



"...Об этом мы поговорим чуть ниже. Но сначала нужно отметить, что путь от метрической поэзии к верлибрической не одношагов..."

Данила ДАВЫДОВ

**Сказка про Белого Бычка,
или Который раз о верлибре**

Споры о свободном стихе (или верлибре — в отечественной традиции установилась синонимичность этих терминов) не утихают, то оставаясь вполне спокойными и уважительными, то приобретая какие-то воинственный, патологический, чуть ли не уголовный характер. Среди филологов тоже есть споры о целом ряде частных, которых я здесь касаться не буду; речь идет, скорее, о всем том комплексе разноречивых суждений, который господствует в литературных и окололитературных

кругах, ну и среди тех заинтересованных читателей, которые что-то свое наверняка тоже пишут. Разумеется, я покажу примеры, взятые из конкурсной программы.

Стиховедение — одна из областей литературного знания, стремящаяся к точности (и часто пользующаяся методами математики — не случайно, например, один из величайших математиков XX века, академик Колмогоров, оставил довольно существенное стиховедческое наследие). Среди поэтов (и не только поэтов-любителей) можно встретить мнение, что, мол, знать всю эту механику творцу не должно, не должно верить алгеброй гармонию. Вероятно, для наивного автора это так (я думаю, что о наивном поэте как отдельной, специфической фигуре мы еще поговорим в другой раз), но любой, претендующий на какое-либо вхождение собственно в литературный цех, представляется мне, должен этой механикой владеть на определенном уровне. Часто — на очень высоком: не обращаясь к современности даже, напомним, что среди классиков стиховедения числятся многие поэты, такие, как Андрей Белый, Валерий Брюсов, Георгий Шенгели, Сергей Бобров; специально не занимаясь стиховедением, оставили ценнейшие наблюдения именно о *стихе* (будем различать *стих* как структуру и *поэзию* как эстетическое явление!) Владислав Ходасевич и Даниил Андреев, Владимир Маяковский и Осип Мандельштам, Николай Гумилев и Николай Асеев, Давид Самойлов и Владимир Набоков...

Да и не механика это вовсе, или, по крайней мере, совсем не только механика. Нотная грамота для музыканта, знание законов композиции для художника, сценическое движение и сценическая речь для актера — механика ли это, или некоторое необходимые составляющие их дела? Вопрос риторический.

Отошлю интересующихся к давнему своему тексту, посвященному верлибру (поводом для написания статьи стал [юбилей Московского фестиваля свободного стиха](#)).

В каких-то моментах я здесь повторяюсь, что-то говорю иначе, чего-то, о чем говорил в той статье, не касаюсь вовсе, так что тексты не воспроизводят друг друга.

Для начала необходимо различать (просите, кто знает это назубок) три очень разные вещи, которые называются на непрофессиональный слух схожим образом: белый стих, вольный стих, свободный стих. Это всё очень разные вещи, хотя у них есть и область пересечения.

Вольный стих — это стих регулярный, например, ямбический, но с отсутствием регулярного чередования числа стоп. Пример из Ивана Андреевича Крылова: «*Две Бочки ехали; одна с вином, / Другая / Пустая. // Вот первая — себе без шуму и шажком / Плетется, / Другая вскачь несется; / От ней по мостовой и стукотня, и гром, / И пыль столбом..*

», - пятистопный ямб сменяется одностопным (!) и т. д. Помимо басен, часто встречается в стихотворной комедии начала XIX в. (реже — позже), в некоторых юмористических сатирических стихах. Самый известный пример, кроме крыловских басен, пожалуй — грибоедовское «Горе от ума». Нерегулярным чередованием должен достигаться эффект разговорной речи. Если убрать из вольного стиха рифму, получится несколько более редкая, но не вовсе раритетная вещь — вольный белый стих.

Белый стих — стих регулярный, но лишенный рифмы. Он может быть написан в рамках одного размера, могут быть отклонения, но метрическая основа всё равно господствует. Видимо, сама фиксация не вполне профессионального взгляда на рифме как на чуть ли не главном признаке стихотворной речи (совершенно ложная) заставляет часто путать белый стих со свободным (особенно, если это вольный белый стих). Пример тому есть и в нашем конкурсном списке: «... *Как краток сон в прохладе и в тени... / Во сне приходит бросивший хозяин, / И сладок запах дома / И дымка, / Которым до горька пропахли руки, / Кормившие когда-то, в прошлой жизни... / Но с ним надёжно — / лишь до пробужденья*» . (Феликс Лукницкий, в подборке, характерно названной «Верлибры»):
5я5я3я1я5я5я2я3я (так будем обозначать пятистопный ямб и т. д.), очень всё регулярно.

Характерная эта путаница носит исторический характер. По М. Л. Гаспарову, «Стихораздел, самое важное место стиха, в новоевропейской поэзии преимущественно отличается рифмой. Но это не обязательно. Античная поэзия не знала рифмы; а когда в эпоху Возрождения стали создаваться жанры, подражающие античным, то в них тоже стал использоваться нерифмованный (белый) стих». Добавлю, рифмы не знала не только античность. В отдельных культурах ее место занимала аллитерация (у германцев, у кельтов), т. е. совпадения в соседствующих строках (не в конце их!) неких опорных звуков. Похожим образом был устроен народных стих многих индоевропейцев, в т. ч. славян («каalinka-малинка» и прочее — это позднейшая клюква, простите за каламбур, как и городской романс, частушки и пр.; в архаической восточнославянской народной поэзии принципы организации совсем другие). Не знает рифмы (вообще или в нашем понимании) большая часть восточных поэтических культур.

Однако в не столь давней новоевропейской поэзии рифма стала, действительно, **сильным**

местом в стихе, поэтому в массовом сознании стала прочно ассоциироваться с собственно стихотворным характером текста.

Свободный стих (верлибр) включает в себя черты и вольного, и белого стиха, но главное то, что он неметричен. По сути дела, свободный стих (как абстрактная модель) должен быть полностью лишен всех стиховых признаков, кроме главного — собственно стихового двойного членения (в просторечии — разбиения на строчки).

Об этом мы поговорим чуть ниже. Но сначала нужно отметить, что путь от метрической поэзии к верлибрической не одношагов. Поэтому в разнообразных дискуссиях, коими полнится сеть, но которые возникают и вне ее, особенно забавно наблюдать чёткую противопоставленность «регулярного стиха» и верлибра. При этом под регулярным стихом понимается преимущественно *силлабо-тоника*, собственно метрическая система, будто бы нет иных систем регулярности. Меж тем, метрическая поэзия, характерная для античности, включала в себя множество типов стопности, которая может на новоевропейских языках воспроизводиться очень приблизительно. Связано это с тем, что помимо

силлабического

(построенного на регулярности числа слогом) и
тоники

(построенного на регулярности чередования ударных и безударных позиций) античная языковая, а следовательно, и стиховая система подразумевала и третью ось — квантитативную (построенную на чередовании долгих и кратких слогов). Признак долготы / краткости в ходе языковой истории исчез из европейских языков (включая новогреческий и богатое потомство латыни). Средневековая поэзия на «вульгарных», «народных» языках была либо силлабической (практически все романские языки, а также польский, что связано со строгой фиксацией ударения), либо тонической (германские, кельтские, большая часть славянских языков). Возвращение к метричности (продолжу мысль Гаспарова) происходит в эпоху Возрождения, но ограничено новыми языковыми условиями. В романских языках античная метрика поглощается силлабикой, в германских и славянских силлабика срастается с тоникой, образуя силлабо-тонику. Происходит это в рамках определенных реформ поэтического языка. На отечественной почве таковых было две. Первую, на рубеже XVII-XVIII вв., пытались осуществлять украинско-белорусские по происхождению поэты-силлабисты (Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев, Карион Истомина, Феофан Прокопович и др., вплоть до Антиоха Кантемира), явственно под влиянием польского. При всей прекрасности этих текстов, они оказались совершенно чуждыми русской языковой интуиции (автоматизм при подсчете слогов, необходимый для восприятия таких стихов, так и не сложился). Вторая — куда более известная — реформа — связана с именами М.В.Ломоносова, В.К.Тредиаковского, А.П.Сумарокова, и оказалась реформа силлабо-тонической. Русское стихосложение обрело пять канонических метров (двустопные ямб и хорей, трехстопные дактиль, амфибрахий, анапест). На протяжении второй половины XVIII и почти всего XIX веков силлабо-тоника почти безраздельно господствовала в русской

поэзии, но уже к концу позапрошлого века начала восприниматься как автоматизированная (чему способствовал и упадок поэтической культуры: сложно сравнивать тот ряд, что от Державина вел — через пушкинско-жуковско-вяземский круг — к Тютчеву, Некрасову, Фету, Случевскому, - с очень симпатичными, но увы, не более того, авторами вроде Надсона, Голенищева-Кутузова, К.Р., Фруга...)

И поиски деавтоматизации, оживления поэтического звучания, привел не только к свободному стиху, но и к более регулярным, но не метрическим формам. Тонический стих возродился заново — с оглядкой на силлабо-тонику. Русский модернизм активно использовал возможности дольника (построенного на нерегулярности в 1-2 безударных слога между ударными), позже — тактовика (интервал 1-3 слога). Чем больше расшатанность тонического начала в стихе, тем больше он ведет к стиху акцентному, «чистотоническому», в котором интервалы между ударными слогами становятся совсем уже непредсказуемыми. От акцентного стиха вполне естественен ход к свободному стиху — при отказе от рифмы.

Но здесь очень важно отметить: для возникновения верлибра, как оказывается, необходим весь этот непростой и извилистый путь. Верлибр есть явление рафинированное, явление зрелой культуры, возможное на фоне предшествующей поэтической традиции как своего рода, воспользуюсь формалистическим термином, «минус-прием», прием остранения, демонстрации самого устройства стиха вне его привычных атрибутов.

Тот же Гаспаров пишет об историческом изменении, которое претерпело место верлибра в новейшей поэзии: «Свободный стих... - это последний этап, достигнутый европейским стихом в своем последовательном историческом развитии. Он интернационален, в нем сливаются все традиции... Раньше он воспринимался по контрасту, на фоне традиционных размеров, - теперь, ставши массовым, он сам делается фоном, по контрасту с которым воспринимаются все другие стихотворные формы».

Однако Гаспаров говорит о европейском стихе — но выводит русский «как бы за скобки», о чем в ином месте также пишет подробно. Исторически путь верлибра, который привел европейскую традицию к его автоматизации, в русской поэзии не пройден. При этом в начале века свободный стих мы встречаем у большинства значимых поэтов: Блок, Волошин, Кузмин, Мандельштам, Гумилев, Хлебников, при этом в андеграунде, в неподцензурной традиции, встречались разнообразные примеры свободного стиха, а некоторые вполне советские авторы: Озеров, Винокуров и т. д. -

тоже нередко к нему обращались. Но общая структура советского литературного процесса (и, увы, часто его отзеркаливавшей эмигрантской культуры, не менее, если не более эстетически консервативной) либо вовсе изымала свободный стих из оборота (как было в жесткие времена «высокого сталинизма»), либо предоставляла ему своего рода сегрегационную зону (как было уже в позднесоветскую эпоху). Свободный стих воспринимался как формальное баловство. Это в лучшем случае, а в худшем — как тлетворное влияние буржуазной культуры. Подозрение вызывало даже двусмысленное название «свободный стих». Кстати, действительно, переводы с различных языков сыграли важную роль в пропаганде верлибра, но и здесь была заковыка: если, скажем, Аполлинера переводили всё-таки верлибром (авангардист, что с него возьмешь), и даже Элюара переводили то аутентично, то «спрямляя» под белую силлабо-тонику (в соответствии с двойственностью самого поэта: сюрреалист — но коммунист!), то уж Пабло Неруду постоянно переводили белым стихом...

Если вернуться к сегрегации, то стоит отметить: она происходила, и происходит порой до сих пор с обеих сторон, правда, с разной интенсивностью. Среди поэтов-активистов «героического» позднесоветского верлибра были истинные фанатики, такие, как Владимир Бурич, искавшие элементы силлабо-тоничности во всяком верлибре, чтоб его сразу же отвергнуть (а такого рода пуританство, по сути дела, абсурдно: сам язык содержит изрядную долю «случайных метров»). Другие, такие как Вячеслав Куприянов, полагают, что верлибр должно рассматривать как особый тип художественной речи, наравне с прозой и стихом. Но это позиции, в сущности, маргинальные. Сектантское использование верлибра, кажется, стало ныне довольно раритетным, множество очень ярких - и разных! - поэтов используют верлибр наравне с силлабо-тоникой и тоникой, не проводя специальных границ и исходя лишь из здесь и сейчас стоящей художественной задачи. Однако в массовом восприятии верлибр до сих пор остается подчас «неведомой зверушкой», часто с априорной негативной окраской.

Необходимо сказать здесь несколько слов и о двойной сегментации текста. Речь вообще делится синтаксически, что всем известно из школы. Синтаксис преимущественно линейен, хотя бывают и более сложные случаи, связанные с повторами (в однородных конструкциях, например). В стихе к синтаксическому делению прибавляется собственно стиховое. Оно построено на принципах возвратности. *Versus* - «противодвижение», возвратное движение текста. Все принципы регулярности (счет слогов, ударных позиций, различные вторичные признаки вроде аллитерации или рифмы) подчеркнуты построчным разбиением (по крайней мере, в новоевропейской традиции). Услышав рифму, мы ожидаем другую, почувствовав метр, мы ждем его воспроизводства. На том, оправдываются ли ожидания воспринимающего или «обманываются» построены многие обсужденные и не обсужденные здесь стиховые формы. Вольный стих обманывает ожидания регулярности, белый — рифмы (на этом фоне поэт может подчеркнуть некий фрагмент, сделав его рифмованным среди прочих нерифмованных строк — и это будет обращать на себя внимание). Рафинированность и опора на предыдущую культуру в

свободном стихе во многом проявлена именно в том, что здесь «обманывается» ожидание собственно любых признаков регулярности, кроме двойного членения. Именно поэтому часто возникает придирка: «а если это записать прозой?». Не говоря уже о том, что любой элемент текста значим, в том числе и форма записи, более важно другое. Каждая строка существует не только в связи с иными, но и как самостоятельный структурный элемент. При чтении прозы вслух мы делаем паузы в местах синтаксического деления, при чтении поэтических текстов — в местах деления стихового, и опыт показывает, что это касается и верлибров (верлибров, может быть, даже в большей степени). Стиховым членением верлибра, в отличие от прозаического текста, с одной стороны, из «множества интерпретаций выделяется как правильная лишь одна: произвол читательского восприятия ограничивается» (Гаспаров). С другой — здесь подчеркивается «единство и теснота стихотворного ряда» (Ю.Н. Тынянов), при которой взаимоотношение самозамкнутых отрезков поэтического текста динамично вне зависимости от внешних признаков этой динамики. Ритмической основой верлибра, таким образом, является взаимоотношение разноустроенных строк, которые так и только так, а не произвольно записанные в линеечку, сообщают читателю авторские установки поэтического смысла.

Дальше здесь можно говорить много еще всего: о разнице между синтаксическим и асинтаксическим верлибром (в первом конец строки будет совпадать с концом фразы, во втором возникнет своего рода анжамбеман, делающий синтаксис и стих противопоставленными), о тех или иных доминантах в верлибре (стоит обратиться подробнее к статьям Ю.Б. Орлицкого), о разнице в композиционном строении, в строфическом членении верлибра и т. д. Но это, что называется, остается на домашнюю работу.

Среди представленных на конкурс подборок немало верлибрических, они довольно разнообразны и весьма разноуровневы. Сергей Стариков предлагает медитативный верлибр (довольно удачный, хотя и несколько монотонный), построенный на нанизывании обрывочных, фрагментарных образов: *«Если бы я переводил Козна / Стёртые обложки его инсинуаций / С двух до пяти / В чистом месте / Руками разгребал костры его остроугольного либидо / И сидел от подробностей ещё больше / Ствол моей жизни посажен здесь / Я бросил семена и плоды наливаются / Глаза полуприкрыты / Состояние спущено на ветер / Мне нужно всё меньше мощности и слов, / Чтобы пахать глубоко / Песок сыплется / И слёзы подмывают корни / Морена искупалится в огне и заляжет на дно / Это так, как будто ты готова принять пот и дымные ночи / Простить тишину и руки на её шее, / Заставляющие её петь и вздрагивать / В рассвет где неприкасаемый и принц — одно / А шнуры опасней скальпелей / Подвешенный на ниточке взгляда»*

(Два других стихотворения подборки — белая силлабо-тоника, но тексты эти тоже не лишены интереса).

Близок и подход Николая Мешкова, но тут перед нами представлен поэтический субъект с более «равным» восприятием, находящийся будто бы одновременно в нескольких мирах: «Отлепившийся от ладони шар для боулинга- / броуновское движение неприкаянного в нашем времени адама: / в движущемся- е2 помнящем о своем направлении / железнодорожной вариации одной спасшейся шлюпки / (перкуSSIONный Карабас запил: / Мальвина дерзнула быть выше / рдеющих на вытоптанном снегу флажков) / билет оплачен виртуально: / Сегодня вагон купейный. / Эд, движением шеи профессора Плейшнера / ощутил холодное присутствие / олимпийского боба? / хрустальных ключей от врат рая? / экспрессионной катапульты в иной мир? / обезболивающее от тупых тесаков памяти? / единственного пункта его райдера - / зашитую в воротник ампулу с ядом» .

Другую стратегию выбирает Нахум Виленкин, создающий своеобразные поэтические микроновеллы, довольно удачные: «... один бывший канадский хоккейный вратарь / трижды / безуспешно / пытался уйти / из этого мира // теперь он лечит зубы / лошадям / и / считает что может помочь / тем кто откроет душу // надеюсь / лошадиная душа / не видна / через лошадиную пасть...».

Прозрачные, как будто безыскусные верлибры Антона Чистова подкупают превращением обычных бытовых наблюдений, пропущенных, впрочем, сквозь фильтры памяти, в поэтические метафоры: «Маленький Антоша, где ты? / Мальчик в шортиках / ребёнок, который плакал / над песнями, / что пела мама? // Маленький Антоша, где ты? / Иногда / сквозь пыль на душе / под обломками надежд / паутиной суеты / Я вижу твоё лицо. / Ты всегда плачешь. / Всегда несчастен. / И просишься наружу. / Но ведь ты не хочешь разрушить мне жизнь? / Пойми / Нам обоим так лучше. // Маленький Антоша, где ты? // Ты ещё там? / Ты ещё живой? / Эй!»

Свободные стихи Александра Пупкина убеждают меньше, возможно, из-за обилия поэтически непреображенных общих мест: «тьма не уходит / даже если включить свет / даже если станет нестерпимо ярко / и трава потянется в неизвестность / у реки живёт старое дерево / похожее на руку Бога / жёлтая птица сидит под ним / беспомощный отголосок прошлого / она смотрит ввысь угасающими глазами / дышит и цепляется за жизнь».

Вглядывание в потустороннюю сторону реальности заставляет остановить взгляд на стихах Святослава Одаренко: «А все-таки . они падают — / лепестки со стебля до одного

/ до оранжевого // среди пуха серьезного дорогого / последний фонарик / первая искра /
на дне // капли остывшего золота / перебивая течение и повороты пульса / сдвигаясь
выше на тон / соединяясь в новом покрове / в сети . Несоответствия — // рождают
глубокий стремительный писк / невидимых сердцу ласточек / как исход // позже мы
назовем так созвездия / мы всегда даем имена / своим точкам»

.

Разговор о верлибре, впрочем, подводит нас к ряду других, но — это уже до следующего раза.

Об авторе

ДАВЫДОВ Данила Михайлович - российский поэт, прозаик и литературный критик, литературовед, редактор.



Родился в Москве.

Окончил 1504-ю гуманитарную гимназию (1994) и Литературный институт им. А. М. Горького (2000, семинар прозы Руслана Киреева).

Далее окончил аспирантуру Самарского государственного педагогического университета (научный руководитель Ю. Б. Орлицкий), кандидат филологических наук (диссертация «Русская наивная и примитивистская поэзия: генезис, эволюция, поэтика»).

В 2009 г. поступил в докторантуру при кафедре русского языка Московского педагогического государственного университета (предполагаемая тема диссертации: «Русская поэзия 1930-60 гг. как социоязыковой и социокультурный феномен»).

Научные интересы — история русской литературы XX—XXI вв., сублитературы и примитив, теория литературы, философия науки, социология культуры, социолингвистика, семиотика текста и общая семиотика, теоретическая и практическая антропология.

Статьи публикуются в журналах и в многочисленных научных сборниках.

Более подробно - в [Википедии](#) .

