковые стихи» Эрнста Яндля), агитационная поэзия и противостоящая ей поэзия новой субъективности (Николас Борн, Ф. С. Делиус, Михаэль Крюгер, Йоханнес Шенк, Юрген Теобальди, Роман Риттер) или развитие лирической традиции Брехта в поэзии ГДР.³⁰ Одним из исходных пунктов всех этих феноменов можно назвать манифест Ойгена Гомрингера «от стиха к констелляции» (1954), в котором сторонник «конкретной поэзии» требовал актуализации поэтической формы перед лицом наступления экономического рационализма, ведущего к упрощению языка:

Стихотворение в метрической форме – это либо историческое явление, либо, если оно написано сегодня, художественная реминисценция. Оно больше не является ориентиром и образцом для языка, напротив, его специальный язык существует вне языка живой жизни.³¹

²⁶ Nietzsche (1960, S. 1315). Перевод здесь и далее мой. Р.Х.

²⁷ Breuer (1991, S. 235).

²⁸ Там же, S. 125.

²⁹ Там же, S. 372.

³⁰ Там же, S. 397-401.

³¹ Gomringer (1972, S. 154).

1.3. Польская и сербская поэзия

В польской поэзии, в целом силлабической, свободный стих развивался в общих чертах примерно так же, как и в поэзии немецкой, в целом силлаботонической. Уже в период «Млада Польска» восходящий к эпохе барокко «нерегулярный стих» начинает в отдельных случаях, в первую очередь в творчестве Станислава Выспяньского, превращаться в «свободный стих» (*wiersz wolny*).³² По-настоящему он находит свое развитие в поэзии «краковского авангарда» и, в частности, в творчестве Тадеуша Пайпера, Юлиана Пшибося и Яна Бженковского.³³ О ситуации во второй половине XX века Л. Пжоловска пишет следующее:

Для остальных 50 лет наиболее значимое явление в области версификации – расширение свободного стиха, а вследствие того – вытеснение метрического стиха [...] свободный стих преобладает, метрический стих является формой маркированной [...].³⁴

В сербской поэзии, которую в XX веке следует рассматривать как часть единого штокавского языкового и культурного пространства, освобождение от силлабо-тонической традиции происходит столь же последовательно, как и в польской. Свободный стих, который уже в XIX веке занимает определенное место в творчестве Воислава Илича, Сильвия Страхимира Кранчевича, Лаза Костича и Милеты Якшича,³⁵ получает сильный импульс для своего развития в результате переводов, в частности «Листьев травы» Уолта Уитмена, появившихся в журнале «Босанска вила», и уже перед первой мировой войной получает статус новой поэтической программы, сформулированной и апробированной на практике³⁶ Святославом Стефановичем. Важным фактом для укрепления позиций верлибра в сербской поэзии явился сборник Милана Чурчина «Письма», вышедший в 1906 году. Для сербских символистов, писавших в рамках как силлабической, так и силлабо-тонической систем, верлибр остается, впрочем, все еще маргинальным явлением. Йован Дучич вообще не использует его, а Алекса Шантич применяет свободный стих лишь в 11 из своих 606 стихотворений.³⁷ Но после первой мировой войны, с выходом на сцену поколения таких поэтов, как Антун Бранко Шимич, Иво Андрич, Мирослав Крлежа, Милош Црнянский или Растко Петрович, свободный стих быстро находит свой путь и уже никогда не теряет в штокавском культурном пространстве своего доминирующего положения. Это, в частности, ясно доказывает поэтиче-

³² Pszczółowska (2001, s. 301).

³³ Там же, s. 346.

³⁴ Там же, s. 355.

³⁵ Ср. Škreb / Stamać (1986, s. 323).

³⁶ Мы применяем понятие «штокавский» по отношению к языковой системе, которую обычно называют сербохорватской.

³⁷ Rogobić (2010, s. 436).

ская антология «Сто граммов души», в которой представлены произведения 28 сербских поэтов, родившихся между 1940 и 1960 гг.³⁸ Лишь немногие из них пишут стихи с определенным размером, причем в каждом случае их силлабические или, что реже встречается, силлабо-тонические размеры воспринимаются как нарочитый прием, несущий особую функцию: иронию (Милан Милишич, Джордже Сладое), имитацию народной песни (Исмет Реброня, Милослав Тешич), реминисценцию религиозных текстов (Райко Петров Ного) или подражание детским стихам (Мирослав Цера Михайлович).

2. Причины сохранения силлабо-тонической системой ведущей роли в русской поэзии

Любое объяснение того факта, что метрическая система сохраняла ведущие позиции в русской поэзии на протяжении всего XX века и отчасти сохраняет их до сих пор, будет, разумеется, до известной степени спекулятивным. В первую очередь, хочется назвать причины политического характера, но совершенно очевидно, что их нельзя признать достаточными, так как политические условия в СССР не сильно отличались от политических условий в ГДР или Польше. В то же время политический фактор явно не следует полностью игнорировать. Однако наряду с ним существовали и другие аспекты данной проблемы, которые мы и рассмотрим сначала.

2.1. Языковые причины

2.1.1.

Славянские языки являются флективными языками и потому допускают, как правило, относительно свободный порядок слов. Это обстоятельство позволяет достаточно легко переставлять слова в строке в зависимости от их звучания и ритма без какого-либо ущерба синтаксису. Такая возможность в немецком языке сильно ограничена. Еще более ограничена она в английском и французском языках.

2.1.2.

Поэзия на языках с сильным динамическим ударением имеет тенденцию к акцентному стихосложению, при котором ударение в слове совпадает с сильной долей стопы.³⁹ Среди четырех рассматриваемых нами языков эта тенденция особенно заметна в немецком и русском, и неслучайно силлабическая традиция, не различающая ударные и безударные слога, пред-

³⁸ См. Hodel (Hg., 2011).

³⁹ Ср. Küper (1988, S. 117).

ставлена в этих языках очень слабо. Музыкальное ударение,⁴⁰ существующее в штокавском языке, напротив, малосовместимо с акцентным стихосложением, так как при нем ударные слога могут быть по-разному интонированы. Выделяются четыре типа ударения: долгое восходящее, долгое нисходящее, краткое восходящее и краткое нисходящее. К тому же по долготе и краткости различаются не только ударные, но и безударные слоги. Поэтому неслучайно уже в XIX веке были предприняты попытки создать на штокавском языке силлабо-тоническую поэзию по античному образцу с чередованием долгих и кратких слогов. Штокавская силлаботоника колеблется между акцентным и квантитативным стихом, оставаясь в целом в тени господствующей силлабической системы. Возможности рифмы остаются при музыкальном ударении и чередовании долгих и кратких гласных также весьма ограниченными: например, *pâs* («пояс»; долгое нисходящее ударение) и *pàs* («пёс»; краткое нисходящее ударение) или *gòle-bòlĕ* (последнее «е» носит долготу) воспринимаются как недостаточная рифма.

Что касается ударения в польском языке, то Б. Бартичка и Б. Ханзен пишут о нем так:

Ударение в польском языке чаще всего рассматривается как динамичное и фиксированное. Динамичность означает, что ударный слог должен артикулироваться с особым напряжением дыхания. Но при этом звук до определенной степени повышается, а слог удлиняется. Поэтому некоторые лингвисты рассматривают польское ударение как музыкальное.⁴¹

2.1.3.

Как польский язык с его фиксированным (парокситоническим) ударением, так и немецкий со свободным ударением, которое в одном и том же слове становится постоянным (ср. *Váum – Váumes*), имеют по сравнению с русским языком с его свободным подвижным ударением (ср. *мост, на мосту*) гораздо меньше возможностей подбирать слова в соответствии с требованиями размера и рифмы. Особенно ограничены эти возможности в польском языке: мужская рифма возможна в нем только для односложных слов. Определенные ограничения существуют и в штокавском языке, поскольку в новоштокавском языке ударение чаще всего падает на первый слог. Поэтому в штокавском ямбе с цезурой как правило присутствует второй полустих, который является чисто трохеическим.⁴²

⁴⁰ При музыкальном ударении звук усиливается не за счет напряжения дыхания, а за счет вариации высоты звука (китайский язык) или движения тона (штокавский).

⁴¹ Bartnicka / Hansen (2004, S. 78 f.).

⁴² Ср. ямбические одиннадцатисложники Йована Душича: Porobić (2010, s. 391).

2.1.4.

Славянские флективные языки располагают гораздо большими возможностями по сравнению с немецким, английским и французским для создания грамматической рифмы. Особую роль играет то, что ударение в славянских языках может падать на суффикс или окончание. В немецком языке, за исключением *-ei* (*Liebelei*), это возможно только в словах иностранного происхождения: *Praktikant(in)*, *Student*, *Veterinär*, *praktikabel*, *rigoros*, *spazieren* и др. В польском языке, наряду с отчасти подобными примерами (ср. *praktykántka*, *studéntka*), есть все же гораздо больше слов, пригодных для грамматической рифмы (*myślimy / robimy*, *pólmiskami / gromadami*). Тем не менее, возможности польского языка в этой области по сравнению с русским достаточно скромны: ведь в русском языке ударение может падать как на суффиксы глаголов, так и на окончания множественного числа существительных *-ы*, *-и*, *-а/я(та)*, окончания предложного падежа *-е*, *-и*, *-у*, *-ах/ях*, окончания полных и кратких форм прилагательных, уже не говоря о возможности создавать дактилические и гипердактилические рифмы со словами на *-áемый*, *-áнная*, *-áемая*, *-áвшаяся* и формами принадлежности на *-ич*, *-янин*, *-изм* и т.п. Характерно, что понятие грамматической рифмы в немецком языке отличается от этого понятия в русском и польском и звучит так:

[это] рифма между основами двух слов или формами одного и того же слова без учета их созвучия: *bekleiden / kleidet*.⁴³

2.1.5.

Важным фактором является также статистическое соотношение ударных и безударных слогов. Если в русском языке ударение падает в среднем на каждый третий слог,⁴⁴ то в немецком – на каждый второй, а в штокавском на каждые два с половиной слога.⁴⁵ Это обстоятельство обусловлено средней длиной слова, которая в русском языке составляет 2,2, в то время как в немецком – 1,7, а в английском⁴⁶ – 1,4,⁴⁷ и именно оно создало в русской культуре уже в эпоху классицизма предпосылки для использования пиррихия. Если в четырехстопных хорях Ломоносова третий икт реализован в 58%, то в первой половине XIX века это число падает до 43,6%. А у младшего поколения поэтов 1820–1840-х гг. реализованный третий икт в четы-

⁴³ Wilpert (1989, S. 350 f.).

⁴⁴ По данным Станкевича (Stankiewicz 1960, с. 79) соотношение ударных и безударных слогов в русской поэзии и прозе составляет 2,8.

⁴⁵ Rogóbić (2010, s. 147-150).

⁴⁶ О влиянии этого обстоятельства на английскую метрическую поэзию Кюпер пишет: «В английском языке ударения встречаются чаще, чем раз в два слога. В результате в английском двухсложном размере не только сильные, но и слабые доли неизбежно оказываются под ударением» (Küper 1988, S. 117).

⁴⁷ Fucks (1968, S. 80).

рехстопном ямбе составляет всего 35%.⁴⁸ Двусложный размер звучит по-русски гораздо спокойнее, не так монотонно, и не производит эффекта барабанной дроби, как в немецком,⁴⁹ а трехсложный размер в русском языке более соответствует естественной речи и может быть построен гораздо легче.⁵⁰

В целом, можно констатировать, что русский язык по сравнению с немецким, польским и штокавским располагает большим количеством средств для создания вариативного силлабо-тонического стиха, который находится в созвучии с естественным языком.

2.2. Эстетические причины

В своей «Поэтике» Аристотель определяет поэзию как отклонение от господствующих и привычных языковых форм (*tò parà tò kýrion*) с помощью «необычных» или «чуждых» (*xenikòn*) элементов. К таким элементам он относит глоссу (например, слово из другого диалекта), растяжение (например, удлинение слога) и метафору.⁵¹ В этом смысле приближение стиха к прозе может рассматриваться как один из подобных элементов или как, согласно Лотману, значимый «минус-прием», который предполагает, что метрический стих воспринимается как привычная языковая форма.⁵²

Можно предположить, что метрическая традиция,⁵³ возникшая в русской поэзии только в середине XVIII века, еще не исчерпала себя в рамках русской культуры, как это произошло в немецкой, польской или штокавской⁵⁴ культурах, где эта традиция восходит к Ренессансу. Можно также заметить, что чисто языковые особенности русского языка, о которых речь шла выше, дают больше возможностей для различных инноваций в рамках силлабо-тонической системы и позволяют эффективно использовать такие приемы, как использование нетрадиционных размеров, полиметрия, вариативная длина строк, дактилические, неточные или диссонансные рифмы, вариативная строфика и т.д. Более того, эти языковые особенности позволяют создавать стихи, которые, оставаясь метрическими, все же приближа-

⁴⁸ Гаспаров (2000, с. 318).

⁴⁹ Ср. Žirmunskij (1925/1966, p. 80-85).

⁵⁰ Küper (1988, S. 118).

⁵¹ См. Aristoteles (1994).

⁵² Лотман (1969, с. 120-121). Ср. также «Стих и поэзия должны рассматриваться как творчески используемая система ограничений, накладываемых на обычный язык» (Якобсон 1985, с. 257).

⁵³ Короткий период силлабического стиха в русской поэзии пришелся на вторую половину XVII века и был представлен, прежде всего, Симеоном Полоцким (1629–1680). Силлабическая поэзия была, однако, вытеснена силлабо-тонической в XVIII веке.

⁵⁴ В штокавском языке метрическая традиция связана с фольклорной поэзией.

ются по своему звучанию и эстетическому эффекту к прозе. Это происходит благодаря использованию таких приемов, как несоответствие границы слова границе стопы, расширение пиррихия и спондея, несоответствие структуры фразы структуре стиха, редукция стилистически возвышенной инверсии, введение разговорной лексики и синтаксиса и др. Так, даже в «неоклассический» период советской поэзии меняется характер и природа четырехстопного хорей: если в стихах старшего поколения советских поэтов, родившихся до 1910 года, первый икт реализован в 58,2% всех случаев, то у более молодого поколения, родившегося после 1910 года, это число падает до 50,9%.⁵⁵

Прием удлинения строки также встречается уже в советский период и находит в постсоветский период свое дальнейшее применение.

Поэтому было бы в принципе неверно сказать, что сохранение классического стиха накладывает на русскую поэзию какие-то серьезные ограничения в области формы или препятствует новаторству. Неслучайно силлаботонической системы придерживаются не только официальные советские, но и многие оппозиционные поэты: от Ахматовой и Мандельштама до Бродского и Кибирова. И может быть отчасти поэтому та «необычность высказывания» и то отклонение от привычных норм в духе идей Аристотеля остаются в литературноцентричной России XX века областью лирики, тогда как на Западе они стали прерогативой других видов искусства – в первую очередь поп-музыки.

В приведенном ниже письме А. Еременко утверждает, что именно классическая форма стиха делает возможной метафору, которую он, вслед за Аристотелем, считает одной из основ поэзии.⁵⁶ М. Айзенберг исходит из того, что метрический стих – это особое состояние речи, внутри которого может быть как своя норма, так и возможность эту норму нарушить, в то время как верлибр, будучи в принципе свободным от норм, такой возможности не дает.⁵⁷ Сходные аргументы в пользу классического стиха выдвигает и Д. Воденников, который видит в классическом стихе многообразие форм и, следовательно, защиту от инерции, которую не дает верлибр.⁵⁸

⁵⁵ Гаспаров (2000, с. 318).

⁵⁶ См. раздел 3.1.

⁵⁷ См. раздел 3.4.

⁵⁸ См. раздел 3.2.

2.3. Политические и идеологические причины

2.3.1.

История русского стиха в XX веке дает уникальную возможность понять, какое влияние имел в СССР чисто политический аспект на такую, вроде бы отвлеченную область, как стихосложение, и какой след он в ней оставил. В первую очередь это относится к «неоклассическому» периоду 1935–1955 гг. Советская цензура, которая и до 1935 года препятствовала публикации написанных верлибром произведений Хлебникова и Заболоцкого, в этот период укрепления сталинской диктатуры делает канонизацию не только содержания, но и формы одной из своих главных задач. В основе этой канонизации лежит официально провозглашенное положение о единстве содержания и формы, согласно которому недопустимы любые формальные эксперименты:

Стихование начала века рассматривало стиховую форму (ритм, рифму и пр.) как самостоятельный эстетический возбудитель. Теперь такой взгляд осуждается как формалистический.⁵⁹

В критике утверждается мнение, что свободный стих несвойствен духу русского языка и противен традициям русской поэзии. Это получает даже идеологическое обоснование: именно в это время свободный стих становится господствующей стиховой формой в поэзии Западной Европы и Америки и для прямолинейных критиков превращается в символ упадочной буржуазной культуры, наглядное выражение распада личности.⁶⁰

Если в 1928 году Маяковский в обращении к «Галопщику по писателям» с презрением писал о поэтах-эмигрантах «Одни / хорей да ямбы»,⁶¹ то теперь ямбы и трохеи становятся едва ли не одним из отличий реального социализма.

Впрочем, как раз Маяковский, который сразу после революции провозглашал верлибр «*правомерной* формой пролетарского искусства»,⁶² может служить примером того, что свободный стих отвергался советской поэзией отнюдь не только по политическим причинам. Футурист и адепт пролетарской поэзии, сам он писал не силлабо-тоническими, но и не свободными стихами.

Здесь следует упомянуть также созданные в классической форме произведения Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама и Пастернака, которые были написаны «в стол», то есть вообще без оглядки на цензуру. Тот факт, что эти поэты работали в основном с метрическими формами, можно объяснить их ориентацией на культуру дореволюционной России. Подобные аргументы можно привести и в отношении таких неофициальных поэтов позднего периода советской истории, как Иосиф Бродский, Виктор Кривулин, Сергей Стратановский, Елена Шварц, Юрий Кублановский, Ольга Се-

⁵⁹ Гаспаров (2000, с. 269).

⁶⁰ Там же, с. 282.

⁶¹ Там же, с. 270.

⁶² Орлицкий (1995).

дакова, Сергей Гандлевский и др., которые также использовали главным образом силлабо-тоническую систему, хотя их поэтические формы существенно отличаются от форм официальной советской поэзии. Очевидно, что использование свободного стиха, которое, возможно, более четко противопоставило бы этих поэтов официальной советской культуре, вступило бы в противоречие с их стремлением сохранить русскую классическую традицию. А. Сен-Сеньков, кстати, рассматривает это стремление к непрерывности культуры как «проклятие великой классической русской литературы», предопределившее ее «ужасающую провинциальность».⁶³ Не менее критически высказывается по этому поводу С. Завьялов, который приписывает неофициальному культурному сопротивлению в СССР «реваншистский характер».⁶⁴ Исходя из подобных положений, можно увидеть в силлабо-тонике символ тотального контроля, существовавшего в обоих политических лагерях. Но не отбрасывая полностью подобное толкование, следует все же поставить вопрос о том, насколько исчерпывающим оказывается здесь чисто политическое объяснение. Ведь и в первые два десятилетия XX века, когда верлибр распространился в поэзии Европы и США, в России, несмотря на общий либеральный климат, позиции силлабо-тоники оставались непоколебимы.

Тем не менее, остается бесспорным, что с помощью цензуры, издательской политики или системы присуждения премий советский официоз вплоть до падения коммунистического режима оказывал массивное влияние на литературу во всех ее аспектах и формах. Как подчеркивает Орлицкий:

Поэты, плодотворно и интересно работавшие в середине века с этой формой стиха – Д. Хармс, С. Нельдихен, В. Мазурин, Г. Оболдуев – оказались практически вычеркнутыми из живой литературы. Только в конце 1950-х – начале 60-х годов свободный стих вновь выходит из подполья. Правда, ненадолго: официальный идеологический запрет с него, вроде бы, снят, однако продолжает действовать ничуть не менее строгий редакторский, вкусовой барьер. Редкие публикации свободных стихов В. Бурича, В. Солоухина, К. Некрасовой, Н. Рыленкова сопровождалась резко отрицательной официальной критикой – несмотря даже на то, что в те же годы, не афишируя этого, публикуют свои «опыты верлибра» такие мэтры советской поэзии, как Н. Ушаков, И. Сельвинский, К. Симонов, Е. Винокуров, Д. Самойлов, Б. Слуцкий, А. Вознесенский, Л. Озеров, О. Шестинский, В. Боков, А. Яшин – как видим, авторы самых различных творческих ориентаций.⁶⁵

Силлабо-тоника не только доминирует в таких альтернативных неоклассических художественных направлениях, как неоакмеизм (Арсений Тарковский, Бэлла Ахмадулина, Александр Кушнер, Евгений Рейн и круг Иосифа Бродского и Виктора Кривулина) или небарокко (Иван Жданов, Елена

⁶³ См. раздел 3.5.

⁶⁴ См. раздел 3.7.

⁶⁵ Орлицкий (1995).

Шварц, Александр Еременко, Виталий Кальпиди), в 1960-1980-х гг. она становится основой для постмодернистской поэзии. В творчестве Пригова, Кибирова или Лимонова она уже не является знаком продолжения традиции, а становится средством для ее иронического переосмысления на уровне формы. Классические стихотворные формы, будь то столь популярный в официальной советской поэзии трехстопный анапест или пушкинский четырехстопный ямб, производят в стихах Кибирова или Пригова эффект палимпсеста и провоцируют в читателе двусмысленную дистанцию к известному образцу. Однако, как раз московский концептуализм, формально оставаясь в силлабо-тонической сфере, создает важную предпосылку для развития верлибра: он делает классический стих маркированной, узнаваемой формой.

2.3.2.

В своей статье «Наизусть: о мнемоническом бытовании стиха» Михаил Гронас рассматривает еще один любопытный аспект советской культуры. Гронас отмечает, что в конце XIX века школьная практика заучивания наизусть была подвергнута резкой критике как на Западе, так и в России, в том числе со стороны Льва Толстого. Это критическое отношение вначале оказало влияние и на революционную педагогику первых лет Советской власти, однако оно оказалось недолгим: вскоре советская школа полностью вернулась к традиционной методике.

В первые годы после революции большевистские педагоги, наследуя реформаторам XIX века, предсказуемо ополчились против механического заучивания и объявили запоминание наизусть формой буржуазного гнета. Но в начале 1930-х годов, с упрочением государственного аппарата и усилением идеологического контроля над образованием, заучивание поэзии было заново открыто в качестве эффективного инструмента внушения советским детям чувства национальной и идеологической общности.⁶⁶

По мнению Гронаса, практика заучивания наизусть в советской школе становится важным средством всеобщей индоктринизации:

Запоминаемый текст, следовательно, может восприниматься как когнитивное вторжение, чужой голос, поселившийся в сознании выучившего, и, следовательно, как потенциальный плацдарм для индоктринации или «идеологической обработки».⁶⁷

Гронас, однако, отмечает, что заучивание наизусть служило для распространения не только выдержанных в духе официальной идеологии текстов, но и текстов, этой идеологии чуждых, например, стихов Ахматовой.

Для нас важно отметить, что независимо от идеологических целей «мнемоническому бытованию поэзии» гораздо лучше соответствует легко

⁶⁶ Гронас (2012).

⁶⁷ Там же.

запоминаемая ритмичная классическая стихотворная форма, чем свободный стих.

2.3.3.

Скидан, опираясь на идеи Джорджо Агамбена («Оставшееся время: Комментарий к „Посланию к римлянам“»),⁶⁸ связывает верлибр с процессом секуляризации западного общества и противопоставляет ему советскую поэтическую практику как пример десекуляризации или *ресакрализации* советского общества.⁶⁹ Даже если применить здесь понятие «сакральный» с известной долей условности, очевидно, что культ личности Сталина был тесно связан с ритуалом и церемониальностью, неотъемлемой частью которых была и силлабо-тоническая поэзия. Не последнюю роль играл при этом и официально насаждаемый культ Пушкина.

2.3.4.

Если пойти дальше, можно связать концепцию *ресакрализации* со многими концепциями русской культуры, которые выдвигают в ней на передний план духовность, иррациональность или религиозность и противопоставляют их материализму, рационализму и прагматизму Запада.⁷⁰ Оценка этих качеств может быть различной: регрессу и изоляции («День опричника» Владимира Сорокина) противостоит позитивный консерватизм («Санька» Захара Прилепина).

Под этим углом зрения советский период русской истории предстает как закономерный этап развития русского общества и культуры в целом. Вопрос о том, действительно ли эта культура противостоит западной или – по крайней мере, после второй мировой войны – напротив, является ее частью, остается открытым, в том числе и в отношении свободного стиха.

3. Русские поэты о свободном стихе⁷¹

Приведенные ниже письма представляют собой ответы восьми русских поэтов (А. Еременко, Д. Воденников, А. Монастырский, М. Айзенберг, А. Сен-Сеньков, А. Скидан, С. Завьялов и А. Родионов) на следующий вопрос:

⁶⁸ См. Agamben (2000).

⁶⁹ См. раздел 3.6.

⁷⁰ А. Родионов подчеркивает также роль все еще актуальной русской народной поэзии с ее «скоморошым, частушечным характером» (см. раздел 3.8.).

⁷¹ Все авторы дали свое согласие на публикацию здесь приведенных отрывков писем.

Уважаемый господин ...,

пишу Вам в связи с докладом и научной статьей о том, почему в русской поэзии по сравнению с другими европейскими литературами (английской, немецкой, польской, сербской, хорватской) в высокой мере сохранился именно классический стих (с размером и рифмой). Как вы объяснили бы, почему Вы (или другие поэты) пишете (пишут) в той или иной форме?

3.1. Александр Еременко⁷²

Я думаю, что в нашей традиции верлибр и классический стих – это просто разные жанры. Я не знаю примеров, чтобы поэт писал рифмованно и вдруг как с какого-то перепугу стал писать верлибром. И, за редчайшими исключениями, те кто пишет верлибром – просто либо не умеют писать (кто из них, на пари, сможет написать сонет на двух рифмах? никто) вообще, либо не ощущают «второго дна», глубины рифмованного стиха. Французов, например, с их фиксированным ударением, понять как-то ещё можно... Но ведь были и Рембо, и Бодлер... Но, повторяю, те кто сейчас пишет на русском верлибром, просто не умеют писать в рифму. Да и верлибром-то не могут. Да и те, кто пишут рифмовано – тоже не умеют писать толком. Все их поэзии – в основном рифмованные мысли и не более того.

Да нашей поэзии всего-то 200 лет. Какой там верлибр, пусть сначала толком рифмовать научатся. Хотя я думаю, что верлибр для нас – неперспективен. Ведь ему противопоказана – метафора. А без неё нет поэзии, если она не самоцель.

3.2. Дмитрий Воденников⁷³

Я думаю, что это происходит, потому что дает возможность написать полисистемный текст. Когда, например, верлибр в пределах одного стихотворения перерастает в рифмованный, а потом опять становится верлибром.

Таким образом получается как бы стереоскопическая картинка.

Или, чтоб было понятней, как бы документальный фильм с неожиданной игровой сценой. Или сложноорганизованная песня, где ритмическая основа вдруг перебивается размытым туманным фрагментом-монологом, уходящим опять в жесткий ритм.

Условные сравнения можно продолжить.

Итог один: это возможность еще больше расшатать инерционность стиха. Потому что как ни крути если перед нами только верлибр, это тоже своего рода инерция.

А пишущий идет за дыханием (и правдой) и инерция ему противопоказана.

⁷² Письмо от 29/04/2016. Письма публикуются в соответствии с датой их получения, цитируются непосредственно ответы на поставленный вопрос, орфография и авторский стиль в основном сохранены.

⁷³ Письмо от 29/04/2016.

3.3. Андрей Монастырский⁷⁴

Мне не очень понятна та проблема, о которой вы пишете. Лично я никогда не разделял значимо поэтические формы на рифмованные строфы и на верлибр. У меня много стихов как в форме с рифмами, так и в форме верлибра. Главное мое сочинение – «Поэтический мир» 1976 года – написан именно верлибром [...]. Также и ранние стихи, например, сборник «Для двуногого друга» 1972 года написан верлибром [...]. Да, я пишу последнее время (несколько лет) шуточные стихи-импровизации в чатах и мейлах для друзей, которые написаны в рифму. Но это совсем не принципиально!

3.4. Михаил Айзенберг⁷⁵

В русской поэзии у верлибра сложная и не слишком завидная судьба. Удачи имеются, их даже много, но они как-то не на слуху, и не складываются в систему. Это именно что *отдельные* удачи. Часто они принадлежат будущим прозаикам. Те, видимо, лучше чувствуют необходимый верлибру интонационный сдвиг: сложение разных по природе ритмических импульсов, дающее совершенно *другое* направление.

Стихи – не сумма признаков, а особое *состояние* речи. Отказ от таких признаков – это, скорее, освободительный жест, а не реальное освобождение. Можно считать верлибр нормальной поэтической формой, но как эту норму нарушить? (А это необходимо: поэзия не следует нормам). И верлибристам, и сторонникам регулярного стиха надо каждый раз что-то делать, чтобы их вещи как-то отличались от «стихов»: всякий раз заново исхитриться ради возможности того, что называется „tour de force“ – какого-то прорыва, выражения силы, но вместе с тем и какого-то трюка, выполненного с помощью средств. Понятно, что возникает желание применить прогрессивные технологии и решить эту проблему кардинально. Загвоздка в том, что верлибры в массе своей еще больше похожи друг на друга, чем вещи с регулярной основой. Видимо, в искусстве не бывает, чтобы кардинально и раз и навсегда.

Вопреки названию, русский верлибр крайне редко предоставляет реальную свободу слова. Как правило, речь верлибриста или неестественно напряжена, или непоправимо расслаблена. Для точного сочетания напряженности и легкости здесь необходим особый поэтический темперамент. Один из редких примеров безусловной удачи – стихи покойного Сергея Кулле, одного из членов т.н. «филологической школы». Его верлибр заразительно естественен. Стихи Кулле как будто и не собирались быть именно верлибром, просто оказались им по каким-то своим причинам. (Видимо, стихи становятся свободными, когда перестаешь отмечать их место в видовой классификации). Нечто подобное можно сказать и о стихах Леонида Шваба.

⁷⁴ Письмо от 30/04/2016.

⁷⁵ Письмо от 3/05/2016.

3.5. Андрей Сен-Сеньков⁷⁶

Мне кажется, причины две. Первая – проклятие великой классической русской литературы. Многим сложно прикончить сидящего внутри Пушкина или Мандельштама. Второй же причиной является ужасающая провинциальность большинства современных русских поэтов, не знающих и не желающих знать о происходящем в поэтическом пространстве современной Европы и Америки и живущих по стереотипным, устаревшим много десятилетий назад, представлениям, что есть поэзия. Впрочем, есть счастливые исключения, когда поэты работают с традиционными формами на высочайшем уровне.

3.6. Александр Скидан⁷⁷

В последние годы баланс между верлибром и регулярным стихом заметно выровнялся, в первую очередь за счет младшего поколения (середины – конца 80-х – 90-х г.р.), которое в основном использует как раз свободный стих. Но в целом, если брать все современное поэтическое поле, включая и непрофессиональных авторов, пожалуй, с констатацией доминирования регулярного стиха можно согласиться. Думаю, это происходит в силу культурной памяти старших поколений и восходит к тому времени, когда знание стихов наизусть выполняло функцию своего рода «социального коммуникативного кода», а сам статус поэта – и поэзии – обладал повышенной символической ценностью. О причинах этого, в том числе идеологических, хорошо написал Михаил Гронас в статье «Наизусть: о мнемоническом бытовании стиха» [...] Не со всеми положениями этой работы я готов согласиться, но это хорошая точка отталкивания для разговора.

Историко-философски фундированный подход к этой проблеме можно найти в книге Джорджо Агамбена «Остающееся время», в главе, посвященной отказу от рифмы у позднего Гельдерлина. Агамбен связывает этот отказ с атеологией, с тем, что с «уходом богов» стихотворение перестает быть социологической машиной, моделью мессианского времени. Иными словами, с секуляризацией западноевропейского сознания. Исходя из гипотезы Агамбена, в России такой секуляризации не произошло. Напротив, в советскую эпоху сфера культурного производства – сам процесс создания и публикации поэтического текста, его прохождения через цензуру – были сакрализованы даже больше, чем в годы, предшествовавшие Октябрьской революции. Побочным эффектом такой сакрализации было то, что знание и передача запрещенных, неофициальных поэтических текстов также оказались связаны с устной традицией, запоминанием.

Сам я практикую и свободный стих, и регулярный, выбор всякий раз происходит ситуативно. Зачастую я использую смешанные, гибридные формы, это дает дополнительную степень свободы.

⁷⁶ Письмо от 3/05/2016.

⁷⁷ Письмо от 4/05/2016.

3.7. Сергей Завьялов⁷⁸

Действительно, в западноевропейской поэзии после Первой мировой войны свободный стих стал занимать всё более и более значительное место, а после Второй мировой войны вытеснил регулярный стих на периферию, тогда как в России даже в последнее десятилетие XX века, несмотря на крушение советской жизни и советской эстетики, сопровождавшееся попыткой интегрироваться в современное культурное пространство, большая часть поэтов оставались верны традиции вековой давности.

Ситуация, схожая с Западной Европой 1920-х – 1930-х, приходится в России на 1990-е – 2000-е: Генрих Сапгир, Всеволод Некрасов, Геннадий Айги, Аркадий Драгомощенко, Лев Рубинштейн, Шамшад Абдуллаев, Александр Скидан, бескомпромиссно отказавшиеся к этому времени от рифм и размеров, принадлежат к первому ряду русских поэтов конца XX – рубежа XXI веков. О выходе же свободного стиха на доминирующие позиции можно говорить в связи с новым поэтическим поколением, отчетливо заявившим о себе в 2010-е. Думаю, что приблизительно через десятилетие этот переход окончательно завершится.

Почему же он так затянулся?

Я думаю, дело тут в том, что сопротивление политическому режиму приобрело в позднесоветской культуре пессимистский или даже реваншистский (вернуться в Российскую империю Серебряного века) и эгоцентристский (русская культура так прекрасна, что может быть самодостаточной) характер, что породило в 1970-е годы поэтическое явление, которое я называю *ретромодернизмом*. Наиболее ярко он проявился у поэтов петербургского Самиздата (Леонид Аронзон, Виктор Кривулин, Елена Шварц, Александр Миронов, Олег Охупкин), а в Москве – у Ольги Седаковой, Михаила Айзенберга, поэтов групп «СМОГ» (Леонид Губанов, Владимир Алейников, Юрий Кублановский) и «Московское время» (Александр Сопровский, Сергей Гандлевский, Бахыт Кенжеев).

Ретромодернизму оказалось по силам то, с чем не могла справиться советская цензура. Он на треть века удерживал повестку дня в русской культуре в стороне от общеевропейской проблематики, и русская поэзия как ничто другое чутко на это реагировала.

Что касается моей собственной позиции, то она с первых же публикаций в ленинградском Самиздате (1985 год) заключалась в последовательном отказе от регулярного стиха. Я мог ориентироваться на высокий модерн, минимализм, концептуализм, но не на русский Серебряный век, мог вести диалог с древнегреческой лирикой и финно-угорским фольклором, мог полемизировать с последователями *школы языка*, но не бесконечно пародировать социалистический реализм.

3.8. Андрей Родионов⁷⁹

Поэты в России заняты самыми разными поэтическими практиками и более-менее в курсе того, что происходит в литературе Европы и Америки. Тем не

⁷⁸ Письмо от 12/05/2016.

⁷⁹ Письмо от 9/05/2016.

менее действительно – больше нигде в мире ритм и рифма не воспринимаются столь серьезно и не преподносятся с такой помпезностью, как в России.

Связано это, во-первых, с семьюдесятью годами социализма и господствующим в литературе принципом социалистического реализма. С физическим устранением или выдавливанием в эмиграцию всех, кто этому принципу не соответствовал. Это очевидный факт, и я не буду долго на нем останавливаться.

Во-вторых, и это кажется мне важнее, господство регулярного стиха связано со скоморошечным, частушечным характером народной поэзии. Эта насмешливая или печальная песенная форма до сих пор воспринимается многими поэтами в России как живой, актуальный язык, который находит свой отклик и в университетских аудиториях, и в клубах, и в театре. И если мы ведём разговор не об элитарном искусстве, а о поэзии улиц – то автору, чтобы быть услышанным, надо писать в рифму, соблюдая привычные народу ритмы.

Поэтому каждый поэт в России, будь он экспериментатор, модернист, постмодернист, создатель нового эпоса или репер, обязательно имеет в виду и работает с классическими размерами девятнадцатого и даже восемнадцатого века.

Итак, поэтическая форма – это важный компонент образа автора, который возникает у читателя при чтении лирического произведения. Она не только представляет собой конструктивный элемент манифестации авторского голоса в тексте, но и связывает этот текст с определенной традицией. Ответы восьми поэтов позволяют прийти к заключению, что выбор поэтической формы определяется тем, какую позицию по отношению к традиции занимает тот или иной автор и какое место для себя он в ней видит. Выбор поэтической формы – это условие творческой идентичности.

Литература

- Гаспаров, М. (2000): Очерк истории русского стиха. М.
- Гронас, М. (2012): Наизусть: о мнемоническом бытовании стиха. Пер. с англ. А. Вдовина // Новое литературное обозрение. 114, 2012. <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114/g24-pr.html> (2/08/2016).
- Давыдов, Д. (2013): Приключение верлибра (фестиваль как повод взглянуть на свободный стих со всех сторон) // Арион. 3, 2013. <http://magazines.russ.ru/arion/2013/3/21d.html> (2/08/2016).
- Ковалев, П. (2013): Русский верлибр XX века и проблемы его изучения // Уральский филологический вестник. 2, 2013. 6-20.
- Лотман, Ю. (1969): Структура художественного текста. М.
- Орлицкий, Ю. (1995): Русский верлибр: мифы и мнения // Арион. 3, 1995. 85-92. <http://magazines.russ.ru/arion/1995/3/monolog1.html> (2/08/2016).
- Орлицкий, Ю. (2002): Стих и проза в русской литературе. М.
- Падучева, Е. (1996): Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М.

- Федотов, О. (1997): Основы русского стихосложения: Метрика и ритмика. Учебное пособие. М.
- Якобсон, Р. (1985): Ретроспективный обзор по теории стиха // Якобсон, Р.: Избранные работы. М. 239-269.
- Agamben, G. (2000): *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai romani*. Torino.
- Aristoteles (1994): *Poetik. Griechisch / Deutsch*. Stuttgart.
- Bartnicka, B. / Hansen, B. et al. (2004): *Grammatik des Polnischen*. München.
- Breuer, D. (1991): *Deutsche Metrik und Versgeschichte*. München.
- Fucks, W. (1968): *Nach allen Regeln der Kunst. Diagnosen über Literatur, Musik, bildende Kunst – die Werke, ihre Autoren und Schöpfer*. Stuttgart.
- Gomringer, E. (Hg., 1972): *konkrete poesie*. Stuttgart.
- Hodel, R. (Hg., 2011): *Hundert Gramm Seele. Serbische Poesie aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Leipzig.
- Hodel, R. (Hg., 2015): *Vor dem Fenster unten sind Volk und Macht / За окном внизу – народ и власть. Russische Poesie der Generation 1940–1960*. Leipzig.
- Küper, Ch. (1988): *Sprache und Metrum*. Tübingen.
- Nietzsche, F. (1960): *Werke in 3 Bdn. B. 3*. München.
- Porobić, S. (2010): *Ispitivanje razvoja versifikacije u poeziji Bosne i Hercegovine*. Zagreb / Sarajevo.
- Pszczołowska, L. (2001): *Wiersz polski*. Wrocław.
- Škreb, Z. / Stamać, A. (1986): *Uvod u književnost*. Zagreb.
- Stankiewicz, E. (1960): *Linguistics and the study of poetic language*. In: Sebeok, Th. (ed.): *Style in language*. Cambridge, Massachusetts. 69-81.
- Wagenknecht, Ch. (2007): *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. München.
- Wilpert, G. von (1989): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart.
- Žirmunskij, V. (1925 / 1966): *Introduction to Metrics: The Theory of Verse*. The Hague.