



Вячеслав Куприянов Книга о верлибре

Книга о вер- либре



Вячеслав
Куприянов



ВЯЧЕСЛАВ
КУПРИЯНОВ





Вячеслав
Куприянов

Книга о вер- либре

Б.С.Г.-Пресс
Москва
2023



УДК 82.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
К92

Издано при финансовой поддержке Министерства цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации

Макет и обложка *Станислава Валишина*

Куприянов В. Г.

Книга о верлибре / Вячеслав Куприянов. – М.: Б. С. Г.-Пресс, 2023. – 368 с.
ISBN 978-5-93381-449-8

В новой книге известного современного поэта, переводчика, прозаика, теоретика и практика свободного стиха впервые собраны вместе теоретические и полемические статьи, исследующие национальные корни, современные возможности и перспективы дальнейшего развития верлибра на русском языке.

Дискуссия о свободном стихе, начавшаяся в 1972 году в журнале «Вопросы литературы», удивительным образом не стихает до сих пор, находя всё новых и новых ярых противников и сторонников. Попытаться обобщить накопленный опыт, развеять предрассудки и мифы, вывести разговор о верлибре на иной уровень – основные задачи, которые последовательно решает автор.

© В. Куприянов, 2023

© Б. С. Г.-Пресс, 2023

Содержание

7	<i>От автора</i>
10	Предпосылки и перспективы
39	Поэзия и ее свобода
51	Заметки о свободном стихе
57	Невидимая скрипка
67	О книге Арво Метса
70	Бурич дикорастущий
85	Еще о Буриче
90	Время чтения стихов
94	Десять стихотворений Владимира Бурича
109	Миф об Айги
129	О страданиях авангарда и не только
136	Свободный стих как дело вкуса
141	Рифма
153	Замкнутый круг свободного стиха
169	Верлибр и его истоки
195	Интервью «Пифийскому оракулу»
216	Опыт диалога о верлибре в АСПИР
237	Мяч и меч
253	Перевод прозо-поэтических текстов
262	К дискуссиям о верлибре в журнале «Эмигрантская лира» и не только
262	К дискуссиям о верлибре...
284	<i>Приложение 1. Мини-антология русского верлибра</i>
345	<i>Приложение 2. Free verse and speech texture</i>
368	<i>Об авторе</i>

От автора

Здесь собраны мои статьи и интервью о верлибре с 1972 года. Возможно, где-то я повторяюсь или заблуждаюсь в моих утверждениях, предположениях и возражениях, но беда в том, что русский свободный стих до сих пор является предметом полемики.

Приходится повторяться, ибо оппоненты то ли не понимают моих доводов, то ли их благополучно забывают, время идет и выдвигает из рядов нового поколения новых недоумевающих со старыми аргументами. К тому же, оправданный повтор является одним из важнейших признаков литературного произведения. Конечно, сегодняшняя беспорядочная литературная практика дает пищу для сомнений и даже возмущений. Просто поделенная на отдельные строки речь, не оправдывающая самого этого деления, никого не убеждает, кроме самого автора, увидевшего в этом «свободу» – свободу от творческого начала. Неверно говорить о таких текстах, будто это проза, ибо проза сама по себе есть искусство. Несомненно, главное место в нашем общении всегда и особенно сегодня, в эру господства массовой коммуникации, занимает устная речь, будь то в домашнем обиходе или звучащая с личного телефона или с общественного экрана. Но устная речь все более удаляется от письменной (мы уже даже пишем от руки не пишем), литературной и даже от деловой речи. И попытки сочинять стихи на основе такой художественно необработанной речи только дискредитируют поэзию.

Я считаю свободный стих литературной формой, «симметричной поэзии относительно прозы». Определение это образно, несмотря на его «структурность». Оно подчеркивает трюизм, что,

тройкость, троичность словесности. Как и проза, свободный стих не упирается в стену рифмы. Как и поэзия, свободный стих больше иносказание, чем повествование, и в своей внутренней форме может вполне таить песню. Проза – это «линейная» речь, а поэзия – «гнутая», вращающаяся, и для этого «вития», «кручения» текста не обязательна рифма. Академик Ю. В. Рождественский говорил, что свободный стих – это «словарная статья», то есть в нем происходит своеобразное разведение понятий внутри текста, но уже по художественным ассоциативным правилам. Исторически этот литературный жанр может опираться на «канонические», сакральные тексты (псалмы), в которых кодируются основные нравственные уложения культуры. О «каноне» еще в 1968 году Ю. В. Рождественский писал в послесловии к книге В. С. Спирина «Построение древнекитайских текстов»: «канон есть не стихи и не проза, а третий вид формы текста, обладающий своей конструкцией, своей правильностью формы. Эта правильность есть правильность формы речемысли. Вот почему правильность здесь в определенном смысле выступает синонимом логической истинности, если понимать под логикой аппарат выведения и „разведения“ понятий». *Задачей такого формального подхода в первую очередь становится изучение параллелизм в древнекитайских текстах*. И вот его вывод уже относительно собственно художественного текста: «Верлибр есть метрическое построение, где метр создается не звуком, а регулярным повтором синонимизирующихся лексических единиц – слов и словосочетаний. Такая группировка синонимов образует внутренний смысловой метр, в котором все внимание читателя и слушателя концентрируется на умственной операции осознания гиперонимов, которые не названы, но представлены в тексте подбором ряда синонимов. Так строятся гимнографические тексты» (*Рождественский Ю. В. Теория риторики*. М.: Добросвет, 1997). Именно с этим «третьим видом формы текста» я и связываю возможность русского верлибра. Владимир Бурич предлагал отказаться от термина «верлибр» как чужеродного.

Но краткость корявого обозначения со временем победила. Поэт Алексей Бельмасов из Ленинска-Кузнецкого предлагал нам симпатичную «словицу»: «Словица — это стихотворение, застегнутое не на рифму, а на образ. Это организм из слов, одухотворенный и наполненный светом. В природе слова, как и люди, тянутся друг к другу. Чтобы жить вместе, чтобы насыщать мир новыми красками, новыми смыслами. По существу, любое словосочетание может являться словицей, если в нем присутствует дух и поэзия. Поэтому количество словиц в природе — бесконечно. Словицы рождаются, но не умирают. Они лишь уходят в тень человеческой памяти. Если внимательно всмотреться в материю человеческой речи, можно увидеть, что она сплошь соткана из словиц...» (Бельмасов А. Словицы // Городская газета (г. Ленинск-Кузнецкий), 2004, № 85—86 (29 мая). С. 7).

Если внимательно всмотреться в современный верлибр, то, может быть, окажется, что это та часть художественной речи, которой автор придает значение, более важное, чем чисто эстетическое. Так он актуализирует в слове значимую для него часть своей жизни. Вопрос в том, как доказать, что эта часть может быть общезначимой. В этом еще нужно убедить читателя. А для этого необходимо знание хотя бы образцов русского верлибра уже в школе.

Я включил в эту книгу еще некоторые мои интервью и выдержки из других дискуссий, не мною затеянных, и мои, порой запоздалые, комментарии к ним. Все это так или иначе показывает и побуждает движение творческой мысли в заинтересованных умах.

Предпосылки и перспективы¹

ДИСКУССИЯ «ОТ ЧЕГО НЕ СВОБОДЕН СВОБОДНЫЙ СТИХ?»

Участники: Арво Метс, Вячеслав Куприянов, Ояр Вацietис (*Латвия*),
Расул Рза (*Азербайджан*), Борис Слуцкий, Давид Самойлов,
Владимир Бурич, Арсений Тарковский, Сергей Наровчатов

Отрадно, что дискуссия протекает благоприятно для свободно-го стиха, даже поэты, не пишущие им, допускают возможность его существования. И вместе с Б. Слуцким я бы с удовольствием прочитал стихи В. Бурича, а не только его таблицу. Можно согласиться с С. Наровчатовым и другими поэтами, утверждающими, что русская рифма себя еще не исчерпала, но следует заметить, что развитие поэзии заключается не только в стремлении исчерпать какие бы то ни было формальные элементы речи. Рифма скрывалась в самом существе многих языков и стала доминирующей в поэзии вовсе не потому, что до-рифменная поэзия себя исчерпала. В рифме в период перехода к ней и в свободном стихе в период перехода к нему (а эти периоды не единичны в истории) есть нечто, позволяющее проиллюстрировать ситуацию подобного перехода стихами немецко-го поэта Хайнца Калау:

Не было так никогда,
чтобы творец дизеля
был заподозрен
творцом паровой машины

¹ Впервые: Вопросы литературы. 1972. № 2.

в стремлении восстановить
царство извозчиков.

Кстати, если Маяковский в зрелые годы стал приближаться к ямбической речи, как упоминает А. Тарковский, то есть к пушкинским истокам, то зрелый Пушкин в 1830-х годах пишет: «Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало». Свои «маленькие трагедии», наполненные глубоким этическим содержанием, он пишет белым стихом, так же как и «Бориса Годунова», а в поздних «Песнях западных славян» вовсе уходит от ямбов. Об «убаюкивающей» роли ритма и рифмы писал в 1938 году Брехт, а задолго до него Шопенгауэр – в 1844 году («Мир как воля и представление»), а до Шопенгауэра о неуместности рифмы в сложных логоэдических формах писал Гегель в «Эстетике».

Опыт многих литератур говорит о том, что время от времени происходит кризис «рифменного мышления» и свободный стих приходит на смену конвенциональному (термин, который употребил здесь В. Бурич). Вспомним Гёльдерлина, который около двухсот лет назад молил время заставить многочисленных стихотворцев отказаться от рифмы, чтобы обнажилось их суесловие. Вместе с тем никогда не было всеобщего отхода от конвенциональных форм: видимо, задачи свободного стиха уже и труднее задач конвенционального стиха настолько, насколько этические задачи в искусстве определеннее и серьезнее эстетических. Сами литераторы по-разному осознают возможность перехода от рифмованного (фонетического) стиха к свободному («вербальному»). «Ну вас к черту, надоело в рифму!» (Р. Рождественский). «Я думаю не о рифмовке – с ума бы не сойти!» (А. Вознесенский). После этих слов не последовало никакого перехода. В первом примере, таким образом, выражено лишь определенное отношение к читателю («надоело»), во втором же случае автор думает именно о «рифмовке». «Надоело мне думать о рифмах, я устроил смотр своей совести»

(Мирослав Валеk). «Смотр совести», пересмотр поэтом этической ситуации – вот один из возможных переходов к свободному стиху...

Если таблица В. Бурича показывает место свободного стиха с точки зрения ритмологии, то можно найти его место и с точки зрения общего принципа построения стихового текста в любом языке. Этот общий принцип – повтор на любом уровне языка. Назовем стиховой такую речевую конструкцию, в которой графически выделены элементы повтора (строки), разделенные неповторяющимися либо другими повторяющимися элементами. Таких стиховых (рамочных) конструкций может быть десять: 1) фонетическая (рифма, метр и т. д.); 2) грамматическая на уровне слова (морфологическая); 3) синтаксическая (грамматическая на уровне предложения); 4) семантическая («смысловая рифма» и т. п.); 5) фоно-грамматическая; 6) фоно-синтаксическая; 7) фоно-семантическая; 8) морфо-синтаксическая; 9) морфо-семантическая; 10) синтактико-семантическая. Тип 1 – чистый конвенциональный, тип 4 – чистый свободный стих, остальные типы – смешанные, но и наиболее распространенные на практике.

Естественно, что семантические «рамки» присутствуют и в конвенциональных стихах. Силлогизм «тезис – антитезис – синтез» является семантической страхово́й конструкцией, присущей, например, сонету. Но известно, что если не так уж трудно составить рифменную «рамку» сонета, то нелегко соблюсти условия семантической «рамки». Потому «правильных» сонетов единицы. Освобождение от рифменной «рамки» необходимо для усиления семантической.

Одним из видов свободного стиха будет такой, в котором рифменный повтор заменен синтаксическим, крайний его случай – изосинтаксизм, «наполнителя» нет, так как нет «разрыва», налицо возврат к синтаксическому повтoру древней литературы, однако образы, ассоциации – современные. Беру в качестве примера стихотворение Владимира Бурича:

Лицо девочки луг
лицо девушки сад
лицо женщины дом
дом полный забот.

Это стихотворение можно отнести к типу 10 приведенной выше типологической классификации.

В сюжетной разновидности свободного стиха (притче) изосинтаксизм менее выражен, а элементами повтора в стиховой конструкции становятся не только отдельные слова («смысловые рифмы»), но и «микроситуации», фразеологические обороты, языковые клише (поговорки, пословицы). Отношения внутри стиха таковы, что смысловая «рамка» входит одна в другую, подобно наиболее распространенной схеме фонетической рамки: рифмовки а-б-а-б. Такая конструкция является наиболее ускользящей от читательского ожидания, а смена повторяющихся элементов создает особый, семантический ритм стихотворения. Привожу пример «сюжетного» свободного стиха с общей «опоясывающей» рамочной конструкцией и семантическими повторами («рамками») внутри общей «рамки»:

Мы будем играть в войну, –
дети сказали, – и ты
будешь фашистом.
– Нет, я не буду фашистом! – Но это, –
дети сказали, – совсем понарошке...
– Нет, если уж понарошке,
пусть я буду лучше
Эйнштейном,
таким рассеянным,
что, увлеченный чистой картошки,
я позабуду
принять участие
в создании атомной бомбы. Или

пусть я буду Пушкиным, и понарошке
убью на дуэли Дантеса, и буду потом
одинокно страдать
среди монументов Дантесу. Или
пусть я буду Бетховеном, но
понарошке я не оглохну
и услышу... – Дети кричали:
– Мы умеем
только
в войну.

Элементами повтора, замыкающими семантические «рамки», будут слова: «игра», «играть», «понарошке» и прочие слова с оттенком условности происходящего, до снятия этой условности; слова с отрицательными характеристиками: «война», «фашистом», «атомная бомба», «убить на дуэли», «страдать», «оглохну» и т. д. Принципиальной стиховой конструкцией здесь является 4, но есть еще и 3, 10 и даже 1 (Эйнштейном – рассеянным, понарошке – картошки). Микроситуации, связанные друг с другом проблемой выбора, тоже представляют собой рамочные конструкции. «Рамка» замыкается («и услышу... – Дети кричали») переходом от игры вымышленной к игре настоящей, которая, пройдя стадии тезиса, антитезиса и синтеза, получает этическую и поэтическую оценку.

Ясно, что элементы повтора в любом типе стиховой конструкции должны быть выделены, так как восприятие этой конструкции предполагает возвращение назад, к первому элементу «рамки», с одной стороны, и, с другой стороны, организует читательское ожидание. Поэтому свободный стих, как и рифмованный, располагается таким образом, что на каждую его строку приходится минимум один элемент семантического повтора. Нелепо требование непосвященных располагать свободный стих как прозу. Неоправданно и требование «ломки» семантической рамки ради навязывания стиху рифмованной рамки: если

текст уже построен по законам ассоциативного мышления, то незачем монтировать в нем «рычаги», которыми не пользуются.

Пунктуация в свободных стихах изменяется или снимается вообще, так как концевая пауза в них более весома — граница семантической рамки должна быть более резкой, чем граница фонологической рамки, никакие знаки, кроме обрыва текста, не должны отвлекать внимание. С другой стороны, внутри строки (или «рамки») свободного стиха связь слов более тесная (это как бы одно слово, сравнимое со словом-предложением в инкорпорирующих языках), так что здесь знаки препинания излишни. Эти соображения снимают различия между строчными и прописными буквами.

Что происходит со стиховыми текстами, если снять стиховую конструкцию? Если снять рифменную «рамку», то остается белый стих. Его существование, как правило, оправдывается сюжетом, презумпцией музыкальности (метр). Белый стих — это стих драмы, трагедии. Если же снять (или не увидеть) семантическую «рамку» свободного стиха, то получится белый свободный стих, оправданный презумпцией осмысленности. Вообще говоря, любое слово в контексте стиховой речи можно рассматривать как находящееся в «рамке», а вертикальная (строчная) запись текста помещает слово в строки как бы в удвоенный контекст. И все-таки текст без смысловой и без какой бы то ни было стиховой конструкции является наиболее уязвимым. Образцы такого белого свободного стиха так же нередки, как и образцы конвенциональных стихов с беспомощной рифмовкой. Если такие стихи написаны «прозовиком» в ритмологической характеристике таблицы В. Бурича, то они почти сливаются с «дурной» прозой.

Вообще мне кажется важным, что существуют конструкции, от которых в принципе не свободен никакой стих. Здесь одна из предпосылок установления конвенции свободного стиха.

Свободный стих расширяет возможности русской поэтической речи за счет того, что он органически принимает в себя

противопоказанный конвенциональным стихам словарь современной науки и ее логику, тогда как конвенциональный все более наполняется лексиконом массовой коммуникации и ее логикой (язык газет, радио, кино, телевидения). И если в большинстве своем конвенциональный стих ориентирует читателя на сигнальное восприятие, то свободный стих создает предпосылки для знакового восприятия (продумано – воспринято – прочувствовано, то есть читатель ориентирован на мыслительную деятельность). В этом вторая предпосылка конвенции свободного стиха.

«Скрытая гармония лучше явной», – утверждал Гераклит, но в «сокрытости гармонии» одна из причин неприятия свободного стиха: ищут в нем явного благозвучия и, не находя, не хотят искать уже смысла. Предсказывал такое положение еще в 1790 году Радищев в своем «Путешествии» (глава «Тверь»): «Долго благой перемене в стихосложении препятствовать будет привыкшее ухо ко краесловию. Слышав долгое время единоголасное в стихах окончание, безрифмие покажется грубо, негладко и нестройно».

Третья предпосылка конвенции свободного стиха – в его отношении к прозе. Стиховые конструкции есть и в ней, однако не выделены графически. Прозу можно разбить на строки так, что текст найдет свое место в таблице В. Бурича, но от произвола нашей разбивки будет зависеть, попадет ли текст, скажем, в «сбойники» или в «прозовики».

В свободном стихе автор дает единственную возможность графического построения, так что свободный стих как бы соблюдает внешнюю конвенциональность поэзии, но ориентируется на внутреннюю содержательную конвенциональность прозы. Свободный стих близок прозе философской, параболической, литературной сентенции и народной сказке. Через эту близость возможно предположить влияние свободного стиха на современную прозу. А пока мы видим, как в поисках гармонии этического и эстетического, духовного и осязаемого, нацио-

нального и общекультурного современный русский свободный стих возникает

на грани
прозы
и
стиха
на грани
розы
и
шипа

Вкратце выступления остальных участников даются здесь с моими комментариями:

Арво Метс. Тенденции развития свободного стиха.

«...Свободный стих возникает как отталкивание от инерции, от механического приема, от монотонности, от „шарманки“, с одной стороны, от литературной условности – с другой. А. Жовтис в одной из статей, на мой взгляд, верно определяет свободный стих как „метрический взрыв“. Этот метрический взрыв имеет первопричиной взрыв содержания.

Первым таким крупным взрывом в истории поэзии был, по-моему, Уолт Уитмен. Если бы среди нас присутствовали астрономы, они сравнили бы его рождение с рождением „суперновы“...

Таким же явлением, только с несколько иным содержанием, предстает революционная поэзия Назыма Хикмета, которая не укладывалась в традиционные восточные размеры; такова же и поэзия Бертольта Брехта. И образец такого взрыва в русской поэзии – пусть иного масштаба – это сборник В. Солоухина „Как выпить солнце“.

Отгалкиваясь от литературной условности, свободный стих находит новые средства выразительности в обнаженной правде, в истинности и подлинной поэтичности самого содержания, в свободной, естественной, ничем не скованной человеческой интонации.

Именно свобода, естественность разговорной речи является его стержнем, его доминантой.

Свободный стих возникает от того, что сильный напор содержания как бы ломает плотину старой формы.

Я отнюдь не хочу сказать, что содержание не нужно в традиционном стихе, хочу лишь сказать, что свободный стих без особой густоты и интенсивности содержания вообще не может существовать, иначе он немедленно превратится в вялую прозу».

С чем я здесь не соглашался, это с «естественностью, разговорной речи». Это лишь одна из возможностей движения смысла в свободном стихе. Конечно, сочинять можно и так, на уровне устной речи литературно грамотного человека. Но на практике свободный стих — это хорошо организованная через письменную речь современная художественная, литературная речь, хотя она может по-своему вести игру и с устной, и даже с газетной, с нарочито научной или даже с деловой, бюрократической речью. Устная речь современника сегодня мало подходит для осуществления литературы вообще, но хороший верлибр должен влиять на формирование устной речи. «Особой густоты» бывает нелегко добиться, каждое такое стихотворение становится чуть ли не исключением. Как пример — мой «КРУГ ЖИЗНИ» (1970, позже было уже в другой записи); какая уж тут устная «ничем не скованная» интонация:

Детство
мечтает
о мудрости,
мудрость бьется над правдой,
правда тоскует о счастье,

счастье грустит о мечте.
Мечта стремится к надежде,
надежда тянется к вере,
вера взывает к совести,
совесть твердит о любви.
Любовь требует мужества,
мужество ищет женственность,
женственность ждет материнства,
материнство
о детстве
поет.

Сергей Наровчатов в статье «Учит ли верлибр поэтическому мастерству?» отметил неисчерпаемость русской рифмы, поскольку у нас, в отличие от французов или поляков, могут быть дактилические и гипердактилические рифмы, и все же добродушно соглашался:

«...свободный стих, естественно, имеет самостоятельное значение, и, в конце концов, отнюдь не обязательно противопоставлять его стиху рифмованному. Один играет на скрипке, другой на фортепьяно – и лишь бы хорошо получалось. Думается, что, изымая такие музыкально-организующие компоненты, как рифма и четкий ритм, свободный стих должен возмещать их смелой образностью, синтаксическими и композиционными находками».

Это верно, у русского языка есть достаточно ресурсов для возмещения традиционных компонентов стиха, в том числе и из области прозы, и не только художественной!

Владимир Бурич. От чего свободен свободный стих.

Бурич вводит понятие «конвенциональный стих» вместо «традиционный», ибо и у свободного есть своя традиция; конвенциональный стих бывает «трех видов: рифмованный дисметри-

ческий, дисрифменный метрический и рифмованный метрический. Последний вид стиха диаметрально противоположен свободному стиху». Объяснение перехода к свободному стиху у Бурича чисто психологическое: «идиосинкразия к формальной заданности»; таким образом, «приход к свободному стиху объясняется стремлением к максимальному авторству во всех элементах создаваемого произведения. В этом смысле свободный стих можно назвать авторским стихом (от лат. *auctor* — творец, виновник, автор сочинения и *auctorare* — удостоверить, ручаться, подтверждать»). Далее он строит такую убедительную типологию:

«По степени авторства все виды литературного текста можно расположить в следующем порядке:

1. Лирическая стихотворная непоззия и поэзия.
2. Лирическая прозаическая непоззия и поэзия.
3. Конвенциональная прозаическая непоззия и поэзия.
4. Конвенциональная стихотворная непоззия и поэзия».

Проанализировав все плюсы и минусы опоры на рифму, выделив особо ее функцию «рифменного доказательства», Бурич приходит к представлению о «нерукотворности» создаваемого текста:

«...смысл и звучание корреспондирующих по рифмам строк настолько слиты, настолько естественно выражена в них „чувствуемая мысль“, что создается впечатление их нерукотворности, их изначального существования в языке, в природе. Рифменными стихами надо писать только в надежде на эффект нерукотворности произведения.

Цель эта ставится и достигается чрезвычайно редко».

Возможно, именно обоснованная критика «рифменного мышления» и «инерции метра» наиболее смутила практикующих

стихотворцев. Вместе с тем Бурич предостерегал от выдвигания чьего-то личного «либрического» опыта в качестве идеального объекта для подражания.

Расул Рза в статье «Нарушая каноны...» говорил об особенностях именно азербайджанской поэзии, о силлабическом стихе и затем о том, что «столетиями в азербайджанской поэзии преобладал размер аруз – восточный тонический размер, – долгота или краткость звука лежит в основе этого стихотворного размера, имеющего, как принято считать, 19 бахров – разновидностей... Пользование этим размером нанесло большой урон азербайджанскому языку». Короче, ему в итоге просто надоело повторять эту незыблемую форму: «муфтаэлин, муфтаэлин, муфтаэлин... К тому же тюркские образцы свободного стиха уже дал Назым Хикмет...

Борис Слуцкий в своей назидательной статье «Надобно ли? И в какой мере?» утверждал:

«Объединять развитие поэзии мира по одному признаку, скажем по отсутствию рифм, и объявлять на этом основании свободный стих настоящим, сегодняшним днем поэзии и тем более ее будущим днем – неверно. Факты этого не подтверждают».

Затем он старался показать, что в американской поэзии одни пишут свободным стихом (Уитмен), а другие не пишут (Роберт Фрост), отсюда, видимо, вывод, что «свободный стих» отнюдь не обязателен. (Но никто и не обязывает!) То есть, по Слуцкому, раз не все подряд пишут свободным стихом на сегодняшний день, то и завтрашним днем поэзии он быть не должен. Слишком самоуверенное колдовство о будущем, исходящее из недостаточного представления о настоящем. Та же логика и в отношении русской поэзии: если свободный стих не понадобился до нас, то какое же право он имеет появиться при нас, а тем бо-

лее после нас? Казалось бы, убедительно, если бы наше знание о нашей же истории русского стиха не прирастало стараниями серьезных исследователей, а практика стихотворства не двигалась с места, соблюдая «меру» по завету Слуцкого. Насколько Борис Абрамович был убежден в незыблемости того, «что до нас придумано», свидетельствует его панегирик ямба, где подчеркнута жестовая, техническая подоплека размеренного стихотворчества:

Ямбы

Приступим к нашим ямба,
уложенным в квадратики,
придуманным, быть может,
еще в начале Аттики,
мужские рифмы с женскими
перемежать начнем,
весы или качели – качнем?
Качнем!

Все, что до нас придумано,
все, что за нас придумано,
продумано прекрасно,
менять – напрасно.
Прибавим, если сможем,
хоть что-нибудь свое,
а убавлять отложим,
без ямбов – не житье.

Нет, не житье без ямбов,
стариннейших иамбов,
и я не пожалею
для ямбов дифирамбов.
От шага ли, от взмаха?

Откуль они?
Не вем.
Не дам я с ними маху,
вовек не надоем.

От выдоха ли, вдоха?
От маятника, что ли?
Но только с ямбом воля,
как будто в Диком Поле,
когда, до капли вылит,
дождем с небес лечу,
лечу, лечу навывлет
и знаю, что хочу.

Тем не менее Слуцкий пригласил меня в свой поэтический семинар и позже предварил подборку моих стихов в «Комсомольской правде» (1971, № 281) еще и такими словами: «Он – переводчик, основательно знающий главные европейские языки, человек редкой для своих лет образованности. В то же время он даровитый поэт, любопытно сочетающий русскую традицию с манерой Бертольда Брехта и его школы». Несколько преувеличенно, особенно с «главными европейскими языками». Годом позже, после выхода в «Вопросах литературы» (1975, № 10) моей несколько скандальной для того времени статьи «Поэзия в свете информационного взрыва», Борис Абрамович, обидевшись за собратьев по перу, на приемной комиссии Союза писателей, едва не завалив, назвал меня уже просто «эпигоном Брехта».

Давид Самойлов («Заботиться о содержательной стороне стиха»), пожалуй, был прав: «Если судить по выступлениям В. Бурича и В. Куприянова, сами сторонники свободного стиха (кстати сказать, я не принадлежу к его принципиальным противникам) еще не очень точно разобрались, что же это такое: является

ли свободный стих системой стихосложения или новым типом поэтического мышления?» Прав, ибо Владимир Бурич именно строил свою систему стихосложения, свою таблицу, где верлибру полагалась как бы нулевая ячейка. Я же хотел разобраться в «мышлении свободным стихом», в его наполненности рациональной эмоцией, мне была ближе трактовка Метса, он, как и я, во главу угла ставил полновесное слово. Оба эти подхода дополняют друг друга. Жаль, что и тогда мало кто обратил внимание на нашу поэтическую практику, мою, Метса, Бурича. Правда, опубликовано у нас была весьма мало, книг у меня и Бурича тогда еще не было, а Метс был издан в Эстонии, книга «Осенние прогулки» вышла в таллинском издательстве «Ээсти Раамат» в 1970 году на русском языке. Смееу заметить, что на нашу практику грядущие оппоненты и через пятьдесят с лишним лет так же вежливо не ссылаются.

Арсений Тарковский («Традиционный» – это «точный») сразу обратился к благородной античности:

«...лиризм в античной трагедии поручен хору. Каждая строфа его реплик представляет собой комбинацию стихов различного метрического характера (античные логоэды! – В. К.):

Крепись, о дочь, крепись!
Великий видит Зевс
Все с высоты, Зевс надо всем владыка.
Доверь ему желчь
Души болящей.
И т. д.

(Софокл, «Электра»; перевод С. Шервинского)

Если бы ритм отрывка не подтверждался повторением строф, а строфа существовала бы на правах самостоятельного стихотворения, такое стихотворение мы имели бы право рассматривать

как давнее осуществление верлибра в том понимании, какое этому термину придала современная русская поэзия».

То есть верлибр можно считать логоэдом, полиметрической композицией, это уже хорошо, но не исчерпывает всю типологию и практику современного свободного стиха. Тарковский был едва ли не первым, кто благосклонно принял мои «традиционные» стихи и даже пытался помочь мне опубликовать их в начале 1960-х, но вот беда, верлибров своих тогда я ему не читал и не показывал. В опубликованный текст дискуссии не вошел по причине объема мой достаточно длинный верлибр как часть цикла, чтобы показать возможность построения самих циклов, можно сказать «поэм», объединенных единым приемом или одной темой. Его я прочитал в самой устной дискуссии:

В некоем торгующем мире
взрослые расхватили
все детские игрушки,
потому что дети
не доросли до прилавка.

Протезы для безногих
расхватили двуногие,
пока безногие ковыляли
на костылях в магазины:
МЫ ДОЛЖНЫ БЫТЬ
ВЕЗДЕ ВПЕРЕДИ, —
твердили двуногие,
выбегая из магазинов
на четырех ногах.

Протезы для безруких
расхватили двурукие,
потому что безруким

нечем было на них
заработать деньги:
СВОЯ РУКА – ВЛАДЫКА, –
твердили двурукие,
расталкивая очередь при выходе
четырьмя руками.

Объявили всем
световые рекламы:
появились в продаже
глазные протезы –
увидели зрячие,
расхватали стеклянные очи
и говорили при этом
бестолковым слепым:
ЗА ВАМИ ГЛАЗ ДА ГЛАЗ НУЖЕН.

Появились в продаже
протезы голов.
Пока до безголовых дошло,
головастые все расхватали,
твердя при этом:
ОДНА ГОЛОВА – ХОРОШО, А ДВЕ – ЛУЧШЕ,
к тому же будет можно
валить свои пакости
С БОЛЬНОЙ ГОЛОВЫ НА ЗДОРОВУЮ.

Наконец, объявили в свежих газетах:
ДА ИМЕЙТЕ ЖЕ СОВЕСТЬ! –
и пока бессовестные рассуждали –
на чёрта нам эта совесть –
имущие совесть
все расхватали
и твердили при этом:

ведь у нас же
СВОБОДА СОВЕСТИ,
так что у нас теперь
БУДЕТ СОВЕСТЬ
И ДЛЯ ПРОДАЖИ.

А все началось с того,
что в этом торгующем мире
взрослые расхватили
все детские игрушки,
потому что дети
не доросли до прилавка.

(1967)

Здесь возник некоторый казус. Когда я дошел до «протезов для безногих», Арсений Александрович проворчал, впрочем, благодушно: «Какие нехорошие люди!» Он ведь ходил с протезом. Дискуссия происходила осенью 1971 года, только через десять лет в издательстве «Современник» вышла моя первая книга — «От первого лица», где из верлибров было только два цикла: «О Русская земля, ты уже среди звезд» и «В одном, некогда бывшем мире». Именно эти циклы, как мне сообщили в издательстве, на каком-то этапе потребовала снять цензура. Когда я стал выяснять, в чем здесь причина, оказалось, что дело вовсе не в том, что это верлибры. А в том, что в «Некогда бывшем мире» усмотрели ехидный намек на наш, советский мир. Редакция, надо отдать ей должное, хотела сохранить эти стихи в книге, и мне предложили дать этому циклу заголовок: «Заморская тетрадь». Хотя я тогда еще не бывал за морем, но все понял и согласился. И еще потребовали заменить СВОБОДУ СОВЕСТИ на СВОБОДУ ТОРГОВЛИ, что я и сделал, приблизив таким образом это сочинение к нашему тогда еще не совсем очевидному торговому будущему.

Ояр Вацietис («Мощь и беззащитность верлибра») перечислил фигуры первопроходцев – «от безымянных создателей народных эпосов и песен до Аполлинера, Лорки, Элюара, Уитмена, Верхарна, Хикмета и многих других». И закономерно обратился к национальному первопроходцу Александру Чаку: «Верлибр А. Чака останется в золотом фонде латышской поэзии. Не зачеркивая остального творчества поэта, нужно сказать, что верлибр стал его настоящим голосом, другая форма в той или иной мере стесняла его темперамент, блестящую фантазию, накал страсти. Что касается музыки слова, А. Чак имел абсолютный слух, тонкое чувство интонации и ее микроскопических нюансов. Обладая этими особенностями поэтического дара, он свободно мог отказаться от чеканного ритма и рифмы, полагаясь целиком на динамику строки, на разящую вспышку сравнения, неотразимость метафоры, выигрывая при этом в раскованности, разговорной непосредственности, естественности человеческого возгласа и нежности шепота. В этом смысле верлибр демократичнее остальных поэтических форм. И сложнее, потому что выражение „из песни слова не выкинешь“ относится к нему полностью».

Да, «динамика строки!» С Ояром мы позднее подружились, он перевел несколько моих верлибров, я ответил ему тем же. Вот, к слову, мой перевод с подстрочника:

Монолог таракана

Люди часто городят чушь.

Если кто-то спешит возразить,
не веря, что я настоящий –
простите! –
отец мой, и дед,
и все мои двести братьев –
тараканы чистой породы.

И я повторяю —
люди часто городят чушь,
хотя бы, вот, обо мне.

Почему, мол, живу я не там,
а здесь.

Порядок в квартире?
Уютные щели в стене?
Дармовщина на кухне?

Ерунда! Ерундовые поводы.
Я смотрю —
каков человек!
Для меня человек — основное.
Вот здесь, например, соседи.
К ним никогда не пойду.
Вечно там — дух красок,
вечно сосед малюет
на холсте какие-то рожи.
Я и к тем не пойду,
кого он малюет!

А ведь щели в стене там — ого!
Грязи там — ого-го!
Вся жратва там хранится
Прямо на табуретке — ого-го-го-го!

Все равно я туда не пойду,
пусть там даже неделями
пусто в квартире.

И к другим соседям
меня не затащишь,

пусть сами они дома
лишь по ночам
и лишь раз в неделю,
кажется в воскресенье.

В воскресенье там вовсе туго:
то пьют,
то поют,
то все вверх ногами в доме.
Жить там можно, конечно,
под ковром там грязи хватает,
особенно по понедельникам,
да и пожрать есть что,
но там думают *о таком*,
там говорят *о таком*,
что я не чувствую себя дома.

Ни за что туда не пойду.
Вообще-то,
если быть откровенным,
здесь, где я обитаю,
с жильем не так уж блестяще.
Щель в стене
замазывают постоянно —
ищи другую жилплощадь.

Комнату метут,
что и пылинки не сыщешь,
а съестное прячут,
хоть объявляй голодовку.

И все-таки я терплю.

Ведь — человек!
Главное — человек!

Когда здесь они говорят,
слушаешь, словно музыку,
будто говорят и не люди,
а вполне тараканы.

Вот как бывает.
А дураки болтают,
мол, нам нужны грязь и щели,
съестное. Глупо!
Таракан, истинный таракан –
железно принципиален!

От редакции: «Оживление интереса к свободному стиху в последние годы связано в конечном счете со стремлением поэтов совершенствовать средства выражения. Как всякое интересное художественное явление, свободный стих вызывает полемику, требует изучения и критических оценок. Из истории этой поэтической формы видно, что отношение к свободному стиху, как правило, сопровождалось крайностями – происходило то полное забвение, то гиперболизация его роли в развитии поэзии. В наши дни время от времени появляются исследования теоретического характера на эту тему (далеко не исчерпавшие вопроса), работ же, посвященных поэтической практике свободного стиха, почти нет. Учитывая это, редакция решила пригласить за свой „круглый стол“ ряд поэтов, интересующихся проблемой свободного стиха.

В каких случаях поэт обращается к свободному стиху? Может ли свободный стих вытеснить традиционную – „рифмованную“ – поэзию? Действительно ли свободный стих „освобожден“ от всех норм и законов стихосложения? Если обратиться к выступлениям, то ответы на эти вопросы оказываются различными...»

Дополнение

В отличие от более поздних дискуссий, все мнения были выражены достаточно корректно, никто из противников русского верлибра не кичился своим особым искусством сочинять стихи «в рифму» и не объявлял верлибр «низшим жанром». К тому же некоторые из его оппонентов сами дали позже примеры своих русских верлибров.

Арсений Тарковский

Град на Первой Мещанской

Бьют часы на башне,
Подымается ветер,
Прохожие — в парадные,
Хлопают двери,
По тротуару бегут босоножки,
Дождь за ними гонится,
Бьется сердце,
Мешает платье,
И розы намокли.
Град
расшибается вдребезги
над самой липой...
Все же
Понемногу отворяются окна,
В серебряной чешуе мостовые,
Дети грызут ледяные орехи¹.

¹ Тарковский А. Стихотворения и поэмы. Поэзия XX века. М.: Профиздат, 1998.

* * *

Мое единственное достояние —
Русская речь,
Нет ничего дороже,
Чем фраза,
Так облегающая мысль,
Как будто это
Одно и то же.

(Несмотря на рифмы, здесь обозначен один из принципов свободного стиха!)

Свободный стих

Свободный стих —
для лентяев,
для самоучек,
для мистификаторов
(когда без точек и запятых).
Но в руках настоящего мастера
он являет
естественную силу речи,
то есть мысли.
Организованный стих
организован для всех —
для посредственности и таланта,
он подстёгивает вдохновение
и подсказывает метафору.
Надо быть слишком уверенным
в собственной ценности,

чтобы посметь изъясняться
свободным стихом.
Отыдите, нерадивые!

Свободный стих

Профессор Уильям Росс Эшби
Считает мозг негибкой системой.
Профессор, наверное, прав.
Ведь если бы мозг был гибкой системой,
Конечно, он давно бы прогнулся,
Он бы прогнулся, как лист жести, —
От городского гула, от скоростей,
От крика динамиков, от новостей,
От телевидения, от похорон,
От артиллерии, от прений сторон,
От угроз, от ложных учений,
Детективных историй, разоблачений,
Прогресса наук, семейных дряг,
Отсутствия денег, актерских масок,
Понятия о бесконечности, успеха поэзии,
Законодательства, профессии,
Нового в медицине, неразделенной любви,
Несовершенства.
Но мозг не гибок. И оттого
Стоит, как телеграфный столб,
И только гудит под страшным напором,
И все-таки остается прямым.
Мне хочется верить профессору Эшби
И не хочется верить писателю Кафке.
Пожалуйста, выберите время,
Выключите радио, отоспитесь
И почувствуете в себе наличие мозга,
Этой мощной и негибкой системы.

КАКИЕ ЛИЦА У ПОЭТОВ

На словопрениии обычном и привычном, послушав речи и окутав плечи какой-то оренбургскою рваниною, ко мне нагнулась, шатнулась, устремилась, ко мне метнулась Ксения Некрасова и громким, истовым, распевным шепотом сказала:

КАКИЕ ЛИЦА У ПОЭТОВ!

Я огляделся. Более того. Я шелкнул выключателем сознания, заведующим звуками. Все стихло. Бесшумно шевелившиеся губы оратора сложились в язвительную, горькую, лихую и благородную усмешку. Какие взгляды он метал! В Сенате – римляне, в Ареопаге – афиняне, в Конвенте – робеспьеристы метали менее значительные взгляды. Действительно:

КАКИЕ ЛИЦА У ПОЭТОВ!

Какие лбы! Какие подбородки! Хладеющая лава оскорбленности. Обвал эмоций. Водопад счастья. Кардиограмма чувств и мыслей. Карта, притом рельефная, их жизни в искусстве. Как не сказать:

КАКИЕ ЛИЦА У ПОЭТОВ!

Единственный же способ восстановить пропорции – щелчок того же выключателя – включенье звука. Пускай заговорят! Пусть почитают, что написали. Пусть проскандируют свои удачи. Пусть заглушат недоработки. Да, в самом деле: дайте новгородцу поголосить на вече. Дайте якобинцу вотировать какую-нибудь казнь. Пусть римлянин уста отверзнет и крикнет что-нибудь. И мы решим по справедливости: такие или не такие, а если не такие, то –

КАКИЕ ЛИЦА У ПОЭТОВ?

(Это верлибр Слуцкого, записанный абзацами прозы! Именно, верлибр, а не стихотворение в прозе. Кстати, не странно ли, никто из прозаиков, так сказать, мастеров большой формы не высказывал укоризны в отношении «стихотворений в прозе», не объявлял их низшим или подчиненным жанром.)

О прямом взгляде

Честный человек
должен прямо смотреть в глаза.
Почему — неизвестно.
Может быть, у честного человека
заболели глаза и слезятся?
Может быть, нечестный
обладает прекрасным зрением?
Почему-то в карательных службах
стольких эпох и народов
приучают правдивость и честность
проверять по твердости взгляда.
Неужели охранка,
скажем, Суллы имела право
разбирать нечестных и честных?
Неужели контрразведка,
например, Тамерлана
состояла из моралистов?
Каждый зрячий имеет право
суетливо бегать глазами
и оцениваться не по взгляду,
не по обонянию и слуху,
а по слову и делу¹.

¹ Написано в 1961 году, опубликовано в книге: *Слуцкий Б. Стихи разных лет. Из неизданного.* М.: Советский писатель, 1988.

P.S.

В своей первой статье я попытался показать важность «рамочной конструкции» для свободного стиха. Это одна из возможностей связности («когерентности») художественного текста.

Владимир Бурич в статье «От чего не свободен свободный стих» пишет: «Что же касается творческой установки, то приход к свободному стиху объясняется стремлением к максимальной естественности речевой интонации, так как естественная речевая интонация реализуется прямым порядком слов главным образом в условиях первичного ритма. В этом смысле свободный стих можно назвать еще строго интонационным стихом.

Несколько упрощая, можно сказать, что умение писать свободные стихи — это умение членить текст на фразы и синтагмы, обозначая их графически в виде отдельных (авторских) строк...». Но вопрос о естественности против «искусственности», по-моему, остается открытым. Филологам больше нравится «искусственность» и усложненность стиха, здесь есть о чем порассуждать, вникая в форму, опуская содержание.

Книга свободных стихов Бурича «Тексты» вышла в издательстве «Советский писатель» в 1989 году, через семнадцать лет после дискуссии.

Книга Арво Метса «Осенние прогулки» вышла в таллинском издательстве «Ээсти Раамат» в 1970 году и стала первой книгой русских верлибров в послевоенном СССР.

Моя книга стихов «От первого лица» вышла в «Современнике» в 1981 году, где верлибр был представлен только двумя циклами — «О русская земля...» и «В одном, некогда бывшем мире», причем второй был первоначально снят цензурой, но его все-таки удалось отстоять издательству. Книга именно верлибров появилась в 1982 году в «Советском писателе», история ее такова. Одним из решающих рецензентов был Владимир Солоухин. Редактор Герман Флоров заявил, что он в моих стихах

ничего не понимает и не знает, как их редактировать. Я сказал: ну и не надо редактировать! И он действительно не стал даже читать рукопись, и она ушла к Михаилу Числову, заместителю главного редактора, который имел обыкновение снимать два-три стихотворения и затем отправлять книгу в набор. Таким образом она и вышла. Мои третья книга – «Домашние задания» (М.: Молодая гвардия, 1986) и четвертая – «Эхо» (М.: Современник, 1989) были «смешанными», и количество верлибров так или иначе ограничивалось издателями. Полный корпус моих верлибров на период публикации – «Противоречия: Опыты соединения слов посредством смысла» (М.: Б. С. Г.-Пресс, 2019).

Поэзия и ее свобода¹

Очень много было споров, досужих домыслов, попыток научно обозначить, что такое свободный стих. Да и не свободный стих вообще, а именно русский, поскольку наше русское должно быть особенным, не таким, как у других, а иначе нам этого и вовсе не надо. Крылось за этим странное довольство тем, что уже есть, скрашенное благородным желанием это уже имеющееся улучшать постоянно в заданном направлении. Одни полагали, что надо все лучше и лучше рифмовать, так, чтобы даже и незаметно было, что речь рифмованная, иные рассупонивали рифму до болтанки, зато легче двигался внутри такого стиха здравый смысл все еще современной поэзии. В исключительных случаях позволялась полная безрифменность, но размер должен был оставаться точно пригнанным, как галоши, чтобы не оставались при ходьбе по лирическому бездорожью в реальной грязи. Надежный старый белый стих! А если отбросить и метр, к которому сводят часто все связанное с ритмом, понятием более объемным, так вот без метра и без рифмы якобы остается пустота, в которой полностью растворяется привычный туман поэзии.

Приходится слышать от стихотворцев, по долгу службы или служения литературе читающих верлибры, что они так могли бы писать «до бесконечности». Могли бы, но не пишут. Объективности ради надо признать, что некоторые все-таки действительно так пишут, дискредитируя свободный стих. Но дискредитаторы есть в любом жанре. Однако попробую остановиться на

¹ Впервые: Альманах «Поэзия». Вып. 18. М.: Молодая гвардия, 1976.

этом аргументе — потенциальной бесконечности свободного от рифмы и размера художественного произведения. Приведу для начала пример отнюдь не художественный. Не уверен в точности, не хочу заглядывать в устав, но со времени моей военной службы припоминается такое определение функций затвора:

Затвор служит:
для досылания
патрона в патронник,
для запираания канала ствола,
для производства выстрела,
для выбрасывания стреляной гильзы.

Я бы хотел обратить внимание всех, кто хочет понимать верлибр, на этот пример. Это пример хорошей деловой прозы. Можно ли его продолжить «до бесконечности»? Нет, ибо этим исчерпано действие затвора. Исчерпана идея затвора. Предметное содержание этого текста определяет не только его границы, но и четкий порядок, изменить слова невозможно, ибо изменится, исказится и суть описанного действия.

Художественный текст отличается от подобного наличием содержания, дополнительного к предметному. Уже неказистая пародия, расширяющая содержание до бесконечности, может быть отнесена к сочинениям, вызывающим катарсис прежде всего у знающих «оригинал», образец переименования:

Солдат служит
для засылания в логово врага
для запираания подступов к окопу
для производства выстрела
для выбрасывания на свалку истории

Неделовой характер этого текста очевиден, а его художественное несовершенство — как в возможности других «паро-

дийных» вариантов, так и в ощущении потенциальной возможности его продолжения, если не «до бесконечности», то в любом случае можно что-то еще «присочинить», а что-то и выбросить без особого ущерба для содержания. И еще можно сказать, что этот текст весьма слабо «омывается» бесконечностью не потенциальной, то есть «дурной», а бесконечностью актуальной, полной, втягивающей совершенные творения человеческого духа в вечный контекст мировой культуры. Как бы все это объяснить попроще прежде всего самому себе?

У М. Пришвина есть великолепный рассказ о сути сочинительства, так и называется — «Сочинитель». Подпасок не хочет читать свеженапечатанный рассказ автора, и вот их диалог:

«— Если бы ты по правде писал, а то ведь, наверно, все выдумал?

— Не все, — ответил я, — но есть немного.

— Вот я бы так написал!

— Все бы по правде?

— Все. Вот взял бы и про ночь написал, как ночь на болоте проходит.

— Ну, как же?

— А вот как. Ночь. Куст большой, большой у бочага. Я сижу под кустом, а утята — свись, свись, свись.

Остановился. Я подумал — он ищет слов или дожидается образов. Вот очнулся, вынул жалеюку и стал просверливать на ней седьмую дырочку.

— Ну а дальше-то что? — спросил я. — Ты же по правде хотел ночь представить.

— А я же и представил, — ответил он, — все по правде. Куст большой, большой. Я сижу под ним, а утята всю ночь — свись, свись, свись.

— Очень уж коротко.

— Что ты, коротко, — удивился подпасок, — всю-то ночь напролет: свись, свись, свись».

Что здесь происходит? Подпасок желает здесь от автора неслыханной гениальности, чтобы он мог описать ночь так точно,

«по правде», как это можно сделать с «затвором». Автор же признается в своем авторском безвыходном положении – в необходимости «выдумки», вымысла, внесения своего неточного «я» в «точную» единственную «ночь». Подпасок опровергает само предположение о невозможности объективно выразить состояние ночи, он просто сажает себя этой ночью под куст и исчезает в этой ночи, как в бесконечности. Для этого исчезновения ему многого не надо, достаточно этого «куста» и свиста утят. А на вопрос профессионального сочинителя – а дальше-то что? – он просто вводит координату времени – «всю-то ночь напролет». Там, где сочинитель мучается в поисках развития сюжета, природный человек погружается в длительность представленного времени, и в этом его художественная правда жизни. Для такого читателя уже готово оформленное стихотворение:

Ночь. Куст большой, большой у бочага.
Я сижу под кустом,
а утята – свись, свись, свись.
Всю-то ночь напролет.

...Дальше начинается дело вкуса. Если отбросить первую строку, если отвлечься от чисто русского происхождения этой картины, не рассуждать об особенностях дзен-буддийской эстетики японцев, то чем это не хокку:

Я сижу под кустом, а утята –
свись, свись, свись.
Всю-то ночь напролет.

Идя от деловой уставной прозы к прозе лирической, мы пришли к некоторому образу стихотворения. Даже к форме хокку. Но надо заметить, что в японской поэзии хокку отнюдь не верлибр в европейском представлении. Современный свободный стих в Японии возник в начале XX века как противоположе-

ние традиционным хокку (хайку) и танка, а развитие традиции происходило через отрицание регламента краткости. Можно сказать, что понадобились японцам именно не ограниченные, а, попросту говоря, длинные стихи. У нас же в последнее время многие «верлибристы» обратились к спасительной краткости древнеяпонских трех- и пятистиший и стали их вписывать в русский контекст. Загляните в последние сборники Эдуарда Балашова (хотя он не считает себя верлибристом) или в первый в нашей стране сборник свободных стихов – «Белый квадрат». Вот «хокку» Аркадия Тюрин:

Все отражает, не унося,
Река. А время
Все уносит, ничего не отразив.

Или не менее философствующее трехстишие Карена Джангирова:

Странно!
Ушли годы.
А жизнь осталась.

И для разнообразия абсолютно иные по темпераменту и образному усилению стихи Миланы Алдаровой из ее первой книги «Отсрочьте суд!» – под названием «РЫБЫ»:

да! мы – рыбы с разных глубин!
не приближайся!
сплющит...

Я оговорился – «для разнообразия», – будто предыдущие примеры однообразны. Нет, их роднит лишь случайная в общем-то для нашей традиции укладывать в три строки свои чуткие мысли. Но мне эта минимальная форма понадобилась

еще и для ответа на назойливые вопросы неприятелей верлибра — а почему это не записать в одну строчку, не изобразить честной прозой? Да потому, что честная проза — это уже поэзия. Никто не требует, чтобы занесенные к нам со стороны восхода солнца хокку были записаны как проза. Ведь если подумать хорошо, то уже запись любой прозы абзацами, периодами говорит о необходимой дискретности, продиктованной смыслом. Другое дело, что разбивка рифмованного метрического ряда на строки — задача автоматическая, даже примитивная. В свободном стихе это уже задача интуитивная, творческая, надо верно выстроить и разделить смысловые и образные периоды. Иногда перебивы строк — это усиленные знаки препинания, только не грамматические, не обычная пунктуация, а авторско-поэтическая. Потому грамматическая пунктуация часто отбрасывается как излишняя, остается только актуальное членение текста. Этим пытаются подчеркнуть как большую внутреннюю связанность внутри отдельной строки, так и незвуковые (то есть неритмические и не рифмующие), а значимые связи между собой. Чем более плотен по смыслу или по эмоциональному заряду текст, тем более он стремится к взаимодействию горизонталей и вертикали, он ищет явно дополнительное измерение, чтобы подсказать свою кристаллическую структуру стороннему взгляду, чтобы верным путем провести направленное на него внимание, чтобы удобнее занять место в предполагаемой памяти.

Если позволить себе сравнить поэзию с живописью, которая преодолевает плоскостность через перспективу, то для поэзии, тем более для свободной, вертикальная запись есть ее перспектива. Потому раздражает неверно выбранная «длина строки», ее произвольный слом, на который часто идут неважно в каком стиле ради построчной оплаты.

Текст художественный, то есть неоднозначный, имеющий, как говорили в древности, «преносительное» значение, индизнаказательное, он и произносится иначе, нежели однозначный, деловой или описательно-прозаический. Интонация свободного

стиха отличается и от прозаической, и от легко монотонируемой, распевной рецитации рифмованных силлабо-тонических стихов. Это различие не только наблюдаемое, но и рассмотренное на ряде многочисленных экспериментов в кандидатской диссертации Г. Кедровой, защищенной на филологическом факультете Московского университета.

Я уже упоминал в некоторых своих статьях о тройком представлении литературы в противоположность сложившемуся учению о двух ее разновидностях: поэзии и прозе (см. «Заметки о свободном стихе» в «Дне поэзии – 1981», Москва). Взаимопроникновение поэзии и прозы известно – вернитесь еще раз к примеру из М. Пришвина. В кандидатской диссертации М. А. Бузоглы «Верлибр и проблемы соотношения поэзии и прозы» наиболее корректно и плодотворно исследован этот вопрос. Исходя из положений современной общей риторики, разработанной академиком Ю. В. Рождественским, диссертант приходит к выводу, что для различения поэзии и прозы должны существовать такие тексты, которые «одновременно являлись бы поэзией и прозой, не поэзией и не прозой и оставались бы художественной литературой, не переходя в научную или журнальную». Таким «третьим» типом речи и оказывается верлибр; как говорится, если бы его не было в природе, его бы пришлось изобрести – для полноты теории словесности. Хорошо, что и в русской природе он оказался, хотя все время приходится что-то изобретать, чтобы доказать и отстоять его права на жизнь.

М. А. Бузоглы берет три признака, или категории, античной словесности: логос, то есть словесное выражение, мелодика, включающая в себя стихотворный размер и рифму; этос, то есть отношение к аудитории; пафос, то есть авторская позиция. Комбинации этих трех признаков дают три типа литературных произведений.

С точки зрения логоса для верлибра не существенны различия метрической и периодической речи, он, что называ-

ется, эти свойства нейтрализует. С точки зрения этоса верлибр должен иметь наряду с художественной образностью и художественным строем так называемые диалектические, то есть аналитические формы, объединяясь в этом с прозой. С точки зрения пафоса верлибр – лирическое произведение, написанное от лица индивидуального автора.

Далее М. А. Бузоглы справедливо пишет: «Свободный стих по характеру смысла в свободном стихе ритмического построения больше всего походит на ритмику „фигуры мысли“, то есть на хорошо построенную „складную“ речь, составляющую единое, логически завершенное целое. Оправданием графического, строфного изображения верлибра на письме будет логическое сопоставление, противопоставление и соподчинение составных частей свободного стиха. Тип структуры построения текста верлибра представляет собой некое поэтическое логизированное доказательство, со своим определенным ритмическим рисунком, основанным на приравнивании осмысленных логических частей произведения. Таким образом, несмотря на отсутствие в верлибре традиционной метрики, как в стихах, в нем наличествует определенный односоставный, чаще всего единоподчиненный ритмический рисунок, который, несомненно, и делает его непохожим на прозу».

Кстати, все это объясняет, почему верлибр даже с авторскими извинениями нельзя цитировать в статьях в прозаической записи. Сомнительно также цитировать какую-то часть целого верлибра, подвергая выломанную часть своей критической экзекуции. Очень часто такое частичное цитирование говорит о том, что цитирующий не понял весь текст, не дочитал, он как бы поймал вдруг сам себя на другой мысли, не присущей автору, и стал ее внушать читателю, не видящему настоящего текста. Не подумайте, будто я предвзято охраняю верлибр от критического вмешательства. Косноязычие – если это несчастное свойство неопытного сочинителя, – то его видеть можно и в одной-единственной строчке, точно так же, как и в дурной

прозе или в дурных стихах. Но возьмем из сборника «Белый квадрат» такое стихотворение Владимира Бурича:

Солнце сменяет Луну
Солнце сменяет Луна
Одно Солнце
Одна Луна
Чистая случайность
только задержавшая развитие
человеческого воображения

Можно лукаво процитировать только две первые строки, более того — две последующие присовокупить и сказать, как это любят делать рецензенты для демонстрации своей эрудиции: Волга впадает в Каспийское море. И задержать надолго если не человеческое воображение, то интерес конкретного читателя к творчеству русского поэта В. Бурича, который до сих пор известен за рубежом гораздо более, чем у нас дома.

«Содержанием верлибра является этико-философский, аналитический смысл текста, — продолжает в своей диссертации М. А. Бузоглы. — Однако от прозы его отделяет художественное образное и рефлексивное выявление содержания, которое приближает верлибр к поэзии». Вот этот и этико-философский, аналитический смысл сбивает зачастую с толку неопита-читателя и неопита-критика верлибра. Ожидают такого же лиризма, как и от распевного мерного стихотворения с образом лицедействующего автора, ищущего со-страдания, со-чувствия, со-настроения прежде всего.

Внутренняя лаборатория мыслящей души нам менее известна; во всяком случае, она находилась всегда где-то на окраине искусства. Диалоги Платона, «Мысли» Паскаля, «Опыты» Монтеня читали скорее философы, нежели ценители изящного. Дневниковые записи М. Пришвина до сих пор полностью не изданы. Излияния чувств прекрасны, но и безопасны

при любом строе. Мысль таит в себе вечную опасность уклона, сомнения — от любой догматики она увлекает в дебри поисков доказательств, будь то бытие Божие или единственность верного пути общественного развития, и обратное — от логики она влечет к медитации, к тайнам откровения. И надо заметить — а это особая серьезная тема, что в нашей русской традиции особенно заметно негативное отношение к мысли, к «умствованиям», которое никаким, кроме как «лукавым», быть не может. Особенно остро это понимал Николай Бердяев.

Кстати, большинство наших критических рассуждений об «интеллектуализме» в современной советской поэзии были беспредметны.

Вернемся к диссертации М. А. Бузоглы. «С точки зрения пафоса верлибру, как и лирической поэзии, свойственны не только медитации о внешнем мире, но и медитации рефлексивные, обращенные в глубь переживаний поэта. Однако в отличие от лирической поэзии, прямая или скрытая медитативность которой требует для своего выражения ощутимой словесной экспрессии, верлибр своей медитативностью чаще всего выражает аналитическое самоуглубление автора, не стремящегося вызвать яркую непосредственную эмоциональную реакцию читателя». Эта еще одна сторона туманного для многих предмета нашего рассмотрения. И не только в эмоциональной тусклости верлибра дело. Сами наши эмоции замкнуты на некий узкий спектр, в который можно быстро войти и столь же быстро выйти. Возьмите эффект кино: как правило, люди, высыпавшие из зала после сеанса, в большинстве своем уже отключены от переживаний, заставлявших их досмотреть фильм до конца. Если же фильм сложен, интеллектуален, «медитативен», то большинство зрителей покидают зал, так как не хотят соответствующего напряжения своего внимания на ином уровне. В нас наименее воспитана рациональная эмоция, близкая по ощущению к эвристическому переживанию — переживанию открытия, решения умственной задачи.

Мы очень часто сетуем на школу, насколько она отбила у своих выпускников интерес к художественной литературе, заменив воспитание культуры восприятия прекрасного заучиванием готовых и скучных клише — «типов» и «образов». То есть предметно-историческое содержание художественной вещи, не имеющее отношения к эстетике, затмило в преподавании собственно интересную сторону литературы. Потому сфера «интересного» у современного человека сузилась, вся «культура» свелась к индустриально поставляемому отдыху, рекреации, то есть восстановлению сил для последующего, не всегда любимого труда.

Но не только дурное понимание литературы, но и дурное понимание математики обедняет наше грядущее чувство. Сведение всякого дискурсивного мышления к алгоритмическому, к стереотипным способам решения задач отнюдь не способствует формированию эвристической эмоции — радости творческого, оригинального решения.

Парадокс нынешнего существования верлибра еще и в том, что он, пытаясь расширить сферу нашего художественного познания, натывается в своем благородном порыве на все более сужающуюся аудиторию. Но и в этой сужающейся аудитории, взращенной на популярной, не столь давно эстрадной поэзии, для верлибра вряд ли найдется понимание, скорее следует надеяться на публику, еще не «испорченную» никакой поэзией. Характерно, что один из сборников свободных стихов западногерманского поэта Ханса Магнуса Энценсбергера носит подзаголовок: «Стихи для не читающих стихов».

Словом, положение, как в верлибре Ивана Буркина «Итак, начинается...»:

На белой бумаге,
похожей на необитаемый остров,
высадился поэт
и начал создавать читателя.

Конечно, каждый поэт создает своего читателя, но не каждый на «необитаемом острове». Уж какая на нем свобода! И много ли нас на нем, на необитаемом острове русского свободного стиха? В уже упомянутом «Белом квадрате», изданном тиражом 3000 экземпляров, нас четверо. Вслед за ним выходит сборник «Время Икс» в том же московском издательстве «Прометей», Авторы – Владимир Бурич, Иван Шапко, Виктор Полищук, Арво Метс, Евгений Брайчук, Вячеслав Куприянов, Аркадий Тюрин, Юрий Селиверстов, Михаил Орлов, Валерий Липневич, Георгий Власенко, Геннадий Алексеев, Виктор Райкин, Герман Лукьянов, Александр Бригинец, Сергей Шаталов, Руслан Галимов, Александр Макаров, Карен Джангиров.

Гонорар от этой книги 18 верлибристов отдадут в фонд помощи пострадавшим от землетрясения в Армении. Все это – малотиражные издания.

Так как же, наконец, определить верлибр?

Верлибр есть жанр художественной литературы, симметричный прозе относительно поэзии.

Определение это образно, несмотря на его «структуральность». Оно подчеркивает тройственность, троякость, троичность словесности. Из него явствует, что верлибр не угрожает поэзии, не разрушает прозу, а находится в дополнении к ним. Он как бы подтверждает взаимопроникновение жанров, которое есть взаимообогащение, а не взаимообкрадывание, взаимообогащение, что есть основное правило бытия всех духовных сущностей. Именно духовная сторона слова раскрывается наиболее полно в свободном стихе, который наследует духовному стиху древности, гимнаграфии.

В этом смысле свободный стих наследует самому древнему виду речетворчества, давшему начало как прозе, так и поэзии. Здесь я и заканчиваю, поскольку можно сбиться на древний спор, что было раньше – яйцо или курица. А быть может, и здесь есть определенная третья сущность? Например, петух?

Заметки о свободном стихе¹

Чтобы подойти к сути свободного стиха, попробуем определить его место в отношении как к стихам вообще, так и к прозе. В природе языка мы находим три вида сгущения звучания: слог, слово и предложение. Отсюда три ступени сгущения мысли, три типа речи.

Первый тип опирается на слог. Упорядоченное количество слогов при упорядоченном распределении ударений стягивается в строку, пределом которой может быть рифма. Это и есть привычное нам стопное стихосложение – силлаботоника (или силлабометрика). Второй тип имеет своей основой предложение с логическим или фразовым ударением. Это – проза, которая (как и стихи) может быть как художественной, так и нехудожественной (деловой).

Третий тип имеет своей основой отдельное слово, то есть в идеале каждое слово является носителем логического (смыслового) ударения. Уплотнение смыслового ударения влечет за собой особое отношение к выбору слов, к их распределению друг относительно друга, к большей связи логического (понятийного) в языке с образным. В диалоге Платона «Горгий» происходит такая беседа: «Сократ: Теперь скажи, если отнять у поэзии в целом напев, ритм и размер, останется ли что, кроме слов? Калликл: Ровно ничего».

Тем не менее это «ничего, кроме слов» тоже может быть поэзией.

¹ Впервые: Альманах «День поэзии – 1981». М.: Советский писатель, 1981.

Можно определить верлибр как стих с пословным ударением. Графическая вертикальная запись наглядно подчеркивает этот прием. Возможен и нехудожественный верлибр внутри деловой прозы: «Расслабленность, простота и молчание – с этими тремя вещами на сцене надо быть очень осторожным... Нет ничего более убийственного на сцене, как

расслабленность бессилия,
простота бедной фантазии и
бесстрастное молчание».

См. статью А. Метса «О свободном стихе»: «Свободный стих представляет собой качественный скачок – переход от словесного стиля речи к новой стихии – к стихии однозначного слова. Основой, единицей в свободном стихе становится любое значимое слово...» Гоголь в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» обратил внимание на следующее: «Еще тайна для многих этот необыкновенный лиризм – рождение верховной трезвости ума, – который исходит от наших церковных песней и канонов и покуда так же безотчетно подмывают его сердце родные звуки нашей песни». Точно определение Гоголя – «верховной трезвости ума», – и это по отношению к текстам, происхождение которых наивно связывают с мистическим наитием. Анализ таких текстов показывает, что они прежде всего *точно* выстроены. Весь корпус церковнославянских текстов с точки зрения своей *оформленности* есть неисчерпаемый источник свободного стиха. Вот типичное построение в Евангелии от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Даже при прозаической записи ритм самоопределяющихся, вернее взаимопределяющихся слов заставляет отличать этот текст от прозаического. Переключка слов, создающая ритм пословного ударения, оформляет речь и распределяет новые, накопленные смыслы. Слово определяется как Бог и принадлежность Бога. Бог сам

определяется как Слово, все это определяется как «начало», фундамент исторического мира. И все это создано фактически тремя словами.

См. у В. В. Виноградова: «Русский церковнославянский литературный язык уже при своем историческом становлении усваивает некоторые из предшествующих литературно-поэтических структур, например организационные системы молитвословного стиха. Молитвословный стих (в более узком понимании называемый кондакарным), по определению Тарановского, — это свободный несиллабический стих целого ряда церковных молитв и славословий, обнаруживающий наиболее четкую ритмическую структуру в акафистах»). Там же соответствующие нашему пониманию примеры из «Слова о законе и благодати» митрополита Иллариона (XI в.), «Моления Даниила Заточника» (XII–XIII в.) и др., а также размышления о народном сказовом стихе гномического типа, который можно считать одним из народных источников свободного стиха.

Такое сгущение речи может выделяться не только строками, но и нумерацией периодов, как в следующем древнерусском апокрифе — «Сказание, како сотвори Бог Адама»: «...взем земли горсть от осьми частей: 1) от земли — тело, 2) от камня — кости, 3) от моря — кровь, 4) от солнца — очи, 5) от облака — мысли, 6) от света — свет...» (по списку XVII в.). Затем этот апокриф перекладывается в «Стих о Голубиной книге»; вот как цитирует отрывок оттуда Сергей Есенин в «Ключах Марии»:

У нас помыслы от облак божиих...
Дух от ветра...
Глаза от солнца...
Кровь от черного моря...
Кости от камней...

Из русских поэтов начала нашего века мостик от древних текстов к современному верлибру прокладывали многие,

более других — Велимир Хлебников и Николай Рерих. В стихах Рериха славянский канон сопрягается с восточным, индийско-тибетским:

Мы не знаем. Но они знают.
Камни знают. Даже знают
деревья. И помнят,
помнят, кто назвал горы
и реки.
Кто сложил бывшие
города. Кто имя дал
незапамятным странам.
Неведомые нам слова.
Все они полны смысла.
Все полно подвигов.
Везде
герои прошли...

Свободный стих растет также из накопленной речевой эрудиции родного языка, фонда его пословиц, поговорок, загадок, народной афористики. С другой стороны, ему свойственно перерабатывать язык *научной прозы*, стиль научного определения, закона. И это понятно, ведь любая система постулатов и теорем уже есть речь логически сгущенная, выделенная, организованная. Поэзия лишь как бы пародирует научную прозу, заменяя понятийные ряды образными, художественными. Точно так же «пародируется» стиль массовой коммуникации — фактографический язык газеты, радио, кино, телевидения. Возможно, что нужно было какое-то время для естественного развития этих новых стилей, связанных применением технических средств переработки информации, чтобы это получило соответствующее отражение в литературных стилях не только по подобию, но и по контрасту.

P.S.

Эта статья в московском «Дне поэзии — 1981» предваряла публикацию поэтов свободного стиха. Тогда впервые появились верлибры «минималиста» Ивана Ахметьева, прозаика Анатолия Кима, тексты Владимир Бурича и Арво Метса были представлены более чем одним верлибром. А также — поэты Юрий Орлицкий, Лариса Румарчук, Венедим Симоненко, Наталья Бокадорова, Анна Молдавская, Татьяна Томпакова, Александр Ревич, Ольга Поленц, Наталья Сидорина, Лев Озеров, Ирина Озерова, Виктор Широков. Вот некоторые из них.

Анатолий Ким

* * *

Прямо —
это росчерк пути —
метеорита.
Прямо —
немыслимый иначе путь
на мощный зов цели.
Прямо —
это огненный мгновенный след
и тихий вздох людей
— Звезда сгорела!

Юрий Орлицкий

* * *

Старые письма
обжигают пальцы.

Старые фотографии
сжигают глаза.

Когда-нибудь
я пойду по земле
слепой
и безрукий.

Иван Ахметьев

* * *

Я встретил двух маленьких близнецов
и хотя они были совершенно одинаковы
посмотрел на меня
только один

Наталья Сидорина

* * *

Вымерли огромные птицы.
Погибли высокие травы.
Природа приспособилась
к размерам человека.

Невидимая скрипка¹

(АРВО МЕТС)

Недавно прочитал в статье А. Ямпольской «Из истории итальянского верлибра»: «В Италии утверждение верлибра проходило отнюдь не гладко».

Вот и в Италии «не гладко», и русский преподаватель Литературного института озабочен этой проблемой. А когда-то учился в этом странном московском вузе странный поэт Арво Метс, озабоченный проблемой русского верлибра. И его даже не выгнали, в отличие от Геннадия Айги, за «странность», даже поддерживали и более-менее издавали. И сегодня нельзя не вспомнить этого энтузиаста. В 2000 году я представлял в Германии составленную мной антологию русского свободного стиха, несколько расплывчато названную издателем строкой из Валерия Липневича: «Куда идет тополь в мае?». Я убедился: из всех стихов всего живее воспринимались миниатюры Арво Метса.

К своей последней малюсенькой книжке «В осенних лесах» (1997) он еще успел написать вступление: «В основе настоящей поэзии лежит нравственное начало, без которого все здание будет построено на песке». Но мы еще вернемся к художественным воззрениям Арво Метса.

Арво Метс (1937–1997) был спокойный, выдержанный человек, типичный эстонец. Переводил эстонских поэтов. Что-то взял у них: краткость, сдержанность прибалтийских красок, но и стремление обновить свой поэтический язык, которым для него был русский. Насколько его верлибр идет от эстонского,

¹ Впервые: Журнал «Арион», 2001, № 3 (31).

должны были бы исследовать критики — его соотечественники. Мне кажется, что даже подражания японским хайку возникли у Метса благодаря увлечению ими в эстонской лирике 1960–1970-х годов. И не от мелодики ли эстонского языка его «тоска по дактилю», как он сам с неожиданной наивностью пытался в своих статьях определить свободный стих? Русский свободный стих. Ибо писал он по-русски и носил в себе страсть революционного преобразования русской поэтики. И сам изумлялся:

Я и сам не знаю,
как меня,
парня из эстонской глуши, настигла судьба
русского поэта.

...Со всеми
вытекающими последствиями.

Георгий Резниченко, работавший когда-то с Арво Метсом в редакции еще знаменитого «Нового мира», во вступлении к его сборнику «Годовые кольца», вышедшему в 1992-м, обнажает, видимо, одно из этих «вытекающих последствий»: «Будем откровенны: поэту не на что жить».

А ведь позади была далеко не безуспешная борьба за русский свободный стих. Были «Осенние прогулки» (1970), между прочим, первый сборник верлибров в нашей новейшей истории.

В те годы вовсю балаганила «эстрадная» поэзия. За что-то боролись — то ли за свободу, то ли за неевклидову геометрию, что-то ниспровергали — то ли Сталина в мавзолее и за его пределами, то ли Ленина на деньгах. На фоне всенародного признания происходило государственное приручение буйных поэтов. Верлибра не было видно. Он произрастал если не в подполье, то в подвале. «Крысы — голуби подвалов», — писал «непечат-

ный» Владимир Бурич, любимым поэтом которого был бунтарь Маяковский. Также «непечатный» Иван Шапко эпатировал недоступного ему советского читателя буддийскими аллюзиями или предвосхищал еще неизвестного нам экзистенциалиста-христианина Киркегора:

Это я доносчик Богу
на себя и людей

Однако, даже не отвлекаясь на подозрительный смысл и более чем отсутствие рифмы, возмущались отсутствием пунктуации: такое мы не печатаем! Это против духа русского языка.

У Арво Метса в этом смысле все, как нам тогда казалось, было достаточно традиционно и правильно. Он был чистый лирик! Нам же представлялось, что верлибр более объективен, нежели обычный силлабо-тонический стих, ориентированный на пение и скандирование. А тут – сплошная субъективность, лирический субъект вполне уравновешен собственным «я». «Исчезаю в весне». «Я – дух созерцания». «Я добрый», правда, – такого живо слопают». «Я помню из детства / запах земли...» «Я маленький...» Все это чувства, а не претензия мысли на образ, все это просто (а мы готовы были увидеть в его стихах «упрощение» – нам хотелось усложнения, совмещения более удаленных смыслов...). Буричу не хватало у Метса ироничности, отрешенности от навязанных нам будней, а чуть заметной праздничности в его стихах он не замечал. Бурич стремился связать чувство узлом афоризма, мне тоже хотелось вязать речь из «узлов», а здесь какая-то вышивка гладью...

Мой скептицизм поколебал академик Ю. В. Рождественский, принявший безоговорочно стихи Метса за их непосредственную поэтичность, не требуя от них никаких излишеств пафоса. Я не мог не поверить его филологическому чутью.

Я понял, что Метса стоит перечитывать. Тогда появляются открытия:

...Я не тот, кого мир ждет,
но помогаю ему
открывать свинцовые двери.

Это уже понимание своей мимолетной («Личность мгновенна...») жизни как миссии, как незаметного, но высокого все же подвига. В его миниатюрах, где он бескорыстно любит старую настольную лампу, осенней листвой, красивой девушкой, — но и бездомной собакой, и обнищавшим музыкантом в гастрономе, — вдруг просыпается китайское понимание культуры: ведь культура по-китайски — именно любование, в отличие от нашего латинского «возделывания». Сейчас, когда жесткость, «крутизна», откровенный аморализм становятся как стилем жизни, так и вектором цивилизации (намеренно не говорю — культуры), доброта и человечность Метса приобретают особую цену.

С годами — и это можно заметить — радостного, восторженного Метса время загоняло в более трезвый и горький фокус жизни. Ранний Метс: «Ливень солнца!», «Мы встали в длинную очередь / за счастьем», «Мне так хорошо», «Счастливы женщины, / носящие в себе будущее!», «У кончиков пальцев / мерцает звезда»; поздний: «Где вы, / мои безмятежные годы...», «мы цепью прикованы / к злобе времени», «Страшнейшая из осад — / осада нищеты», «железные звезды, / жестокие и глухие» и —

Годовые кольца
все большее
врезаются в душу.

А в адрес окружающей толпы и вовсе беспощадно:

Бессловесные рабы
во мгновение ока

превратились
в крикливых хамов.

Метсу, надо сказать, помогало его происхождение — недаром его первая книга верлибров вышла в Эстонии. То же и в Москве: ему, как «национальному кадру», было позволено чуть больше, хотя и меньшим тиражом. Тем большее прошел по жизни разрыв времени:

Эстония моя,
маленькая,
за буреломами,
за разливами рек.

Вот-вот отколется
и уплывет
вдаль, —

это написано уже в 90-м году. Впрочем, он отзывался не только на свою боль. Вот редкое для Метса обращение к речевому каламбуру:

Пути цивилизации —
от Нагорной проповеди
к Нагорному Карабаху.

В отличие от В. Бурича и К. Джангирова, Арво Метс не выступал резко против практики традиционного стиха, а если и отвергал чей-то метод, то по взгляду на мир (добрый — пренебрежительный), по художественной философии. Вот его миниатюра «Поэту» с посвящением — «И. Б.»:

Эти стихи
написаны гипсовой маской

(или голым черепом),
которой все равно
в какой точке глобуса
обитать,
презирая
живых.

(Забавно, как с этим умозаключением перекликаются наблюдения Эдуарда Лимонова: «Иосиф Бродский никогда не бывает в состоянии восторга. Взрывов у него нет. Человек он невеселый. Классицист. Бюрократ в поэзии. Бухгалтер поэзии, он подсчитает и впишет в смету все балки, костыли, пилястры, колонны и гвозди мира».)

Бродский не верил в верлибр на русском языке, хотя и сочинил несколько верлибров и, что делает ему честь, еще в бое годы поддержал внутренней рецензией для журнала «Аврора» питерского верлибриста Геннадия Алексева. Что же касается стихотворения Метса, в него любопытным образом прокралась и заговорила «маска» из текста Бурича:

Жизнь —
постепенное снятие
масок
до последней
из гипса

...Здесь как раз уместно вспомнить Метса — подвижника и теоретика русского верлибра. Прочитывать сохраненные памятью и бумагой его суждения и поступки.

Дискуссия «От чего не свободен свободный стих?» в журнале «Вопросы литературы» появилась в № 2 за 1972 год, а происходила она в редакции под руководством Евгения Осетрова в конце 1971-го. «Я чувствую, что на этой дискуссии может грянуть буря», — так открывал ее Метс, преисполненный пафоса

культурной революции. Он охотно согласился с А. Жовтисом, определявшим свободный стих как «метрический взрыв». И в подтверждение приводил Уолта Уитмена: «Если бы среди нас присутствовали астрономы, они сравнили бы его рождение с рождением „суперновы“». Впрочем, начав с набата, который должны были услышать даже астрономы, к концу своего доклада взрывом уже не пугал: «Свободный стих вошел в русскую поэзию не „взрывчато“, а вливался как бы струйками...» Тут он был прав. Реальных публикаций было мало, редакции от верлибров отмахивались, а если печатали, то жалкими порциями, разбавляя привычными рифмованными стихами.

Проблески надежды забрезжили в конце 80-х. Карен Джангиров выпустил роскошную антологию русского верлибра — «Время Икс», куда наряду с другими избранными восемнадцатью авторами по справедливости вошли лучшие стихи Арво Метса. Это 1989 год. В том же году в Калуге прошел первый фестиваль верлибристов, где Арво Метс получил первую премию.

«Закрыл» тему два года спустя тот же Карен Джангиров — выпустив «Антологию русского верлибра», где Метс соседствовал уже с тремястами шестьюдесятью авторами. С тех пор монументальная издательская деятельность переродилась в судорожное производство ярких мелочей, и поэзия попала в мало кому интересные мягкие переплеты. За лирику пришла расплата, ударившая по наиболее непрактичным авторам. Метс уже не сочинял, он констатировал:

Заботами
заслонили от нас
небо.

Назревало время нудного постмодернизма, занявшего опустевшее место социалистического реализма. Читатель перекочевал в маргинальные группы с различными нетрадици-

онными ориентациями. Болезненно ощущалось снижение культурного интереса. На всеобщее свинство откликнулся даже Арво Метс, некогда подчеркнуто аполитичный:

После ваших подлостей
вы навсегда отлучены
от наших улыбок.

На этом фоне о «взрывном» действии свободного стиха не было речи. Его уже никто не запрещал, но и никто не праздновал победы, ибо побеждать было нечего и некого. Не сбылось пророчество Метса: «сильный напор содержания» так и не сломал «плотину старой формы». Новые поэты с упоением продолжали рифмовать, тем более что пародировать отмененную социалистическую литературу следовало ее же методами. Весь этот стиль «молодежной моды» можно было бы даже назвать бунтарски-мелкобуржуазным, но тут мне подворачивается цитата из работы И. Маца «Литература и пролетариат на Западе», которую Метс привел как «ненаучную» в своей статье «О свободном стихе» («Писатель и жизнь», 1978): «Развитие свободного стиха тесно связано с развитием и осуществлением индивидуалистических тенденций буржуазного общества — точнее, с развитием и осуществлением индивидуалистических тенденций мелкой буржуазии» (1927). Будущее покажет, усилят ли «индивидуалистические тенденции» интерес к поэзии вообще, пока как раз наоборот, хотя, возможно, здесь виновата половинчатость реформ, затормозившая появление у нас здорового среднего класса, то есть «мелкой буржуазии». Во всяком случае, «челнокам» не до литературы.

Но вернемся от вульгарной социологии к эволюции взглядов Метса на свободный стих.

В той последней своей статье 1978 года Метс нащупывает важное определение: «Свободный стих представляет собой качественный скачок — переход от слогового стиля речи

к новой стихии — к стихии однозначного слова. Основной, единицей в свободном стихе становится любое значимое слово...» И далее: «Каждое значимое слово в свободном стихе является носителем ударения». Здесь сделан решающий шаг в сторону слова как носителя смысла, а не как фонетического (слогового) объединения.

Метс с сочувствием цитирует Вяч. Вс. Иванова (из «Иностранной литературы», 1972, № 2): «Верлибр — это близкий к „киноправде“ способ говорить о действительности иначе, чем о ней говорилось в традиционной поэзии». Вячеслав Всеволодович был в то время увлечен поэтикой кино, написал книгу об Эйзенштейне, поэтому, видимо, ему всюду грезилась «киноправда». Но монтаж кино, анимация не могли не влиять на литературу вообще, как и в этом верлибре Ивана Буркина, вполне по принципу фильма в обратную сторону — «ВЕСНА»:

В гнездо из пальцев
прилетел карандаш
и начал чирикать.
Дерево позвонило портному
и заказало себе юбку;
портной позвонил дереву
и заказал грушу.
Гроб заказал себе покойника.
Кто-то сочинил струну для скрипки.
Вера надела выражение Лизы,
потому что Лиза
одела своим лицом выражение Веры.
Пиджаку дали адрес
и он поехал искать
две руки, спину и грудь.
Глазам дали задание
расставить мебель азбуки,
задержать уезжавшие буквы

и доставить их в голову.
Полицейский играл на пистолете.
Река текла к Пушкину,
и разочарованная пуля
покончила самоубийством.

Арво Метс не пропускает возможность сослаться и на структуралистские разработки Ю. Лотмана, привлекая для оправдания верлибра «учение об автоматизации и деавтоматизации стиха».

И даже абсолютно верное: «Свободный стих — это ясно осознанный переход к семантической организации поэтической мысли».

Арво Метс, находя верные послышки, часто как бы стеснялся сделать последний вывод. Но его кропотливая работа по выяснению теоретических нюансов более чем поучительна. Это он организовал одну из первых дискуссий о русском свободном стихе, которая дала возможность высказаться, что называется, противным сторонам, а главное — поставить во всеуслышанье сам вопрос. Как ни странно, в то время (начало 70-х) он был самым «официальным» из нас, и это пошло на общую пользу.

...Такой нежный поэт, а пугал общественность «взрывом» верлибра. Но лирика и правда бывает способна «открывать свинцовые двери». Сомневающимся как бы из вечности доносится скромный вопрос Арво:

...А я
со своей
невидимой скрипкой?

Вот так.

О книге Арво Метса¹

(АРВО МЕТС. В ОСЕННИХ ЛЕСАХ: СТИХИ, ПЕРЕВОДЫ, СТАТЬИ.
М., 2006. 288 С.)

Небольшая книжка Арво Метса (1937–1997) «В осенних лесах» вышла уже после его смерти, но он еще успел написать к ней вступление, где сказал: «В основе настоящей поэзии лежит нравственное начало, без которого все здание будет построено на песке». Теперь под этим же названием мы получили своеобразное избранное поэта.

Становление современного верлибра во многом обязано этому эстонцу, владеющему русской культурой. Переводил он и эстонскую поэзию в лице наиболее заметных ее представителей: Пауля-Эрика Руммо, Яана Каплинского, Матса Траата, Вийви Луйк и других, но все они работали с верлибром, и все они представлены здесь. И его первая книга верлибров на русском языке вышла в Эстонии в 1970 году («Осенние прогулки»).

Метс открыл дискуссию о свободном стихе в журнале «Вопросы литературы». Как выпускник и аспирант Литературного института он имел такое право. И я и Владимир Бурич оказались за этим круглым столом, где нам противостояли Слуцкий, Самойлов, Тарковский, лишь благодаря Метсу. С его статьи начались высказывания как противников, так и сторонников обновления русского поэтического языка. Возможно, от этой дискуссии («Вопросы литературы», 1972, № 2) идет начало признания новейшего русского верлибра.

Сам Арво называл три начала в своем творчестве – русское, эстонское и японское (поэтика хокку и танка). Это были лири-

¹ Впервые: «НГ Ex-Libris». 2007. 22 февраля.

ческие миниатюры, самодостаточные в своей метафорической краткости:

Храню вас
в разных уголках
своей памяти.
Дай бог,
чтобы вы
не встретились.

С изменением жизни в 90-е годы от чистой лирики Метс перешел к сатирическим зарисовкам, его возмущало помутнение общественного сознания, сдвинувшегося в сторону легкой жизни с ее неразличением добра и зла, появление «крикливых хамов» («Чудеса перестройки»). Возможность такого цивилизационного сдвига он предполагал и в более ранних стихах:

Моторы,
собранные нами,
были все
на одно лицо.
Не отличить
работу уголовного
от работы
поэта.

Слава богу, в работе поэта Арво Метса все стихи обладают своим необщим выражением. В этой итоговой книге его творчество представлено наиболее полно, хотя некоторые его тексты еще ждут публикации. Здесь важен раздел статей о свободном стихе и его русской истории: «Размышления о верлибре», «Два стихотворения А. Блока» (скрупулезный стиховедческий разбор блоковских верлибров). Вдова поэта посвятила ему биографический очерк, из которого мы, в частности, узнаем: «Мать

родом из Таллина, лютеранка, отец из пригорода Пярну, православный. Арво крещен в православие». Многие о поэте мы узнаем также из данных им интервью.

В своей статье 1978 года Метс приходит к важному определению: «Свободный стих представляет собой качественный скачок – переход от слогового стиля речи к новой стихии – к стихии полнозначного слова. Основой, единицей в свободном стихе становится любое значимое слово...»

Это гораздо разумнее, на мой взгляд, определений, данных М. Гаспаровым в литературных энциклопедиях, согласно которым верлибр отличается от прозы только графической формой записи.

Бурич дикорастущий¹

Я прожил жизнь по принципу инакомыслия. Я думаю иначе — следовательно, существую.

Владимир Бурич

Гроб с телом Бурича из Македонии мне пришлось ожидать дважды. Самолет приземлился в Шереметьево вовремя, все живые уже прошли таможду.

— Нет гроба из Скопье. Если хотите, есть невостребованный гроб из Канады, — участливо сообщили мне работники аэропорта. Может быть, Бурич все-таки жив?

Наконец позвонили организаторы Стружских вечеров поэзии. Оказывается, в самолет македонской авиакомпании гроб не входит, он прибудет через три дня самолетом Аэрофлота.

...Водитель автопогрузчика, вместо того чтобы подвести гроб к машине, катал его по кругу, выклянчивая деньги, уже выплаченные его напарнику.

Конец августа 1994 года. Потом вспоминали, кому-то на улице перед отъездом Бурич сказал: «Еду в Македонию умирать». Но за день до вылета мы сидели втроем — с русским американцем из Сан-Франциско, эмигрантом второй волны, поэтом Иваном Буркиным. Выпили немало водки, да еще и коньяком закончили. За полночь я проводил Володю пешком, быстрым шагом от «Динамо» до «Аэропорта», я еще хотел успеть на метро, а Бурич один идти боялся. Умирать он не собирался. А боялся он часто. В Дубровнике мы шли через мост, внизу — обрыв, и он мне сказал, вцепившись в мое плечо: держи меня крепче! У него был страх высоты. В немецком уютном Бад Урахе, где, кстати, возникла словенская письменность, мы с местным пастором

¹ Впервые: Журнал «Арион», 1998, № 3.

барахтались в теплых водах открытого бассейна, а Бурич, подняв ворот пальто, прогуливался рядом в парке: он боялся воды.

Боялся не только за себя. Когда на пути из Дубровника в Будву наш автобус внезапно сбил мальчика, сидевший впереди меня Володя в ужасе заслонил мне обзор, закричав: «Слава, не смотри!» Где-то через час весь автобус (хорваты, сербы) дружно рукоплескал известию, что мальчик жив. А потом появились стихи, вошедшие в посмертную книгу: «Шоссе Дубровник – Будва», вот из него две последние строчки:

В луже крови сбитого велосипедиста
отражается заходящее солнце

Я не могу отнести эти стихи к удачным, не потому что событие само по себе было ярче, а потому что верлибра от события как бы не должно быть, его сила не в наглядности изображения. Поэтому лучшие стихи Бурича в конкретном изображении абстрактного; или в образном «сужении», сжатию понятийного явления.

Поскольку свободный стих призван не описывать предмет, но создавать словесно некую новую предметность, то можно понять, что открытия в верлибре дорого стоят автору. Потому мне был понятен страх Бурича за свое авторство; он боялся давать свои стихи для прочтения до их публикации, – а это и была почти вся его жизнь. С опаской он шел и на публичные чтения, всегда приходилось его «вытаскивать». Но ему и везло на плагиат, так же, как и на иллюзию плагиата. Он приходил в ярость, читая стихи Арво Метса, находя их «разверткой» следующих его стихов:

Лицо девочки лут
лицо девушки сад
лицо женщины дом
дом полный забот

А вот более «чувствительный» Арво Метс:

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

Я хочу верить, что здесь – совпадение принципов создания семантического ряда. У Бурича все сведено до алгебраической формулы, где произведены все сокращения и вынесения за скобки, у Метса же вместо алгебры – акварель, в которую вписан целый каталог вещей; но если у Бурича все кончается «домом» (в пределе одной жизни), то у Метса на это есть свое легкое «но»: выход за пределы поколения.

Однажды, прочитывая мою рукопись, Бурич от отчаяния выбежал из дома босиком на снег. Я выпишу параллельно оба текста.

Вл. Бурич

В. Куприянов

Черное и белое

* * *

Черное
ищет белое
чтобы убить в нем светлое

Белое
насмерть
борется с черным

и превратить его в серое
или полосатое

чтобы лечь на нем костыми

но найти в нем
просвет

Я опустил в своем тексте посвящение: Владимиру Буричу, с которым оно и было опубликовано, успокоив адресата. Если позволено будет после всего как-то самоопределиться, то я вижу здесь отличие в подходе к видению мира вообще: у Бурича, как я уже упоминал, свертывание, я же старался найти выход из тупика, то есть – «просвет».

Я никогда, или почти никогда, с Буричем не спорил; при часто полярных взглядах на мир у нас была одна и та же рутинная задача: осуществить русский свободный стих. Мы вместе ходили на дискуссии, хотя нас не приглашали, как в «Вопросы литературы» в 1971 году (зато сочли нужным нас там напечатать вместе с нашими «супостатами» Слуцким и Самойловым). Или приглашали (но не напечатали), как в «Иностранной литературе» в 1972-м, – так как мы «не вписывались», сказал Павел Топер. Не вписался еще и Андрей Сергеев, определивший верлибр как неравностопный нерифмованный дольник. В обеих редакциях особое сладострастие Бурич испытывал, прикалывая кнопками на казенные шкафы свою «типологическую таблицу русской стиховой речи». В ней, как в таблице Менделеева, верлибру отводилось закономерное место. В «Иностранной литературе» Давид Самойлов еще до начала обсуждения встал, назвал предстоящий диспут некомпетентным и никчемным и удалился, о чем весьма сожалел ведущий, опытный дипломат Николай Федоренко. Когда в свой черед на кафедру двинулся Бурич со своей таблицей, Слуцкий громко зашептал какой-то своей соседке: «Этот поэт – уитманист!» Звучало довольно зловеще, хотя Бурич утверждал, что он сам это слово и выдумал, как почитатель и продолжатель Уитмена. Буричу же принадлежал парадокс: «Нас всех подстерегает Слуцкий».

Слуцкий председательствовал в приемной комиссии, когда меня принимали в Союз писателей в 1976 году. За пять лет до этого он предварял мои стихи в «Комсомольской правде»: Куприянов соединяет русскую поэтическую традицию со школой Брехта. На приемной комиссии он определил меня как «эпигона Бехера» и полемиста, который в своих статьях топчет беззащитного Вознесенского, пользуясь тем, что последний не является секретарем СП. Ему возразил Кожинов, указав, что я топтал ногами еще и Роберта Рождественского, который таки является секретарем писательского союза. Потом выступил Томашевский, заметив, что меня принимают как переводчика, а не как критика, на что Слуцкий согласился: против переводчика он ничего не имеет против. На следующий день в ЦДЛ кто-то из коллег поспешил меня обрадовать: «Поздравляю, вчера я встретил Слуцкого, он сказал: „Я принял в Союз Куприянова“».

Так уж получилось, что я вступил в СП раньше Бурича и мне пришлось писать ему рекомендацию уже в начале 80-х. Несостоявшийся прием Бурича излагался примерно так. Встал фронтовик и начальник Иван Стаднюк и сказал: нельзя принимать такого человека. Бурич-де был в Югославии, в Белграде, и там известный славист Миливое Йованович посетовал, что Бурича-де долго не пускали в Югославию, а Бурич на это не дал отпора. Единственным писателем из приемной комиссии, возразившим на это, была Ирина Огородникова: а что давать отпор, если действительно не выпускали? Тогда стали придирааться к рекомендателям: Кто? Фазиль Искандер! Да это же из «Метрополя»! Кто еще? Куприянов! Да и этот такой же. Бурича завалили. Но вскоре выяснилось, что Бурич вовсе не был в Югославии.

Да, это я был в Белграде. И со мной говорил Миливое Йованович: как жаль, что Володя не приехал на Октябрьские встречи. И я не дал отпора нашему старому другу, а рядом торчала крупная писательница и большая подруга покойного

Стаднюка, каявшаяся потом: она ничего плохого не хотела (сделать своим доносом), просто ее крупная поэтесса Ю. М. «накачала»... И Стаднюк, в конце концов, извинился перед Буричем, но Искандера и мою рекомендации потребовали заменить на более надежные.

Бурич видел в свободном стихе поэзию в чистом виде, не замутненную формальной заданностью. Необходимость держать метр и рифмовать вызывает аберрацию авторского намерения, приводит к неожиданному для автора результату, читателя здесь как бы обманывают от имени ограниченных свойств «звучания» языка. Я полагал верлибр средостением между поэзией и прозой: можно определить его как художественный текст, симметричный прозе относительно поэзии. Это третий тип изящной словесности, в древности он был представлен сакральным писанием (молитвы, псалмы, гимны, мантры).

Ему как безбожнику не нужно было обращаться к слову «вдохновение», он настаивал на слове «нерукотворность», понимая под ним нечто антиремесленное в принципе: «В итоге процесса создания каждого стихотворения должно получиться произведение, имеющее эффект нерукотворности. Оно или получится или не получится. Достижение его случайно. Поэтому поэт и ощущает его как чудо». Вот так – «чудо», но как дитя случая, не больше.

К своим заслугам Бурич относит: «Был одним из создателей группы по изучению теории языка при Институте мировой литературы». Здесь явная опечатка или описка, следует читать: «теории стиха». На этих ежегодных конференциях Бурич доказывал укорененность свободного стиха в русской стиховой системе. Юрий Орлицкий эпатировал ученых, уверяя, что любой текст, записанный столбиком, есть верлибр. Я безуспешно убеждал стиховедов, что верлибр вовсе не является предметом стиховедения. Стиховеды тщательно разлагали облака лирических вздохов на точное число сферических капель (иктов) или употребляли понятие «окказиональность».

Бурич сравнивал конвенциональный рифмованный стих с французским регулярным парком (Версаль), а свободный стих с нерегулярным английским. Но тогда идеалом верлибра будет даже не сад, а лес. Это совпадало бы с идеей идеального авторства, ведь автор леса не садовник, а демиург. И в этом лесу, естественно, как он сам определился, — «Бурич дикорастущий». Но здесь Бурич ответил бы не поэтически, а по делу: «Сегодня русский лес скорее похож на пленника, над которым можно безнаказанно глумиться и спокойно уничтожать» — чем не забота об охране леса от промышленного постмодернизма? Бурич соглашался со мной: то, что мы вкладываем в свободный стих, есть этическое усилие: «Я прожил жизнь по принципу инакомыслия. Я думаю иначе, — следовательно, существую». Бурич был поэтом, который писал «иначе», он спорил с чем-то молчащим, но весьма значимым. Вообще, верлибр, по спирали развертывающийся от середины к концу нашего века, всегда чему-то возражает: советской официальной гимнографии, идиллическому лиризму, постсоветской заливчатской пародии, которая уже топчется на собственном языке.

Непонимание верлибра того же свойства, что и непонимание начала философии, досократиков, сократических диалогов Платона. Если Фалес учит, что все происходит из воды, а Анаксимандр — что из воздуха, то мы, все еще рабы материализма отнюдь не диалектического, не находим здесь метафоры, стремления дать название тому, что выше названий, на что нельзя указать пальцем. За наглядным образом «воды», «воздуха», «огня» стоит непредставимое — душа, душа мира, мировой ум («нус» Анаксагора). И если мы попробуем перевернуться и враз стать идеалистами, мы снова ничего не поймем, душа не станет для нас более ощутимой. Она реализуется не в определении, она делается «душой» в речи о ней. И тут становится ясным и вызывает сочувствие отчаяние Бурича:

зачем обнимать
если нельзя задушить

зачем целовать
если нельзя съесть <...>

Я люблю приводить в качестве «древнего верлибра» фрагменты Гераклита. Надо научиться различать философское усилие в языке для уяснения очевидного, не данного в природе (нет соответствующего органа чувств, который бы непосредственно схватывал «логос», «дао», суть, дух), и – поэтическое усилие, когда уже знакомые слова в незнакомом положении дают иллюзию художественного открытия. Можно еще повторить за академиком Ю. В. Рождественским: верлибр – это словарная статья, но где известное (описанное) при помощи известного же дает эффект неизвестного, новизны. Вот вам предложение (афоризм) Бурича:

Жизнь –
искра
высеченная палкой
слепого

Я не согласен с этой философемой, но не могу не проникнуться вспышкой этого образа. И таких «словарных» афоризмов, не развертывающего, а свертывающего вселенную толка, у него немало: «Жизнь – постепенное снятие масок...», «Слава – тюрьма из улыбок...», наконец, «А жизнь проста как завтрак космонавта». На дюжину «свернутых» образов найдутся и открывающие, полагающие положительность и оптимистичность жизни:

Человечество
непотопляемое судно

Пять миллиардов
отсеков
надежды

Это уже закон Бурича – Архимеда; я помню, как автор менял большие числа, догоняя рост численности населения планеты. Я часто цитировал этот «закон» в статьях, призывая не бояться поэта Бурича. Но мне кажется, что он более органичен не в «плакатных» стихах, а в увеличении и возвеличивании мимолетности бабочки:

Бабочка –
договор о красоте
имеющий равную силу
на обоих крылышках

Создавая свою систему письма, Бурич был сосредоточен на правильности речевого момента, речевого акта. В своем заключении к первой книге («Тексты», 1989), названном «Первая стихотворная традиция» (первоначальное название – «Вторая стихотворная традиция»), он различал четыре формы изложения содержания: ясно о ясном, ясно о темном, темно о темном, темно о ясном. Сам писал в основном ясно о ясном или ясно о темном. Темно о темном писал, возможно, Г. Айги, что к верлибру имеет малое отношение, а как считал Бурич – весьма малое отношение к литературе вообще.

Рифмованный стих, если это не прямая пародия, чтобы казаться интересным, легко склоняется к тому, чтобы изображать ясное темным. В этом проявляется отсутствие интереса к эвристической стороне речи. В верлибре речь выясняет свои отношения с собой. Это не значит, что при этом снимается вопрос вполне лирический: а что же с автором? плохо ему, хорошо ли? – просто ему плохо или хорошо не как «лирическому герою», а как пытливому субъекту человечества.

Но таких указаний много не напишешь. Нельзя написать огромное количество «живучих» верлибров. Бурич написал меньше возможного, только две книги. Почему?

В его «Записных книжках» находим ряд противоречивых объяснений. «Творчество требует нетерпимости, а жизнь – терпимости. Поэтому творят в юности, а спокойно живут в зрелые годы». Основной корпус его сочинений написан «в юности», в 1950-е и 1960-е годы. Они и составили первый прижизненный сборник. «Стихи – красиво высказанная жалоба». Но ведь на жалобах можно выстрадать только жалобную книгу. «Не пишите, когда не пишется. Я просто не писал, когда не писалось». Хорошо, но отчего пишется? И почему не пишется? «У меня вечный страх, боязнь написать плохую вещь». Это мне более чем знакомо. Но вот еще более серьезное: «Я всегда боялся навредить своему государству и народу». Это уже очень серьезно. Сам о себе сказал: «...Я был приговорен к высшей мере литературного наказания – к двадцати семи годам непечатания». И тем не менее считал себя – пусть осторожно – государственным человеком и, возможно, вполне в духе Пушкина думал о народе.

Сейчас – неважно даже по отношению к какому государству и какому народу – это звучит напыщенно и несовременно. Сейчас премии дают за то, кто больше «навредил».

Припоминая пушкинское – «слова поэта суть его дела», понимаешь, как далеки от этого многие процветающие современники, делающие литературу заказным убийством слова.

Бурич вышел из редколлегии журнала «Воум!», увидев в нем падение вкуса, в частности злорадное появление мата в стиховом ряду. Сам он в бытовой речи к мату не обращался, как и большинство образованных людей, хорошо владеющих языком. Поэт Виктор Кривулин, в качестве эксперта опрошенный какой-то газетой, оправдывал мат, поскольку на ленинградских кухнях во время дебатов даже академики матерились. Давно не живя в Ленинграде и лишь мельком побывав

в Петербурге, я пересмотрел письма от тамошних академиков Д. Лихачева и М. Алексеева, мата там не нашел, как и в их работах. Очень это значимое место для русской культуры – кухня!

Странно: Бурича не печатали, а он тщательно изучал «направление» журнала или альманаха, где ему чудом предлагали напечататься. Но более того, в его записках находим свидетельство о страхе перед напечатанным вообще. Снова страх, но уже не высоты, не замкнутого пространства (он обожал запахнутое пространство книги, но не менее того – захлопнутое), а страх как творческий принцип: «Воображение – сестра страха. Страх – брат воображения».

Часто вспоминаю слова Спинозы, где-то им сказанные: мудрость истинная в размышлении о жизни, а не о смерти. У Бурича было наоборот. Как-то он мне проникновенно, как школьнику, сказал: «Слава, ведь Бога нет!» Страх Божьего в нем не было. На его месте был творческий страх смерти. О если бы – страх творческой смерти! Теперь посмотрите – добрая треть, если не половина его стихов – о смерти. «Я зашел в пахнувший клеем тупик» (о книге). «Когда я буду стар как земля» (название его книги, вышедшей в Югославии в связи с полученной там литературной премией). «Какова же ты смерть?» (это сравнение со сном). «Я выполняющий свой смертельный номер» (это о процессе творчества). «Но нет мира взрослых – есть мир мертвых». И наиболее благородное:

Так что ж я боюсь умереть
если спать я ложусь с мольбой
чтобы все пережили меня

Это из первой прижизненной книги. Читая посмертную книгу, ловлю себя на чувстве, что это писалось уже мертвым человеком. «Жизнь – это свободное от смерти время». «Перерезав горло лезвием забора / угасающим взглядом / покатился по каменным дорожкам рая». «Беломраморные лабиринты рая». «Среди покойников / на ощупь / я узнаю свое лицо». «Только смерть достойна стихотворения»...

* * *

Мертвые
отодвигают ногами
ограды кладбищ

...Он очень любил кладбища, но безо всякого чувства печали. Он и свой дом на Оке прочил в собственное кладбище, показывая место в подвале, где должен быть замурован его пепел. В Дубровнике мы забрели на католическое хорватское кладбище, где он с восторгом отмечал основательность надгробных плит. В это время в ворота вошли два человека в черных смокингах со скрипичными футлярами под мышками. Услышав, что мы говорим по-русски, они спросили: «Это католическое кладбище?» — «Да, это католическое кладбище, — деловито пояснил Бурич, — а вам, конечно, нужно еврейское; еврейское кладбище вон там», — и он показал за стену, где действительно было еврейское кладбище. «Почему это вы решили, что нам нужно еврейское кладбище?» — смутились музыканты. — «Но вы же пришли со скрипками, вы, видимо, хотите сыграть на похоронах», — предположил Бурич. Музыканты ничего не сказали, повернулись и ушли. Потом мы увидели на афишах, что в Дубровнике проходят гастролы симфонического оркестра Большого театра.

Мы шли с Буричем по Партизанской улице в Кунцево, и навстречу нам женщина с кирпичом, обернутым в газету. Бурич замер и голосом городского вопрошил: «А где вы взяли кирпич?» — испуганная женщина ответила: «Я несу кирпич на могилу мужа. Вот вы умрете, ваша жена будет делать то же самое».

И снова
желание заглянуть в себя
в дырочку от пули

...В его записных книжках находим: «Жить — значит умирать». «Умереть живым». Наконец: «Мечтать о смерти до смерти».

С ним и произошло то, о чем он мечтал. Станным образом почти совпали по времени два события: долгожданный выход первой книги (я почти силком отвел его с рукописью в «Советский писатель») и первый инфаркт. Вряд ли ему довелось пережить клиническую смерть (1987 или 1988 год?), но его «страх» нашел некое воплощение. Уже после этого, делая с ним так и не прозвучавшее интервью для радио «Свобода», я спросил о тех конкретных лицах, которые ему явно навредили, он же, ранее любивший перемывать кости не только врагам, коротко ответил: «Я их всех простил».

Изменились, безусловно, и его отношения с Богом. Если прежде он ожидал от завтрашнего дня только «газет», то появилась совсем иная

Хроника

Вчера как всегда
ждал
пришествия Христа

...Этот поворот должен был как-то подвергнуть пересмотру и «теорию адаптации», эту самую теорию человеческой приспособляемости, которую он считал своим детищем, не менее любимым, чем верлибр. Эта теория лучше работала при социализме, от которого, кстати, Бурич никогда не отказывался. Тогда литература казалась одним из видов «социальной адаптации» и закономерно поддерживалась государством: «Литература — одна из отраслей русской национальной промышленности». Но с перестройкой рухнула и русская национальная промышленность. Бурич не мог этого принять. В последний год жизни он взялся перечитывать Маркса.

Из «теории адаптации» можно вывести, что идеальной приспособляемостью обладает обыватель. Поздний Бурич этому противоречит: «Обыватель не имеет убеждений и испове-

дует философию собственных потребностей. Ввести «демократию» — это ввести власть обывателей. Капитализм непобедим, поскольку отражает идеалы обывателя: богатство и удовлетворение пороков». И в другом месте: «Демократия — это хорошо организованное шарлатанство. Буржуазная демократия — это ограбление народа именем народа». И на это, надо сказать, надстраивается соответствующая литература: массовая — для духовного ограбления народа, и элитарный постмодернизм — для духовного унижения интеллигенции.

Но Бурич не видит идеала и в социализме, который он пытался усовершенствовать (была еще такая у него область деятельности — борьба за права автора), при котором его не признавали, но который, по его мнению, вернется с ростом масс, народонаселения. «Социализм был отвергнут потому, что не сумел обслужить клиента. А клиент всегда прав. Социализм не сумел создать нового человека, а создал нового мешанина, нового мироеда-мутанта».

Мне жаль, что до читателя не дойдут ни прозрения, ни заблуждения Бурича. В книжном магазине «Москва» продавщица взяла его книгу, как дохлую птицу за крыло: «Да это же стихи!..» — почти взвизгнула она. Я вижу в этом прогресс: при жизни некоторые это стихами даже не считали.

Будучи последовательным в теории «адаптации», ее автор не мог не прийти к самоотрицанию жизни. Логика была одной из сильных сторон Бурича-поэта. Некоторые литературоведы объединяли нас по классу «логического верлибра». Я не знаю, стал бы сейчас Бурич без комментариев печатать свою черную (явно) «теорию»: «Человек — не орган самопознания природы (для чего? Это было бы мистикой), а одна из форм ее самоуничтожения. Это раковая опухоль земли. (У нас у всех впереди смерть, и мы ничем не рискуем.)». В стихотворении, которое можно считать завещанием, он уходит и от «адапционизма», отвергая в антитезе полярные способы адаптации, и от привычной логики, придя к логике почти буддийской:

Я
 спокойный и трезвый
 как анатомический атлас стоящий рядом
 с историей философских учений
 придя к выводу
 что быть сильным так же пошло как быть слабым
 что быть богатым так же пошло как быть бедным
 что быть храбрым так же пошло как быть трусом
 что быть счастливым так же пошло как быть несчастным
 что прикладывать к чему-либо руки так же пошло
 как держать их
 в карманах
 прошу вас
 считайте что меня не существовало

...Есть в этом что-то парадоксально-розановское. Кстати, некоторые розановские записи можно трактовать как «верлибр». Я переводил эти стихи на немецкий язык и запнулся на слове «пошлость». Русская «пошлость» имеет свою историю, в других языках она более безобидна. Для кого-то эти стихи могут послужить примером «отрицательной объективности» верлибра, отстранения от собственной личности, тогда как обычный стихотворец только и делает, что отстаивает свое «я». Странно было бы, если бы автор читал подобный текст, патетически жестикулируя, с эстрады. Но исчезновение человека не означает исчезновения творца. «Жизнь как чтение». «Смерть — это состояние, при котором можно влиять, но нельзя действовать»

Я попытался напомнить о Буриче. Сделайте поправку, исходя из его же слов: «Все написанное одним человеком о другом человеке — вранье».

Еще о Буриче

Владимир Петрович Бурич писал о себе: «Я родился 6 августа 1932 года в Александровске-Грушевском, расположенном на землях бывшего Войска Донского, в шахтерском городе, в русской (восточной) части Донецкого угольного бассейна, в городе, в котором учительствовал мой дед со стороны матери Михаил Павлович Данильченко... Но своей родиной считаю Харьков, город, в котором встретились мои мать и отец, приехавшие в этот город на работу по назначению в проектный институт ГИПРО-ХИМ в качестве инженеров-химиков. В Харькове прошли мои детские и юношеские годы до двадцати лет, за исключением трех военных лет (с 1941 по 1944), проведенных в эвакуации на Урале в городе Челябинске.

Осенью 1953 года, в связи со всесоюзной реорганизацией подготовки журналистов и преобразованием отделений журналистики на филологических факультетах в самостоятельные факультеты, перевелся на 4-й курс факультета журналистики Московского университета им. М. В. Ломоносова, который окончил в 1955 году»¹.

В его верлибрах, опубликованных после его смерти, находим еще одно автобиографическое свидетельство:

Факты к биографии

В младенчестве меня украли цыгане
На мясо

¹ Бурич В. Тексты: Собрание сочинений. М.: ОГИ, 2023. С. 523.

В семь лет предложил
к деревянным щитам приделать карманы
чтобы носить в них камни
и войско соседней улицы
было разбито

В одиннадцать лет
скрываясь от мертвого часа в окопе
на берегу водоема
был сражен
впервые увидев женское тело

об остальном вам станет известно
из выходных данных
моей невышедшей книги

Тема «невышедшей» книги мучила его всю жизнь. Работая редактором в издательстве «Художественная литература», а затем в «Молодой гвардии», он публиковал свои переводы, прежде всего из поэзии славянских языков, которые он знал. Это были такие известные авторы, как чех Вилем Завада, поляки Тадеуш Ружевич, Мариан Гжешак, Тадеуш Шливяк. Он был награжден медалью польского Министерства культуры.

Его путь в «печать» был перекрыт после этого, сегодня вполне «безобидного» стихотворения:

* * *

Мир наполняют
послевоенные люди
послевоенные вещи

нашел среди писем
кусочек довоенного мыла

не знал что делать
мыться
плакать

Довоенная эра —
затонувшая Атлантида

И мы
уцелевшие чудом

Не понравилось фронтовику Давиду Самойлову. А еще был фельетон в «Правде»: «Бездельники карабкаются на Парнас»... Какие-то его верлибры я ухитрился давать в некоторых своих статьях в «Вопросах литературы» и «Литературном обозрении», иногда вместе со своими, в результате некоторые мои стихи («Мы будем играть в войну...») в позднейших учебниках стиховедения приписали Буричу. Ему же удавалось лишь изредка печататься в московских ежегодниках «День поэзии», начиная с 1966 года, когда вступление к его подборке написал знаменитый тогда Назым Хикмет. Нерифмованные стихи выглядели чуть ли не чужеродно среди общего рифмованного потока.

Он сам именовал себя поэтом-«уитманистом», последователем Уолта Уитмена, и, культивируя новый для того времени свободный стих (слово «верлибр» как нерусское он не жаловал), был и одним из первых его теоретиков. Его первая статья на эту тему вышла в дискуссии «От чего не свободен свободный стих», обнародованной в «Вопросах литературы» № 2 за 1972 год под названием «От чего не свободен свободный стих». В этой статье дана убедительная критика возможностей традиционного рифмованного стиха, в частности: «смысл стихотворения в громадной степени зависит от рифмопорождающих способностей пишущего, то есть рифма выступает в качестве стимулятора и регулятора ассоциативного мышления... Оттого-то и любят конвенциональные поэты называть процесс сво-

его творчества „колдовством“, „шаманством“, „волшебством“, „наитием“ и т. п.».

Первый сборник поэзии В. Бурича появился на французском языке в переводах Леона Робеля в 1977 году. Затем в 80-х годах вышли его книги в Польше (в серии *Humanum est* Краковского литературного издательства), в Югославии. Все это только усиливало репутацию литературного «диссидента». И только к концу 80-х свободный стих начал приближаться к русскому (тогда еще советскому) читателю. В 1988 году выходит первый коллективный сборник поэтов-либристов «Белый квадрат» (М.: Прометей): Вл. Бурич, К. Джангиров, В. Куприянов, А. Тюрин», ставший заметным явлением в литературной жизни Москвы, так как выход этой книги сопровождался многодневной выставкой-продажей. В том же году В. Бурич является одним из организаторов Первого фестиваля свободного стиха в Ленинске-Кузнецком. В 1989 году он получает международную литературную премию в Югославии: «Золотой ключ Смедерева». В Москве выходит новая антология верлибра «Время Икс» («Прометей»), и в этом же году в издательстве «Советский писатель – его основная книга «Тексты, стихи, удетероны, проза». Удетеронами он именуется минимальный поэтический жанр – однострочие («моностих»), например: «Разве можно сказать цветку что он некрасив?» или: «А жизнь проста как завтрак космонавта». Прозой он обозначил свои стиховедческие работы, первая из которых – «Типология формальных структур русского литературного текста» еще по достоинству не оценена стиховедами, хотя он был прилежным участником многих стиховедческих конференций в ИМЛИ. Своеобразный его манифест: «Первая стихотворная традиция», первоначально было – «вторая», но затем он пришел к заключению, что свободный стих стоит именно в начале поэтического творчества. Он здесь полагает: «С точки зрения эстетической конвенциональные стихи являются конкретным выражением категории искусственности..., а свободные стихи – эстетической катего-

рии естественности». И далее: «Общей заветной мечтой и конвенциональных и либрических поэтов является создание стихов, в которых возникает эффект нерукотворности. Такое случается крайне редко. К этому я и стремлюсь»¹.

Вл. Бурич умер 26 августа 1994 года во время Стружских вечеров поэзии в Македонии. Стараниями его вдовы поэтессы и переводчицы Музы Павловой в 1995 году появились «Тексты, книга вторая, стихи, парафразы, из записных книжек» (М.: Советский писатель) с моим послесловием. Туда вошло почти все неопубликованное, включая ранние пафосные рифмованные стихи. Большинство текстов, как и ранее, лирические и философские миниатюры:

То о чем знаю только я
и о чем меня никто не спросит

¹ Бурич В. Тексты: Собрание сочинений. С. 598.

Время чтения стихов¹

ВЛАДИМИР БУРИЦ, АВГУСТ 1932 (ШАХТЫ) – АВГУСТ
1994 («СТРУЖСКИЕ ВЕЧЕРА ПОЭЗИИ», МАКЕДОНИЯ)

* * *

Время чтения стихов

это время их написания

прикосновение
стокрылого ангела
книги

разговор рыб
ставший слышимый
птицам

оно где-то
между подушкой
и утром

Стихи мои!

Будут пытаться
не выдать
сожгут все списки
не вспомню

¹ Впервые: «НГ Ex-Libris». 2007. 13 сентября.

Время чтения стихов

Спешите!

Оно никогда не наступит

Швейцарский поэт, славист и переводчик Феликс Филипп Ингольд в своей новейшей двуязычной антологии «Als Gruss zu lesen – Русская поэзия с 2000 до 1800», выпущенной в Цюрихе в 2012 году, упомянув о рождении Бурича в Харькове и переезде в Москву, сообщает: «Больше о его жизни ничего не известно. В большинстве литературных словарей и на соответствующих русских интернет-страницах имя его отсутствует».

Владимира Бурича в поэзию напутствовал популярный в 60-е годы новатор турецкой поэзии Назым Хикмет. Вот из предисловия Назыма Хикмета к стихам Бурича в альманахе «День поэзии», 1966 год:

«...Трудность определения поэзии состоит еще и в следующем: поэзия, которая возникла раньше других родов искусства слова, по-прежнему идет впереди всех других родов литературы, возникших после нее, и по сравнению с ними развивается гораздо быстрее. Разрушив стены, которые были возведены вокруг нее в определенное время, она расширяет свои границы, свои возможности. Как же втиснуть в рамки вечного, неизменного определения такое искусство, которое само не вмещается ни в какие границы? Все это я говорю, конечно, неспроста. Мне попались в руки стихи молодого поэта Владимира Бурича. Во-моему, это прекрасные стихи. Они не вмещаются ни в одно из классических определений поэзии. В стихах Владимира Бурича разум преобладает над чувством. По второму определению поэзии, приведенному мной, которое гласит, что поэзия — это вдохновенный порыв чувств, стихи Бурича нельзя назвать поэзией. Но стихи Бурича — это

и есть поэзия. Бурич не щебечет, как птица, и не рычит, как лев. Бурич не пишет с размером и с рифмой, но и не отрицает ни размера, ни рифмы. И все-таки это не проза, а именно стихи...»

И разговор между Хикметом и Николаем Глазковым, записанный Буричем:

Глазков: Стихи без рифмы напоминают мне женщину без волос.

Назым Хикмет: А представь себе, брат, женщину, у которой везде будут волосы.

Глазков: Это верно...

Да, основоположник, но кто скажет, что возрожденный им русский свободный стих действительно состоялся? Да, поэт, но кому сейчас нужны поэты? Да, инакомыслящий шестидесятник, не признанный при жизни, а почему надо признавать его ныне, когда на дворе иное тысячелетие? И чего стоит бывшее инакомыслие, когда сегодня все мыслят кто во что горазд, но большинство все также не принимает вообще никакого участия в процессах, связанных с мышлением? И не звучит ли сегодня вполне обыденно то, что когда-то могло шокировать простого советского человека:

Зачем обнимать
если нельзя задушить

зачем целовать
если нельзя съесть

«Я пью за великого русского поэта Володю Бурича», — неожиданно поднят тост Евгений Евтушенко в одном из литературных застолий (60-е годы), чем исчерпал свое участие в его судьбе. В коридорах легендарного «Худлита» в 70-е годы я услышал фразу: «Бурич вне литературы». Произнес ее почтенный редак-

тор, известный как стукач, который «стучит по-крупному». «Бурич – это поэт уитманист», – прошептал Борис Слуцкий кому-то рядом, когда Бурич со своей таблицей русского стихосложения пробирался к трибуне на конференции в «Иностранной литературе» (1972 год). «Мы все хорошие ремесленники, а он – великий поэт», – заявила после выступления Бурича в Городской библиотеке Штутгарта известная немецкая поэтесса Маргарита Хансман (1989 год). В конце 80-х Давид Самойлов, долго не принимавший верлибр, вдруг написал стихи, где, зашифровав наши фамилии, задумался, – а может быть, действительно, писать надо «как Вздорич и Крутоямов»? Еще раньше в альманахе «Поэзия» появилась эпиграмма: «Растут любители верлибра, / Причем различного калибра: / От дебютанта безымянного / До Бурича и Куприянова».

Перед юбилеем Бурича я позвонил на радио «Культура» и предложил как-то отметить этот день. Рассмотрев мое предложение, мне ответили: «Нас это не заинтересовало».

Десять стихотворений Владимира Бурича¹

В Антологии «Самиздат века» Генрих Сапгир назвал Бурича — «поэт-педант». Если искать в этом положительный смысл, то в поэзии Бурича все должно быть на своем месте, и отсутствие рифмы оправдано, и смысл всегда выражен, коротко и ясно. Его имя по праву стоит у истоков современного русского свободного стиха, суть которого он изложил в своей основополагающей статье «От чего не свободен свободный стих» («Вопросы литературы». 1972. № 2).

Бурича долго не публиковали, как он сам понимал — за «инакомыслие»: «Я мыслю иначе, следовательно я существую» (из «Записных книжек»). Его не для всех приятная особенность — он был в своих стихах и рассуждениях подчеркнуто интеллектуален, что в его время граничило с отсутствием «поэтичности». Почти по А. Бергсону: «...интеллект имеет своей функцией установление отношений». Он и устанавливал «отношения», строя свою концепцию поэтического творчества. И надо смотреть на него как на поэта-мыслителя, со всеми связанными с этим положением поэтическими открытиями, парадоксами и заблуждениями.

1

Концепции

Живу
окруженный

¹ Впервые: Журнал «Просодия» (Ростов-на-Дону). Штудии. 27.12.2021.

постоянно меняющимися концепциями жилища

Передвигаюсь
посредством
многочисленных концепций самодвижущихся аппаратов

Смотрю киноленту
только 300 последних метров
соответствуют концепции автора на 8 утра сегодня

Создавая свою концепцию микрокосма
едва не был раздавлен
чьей-то геополитической концепцией мира

Осторожно!

Это —
моя жизнь
одна из концепций бессмертия

«Живу», «Передвигаюсь», «Смотрю», «Создаю»... Все это простые, но опасные движения, они и создают здесь ритм. Первое слово оказалось сказанным последним. Круг замкнут, из простого слова «жизнь» обратилась в синоним бессмертия.

Бурич здесь воспринимает мир и его предметы «платонически», они как бы отделены от «идеи», а он их (вопреки Платону) возвращает в идею, в «концепцию». Не жилище, а «концепция жилища» и т. д... Важно далее, что он создает «свою концепцию микрокосма» и утверждает в итоге: «моя жизнь / одна из концепций бессмертия». Поэтому — «Осторожно!» с нею, жизнь по определению неистребима. И важно, что это «моя жизнь», как жизнь каждого человека. Одно из самых ярких стихотворений о смысле жизни, хотя в других его текстах «концепция микрокосма» не столь оптимистическая.

2

* * *

Человечество
непотопляемое судно

Пять миллиардов
отсеков
надежды

Есть похожая мысль у Николая Рубцова — «И какое может быть крушение, / Если столько в поезде народу». Человечество (народ) неистребимо самим своим количеством, тем более ростом этого количества. Хотя с ростом количества растет и опасность раскачивания «судна». Бурич тем не менее думал о человечестве. Возможно, с этим связаны высказанные им позднее соображения, что с ростом численности населения Земли человечество неизбежно должно будет прийти к социализму.

Я ранее писал, что число отсеков возросло еще на три миллиарда, прежде чем этот текст оказался опубликованным. Столь долгое ожидание не могло не повлиять на творческое настроение поэта.

3

* * *

Жизнь —
искра
высеченная палкой
слепого

Если «Человечество» — афоризм с доказательством, то это чистый афоризм, без метафорического объяснения, смысл которого усилен вертикальным расположением текста. Чуть замедленно, но все же замедлено движение глаза мысли от «искры» к слепоте, ее породившей. «Жизнь» случайна, причем своей случайностью она обязана слепоте. Слепой «Демиург» не видит, что он «высек». И еще его афоризм из «Записных книжек»: «Жизнь — это свободное от смерти время». Я бы его тоже разбил на строчки, выделив особо слово «свободное»! Как-то мне Бурич назидательно сказал: «Ведь Бога нет!» Тогда хочется все свести к зримому, без всякого символа: «Распятие / только изображение / древней казни». Ничего легендарного или сверхъестественного. Зримое поэт переводит в вербальное, и на этом его взгляд замирает. Найди симметрию в способе обитания голубей и крыс, он возвещает: «Я ищу идею за которую бы меня распяли». За такое открытие не распинают. Отсюда и его «Теория адаптации», где человек всего лишь биологическое существо, живущее по законам таксиса и тропизма. «У жизни смысла нет, но есть цель...» И он выбрал поэзию как цель, как защиту от быта и бытия:

Стихи мои
профилактические прививки
от страха
отчаяния,
ужаса смерти.

Вспомним здесь Шопенгауэра: «Ужасы смерти главным образом зиждутся на той иллюзии, что с нею я исчезает, а мир остается. На самом же деле верно скорее противоположное: исчезает мир, а сокровенное ядро я, носитель и создатель того субъекта, в коем представлении мир только и имеет свое существование, остается». То есть «искра» не гаснет.

Бурич многое угадал тем не менее как философ, в развитии нашего общества от социальности социализма с его призывом

к взаимопомощи — в сторону дикого капитализма, где принцип приспособленчества — «адаптация» натывается на зловещий призрак беспощадной конкуренции: ничего личного, только бизнес...

4

* * *

Я заглянул к себе ночью в окно

И увидел
что меня там нет

И понял
что меня может не быть

Об этом тексте в анонимной Википедии: «Поэтическая философия Бурича строится на отчаянии от невозможности абсолютной полноты восприятия, от невозможности трансцендирования». Но здесь скорее парадокс полноты восприятия: «заглянул», «увидел» (то есть не увидел), и «понял», и вот тут «Я» раздвоилось на смотрящее и на бытующее, они не совпали, следовательно («понял»), раз так, то может не быть ни того не другого. Поэт может позволить себе такой детский взгляд.

Сравним, как похожую ситуацию понимает «взрослый» без поэтического домысливания. Ученики Ю. М. Лотмана вспоминают, как поздно вечером возвращаются со своим учителем и видят, что в окне кабинета Лотмана горит свет. «А Лотман все работает!» — замечает Лотман. Домашнее остроумие вместо поэтического трансцендирования.

* * *

Акад. А. И. Алиханяну

Сорвите с меня повязку виденного
Сбейте с рук оковы сделанного

О это первое озеро
отразившее первое облако

Это противоречит философии адапционизма, в перво-данном мире нет прецедентов для «приспособления», «протезы» еще не изобретены. Но уже есть протест против «виденного», оно противоречиво и обманчиво, ибо увидено другими. И сделанное другими только мешает сделать свое. Можно было бы еще сказать о «кляпе» сказанного. Потому Бурич и придумал свободный стих, чтобы выразить именно *свое* инакомыслие. Он действительно ни на кого не похож, несмотря на влияние современной ему польской поэзии, от нее у него только свобода форма и склонность к женским окончаниям строки.

Здесь еще рифмуются «озеро» и «облако». Но воображение здесь уже сильнее, чем «отражение».

Академик А. И. Алиханян был из тех, кто «сделал» атомную бомбу. Мы с Буричем навещали его, и он много интересного нам рассказал о проекте. Мы жалели, что не записали на магнитофон. Я потом записал по памяти.

* * *

За годы своей жизни
 я собрал огромную коллекцию взглядов
 Синие
 серые
 зеленые бабочки взглядов
 покоятся в круглых коробочках суток
 Одни выглядят так
 как будто их только вчера поймали
 другие в полете обгорели
 с третьих стерлась пыльца
 они стали бесцветными
 цвета костного мозга
 цвета ненависти
 цвета страха

Бурич был собиратель, но не систематизатор, поэт, хотя и склонный к точности науки:

Я старьевщик
 я собираю продукты распада
 они гуманны и безобидны...

Это как раз по принципу «безобидности». У него действительно была склонность тащить в свой дом на Оке всякие предметы со свалок безо всякого расчета, что они пригодятся в обиходе. Стопки газет хранились в его комнате в Москве вечно, он ничего не выбрасывал. Но вот собрать «взгляды» и расположить в «коробочки суток» по принципу цвета не так-то просто. Зато отсюда выпорхнуло очаровательное стихотворение, видимо не сразу учтенное:

Бабочка –
договор о красоте
имеющий равную силу
на обоих крылышках

Однако не красота, а договор о ней. О «взглядах» договора не получилось. Красота улетучивалась в полете, стиралась пыльца, у бесцветных взглядов в глазах страх, в глазах того, кто смотрит. Взгляд страха – это не видящий взгляд. У Бурича здесь, как и во многих других его текстах, недоумение перед энтропией, перед накоплением серости, ненависти, страха. «Черное / ищет белое / чтобы убить в нем светлое / и превратить его в серое / или полосатое» («Черное и белое»). Сам себя он видит, если это не взгляд в пустое окно, как пучок чужих взглядов:

Я проецируюсь в сознание
девяи соседских мальчишек
семи членов комиссии по проведению водопровода
четырёх трактористов
трех штукатуров
пяти бакенщиков
начальника плеса
председательницы сельского совета
участкового милиционера

Живу столикий

Удивительны мои судьбы

Это те взгляды, «как будто их только вчера поймали», поэт проживает свою жизнь в чужом сознании, как бы утверждённый в множестве «отсеков надежды».

* * *

Зачем обнимать
если нельзя задушить

зачем целовать
если нельзя съесть

зачем брать
если нельзя взять навсегда
с собой
туда
в райский сад

Это еще одна «Ода максимализму» — «Мне хочется сразу всё». Как ни странно, но это надо понимать как концепт любовной лирики Бурича. В свете «теории адаптации» объект любви следует «взять навсегда», то есть в пределе подвергнуть смерти, равносильной райской жизни. Эрос в объятиях Танатоса! Но «задушив» и «съев», ты попадаешь не «райский сад», а в ад. И если «Бога нет», то нет ни того ни другого, остается чистое отчаяние невозможности любви. «Зачем?» Если нельзя «адаптировать», превратив в «протез собственных ощущений»? Кстати, как Бурич понимает рай: «Живешь в раю / называемом КНИГОЙ». Тогда поэт просто печалится, что не может взять объект любви в свой сотканный текст. Тогда уже не так страшно. Этому «брутальному» стихотворению можно противопоставить другое, где наш автор может «наблюдать лишь издали»:

Неоткрытые материки женщин

я могу наблюдать вас лишь издали

стрекозиным
взглядом
бинокля

и салюты палить из пушек

Глубока
у меня
осадка

(Будучи женат на женщине старше его на 15 лет, властной и скаредной, он был крепко «адаптирован» в семью. Его несколько шутовское желание еще раз жениться натыкалось на страх новой «адаптации». Как-то обсуждая одну известную нам обоим даму, он с сожалением произнес: «Посмотрел я на ее запястья и подумал: как она будет носить воду из колодца?» Будто это все ее возможное предназначение. Вот и остается такое:

8

Чего я жду от завтрашнего дня?

Газет

Вторая строка отделена от первой двойным интервалом, раздумьем, которое обещает неожиданное. Это можно понять как иронию, даже как издевку над массовым сознанием, хотя последовательным иронистом Бурич не был. То есть ничего неожиданного, газеты приносят в срок. Газеты все партийные, иногда обязательные для подписки. События, в них представленные, происходят, но не со мной. Хотя вдруг — «в папоротни-

ке колонок / нахожу труп / брата» («Эскалация»). Рифмуются «шум», «хруст», «труп». Уже в третьем на эту тему тексте – «Картина этого дня»: кусок газеты, «в дальнейшем окрашенном кровью говяжьей печени». Это уже события, не вызывающие чувства у автора, но тем не менее заставляющие как-то реагировать читателя, иногда морщиться, иногда вздрагивать. Или такой взгляд поэта, не привыкшего к «публикации» (не столь частый у него белый стих – хорей):

Стихи мои
вы мне мое тепло прислали
погибнув на газетной полосе

А вот уже конкретный портрет нашего массового потребителя информации, который тоже неустанно «ждет» новостей, заботливо упакованных в яркие цвета:

Homo statisticus

В доме построенном из спрессованных отходов
набив живот третьесортной пищей
этажерки третьесортной литературой
сидит homo statisticus
и терпеливо смотрит в телевизор

Он ждет уже тысячелетие

Ему обещали
репортаж с Антареса и Бетельгейзе

А в то же самое время успешные и знаменитые современники Бурича, не будучи инакомыслящими, «терпеливо смотрели» иначе: «В квадратик телевизора гляжу. / Принадлежу и твистам, и присядкам. / Принадлежу законам и присягам. /

А значит, и себе принадлежу» (Роберт Рождественский). Poëta statisticus!

9

* * *

Возможно
мир изначально
был черно-белый

и глухонемая природа
при помощи цвета
подавала нам какие-то знаки

А мы
смешали азбуку красок
окрасили землю
небо
воды

Тайна останется нераскрытой

Газета обычно черно-белая, как и сообщения в ней. Но газета не природа, которая сложнее. Есть в скупости двух полярных красок простая система бинарных оппозиций.

Информация в битах, байтах. Достаточная, чтобы стать оцифрованной. Но тут вмешался человеческий фактор, противоположный антропному. Мы все смешали, стало более красиво, но менее понятно. Где-то кто-то ученый писал, как множество научных мнений и религиозных ересей вводят нас в заблу-

ждение, заводят нас, по словам Бурича, «в пахнувший клеем / тупик» (это о книгах!).

Бурич возражал против «колдовства» рифмующих поэтов (рифма – бинарная композиция!), против неопределенности их творчества. Поэты-колдуны ему отвечали, что в верлибре «нет тайны». Смотря в каком верлибре! Он же настаивал: «Тайна останется нераскрытой». «Тайну» пытается раскрыть в начале нового тысячелетия его последователь Алексей АLEXИХИН («Новый мир», 2001, № 5):

Беседы о палеонтологии

мир
был весь черно-белый
покуда рептилии не научились различать цвета
этой книжки-раскраски

У Бурича сожаление о потерянной нами, не раскрытой загадке природы. У АЛЕХИНА виноваты дотошные «рептилии», которые разгадали эту тайну, но ни нам, не Буричу не сказали. Рептильный постмодернизм с его смещением цветов, образов и понятий, с его деконструкцией картины мира, как-то меньше всего коснулся творчества Бурича. Не знаю, зачем был нужен цвет рептилиям, но Буричу он понадобился для художественного плача:

* * *

Хочу боли
хочу резкой непреходящей боли
боли правды
боли жизни

хочу плакать большими цветными слезами
приводя публику в восхищение

Я уже писал о самом ярком тексте Бурича о существовании поэзии, это «Время чтения стихов». Это вполне в духе диалога Платона «Ион», о поэтическом вдохновении. Бурич — «вдохновенный» поэт, и если его «цветные слезы» не приводят публику в восхищение, то жизнь его прожита напрасно. Об этом его стихотворение-завещание, которое не следует выполнять:

10

* * *

Я
спокойный и трезвый
как анатомический атлас
стоящий рядом с историей философских учений
придя к выводу
что быть сильным так же пошло как быть слабым
что быть богатым так же пошло как быть бедным
что быть храбрым так же пошло как быть трусом
что быть счастливым так же пошло как быть несчастным
что прикладывать к чему-либо руки
так же пошло как держать их в карманах
прошу вас
считайте что меня не существовало

Это обращает нас к совету сатира Силена царю Мидасу (у Софокла), что самое лучшее для человека — это вообще не родиться. Но Бурич родился и прожил жизнь как поэт, как «инакомыслящий», и не его беда, что его поэтическое время совпало со временем «пошлым». Как это было уже более чем пару веков назад с Гёльдерлином: «К чему поэзия в скудные времена». Но пошлом время более скверно, чем скудное. Поэтому надо из

этого времени выбираться вместе с Буричем, иначе будут сбываться постоянно его парадоксальные пророчества:

Не бойтесь будущего
Его не будет

Миф об Айги¹

«Пускай я буду среди вас / как пыльная монета оказавшаяся / среди шуршащих ассигнаций / в шелковом скользком кармане / звенеть бы ей во весь голос / да не с чем сталкиваться / чтоб звенеть», – эти ранние стихи Геннадия Айги напоминают буддийский коан о незвучащей одинокой ладони и вместе с тем изначально обрекают автора на путь избранничества, довольно грустный в своем одиночестве: сам с собой в собственной копилке. Традиционный поэт проще описывает свое положение в этом мире: «Стукнул по карману – не звенит» (Н. Рубцов). Но это не то отсутствие звона, на который откликаются чуткие слависты.

«Кроме Айги в России нет поэтов», – услышал я от переводчика Ханса Бьеркегрена на шведском острове Готланд в 1999 году. Русская переводчица тут же уточняет, что по-шведски Айги звучит особенно хорошо. Я удивляюсь, значит ли это, что перевод лучше оригинала? Как это получилось? Переводчица с гордостью поясняет, что это она помогала Бьеркегрону с переводом на шведский. Здесь я удивляюсь вдвойне, так как два дня назад эта же переводчица признавалась, что стихов Айги не понимает.

В случае с Геннадием Айги, чувашским поэтом, пишущим по-русски, сталкиваешься именно с этим моментом: в его творчество следует верить, не пытаясь его понять. Попытки возразить

¹ Впервые: сайт «Стихи.ру», «Литературная газета». 2004. 23 июня (в сокращении).

его почитателям воспринимались обычно как оскорбление чуть ли не святыни и получали «отповедь». Нам внушает переводчик Ф. Ф. Ингольд: «...его стихотворение – это абсолютный дар, а дар есть вопрос, который самодостаточен, как бы бесплатный дар, непрошенный и без причины... Такому дару можно соответствовать лишь в том случае, если принять его, в его безусловности, без всяких условий, не стремиться ни возражать, ни оправдывать, ни объяснять». Идет ли речь о поэте, чей «дар» слова требует сочувствия и понимания, или об идоле, предмете веры? Вл. Новиков, «которого многие считают сегодня одним из лучших в России литературных критиков» (Л. Робель), вносит свою лепту: «Тихая недеklarативная вера в возможности слова объединяет всех „айгистов“» (Вл. Новиков). Добавляет масла в «священный» огонь француз Леон Робель: «почти сакральный символ совмещает... образ художника и образ Сверхъестественного существа» (с. 43). То есть для «айгиста» Айги – удачный гибрид художника и «Сверхъестественного существа». Похожий гиперболизм встречаем разве что у ученых поклонников Д. А. Пригова: «Поэзия Пригова подобна тому чуду, которое пережили апостолы, когда они вдруг начали говорить на всех языках» (немецкий профессор Игорь Смирнов в переписке с немецким профессором Борисом Гройсом, интернет, 19 мая 2001).

Пишущие об Айги совершают постоянные подмены понятий. «Айги – тот род поэта, который не стремится создать отдельный текст (стихотворение)», но «семантическое пространство с более или менее очерченными границами» (А. Хузангай). И верно, у Айги как бы нет «законченного» стихотворения, нет как таковой строки, нет часто и логических связей между словами, но это как раз выдается за достоинство его стилистики. Чувашский критик довольно точно определяет это расплывающееся семантическое пространство. Оно заполнено вариациями мест и «местоподобий»: это «поле», «лес», «сон», «Бог», не всегда легко различить, это существительные, или уже междометия? «Читая Айги, постоянно ловишь себя на том, что это ты

уже где-то встречал у него же» (А. Хузангай). Не следствие ли это «потрясения» Айги от чтения Киркегора: «...Кажется, будто Киркегор... на разные лады переписывал одну и ту же книгу», — пишет исследователь творчества Киркегора И. Томпсон.

Вл. Новиков утверждает: «Поэзия, как и наука, бывает прикладной и фундаментальной». Эта натяжка нужна, чтобы определить неуловимые для традиционной поэтики тексты Айги как «фундаментальную поэзию», и тогда получается, что Айги «больше чем поэт». Вслед за этим возникает бухгалтерская болтовня о «поэзии 100 процентов». Айги предлагает принципы иной поэтики: «Поэзия-как-Молчание», «Сон-Бегство-от-Яви», «Сон-Любовь-к-Себе», «Бумажка-будто-в-Дырках» и другие загадочные вещи. «Айги строил и строит поэзию, которая все менее возможна, Какие-то «духовные силы» влекут его строки в «мерцание безмолвное» (*Хузангай А. У-топия Геннадия Айги // «Литературное обозрение». 1998. № 5–6*). Колдовство, но — с другой стороны: «У Айги каждый элемент взвешен, до самих знаков препинания» (Дж. Янечек, США).

Для Айги главный авторитет — К. Малевич с его «абсолютной» живописью. Иные критики сравнивают поэтику Айги с «Черным квадратом», дабы его «унизить», другие (и он сам) видят в этом высшую похвалу. Смысл же «Черного квадрата» (пафос без логоса) — в абсолютном презрении к зрителю, который в любом произведении искусства ничего кроме слепого пятна не находит, в союзниках же здесь выступает лукавый толкователь, предлагающий увидеть в этом «бездну». Айги публикует в стихах «Без названия» — красные квадратики (32), добавляя к этому страницу «О чтении вслух стихотворения без названия» с нотами и указаниями на длительность «пауз», что выдвигает его в пионеры перформанса (1965 год!). Так дается пища последующим исследователям значимости «пауз» у Айги (дзен-буддизм и т. п.): «... пробелы становятся «уровнями» последовательного погружения в глубины существа: тяжкий труд!» (Л. Робель.) Возможно, для переводчиков Айги именно «пробелы» — тяжкий труд. Для срав-

нения вспомним строки Владимира Соколова о соловье: «Как удивительно в паузах / Воздух поёт за него!» Но «воздух» работает не на всякого певца. Именно вне «паузы», вне «пробела», там, где стоят слова (то есть поет «соловей»), у Айги востребована еще большая тишина, чем в пробеле: «(Тихие места – опоры высшей силы пения. Она отменяет там слышимость, не выдержав себя. Места не-мысли, если понято „нет“)»

Эта вечная установка на слово как на вывернутую наизнанку тишину претендует у Айги на апофатическое богословие, что позволяет филологу Вл. Новикову считать Айги «философом». Но много ли действительно новых литературных текстов можно сочинить о наличии отсутствия или о безмолвии слова? Потерю изобразительности осознает и сам Айги на «Страничке с признанием»:

Было: в лицо Простоте попытался взглянуть я однажды
Понял одно: что лишился я Слова как зренья

Вл. Новиков выдает нам одинокую букву (звук) «А» в стихотворении Айги «Спокойствие гласного» за «первый миг творения». В той же технике выполнено «Стихотворение-название: белая бабочка, перелетающая через сжатое поле»: чистый лист. И то и другое – «цитаты» из Василиска Гнедова (1890–1978), несомненного предшественника самого Айги, который пишет о нем (Гнедове): «поэт выступает зачинателем «антиискусства» в европейской литературе (французские поэты, например, начали осознанно заговаривать об «антипоэзии»... ровно через полвека после «антипоэтического» выпада Гнедова)». У Гнедова есть поэма из одинокой буквы «Ю», и есть опять-таки чистый лист под названием «Поэма конца». У Айги Бог весьма литературен, Он – «цитата из Бога» (есть еще «каракули Богадитяти» и снежинки, как «иероглифы Бога», образы не лишённые красоты, наряду с этим – «Бог бессмыслицы», нищешанское – «Бог умер», киркегорианское – «Бог был»). Вот еще текст

(переведенный на 43 языка!), имеющий (согласно немецкому профессору Райнеру Грюбелю) «онтическую ценность»:

НЕТ МЫШИ

есть

18 ноября 1982

Вл. Новиков предлагает нам текст Айги, «в котором дается подлинно поэтический, музыкальный ответ на самый важный вопрос, неизбежно встающий перед каждым человеком — вопрос о существовании высшего смысла, вопрос о Боге, о вере и неверии»:

как снег Господь что есть
и есть что есть снега
когда душа что есть

снега душа и снег
а все вот лишь о том
что те как смерть что есть
что как они и есть

есть так что есть и нет
и только этим есть
но есть что только есть
а Бог опять снега

а будь что есть их нет
снега мой друг снега
душа и свет и снег

о Бог опять снега

и есть что снег что есть...

Итак, Айги прояснил, наконец, заблудшему (в снегу ли?) Вл. Новикову и всему человечеству, — что есть (и в то же время «нет») Бог. Эта мерцательность «есть» и «нет» — повторяется часто у него как атрибут сна-текста. Вл. Новиков утверждает, что здесь свободный стих вдруг переходит в метрические стихи. Но у Айги метрический стих распадается в аморфное построение, которое я бы не взялся определять как «верлибр». В данном случае здесь обычный трехстопный ямб. Слух за метром тянет известные строки, вот и Новикову почудилось, что «снега мой друг снега» идут от пушкинской строки: «Пора, мой друг, пора», с чем тут же соглашается сам автор. С тем же успехом можно начать отсчет от дедушки Крылова: «Вороне где-то Бог...», — размер тот же, и Бог тоже вполне упомянут «всуе» («яд литературных ассоциаций» — Вл. Бурич). Этот текст может показаться «заговором» (можно даже положить на музыку, что и сделала с успехом С. Губайдулина), но о чем заговор? Лишь о том, чтобы критику Вл. Новикову «внушить», будто «перед нами текст, объективное значение которого превышает пределы чисто эстетической функции», то есть сакральный текст, утверждающий довольно невнятно, видимо, «снежность» Бога.

Айги «дерзнул» назвать Слово «Иоанническим» в своей речи, сказанной в Македонии, дабы выглядеть православным среди православных, возвеличив профанное поэтическое слово до «Слова у Бога». Но св. Иоанн Дамаскин поучает: «...так как наша природа подвержена смерти и легко разрушима, то, поэтому, и слово наше — безлично. Бог же, всегда существующий, и существующий совершенным, будет иметь и совершенное, и ипостасное Свое Слово...». По свидетельству Л. Робеля Айги не соотносит себя с определенным вероисповеданием, то есть он «оригинальный» язычник, создающий своего Бога при помощи своего языка. А затем автора канонизируют «айгисты», люди вряд ли религиозные, поскольку они полагают, что его тексты, построенные как «псалмоподобия» (в его словаре есть еще «богоподобия», «своеподобие», «смыслоподобие», «ветроподобие»), по

силе и значимости способны встать в один ряд с текстами священными.

Критик из Швейцарии Илма Ракуза пишет верно: «Повторение и взывание характерны для молитвы, песнопения, заклинания, Айги переносит их сакральные функции на поэзию, которая как „священнодействие“ имеет своей целью не сообщение, а внушение» (заклинание). Но что внушается? Что автор — «жрец» неведомой религии? «Тишина», «молчание», «поле», «овраги» — как высшие ценности, говорящие о величии творца? Стихотворение, если оно удалось, внушает: я удачное стихотворение, а если это «семантическое пространство», смутно отражающее весь космос, то оно внушает нам необъяснимую благодарность за само усердие сочинителя. Поэзия, даже если о Боге, — дело светское. Уитмен, как известно строивший свой стих от Библии, брал у нее лишь форму, он не играл в «жреца», потому и остался поэтом.

Св. Василий Великий описывает псалом как произведение, имеющее определенное содержание, идущее от Бога и возвращенное Богу как молитва. Каждый псалом имеет точное толкование. А вот поэта Айги толковать не велят. «„Айгисты“ ставят нашего автора в один ряд с псалмопевцем Давидом» (Р. Грюбель). В псалмах есть великая правда Духа: правильная мысль. У Айги с его опорой на бессознательное «правильности» нет, зато — «есть так что есть и нет / и только этим есть / но есть что только есть»). Есть тщательно просчитанная неопределенность.

Айги признается, что его потряс импрессионизм как возможность крайней субъективности художника. Не дал ли ему пример Сёрен Киркегор: «В датском королевстве безусловно не живет ни один человек, обладающий таким чувством индивидуальности, каким обладаю я».

«Нет пророка в отечестве своем» — читаю в российской прессе (1993 год) о присуждении премии Петрарки Г. Айги. После этого беседую в Германии с Карлом Дедечиусом, первым переводчиком Айги на немецкий. Дедечиус — знаток поль-

ской поэзии, с русского перевел Маяковского и тут наткнулся на «странного» Айги, перевел и издал в крупном издательстве «Зуркамп». Книгу не покупали (обычное дело для поэзии) и ее «пустили под нож» (в этом издательстве мне довелось услышать о перспективах русской поэзии: если лучшего – Айги – не покупают, зачем тогда другие русские!). Прошло лет десять, и снова выходит Айги, а затем приезжает автор в надежде на гоно-рар, но его нет: книгу не покупают. Тогда, рассказывает Деде-циус, созвонились с добродушным Збигневом Хербертом (Деде-циус его переводил) и деловым Михаэлем Крюгером, главным редактором издательства «Ханзер» и решили дать Айги премию Петрарки. Так «пророк» объявился еще в одном отечестве.

В Бонне знакомлюсь с известным журналистом Юргеном Серке. А, русский поэт, – восклицает он, – вот Геннадий Айги – грандиозный поэт! Я наивно спрашиваю, чем грандиозен Айги. Журналист объясняет: у него такое французское лобби!

Айги перевел на французский Леон Робель, блестящий знаток русского языка. С Леоном мы гуляли по Парижу в поисках рыбного ресторана в 1992 году. Он был как раз удручен своей ссорой с Айги. Тот «поручил» ему написать книгу о себе, но оказалось, что подобное «поручение» (для надежности) получил еще один сочинитель, который выполнил задачу быстрее, чем Робель, так что труд проделан зря. Но не прошло и десяти лет, и книга Робеля «Айги» появляется уже и на русском языке в 2003 году при поддержке французского посольства в Москве и нашего бывшего Министерства печати. Французское «лобби» плюс федеральная программа, отбирающая из культуры самое для нас насущное!

Л. Робель – автор представления Айги к Нобелевской премии. Он вспоминает в этой книге: «...его (Айги) длинный монолог касался лишь Нобелевской премии, на которую он надеялся... речь шла и о значении, которое присуждение ему премии могло бы иметь для его маленького народа. В какой-то момент я был поражен: только это его и интересует...» Но потом Робель

одумался, попытался подняться над «этическим подходом», над «почти этнографическим интересом по отношению к чувашам», и вот уже по заключению Л. Робеля – Айги «единственный, кому удалось найти поэтическую мысле-форму, которая наиболее полно отвечает самым насущным потребностям человечества...». Отношение Айги к последнему (в одном из лучших стихотворений-«снов»): «проснись – визжит Частушка-Человечество».

Сложилась эта мысле-форма из «древнечувашской культуры, русского авангарда и французской поэзии XX века». Невероятный гибрид! Древнечувашская культура есть язычество и вряд ли сегодня «отвечает самым насущным потребностям», в какую бы первобытную стихию не скатывалось нынешнее человечество. Русский авангард, как и любой авангард, противоречит любой традиционной культуре и религии (по духу «Псалма» авангард что-то близкое «совету нечестивых»), Он космополитичен в своей вечной революционности и страсти к сбрасыванию предшественников с «парохода современности» (это сбрасывание Айги выдает за непреложный «закон»). Для истории авангарда в России изыскания Айги имеют несомненную ценность, но его попытка выдать авангард за магистраль культуры вряд ли плодотворна.

В Англии во время чтений в английских университетах в 1992 году я останавливался в Эдинбурге у слависта Питера Франса. Он сетовал на то, что перевел Айги на английский, но никак не найдет издателя для книги. Я спросил, чем замечателен поэт Айги? Питер Франс ответил: Гена сказал, что если он не получит Нобелевскую премию, чувашский народ вымрет. И Франсу удалось издать Айги. Отклик на это издание появился в «Новом мире» (№ 9, 1997) под названием «Обманувшийся и обманутый». «Некто Колкер», из Англии цитирует текст Айги – «О ДА: РОДИНА»:

была как лужайка страна
мир – как лужайка

там были березы-цветы
и сердце-дитя

а как те березы-цветы ветром этого мира сдувались

и розы-снега
окружали как ангелов-нищенок вздох
сельских безмолвных!.. — и с их Свето-Жалостью
вместе
светили

(здесь — место молчанию
такому же долгому
как бесконечная жизнь)...

Стихи закончатся выходом в «мир-чистоту» (в других стихах — «Рожь-Чистота», с. 218).

Обратим внимание на «молчание» в скобках, делающее текст «иномерным» или уходящим в «вечность». Ю. Колкер комментирует: «переживание это старо как мир, известно поэтам всех времен и народов... в приведенном тексте нет ни новизны, ни метафизических глубин, ни сложного или загадочного содержания, а все „иррациональное“ и „метаграмматическое“ наводит на мысль об отказе от нормативной русской речи»). В отклике Колкера вновь выныривает «внушение» со ссылкой на слова Льва Толстого: «Первая жертва „эпидемических внушений“ (Л. Т.) сам автор, теряющий голову от успеха, перестающий понимать, на каком он свете. Айги — типичнейшая из таких жертв... Перед нами человек обманувшийся и обманутый». Это не совсем так, роль Айги отнюдь не страдательная, а вполне активная. Далее Ю. Колкер, обвиняет Айги в приспособленчестве к «запросам западных университетских славистов и испорченному вкусу российской окололитературной публики». Иная позиция у Евг. Евтушенко: «Теряя в коли-

честве читателей, Айги выигрывает в их качестве». Но не приводит ли это «качество» к заговору суеверных?

Как начинал Айги? – задается вопросом Леон Робель. «Он ответил мне, что в самом начале своего творческого пути работал как Лермонтов или Маяковский...» Не больше и не меньше. Но со временем Айги «под влиянием Малевича понял, что есть еще более высокая поэзия, нежели «исповедь Лермонтова-Маяковского, а именно – «это нечто значительное и пока неопределенное, мир как туманность, довольно пугающая. Громада этого материала не вмещается в рамки исповеди, она требует от поэта придания ему формы (стихотворения) и в то же время представляет собой модель мира, включающую все на свете: предметный мир, природу, философские построения, иррациональное, непознаваемое, бессознательное, все вместе». Что же получается? Вместо исповеди – проповедь «всего на свете»? Оказывается, стоит лишь поставить себе неразрешимую (безумную!) задачу и убедить своих адептов в ее разрешимости. И еще Айги сам о себе: «чувацкий поэт Михаил Сеспель... Это был совершенно гениальный поэт», и чуть дальше о «накале гениальности»: «...думаю, это во мне есть...» (беседа с В. Куллэ // «Литературное обозрение». 1998. № 5–6).

Айги – начитанный человек. Из потрясений, сформировавших его личность, упоминается Ницше. Не Ницше ли дал ему идею о «творческом» сне: «Прекрасная кажимость сновидческих миров, порождая которые каждый из людей выступает как художник в полном смысле этого слова...» («Рождение трагедии»).

Айги черпает эту кажимость из сна, особенно подчеркивая важность периода перед засыпанием. Затем у него, как пишет теоретик «зауми» Сергей Бирюков, «сон» переходит в «молчание» и в этом происходит «авангардная... попытка слияния природы и искусства». И – уточняется: «Пусть попытка не удастся... но останется искусство как возможность», то есть опять-таки кажимость поэзии. Но еще Гоголь связывал сакральную поэзию не с кажимостью, а с «верховой трезвостью ума». Я бы про-

тивопоставил облачным снам-симулякрам Айги контрастно-ясный «Сон (I)» Вл. Бурича:

Огромное
от океана до океана
существо
лежит
ест
хлеб с металлом

и еще чем-то

что не дает хлебу засохнуть
металлу заржаветь

Вл. Бурич, родоначальник современного русского верлибра, относил себя к поэтам, которые пишут «ясно о ясном» или «ясно о темном», и не особенно жаловал Айги, которого определял как пишущего «темно о ясном и темно о темном»: («дыханием (о дай) / немного замутить!» — Г. Айги). Вл. Бурич писал об естественности и искусственности как эстетических категориях, сравнивая французский регулярный парк с метрическим стихом и английский «естественный» парк со свободным стихом. Это сравнение повторил Айги в своей статье, опубликованной в немецком издании (составители В. Хёллерер и Х. Хартунг), посвященном современной поэтике. Вообще представляется странным, что Айги нигде не упоминает своего умершего коллегу, также как и его переводчики, переводившие Вл. Бурича. Правда, Л. Робель в книге об Айги вспомнил тех, «кто, подобно Буричу, добились признания верлибра самостоятельной системой русского стихосложения» (с. 181). А Ф. Ф. Ингольд замечательно перевел книгу Вл. Бурича и даже опубликовал его стихи («В угол локтя вписана окружность головы...») на немецком языке... как свои собственные (Альманах II Мюнстерского фестиваля поэзии).

Айги повторяет мысли Вл. Бурича об «усталости» и устаревании рифмы и метра: «О рифмах. Они давно уже кончились». Но все иные (не «темные») проявления русского верлибра он не принимает, как «повествовательно-рассказовые» либо умственно-риторические, и по его мнению «свободный стих совсем не разработан в современной русской поэзии». В то же время он (сам не без черт постмодернизма) испытывает отвращение к постмодернистам: «По поводу „соцарта“ и „центонной поэзии“» (Пригов, Кибилов и др.) Айги без колебания утверждает: «это явление сочинительства, мертвечины, литературщины...» О Евтушенко и Вознесенском говорится уже с осуждением самой их аудитории: «стихи... несколько механистичны, суховаты и не должны были действовать на молодую среду». «Об официозе. Русская поэзия в своем основном корпусе агрессив-но-консервативна и очень напыщенна, самовлюбленна».

Соответственно и нелюбимые им рифмоторцы отвечают взаимностью, но достается уже верлибру как таковому: «Тут уж и ямба от хоря отличать не надо – валяй верлибром и делай, что хочешь...» (*Кушнер А.* // «Литературная газета». 1991. 26 июня). Но именно Айги, которого имел в виду опасавшийся вторжения верлибра А. Кушнер, «валяет» чаще всего метрическими ансамблями (логаэдами), а часто и вполне ямбами и хорями.

Возможно, Айги, будучи несомненно поэтом в чувашском языке (переводы «Василия Теркина» Твардовского, польской ли, еврейской ли, наконец французской поэзии, принесшей ему славу во Франции, разве не требуют мастерства?) в русском языке скорее не мастер, а борец со словом, для него оно так и осталось «чужим», что внушаемые читатели принимают за «свое слово», за крайнюю оригинальность и новаторство. «На русский язык я мучительно переходил в 1960 году». Не есть ли вся его поэзия след этого непрекращающегося «мучительного перехода»? И здесь прав его собрат по перу Гиви Орагвелидзе, когда говорит о «поражениях» европейской поэзии конца уходящего века, которая оказалась способной передать «лишь форму

своего терзания». Для него Айги — «первый из русскоязычных поэтов, который ступил на этот тернистый путь... и творчество его дополняет общую картину несомненного кризиса, который в наши дни переживает мировая поэзия, очутившись на краю бездны, но оно, это творчество, жертвой бездны не стало». Здесь, в конце, Гиви, кажется, возвышенно заговорился: жертвой «бездны», скорее, подобное творчество все-таки стало.

Робель пишет о «затрудненности общения (что было характерно и для общества в целом)», в результате чего «вопреки правилам грамматики и нормам словоупотребления» Айги выработал «особый синтаксис своих стихов». Но утверждения о безъязычии «общества в целом» сомнительны даже для советского периода. Айги начинал с более ясных стихов с более зримой образностью. Советский период закончился, но темный стиль Айги не изменился. Мало того, он сам заговорил о конце своего творчества. Можно это понять в связи с затуханием интереса к поэзии в меновом обществе, более глухом, чем «совок». Но для сочинителя, чье слово «работает в счет третьего тысячелетия» (проф. Новиков), заявление преждевременное.

Задача Айги воссоздать историю русского авангарда вполне ему удалась, в этом его несомненная заслуга перед русской словесностью, но изменить соотношения традиции и авангарда в пользу «авангарда» — дело явно проигрышное. И вот опять мимоходом белая подмена: «в свое время и Пушкин был авангардом», — беседует с Айги В. Куллэ. «Совершенно верно», — поддакивает Айги.

Поэт Ю. Милорава предрекает необходимость литературного «течения» с опорой на Айги (Л. Робель соглашается с ним) и сам его воплощает. Он повторяет и прием сращения слов (заодно и аграмматизмы) вслед за Айги: «место личинок-розжарких», «эта — сама — дрожь разверстая», утверждая в своей книге «Прялка-ангел»:

сапоги могут быть такими
или даже другими

и цветы какими угодно даже большими
и даже фиолетовыми
и даже за такими высокими бордюрами
какими угодно им
всюду

...стало быть и камни бордюрные
какими угодно

Стало быть, и стихи могут быть «какими угодно» в этом новом течении.

Согласимся с Евг. Евтушенко, когда он пишет в своем предисловии к книге Айги: «ни в одном современном поэте так причудливо не выразился выход от почвенности к европеизму». Но если бы еще знать, нужен ли русской поэзии нынешний «европеизм» (у Пушкина или у Блока разве его не было?) с его все более узким кругом читателей! И кто сказал, что у Европы нет почвы?

Айги достоин всяческих премий, но его порыв не может служить образцом для русского языка (ничего обидного, акад. В. В. Виноградов даже язык Гоголя и Лескова не брал в «образцы»). И он вряд ли со всей апологией языческого авангарда, вопреки утверждению Л. Робеля, «вписывается в магистральную линию русской поэзии, траектория которой проходит через точку „Пушкин“ и точку „Хлебников“». Айги тем и хорош, что движется в стороне и в своих поэтических снах принципиально неподражаем.

Р. С. Из откликов и комментариев

Ольга Балла в рецензии на основательную книгу «Айги: Материалы, исследования, эссе»: В 2 т. (М.: Вест-Консалтинг, 2006) пишет:

«Похоже, он не укладывается полностью ни в одну из существующих теоретических заготовок, что и заставляет литературоведов трансформировать старые концепции и изобретать новые. Вот и в этом сборнике — чего только не прочитаешь! Любопытнейшую стиховедческую конструкцию возводит, например, Юрий Орлицкий: он вполне убедительно доказывает, что Айги пишет отнюдь не верлибром, но так называемым гетероморфным стихом (термин пришлось изобрести специально ради Айги), разноразмерным стихом на силлаботонической основе, включающим в себя и такие формы, которые среди известных размеров не встречаются. Наталья Фатеева усматривает в текстах чувашского поэта особую „континуальную дискретность“, Данила Давыдов выявляет у него „инфантильную оптику“ как „сознательную творческую стратегию“ — „близкую примитивизму, но не тождественную ему“. А американец Джеральд Янчек и вовсе толкует тексты Айги как поэзию молчания, которая уже готова переступить границы самой поэзии и стать „каким-то почти религиозным актом“, — Айги и к этому дает основание, он сам прямо так и пишет: „Паузы — места преклонения: перед — Песней“, „молчание — как “Место Бога“ (место наивысшей творческой силы)”» (*Балла О. На грани языка // «НГ Ex-Libris». 2006. 24 августа.*).

Евгений Степанов в журнале «Футурум АРТ» откликнулся:

«Вячеслав Куприянов на сайте Стихи.ру опубликовал статью „Миф об Айги, или О верлибре“, которая вызвала большой резонанс в литературной общественности.

Затем Вячеслав Куприянов опубликовал практически идентичную статью под названием „Айгитация“ в „Литературной газете“, 2004, № 24 (5976). На взгляд редакции, эта статья не столько об Айги, сколько о самом Куприянове. Автор, как говорится, предстал во всей красе. Его откровенно жалко. Публикуем с небольшими сокращениями комментарий члена редколлегии журнала „Футурум АРТ“ Юрия Милоравы».

Юрий Милорава. Простое и неприкрытое зло

(ответ на статью В. Куприянова «Миф об Айги, или О верлибре»)

«Размахнись, рука, раззудись, плечо. Писатель написал о коллеге, дав свободу немудреному своему „анти“, показав дорогу ненависти. Выражал такое раньше устно, на бумаге же впервые, зато сразу и обильно, значит, прождал долго — до юбилейного года, до семидесятилетия.

Спешу зафиксировать: подобного, столь чудовищного в своей прямолинейности пассажа я не читал давно. Вячеслав Куприянов создал усердное, скучно-тенденциозное литературоведческое эссе и вместе с тем этакую размашистую статью-бульдозер, огромную, скрупулезно-подробную, страстно-очерняющей густоты, ошельмовывающую, шапкозакидательскую, полную профессорски-витиеватой лжи, дичайших сплетен и до боли знакомой административной геометрии. В любом абзаце, в каждой интонации до арсенала хамства хрущевской антипастернаковской кампании и чистки всего шаг. Тогда был жаркий (жалкий) политический стиль, сейчас простая и неприкрытая злоба.

В корне не соглашается В. Куприянов с данностью, с фактом, что на Западе Геннадий Айги — писатель международного значения, один из крупнейших поэтов нашего времени, классик. И негодует. Словно бы мечтает изменить ситуацию. Я считаю Геннадия Айги своим учителем...

...Вся ситуация вокруг выдвижения Айги на Нобелевскую премию французским Центром сравнительной поэтики, поддержанного десятками выдающихся личностей, среди которых Дмитрий Лихачев, Жак Рубо, Бернар Дельвай, Чарльз Б. Тиммер, Вольфганг Казак, особо тщательно извращена и представлена в карикатурном виде. Куприяновым вышеуказанным авторам отказано в компетентности?

Не могу не сказать и вот о чем.

В. Куприянов неверно (случайно?) цитирует мои стихи. Вместо „может фиолетовыми“ — „даже фиолетовыми“. Изменена

и разбивка строк. Или нюансы семантики и графики, звук для сюжетного реалиста В. Куприянова особо много не значат? Или так удобнее критиковать и проще отпускать плоские каламбуры? Куприяновский прецедент нового Анти-Дюринга, появившийся на сайте Стихи.ru, грустен и безобразен. Нормальное отношение к происшедшему — конечно, это абсолютная бессмыслица. Естественный комментарий к этому — любовь и восхищение поэзией Геннадия Айги его многочисленных читателей во всем мире¹.

Евгений Степанов продолжает полемизировать на сайте «Литературной газеты» (27 июля 2004):

«Конечно, статья Куприянова не может навредить репутации Айги, скорее, она только поднимет интерес к нему. И комментировать статью Куприянова, возможно, излишне, однако вещи нужно называть своими именами. Неприглядность куприяновской статьи в том, что он мешает жанр литературоведческого анализа и светской хроники. А кроме того, занимается откровенной фальсификацией. Куприянов приводит неточные цитаты. И хотя на сайте Стихи.ru ему указывают на это, он с упорством, достойным лучшего применения, продолжает настаивать, что цитаты верные. Не будем голословны. Вот стихи Юрия Милоравы (ученика и друга Айги), процитированные Вячеславом Куприяновым в „Литературной газете“.

Сапоги могут быть такими
или даже другими
и цветы какими угодно
даже большими
и даже фиолетовыми
и даже за такими высокими
бордюрами

¹ Полностью текст см.: Журнал «Футурум АРТ». 2004. № 7–8.

какими угодно им
всюду
...стало быть и камни бордюрные
какими угодно.

Но в книге „Прялка-ангел“ (Москва, 2003, издательство „Вест-Консалтинг“, с. 112) разбивка на строчки совершенно другая.

Сапоги могут быть такими
или даже другими
и цветы
какими угодно даже большими
и может (*может, а не даже. – Е. С.*) фиолетовыми
и даже за такими высокими бордюрами
какими угодно им
всюду
...стало быть и камни бордюрные
какими угодно.

Поскольку книга „Прялка-ангел“ выходила в моем издательстве „Вест-Консалтинг“ и я знаю, как важны для Юрия Милоравы и разбивка на строфы, и каждое слово, и каждый звук, могу констатировать, что фактически Куприянов искажает смысл стихотворения и вводит читателя в заблуждение, проще говоря – лжет!»

P.S.

Я прошу прощения за мою ошибку в разбивке на строфы в стихотворении Юрия Милоравы. Я понимаю, как важна для автора композиция текста. Но моя ошибка вряд ли могла быть моей сознательной ложью с целью исказить трактовку автором перекликающихся образов-символов «сапог», «цветов» и бордюров».

Не вижу принципиальной разницы в смысловых интерпретациях этих двух разных разбивок на строки и строфы. И не нахожу здесь никаких следов объявленного Евг, Степановым сюрреализма Милоравы. Но мало ли что может присниться поэту!
(В. К.)

О страданиях авангарда и не только¹

ОТВЕТ ЕВГ. СТЕПАНОВУ И Ю. МИЛОРАВЕ

В «НГ Ex-Libris» была опубликована заметка Евг. Степанова «Новый самиздат», из которой следует, что я, подобно Жданову или Суслову, загоняю в подполье нетрадиционную поэзию. Причиной тому моя статья «Айгитация» в «Лит. газете» от 23 июня 2004 года.

Вообще занятие критикой – грех: не судите, да не судимы будете. Тем более если ты не «чистый» критик, а сам сочинитель. Но история не нова. Потому и отвечают мне на другом языке:

Куприянов «разбушевался», от Куприянова «досталось» и т. п. Хорошо.

Чем же, например, досталось немецкому журналисту Ю. Серке, если я передаю его исчерпывающее свидетельство о поэте Г. Айги: «у него сильное французское лобби»? Больше ему нечего было к этому добавить. Далее, я и рассматриваю французское «лобби» наряду с прочими. Статья моя таким образом посвящена лобби, т. е. «пиару». Лобби и «пиар» ныне замещают литературную критику и отличаются от нее заимствованием приемов из технологии создания рекламы: они продвигают на рынок товар, а вовсе не занимаются ни эстетикой слова, ни исследованием аудитории.

В моей статье подчеркивается неадекватность высочайших оценок самим оцениваемым текстам, плюс часто звучащие призывы склонить головы перед великим поэтом, не требуя ника-

¹ Впервые: Интернет-журнал «Топос». 06.04.2005.

ких для этого аргументов. Ведь, если есть поэт, тем более «великий», то у него есть своя поэтика, а в нашем случае упоминают «поэтику псалма» и требуют религиозного отношения к «псалмопевцу». Опишите мне поэтику Айги корректно и непредвзято, и я буду готов согласиться с таким филологическим подвигом. Но пока мы слышим от американского профессора Джеральда Яначека: «...о духовном облике поэта Айги трудно говорить вразумительно» (что я и взял эпиграфом к статье). Позволю себе повториться: «Айги по заключению Л. Робеля — „единственный, кому удалось найти поэтическую мысле-форму, которая наиболее полно отвечает самым насущным потребностям человечества...“» Сложилась эта мысле-форма из «древнечувашской культуры, русского авангарда и французской поэзии XX века». Это цитаты из представления Г. Айги к Нобелевской премии. Это ради Бога! Но объясните, почему «самым насущным потребностям человечества» отвечают именно «древнечувашская культура», именно «русский авангард» и именно «французская поэзия XX века»? Почему именно этот гибрид призван облагодетельствовать человечество? Почему, например, не рапануйская культура острова Пасхи, плюс древнекитайская придворная лирика, плюс «пуду кавидей» — авангардное движение в тамильской поэзии Цейлона XX века? И как осуществляется подобный синтез?

Теперь еще, кого я согласно Евг. Степанову «пытался уличить». Ему «интересно, что по этому поводу думают сами З. Херберт и М. Крюгер?» З. Херберт, к сожалению, уже умер. М. Крюгера я пока не спросил об этом, он всегда слишком занят. Но вот крупнейший переводчик Карл Дедециус, на беседу с которым я ссылался, откликнулся. Ему не было особенно приятно, что я изложил его рассказ о том, как Айги решили дать премию Петрарки. Мои коллеги полагают, что я осуждаю моих зарубежных коллег, ибо они дали премию Айги, «т. к. поэту невозможно было платить гонорар за ужасно плохо продававшийся в Германии тираж книги» (Евг. Степанов). Но это

в порядке вещей, как раз ничего «ужасного», там платят проценты от проданных книг, и книги могут не покупаться годы (я повторяю, что там и мои книги не особенно покупают, так же как и в Москве, здесь и сейчас, где поэтические книги, к тому же если они хорошо изданы, к тому же обращенные в товар, слишком дороги для редких любителей поэзии).

Но вот сам К. Дедедиус не хочет выносить какие-то об этом суждения и выстраивать свою иерархию, ибо подзаголовок «Знаменитейшие поэты России» в книге, где в числе восьми других авторов был им опубликован Айги на немецком языке, принадлежит не ему, а издательству. Можно процитировать из письма Дедедиуса переводчику П. Штегеру: «Факт, что Айги был включен в конец моего крошечного избранного (задуманного тематически, а не как канон значимости в истории литературы) не как „величайший русский поэт“, но как интересный феномен конца Советской эры, который вызвал некоторый интерес у профессионалов и любителей. Существует небольшое число его стихотворений, которые действительно заставили к ним прислушаться знатоков поэзии и вызвали весьма позитивное эхо. Хотя я первый перевел Айги на немецкий язык, но только ранние стихи и в небольшом выборе» (см. немецкий оригинал, полученный мной по электронной почте).

Здесь нельзя не повториться: ранний Айги понятнее, образнее, точнее. Обратите внимание на любые антологии последних (и не только) лет: выбирают у него, как правило, одни и те же ранние его стихи. Теперь о том, что моим оппонентам «уж и вовсе смешно!» Что от меня «попутно досталось и Казимиру Малевичу». Я выразил свое отношение к «Черному квадрату» так: «Для Айги главный авторитет К. Малевич с его „абсолютной“ живописью. Иные критики сравнивают поэтику Айги с „Черным квадратом“, одни, дабы этим „уязвить“ Айги, другие же (и он сам) видят в этом высшую похвалу. Смысл же „Черного квадрата“ (пафос без логоса) в абсолютном презрении к зрителю, который в любом произведении искусства ничего

кроме слепого пятна не находит, в союзниках же здесь выступает лукавый толкователь, предлагающий увидеть в этом „бездну“. Бельмо и есть бельмо, даже если оно вне глаза и имеет черный цвет. Айги публикует в стихах „Без названия“ – красные квадратики (32), добавляя к этому страницу „О чтении вслух стихотворения без названия“ с нотами и указаниями на длительность „пауз“, что выдвигает его в пионеры перформанса». Еще раз: аналог «Черного квадрата» в литературе – это пустая страница («„белый на белом“ мир Геннадия Айги» – обозначил В. Кривулин).

Однако и Айги, и Малевич были Евг. Степанову только поводом для разговора. О трагическом состоянии литературы и в частности (что правда!) поэзии. И опять об Айги, «нестандартном авторе», которому печататься «по-прежнему негде». Во-первых, книги этого автора выходили и выходят как за рубежом, так и у нас, достаточно прочитав его обширную библиографию (уже устаревшую) в «Лит. обозрении», 1998, № 5–6, целиком посвященном ему (кому еще посвящался целый – двойной – выпуск какого-нибудь журнала?) Во-вторых, справедливо пишет Вл. Новиков во вступлении к монографии Л. Робеля «Айги» («Аграф», 2003): «Книга о современном поэте – в нынешней России большая редкость... Геннадию Айги, можно сказать, повезло». И в-третьих, сам Айги утверждает, что он уже ничего не пишет, так как все написал. Так что в данном случае жаловаться грех.

Другое дело – общее состояние культуры. Вряд ли стоит плакаться об «авангарде». Авангард потому и авангард, что обладает той пробивной силой, которой не хватает живой традиции. Авангард сценичен и эстраден. Авангард телегеничен! Авангард привязывает себя к скандалам, именно он овладевает ныне тем, с чего я собственно начал: «пиаром». И умеет находить деньги. Становиться «товаром». Опирается на государственную «федеральную программу». Раздавать и получать премии. Почему кто-то удивляется, что заграничная премия

Петрарки, как и иные, распределяется по тем же неведомым принципам, что и наши иные громкие премии?

Самиздат для поэзии — это и есть рынок в действии. Авангард, бунтуя «против правил», всегда торопился на рынок. Тот же «Черный квадрат», прикидываясь искусством, становится товаром, на это и рассчитан.

Но сейчас — только ли авангард в самиздате? Если большинство поэтических книг издается за счет средств авторов, то надо ли полагать, что выход каждой оплаченной книги говорит не о ее поэтических достоинствах, а совсем о других способностях и достоинствах автора. Поэт должен найти себе богатого благодетеля, или найти выход на некий таинственный «фонд». Как отличить книгу истинного поэта от хорошо проплаченного издания? Критика сейчас замещается рекламой! Прочитайте большинство нынешних рецензий, и вы удивитесь, как много у нас замечательных поэтов и поэтесс! Беда лишь в том, что подобный «пиар» слишком уныл и однообразен, чтобы расшевелить читателя, мечтающего лишь о том, как пополнить ряды «среднего класса».

Евг. Степанов верно говорит о «колоссальной ответственности, которую несут редакторы», но как раз редактор ныне менее всего востребован, достаточно бухгалтера, который ныне называется более престижно (менеджер и пр.), именно он встречает автора по одежке и провожает, вызывая охранника. И еще: поэзию не издают, потому что ее не покупают. А не покупают, потому что не продают. Представьте себе модный магазин — там продавец одет с иголки, любит и понимает одежду. А в книжном магазине вы сегодня не сыщете продавца, который бы ориентировался в поэзии и мог бы сориентировать покупателя. Там вам любая девочка с презрением (в лучшем случае с извинением) скажет, что стихов она не читает («в школе наелась»). Нет культуры продажи поэзии, и не будет этой культуры, потому что уже не только вдохновенье не продается, но не продается и рукопись. Есть, конечно, электронная

бездонная бочка, где можно засолить впрок любые тексты, как капусту: сами пишем и сами друг друга читаем, — но это другая тема.

Поэзия должна быть дешевой, как хлеб, ибо это единственная духовная пища, если мы мыслим в пределах светского государства. Поэты в принципе — крестьяне, возделывающие духовный хлеб на зыбкой почве культуры. Здесь не совсем уместно спасительное слово «авангард», авангардный поэт — это поэт-мичуринец, который всегда может смертельно разбиться, упав с выращенной им развесистой клюквы. Хорошо бы, если бы поэт-крестьянин мог обходиться без перекупщиков, чтобы его хлеб не дорожал. И неплохо бы, если бы, как на сытом Западе, когда крестьянам приплачивают, чтобы они не производили слишком много капусты, иным поэтам платили за молчание. Хотя бы за временное. Но нам перепроизводство не грозит.

И еще хорошо бы, что суть дара поэзии не замутилась скороспелыми теориями. Евг. Степанов разделяет «поэтов и прозаиков». Под поэзией он (не первый) понимает «то, что нельзя пересказать прозой». То есть прозу он понимает так же, как мольеровский господин Журден. Но истинную прозу тоже нельзя пересказать «прозой журденовской». Ни «Евгений Онегин», ни «Василий Теркин» — это не проза, изложенная стихами (в отличие от некоторых популярных авторов, перечисленных Евг. Степановым). Малларме вообще все настоящее искусство в слове определял как поэзию, таково и античное представление. Ни поэтический, ни прозаический стиль (ни стиль свободного стиха — тем более) нельзя передать, пересказать, кроме как процитировать. Потому вредны и бессмысленны «дайджесты» классической прозы, чем пытался заниматься критик Вл. Новиков, излагая классические сюжеты. Это не Толстой, не Чехов — это в каждой строке — Новиков. Исказив стиль, мы искажаем и уничтожаем вкус. Не только к литературе, но и к жизни.

А поэзию надо любить. При переходе на рынок не надо жаловаться, что читатель «обкраден». Читатель нынче сам кого хочет

(и себя самого) оберет до нитки. Он не хочет открывать (а книгу надо открывать), он хочет, чтобы его ткнули носом, а поэзию читают не носом, а сердечным умозрением. Ограниченный человек (а он чужд поэзии) – рентабелен как потребитель плохого массового искусства, чтива, он насаждается, культивируется не без успеха нашими уродливыми СМИ. Феномен Айги, как ни странно, смыкается с феноменом массовых идиолов, но только он – «элитарен», то есть окружен группой пусть малочисленных, но – фанатов.

О «бессердечной культуре» предупреждал нас еще в середине прошлого века философ Иван Ильин, что мы имеем сегодня. Где нет любовного отношения (в том числе и привередливого, критического), там нет поэзии. И не важно уже, авангард или не авангард. К тому же, если история длится, разумный авангард со временем дополняет традицию, а авангард, сбрасывающая традицию с парохода современности, рано или поздно либо тонет, либо Летучим Голландцем уходит за горизонт, а море традиционно остается вместе с выброшенными, ибо жизнь в море все равно богаче, чем на пароходе.

Свободный стих как дело вкуса¹

Свободный стих был предметом дискуссий в начале 1970-х, до рождения Г. Циплакова, автора статьи «Свобода стиха и свободный стих» («Новый мир». 2002. № 5). Поэтому любопытно проследить изменение точек зрения на этот предмет хотя бы за прошедшие тридцать лет.

Г. Циплаков начинает защищать свободный стих, выдвигая тезис о «безграничности» поэзии, понимая под этим безграничную свободу выбирать предмет описания. Это совпадает с безграничным кругом обзора, когда в поле зрения попадают предметы важные и неважные, включая пресловутый «сор», от ахматовской строчки, возвращающий нас к «пестрому сору» голландской школы, и т. д. Это свобода бедуина на верблюде, который воспеваает все, что под ногами и над головой.

Никакого отношения к безграничности ни поэзия, ни проза не имеют, они суть художественные формы, содержащие в себе начала и концы, и их бесконечность актуальна, то есть стихотворение равномошно роману и наоборот. И если это так, то здесь мало применимо понятие «безграничности».

Г. Циплаков выдвигает гипотезы, доказывать которые не собрался: 1) «Проза не дорожит отпущенным ей временем, да и временем читателя тоже»; 2) «у поэзии совершенно не бывает свободного времени». Каждый, кто всерьез писал прозу, должен был ощущать, что проза тогда и выходит хорошей, когда она равна именно отпущенному ей времени, ни больше и ни

¹ Впервые: Журнал «Новый мир». 2002. № 11 (в сокращении).

меньше. В этом смысле роман в стихах отличается от прозаического сочинения только тем, что выдыхается, завершается раньше. Что же касается закрученности сюжета как выхода из постылой бесконечности, то в какой-то степени любая поэтическая метафора – это свернутый сюжет, а сюжет – развернутая метафора.

Если говорить о времени читателя, то оно не совпадает со временем сочинителя. Сочинитель (не важно, в стихах, прозе или верлибре) затратил больше энергии, помножив ее на талант, нежели читатель способен воспринять сразу, поэтому читатель менее готов усваивать многомерность стиха (хотя кажется, что его кристаллическая структура более обозрима), нежели растянутую многомерность прозы. Аналогии между твердым кристаллом (алмаз) – поэзией и жидким кристаллом (вода) – прозой симпатичны, но хромают, как любые сопоставления естественного и искусственного. Однако можно предположить, что свободный стих мог бы быть как тем, так и другим – представьте себе прямоугольники регулярного стихотворения («Приступим к нашим ямам, уложенным в квадратики», Б. Слуцкий) и бесформенные слитки верлибра как в моих – «Караванах горбатых верлибров»:

Из книжных оазисов
к нам идут
караваны горбатых верлибров
с грузом насущных идей
по нашей пустынной
по Азии
поэзии

Если абзац считать средством «поэтизации прозы», то с тем же успехом говорящий периодами, подчеркивающий паузы будет уже устным стихотворцем, а заика – вдохновенным поэтом, ибо в его речи «абзацы» будут равны количеству слогов.

Если при помощи подобного подхода (верлибр и есть тогда максимальная реализация принципа деления на абзацы) защищать поэтичность верлибра, то это лучший способ его гробить.

В свое время нам приходилось не только самим себе отвечать на вопрос, почему мы обратились к верлибру. Самое простое — обратились, и все! В этом не было, во всяком случае, никакого мучительного перехода. Я тогда цитировал, если хотите, в оправдание Мирослава Валека: «Надоело мне думать о рифмах, я устроил смотр своей совести». «„Смотр совести“, пересмотр поэтом этической ситуации — вот один из возможных переходов к свободному стиху» («Вопросы литературы», 1972, № 2). В нас жила в то время подспудная уверенность, что свободным стихом лгать нельзя, и это вызывало столь же подспудное сопротивление литературных собратьев. И еще: мнение о свободном стихе как о поэзии в чистом виде (Г. Циплаков) вполне соотнобразуется с установкой В. Бурича. Создавая свою систему письма, Бурич был сосредоточен на правильности речевого момента, речевого акта.

Почему именно мы, русские, с таким изумлением смотрим на свободный стих в родном языке? Я не вижу другой причины, кроме того отношения к языку, который нам заповедан еще с позапрошлого века Александром Афанасьевичем Потебней. Потебня считал прозу вырождением поэзии и выбросил из школьного, а также из университетского преподавания 1000 лет русской церковно-славянской гимнографии, сделал нас на много лет вперед усердными любителями светской рифмованной и метрической поэзии. Сейчас это проходит.

Давид Самойлов поучал меня, что «писать надо яйцами», а верлибры, дескать, пишутся без оных. И, встретив меня в Доме литераторов с дамой, выразил свое поощрительное удивление: не ожидал, мол, от верлибриста. Странно, но факт. Кстати, опытный поэт — но как раз его немногочисленные верлибры меня не убеждали, как и попытки других именитых авторов, поэтому я не разделяю мнения Г. Циплакова, будто сво-

бодные стихи «удаются исключительно признанным поэтам». Но Самойлова очень волновала наша проблема, вот одно из его поздних стихотворений (1989):

Поздно учиться играть на скрипке,
Надо учиться писать без рифмы.
С рифмой номер как будто отыгран.
Надо учиться писать верлибром...

Как Крутоямов или как Вздорич,
С рифмою не брататься, а вздорить.
Может, без рифмы и без размера
Станут и мысли иного размера.

В. Бурич (он же «Вздорич») приводит следующий разговор Назыма Хикмета с Николаем Глазковым («Тексты», кн. 2, 1995):

Глазков: Стихи без рифмы напоминают мне женщину без волос.

Назым Хикмет: А представь себе, брат, женщину, у которой везде будут волосы.

Глазков: Это верно.

Возможно, после этого спора Глазков написал на клочке бумаги свой единственный верлибр (по-моему, неопубликованный):

Если жизнь – гора,
То надо идти в гору,
Если жизнь – река,
То надо грести только против течения.

«Конечно, это самый резкий поэтический протест», – как сказал бы философ Г. Циплаков. И перед этим: «Верлибр порожден радикально негативистскими стремлениями поэтов.

Он определяется, по существу, негативными признаками – без рифмы, без размера». Против этого определения я выступаю уже давно. Во-первых, негативное определение не дает представления о предмете чисто эпистемологически. Во-вторых, оно сделано в пределах стиховедения, а верлибр предметом традиционного стиховедения не является. Смотрите сами, оно (определение) занимается именно рифмой и размером (метром), а если их нет, то что ему искать в верлибре? Вот и искали окказиональную (случайную) рифму и окказиональные размеры. Бессмысленное занятие, которое у стиховедов вызывало только раздражение против предмета рассмотрения. Ведь мы же не даем определение прозе – текст без рифмы, без размера и без строки как таковой. Нонсенс. Верлибр надо рассматривать в другой системе отсчета – по отношению как к прозе, так и к поэзии. Поэтому верлибр можно определить как художественный текст, симметричный прозе относительно поэзии.

Эту формулу уточняет Ю. В. Рождественский в книге «Теория риторики» (1997. С. 555): «...в центре системы жанров лежит верлибр, относительно которого определяется стих и проза».

Верлибр отнюдь не следствие негативных устремлений бунтующих поэтов, а попытка создать новую категорию вкуса, по-своему возрождающую античную калокагатию, насущное взаимопроникновение этики и эстетики слова. В этом смысле он был не ко двору при социалистическом реализме и встречает не меньшее непонимание в контексте постмодернизма, ибо противоречит его аморфному вандализму.

Так или иначе, здесь большой простор как для поэтологических, так и для философских изысканий.

Евгений Евтушенко в своей Антологии русской поэзии «Строфы века» (Москва, 1999) представил меня так: «Окончил Московский институт иностранных языков, откуда, видимо, и вынес свой насмешливый скептицизм. Начальник штаба верлибристов, их стратег и тактик, не раз писавший о составителе этой антологии и о сомнительной, с его точки зрения, плеяде шестидесятников, влезших в читательские души благодаря такому недостойным отмычкам, как рифмы. Его собственная поэтика отчасти копирует поэтическую манеру Эриха Фрида, австрийского верлибриста, которого Куприянов много переводит. А приводимое стихотворение, видимо, представляет футурологическую полемику с поколением составителя.

Сумерки тшеславия

Каждую ночь
мертвец
приподнимает гробовую плиту
и проверяет на ощупь:
не стерлось ли
имя
на камне?»

Потому полагаю уместным поместить здесь статью, где выражено мое вполне традиционное отношение к рифме. И я нигде

¹ Впервые: Поэтический словарь. М.: Литературная учеба, 2008.

не писал о шестидесятниках как о взломщиках и о рифме как об отмычке, тем более о душах читателей как о несгораемых шкафах. Да и мой короткий «надгробный» верлибр вряд был обращен к какому-то избранному поколению.

«Рифма» – в древнегреческом языке означает «соразмерно то же слово, что и ритм».

Удивительная вещь – рифма. Вроде бы всего-то – созвучие в конце двух или более строк, но устрани его, и теряется обаяние шедевра. «Я помню чудное мгновенье, ты явилась передо мною, как что-то мимолетное, как гений чистой красоты...» Получается что-то сентиментально-возвышенное, но отнюдь не прекрасное. Да, мы разрушили ткань звучания, изменили слова. Оставим слова прежние, но разрушим только графическую запись:

Я помню
чудное мгновенье, передо
мною явилась
ты, как мимолетное
виденье, как гений чистой
красоты...

Мы разрушили таким образом ритм, рифма спряталась, однако ясно, что и белых стихов мы не получили. И в том и в другом случае мы как бы разрушили кристаллическую решетку, узлами, атомами которой были рифмы, заканчивающиеся, «оперяющие» строки. Значит, рифма есть явление симметрии, гармонии в языке поэтическом. Преимущество последнего перед языком прозы несколько шутливо описал Пушкин в стихотворении «Прозаик и поэт» (1825):

О чем, прозаик, ты хлопчешь?
Давай мне мысль, какую хочешь:
Ее с конца я завострю,
Летучей рифмой оперю,

Вложу на тетиву тугую,
Послушный лук согну в дугу,
А там пошлю наудалую,
И горе нашему врагу!

Однако саму «мысль» Пушкин все-таки запрашивает у прозы!

Английский поэт С. Т. Кольридж (1772–1834) выводит поэзию из прозы, отнюдь не преувеличивая ее достоинство: «Стихотворение состоит из тех же элементов, что и прозаическое сочинение: следовательно, различие между ними должно заключаться в различном сочетании их элементов вследствие различия их целей. Соответственным различию целей будет и различие в сочетании элементов. Возможно, что цель эта — облегчить воспоминание о каких-либо фактах или наблюдениях путем искусственного их сочетания; и произведение будет стихотворным лишь потому, что отличается от прозы размером или рифмою или же тем и другим вместе. В этом, низшем смысле можно назвать стихотворением хорошо известное перечисление дней месяцев:

Тридцать дней у сентября,
У июня, ноября,
у апреля... и т. д.

И прочие поделки того же размера. А поскольку предвкушение повтора звуковых и метрических эффектов доставляет особое удовольствие, то все сочинения, обладающие подобною приманкою, каково бы ни было их содержание, могут быть названы стихами» (*Кольридж С. Т. Избранные труды. М.: Искусство, 1987. С. 100–101*). Итак, «предвкушение повтора», тяга воспринимаящей души к гармонии параллелизма.

В своей книге о русской рифме Давид Самойлов определил так: «Рифма — это тот элемент стиха, где сходится значение со

звуком, где форма и содержание пребывают, условно говоря, в некоей единой точке». А вот высказывание Владимира Микушевича: «Магия рифмы в том, что рифмующиеся слова приобретают смысл, которого не имели порознь. Вечный пример: „кровь – любовь“ не то, что „кровь“ и „любовь“» (Из книги «Креациология, или Наука творчества»).

Исторически рифма, скорее всего, развилась из явления повтора и параллелизма вообще; сгущения одинаковых звуков, слогов должны отстоять друг от друга на равном расстоянии (сосредоточение аллитерации в метрически определенном месте, то есть в конце строки), создавая впечатление музыкальных периодов и «доставляя удовольствие». Таким образом, рифма играет формообразующую роль – завершает и определяет строку, а композиция рифмующих строк строит строфу. Так возникают канонические строфические формы – сонет, триолет, октава, а чаще всего четверостишие (в песне – куплет).

Исходной формой было двустишие, «куплет» (арабские бейты). Есть буддийский коан: «Все слышали звучание двух ладоней. А как звучит одна?» Не будем отвлекаться на философский смысл этой сентенции, но ясно одно, стих не терпит одиночества, однострочие существует скорее как эпатазирующее исключение, например у Брюсова: «О закрой свои бледные ноги», или у Вл. Бурича, который называл этот род стиха удетероном: «А жизнь проста как завтрак космонавта», «Разве можно сказать цветку, что он некрасив?» Нужна минимум пара: «Дай эту нить связать и раздвоить!» (А. Тарковский).

Затем «раздвоенные» рифмами строки перемежаются другими, возникает перекрестная рифма (АБАБ), опоясывающая (АББА) или другие, структурно возможные формы, например, восточные рубаи:

Сегодня вечером я в кабаке напьюсь.

На деньги, что дрожат в моей руке, напьюсь.

Весь вечер буду пить, а если будет мало,
На деньги, что остались в пиджаке, напьюсь!

Здесь, слово, стоящее за рифмой, именуется редифом. Рифма может стоять не обязательно в конце строки (рифмующаяся клаузула), но и в начале, как в некоторых восточных поэтиках. Повторенная в середине строки, она называется внутренней. Однако стихи с внутренней рифмой можно разбить на строки, удвоив их количество. Ясно, что в стихе с короткой строкой рифма кажется более весомой, но и их излишняя близость может стать назойливой. Кристалл должен иметь оптимальные размеры. Наиболее стройная форма наиболее хорошо запоминается. Отсюда мнемоническая роль рифмы, особенно важная для устной, дописьменной поэзии, недаром Пушкин повивальной бабкой рифмы нарекает Мнемозину, богиню памяти (кстати, кажется, им самим выдуманную). Мать же ее — Эхо, то есть отзвук, удвоение:

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня.

Феб, увидев ее, страстию к ней воспылал.

Нимфа плод понесла восторгов влюбленного бога;

Меж говорливых наяд, мучась, она родила

Милую дочь. Ее приняла сама Мнемозина.

Резвая дева росла в хоре богинь-аонид,

Матери чуткой подобна, послушная памяти строгой,

Музам мила; на земле Рифмой зовется она.

Видимо, в этом отзвуке, удвоении живет воспоминание о возникновении слова. «Кар» — говорит ворона, отсюда сразу понятно, что слово «карканье» означает воронью речь. Но вся человеческая речь — звучащая, а мир, который она моделирует, не только звучит, но и выглядит, но и воображается, мыслится. Скажем, в природе нет такой вещи, как совесть, честь или застенчивость, они возникли в процессе исторического абстра-

гирования. Тут уже нет никакой связи между звучанием и значением. Но в созвучных словах мы ищем и со-значение — через рифму.

Так образуются целые рифменные гнезда. Например: река — ручейка — облака — наверняка — пока и т. п. Из ручейка (не обязательно «с голубого») может начинаться река, или ручеек впадает в реку, ясно, что из подобной рифмопары, так связанной по смыслу, вытекает заранее известная картина. Облака плывут над рекой и в ней отражаются, снова из этой рифмопары вырастает вполне определенный пейзаж. Но уже «река» и «наверняка» — далеки друг от друга по смыслу, потому по этой паре не сразу угадывается содержание, заполняющее «межрифменное» пространство. Итак, есть рифмопары, дающие большую свободу содержанию, а есть ограничивающие его. Это известно всем любителям игры в буриме. Но особенно опасны для рифмовки слова, имеющие ограниченное количество созвучий, такие как «любовь — кровь», но имеющие еще и смысловое соответствие (кровь в переносном смысле — темперамент). Созвучие «морковь» хотя и существует, но сразу же настраивает на юмор. Так случается и при находке новой, еще не использованной рифмы, если их значения не только далеки, но и как-то несовместимы. Например, Е. Евтушенко рифмует «революция Октябрьская» с бытовым фактом: «сигу я за фетяскою». Неожиданная рифма, но уж слишком «для рифмы», ведь можно в праздник пить и не фетяску, а, скажем, портвейн 777, не отказываться же от него, если он есть в продаже, хотя и не рифмуется, а то, что рифмуется, в продаже отсутствует. Непредвиденный автором юмористический эффект. Так же у него «мужики ряболицы» идут «за тебя, революция». То есть мужики должны как минимум переболеть оспой, чтобы стать революционерами.

Во всяком случае, очевидна сложная связь между рифмой и предрифменной частью, обеспечивающая единство стиха. Вот свидетельство Афанасия Фета: «Я бы лгал, собираясь положительно указывать пути возникновения стихотво-

рений, так как не я их разыскиваю, а они сами попадают под ноги в виде образа, целого случайного стиха или даже простой рифмы, около которой, как около зародыша, распухает целое стихотворение» (сб. «Русские писатели о литературе». Л., 1939. Т. 1. С. 445). Пушкин отцом рифмы называет Феба, Аполлона, пишет, что она «музам мила», связывает ее с вдохновением: «Рифма звучная подруга Вдохновенного досуга, Вдохновенного труда...» Известны высказывания Маяковского («Как делать стихи?) об основополагающем действии рифмы в процессе творчества. Современный исследователь и поэт Владимир Бурич заявляет: «...смысл стихотворения в громадной степени зависит от рифмопорождающих способностей пишущего, то есть рифма выступает в качестве стимулятора и регулятора ассоциативного мышления (так называемое рифменное мышление)» («Вопросы литературы». 1972. № 2. С. 136).

Вслед за звуковым повтором вообще («ритмической метафорой») отмечает подобную роль рифмы Ю. Тынянов: «Столь же важным семантическим рычагом является рифма. Условие рифмы – в прогрессивном действии 1-го члена и регрессивном 2-го» (Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 156). То есть первая рифма порождает вторую, вторая надстраивает над собой новый слой содержания между нею и первоначальной рифмой. Здесь на элементарном пространстве осуществляется «регрессивный», обратный закон творчества: мы пишем как бы с конца (см. свидетельство М. Цветаевой).

Итак, с точки зрения пишущего, рифма прежде всего обладает орудийной, смыслообразующей и формирующей функцией.

Необходимость сочинять предрифменный ряд породила определенные изменения в этом словесном ряду: инверсии (обратный порядок слов), воспринимаемые нами как особый «высокий» поэтический стиль; метафору, то есть слова в их непрямом значении. Рифменное мышление значительно обогатило словесное искусство новыми смыслами, новыми тече-

ниями (Гегель с появлением рифмы связывает возникновение романтизма).

Но поэты не только боготворят рифму за стимуляцию творчества, но и часто сетуют на ее капризы. Вяземский в 1821 году:

Ум говорит одно, а вздорщица свое.
Хочу ль сказать к кому был Феб из русских ласков,
Державин рвется в стих, а попадет Херасков.

А так замечал Генрих Гейне (1797–1856): «Красивые рифмы нередко служат костылями хромым мыслям».

Вл. Бурич в доказательство возникновения «поэзии несбывшихся намерений» приводит признание С. Чиковани («Работа»):

И начальная мысль не оставит следа,
как бывало и раньше раз сто.
Так проклятая рифма толкает всегда
говорить совершенно не то.

Этот эффект часто используют в стихах юмористы. Таков пример из немецкого поэта начала XX века Христиана Моргенштерна:

Один баран
в большой буран
берет бревно на таран.
Очень стран-

но. Думаете, я вру?
Мне луна-кенгуру
выдала суть секрета:

Баран-эстет
уже много лет
для рифмы делает это.

Это поэзия нонсенса, сознательной бессмыслицы, играющей на читательском ожидании. Есть и понятие «рифменного ожидания» (термин Г. Шенгели). Вот как «обманывает» читателя Пушкин при помощи банальной рифмы:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы розы,
На, вот, возьми ее скорей!)

Если для автора рифма может быть «рычагом», «оператором», осознанным или неосознанным, то для читателя важна другая функция — функция рифменного доказательства. Вл. Бурич определяет: «рифменное доказательство, как одна из форм художественного доказательства, заключается в том, что смысл и звучание настолько слиты, настолько естественно выражена в них «чувствуемая мысль», что создается впечатление их нерукотворности, их изначального существования в языке, в природе» («Вопросы литературы». 1972. № 2. С. 137).

Нерукотворность произведений классиков кажется нам очевидной. Наша современница признается в трудности борьбы за нее: «На сорок строк — одна строка с нерукотворным выраженьем» (*Глушкова Т.* «Белая улица»).

Рифменное доказательство легче всего проиллюстрировать детской дразнилкой: «Вова-корова», «Федя — съел медведя», устными присловьями и поговорками («муж — объелся груш», «рыбак рыбака видит издалека» и т. п. На этом держались русские скоморошья прибаутки, перешедшие затем в частушку:

Я за что люблю Ивана?
За лицо бело, румяно...

Рифменное доказательство используется в рекламе, довольно неуклюже в новой, иногда забавно в старой:

Вот спички Лапшина
горят, как солнце и луна

Рифменным доказательством оживляется пословица, по словам Ф. Буслаева, создающаяся «взаимными силами звуков и мыслей». Исследователь пословиц С. Г. Лазутин замечает, что «рифмы в пословицах обычно падают на наиболее значительные слова. Например: „Жить было тихо, да от людей лихо“; „Стой, не шатайся; ходи, не спотыкайся; говори, не заикайся; ври, не завирайся“» (Русский фольклор. Вып. 12. Л., 1971. С. 143). Если в первом примере прием близок принципу Маяковского в работе над рифмой, то во втором мы имеем глагольную рифму, грамматическую, в современной поэзии не дающую эффекта: рифменное ожидание здесь слишком легко предсказывается.

Но в народной поэзии подобная рифма преобладала. В. Г. Белинский называл ее «рифмой смысла»: «...в русской народной поэзии большую роль играет рифма не слов, а смысла: русский человек не гоняется за рифмою — он полагает ее не в созвучии, а в кадансе, и полубогатые рифмы как бы предпочитает богатым; но настоящая его рифма есть — рифма смысла: мы разумеем под этим словом двойственность стихов, из которых первый рифмуется со вторым по смыслу. Отсюда эти частые и, по-видимому, ненужные повторения слов, выражений и целых стихов; отсюда же и эти отрицательные подобия, которыми, так сказать, оттеняется настоящий предмет речи» (Т. VI, СПб., С. 464). Описывая русскую народную песню, О. Н. Федоров пишет: «Рифма совершенно противопоказана серьезным жанрам. Почти полностью, например, отсутствует она в похоронных песнях, плачах». Он же называет коренными признаками рифмы «заданность, преднамеренность, регулярность» (Вопросы русской литературы // Ученые записки Пед. ин-та им. Ленина. Т. 455. С. 107—108).

Итак, рифма — явление историческое, диалектическое и национальное. Некоторые народы никогда не пользова-

лись ею (например, японцы). Современная поэзия, прежде всего зарубежная, западная – по преимуществу обходится без рифмы и без размера (верлибр). Наша русская поэзия сегодня представляет собой исключение.

Любопытны выдержки из анкеты о рифме, проведенной Д. Самойловым. Из 30 опрошенных поэтов 22 безоговорочно считают ее «важнейшим, первостепенным, необходимым» элементом стиха.

Несколько слов еще о классификации рифмы. Как и клаузула (краесловие, краесозвучие), рифма с ударением на последнем слоге называется мужской («мой муж объелся груш»), на предпоследнем – женской («наши жены – пушки заряжены»), на третьем от конца – дактилической («милые родители, денег не дадите ли?»). Рифма из разных слов (родители – дадите ли) называется составной. Ею виртуозно пользовался Маяковский. При совпадении ударных гласных и расхождении окружающих согласных образуется ассонанс: «Не до жиру, быть бы живу». Ассонанс широко используется в народной поэзии, в испаноязычной, распространен и сегодня у нас. При несовпадении гласных, но при подобии согласных возникает диссонансная рифма: «Я за что люблю Федюньку, – За походочку редуньку» (из уже упомянутой частушки).

Рифма не является исключительно признаком стиха. Существовали жанры рифмованной прозы, например средневековые «макамы» в арабской, персидской традиции. Прозой записывают некоторые свои рифмованные произведения поэты конца XX века (Леонид Мартынов, Юрий Линник (вставки в стихи), Мих. Матусовский и др.). У меня есть эпатазирующее сочинение о рифме, не надо его воспринимать серьезно:

Рифмы, рифы, на которые натываются утлые фрегаты смысла,
Рифмы, склеротические тромбы, забивающие артерии речи,
Рифмы, скрежещущие тормоза вездехода современности,
Рифмы, качели, на которых качаются чопорные чиновники,

Рифмы, фирмы по производству франтоватых фраз,
Рифмы, руки попрошайек, протянутые в конец строчки
Рифмы, агенты чуждого влияния, сбивающие с толку
все еще родной язык,
Рифмы, коромысла с дырявыми ведрами жидкого содержания,
Разбойники, внезапно выскакивающие из-за угла стихотворения,
Угрожающие засыпающему читателю ударными гласными,
Рифмы с грифом Секретно, рифмы, висящие погремушками
Над великовозрастными младенцами...
Мужские рифмы, чреватые насилием над женскими рифмами
Рифмы, прикрывающие стыд стиха,
Следуя негласному правилу:
Ври, ври, но ври в рифму!

Разговоры о том, что рифмы стираются, а затем полностью исчерпываются, начаты еще Пушкиным, пока опровергаются практическими усилиями стихотворцев. Русский язык все еще позволяет не всегда банально рифмовать, изменение словаря языка, хотя и медленно, но обновляет рифмовку. Все более в ход идут неточные рифмы, рифмы – следы рифм (у Ксении Некрасовой). Вместе с тем свободный стих (верлибр) не угрожает рифмованному, он существует автономно, развивая свою собственную традицию. Владимир Микушевич замечает: «Культуре монолита свойствен Стих, культуре знаменательности – рифма, культуре предметности – *verse libre*» (из книги «Креациология, или Наука творчества») Загадочно, но интересно как-то развить и эту мысль. А вдруг *verse libre* наиболее свойственен объединяющей культуре современности?

Замкнутый круг свободного стиха¹

Возвращаясь в 60-е и 70-е, для кого-то не только далекие, но и уже не существующие годы, вынужден заявить, что сегодня свободный стих, верлибр, понимают гораздо меньше, чем на заре его появления (тогда даже его противники были более основательными людьми). Пока продолжают приписывать его либо к «поэзии», либо к «прозе», ясности не будет. Надо понять, что у него свое, особое место, что верлибр вместе с прозой и поэзией составляет «триаду».

Проза строится из предложений, стихотворение из слогов, а верлибр именно из слов. Философ бы мог сказать, что в верлибре многие слова стремятся стать именами. Часто слова эти стремятся быть расположенными согласно мистическим (блоковым) числам: 1, 2, 3, 7 и т. д. Числу 1 соответствует однострочие (моностих) — удетерон в терминологии В. Бурича, числу 3, например, — прикинувшееся у нас и в Европе верлибром японское хокку, что и я мог себе позволить («Русское хокку»):

Иду по русскому лесу,
удивляюсь — на белых берегах
не растут разумные обезьяны...

Трехстишия можно обнаружить в «Опавших листьях (Короб первый)» Василия Розанова, у него вообще достаточное количе-

¹ Впервые (варианты): Журнал «Крешатик». 2006. № 4; «Литературная учеба». 2007. № 4.

ство поэтических текстов лирического толка, чем загадочнее, тем интереснее (именно так, через два интервала!):

* * *

Режет Темное, режет Черное.

Что такое?

Никто не знает.

Тройку можно «сдваивать», как, например, в этом верлибре Арво Метса, одного из зачинателей лирической лирической миниатюры:

Храню вас
в разных уголках
своей памяти.
Дай бог,
чтобы вы
не встретились

Поэт исходит из традиционных античных категорий: пафоса (что он хочет сообщить), этоса (к кому, к какой аудитории он обращается) и логоса (какие художественные средства выбраны, чтобы речь получилась уместной). Комбинации пафоса, этоса и логоса, их отсутствие-присутствие также выстраивают не два, а три жанра художественной речи. Эти три жанра как бы чреваты друг другом (составляют алгебраическую группу), причем именно верлибр оказывается наиболее, что ли, беременным, как прозой, так и поэзией. Он не просто «промежуток», но источник и средостение между ними.

Вл. Губайловский («Новый мир». 2004. №2) принимает за верлибр элегический гекзаметр С. Стратановского. Он же вводит такое понятие, как «очень свободный»... стих (это у О. Чухонцева). Ю. Качалкина («Знамя». 2004. №2) за верлибр принимает то белый ямб Хамдама Закирова, то рифмованный обломками слов хорей Кассировой (перенос строки у последней производится на изломе слова, то есть слово нарочито приносится в жертву слогу, — прием, противопоставленный верлибру), Качалкина выдает за открытие такую дичь: «По сути же своей подстрочник — всегда верлибр». И все до сих пор твердят: «размер», даже при полном его отсутствии. Или лирические соображения Марии Галиной: «Верлибр и вправду жанр неблагодарный. Эти стихи редко запоминаются наизусть (о ужас запоминания наизусть звучащего в эфире! — В. К.) — ни ритма (хотя нет в природе текста вне ритма! — В. К.), ни опорных рифм. Верлибры лучше не читать девушкам под луной». Так она в «Независимой газете» старается разобраться в верлибрах Евг. В. Харитонова и цитирует его же «табель о рангах» внутри современного процесса. Цитата обрывается как раз там, где автор упоминает именно предшественников-либристов: Владимира Бурича и др. А ведь именно его верлибр об «антологии лунной поэзии» вполне можно читать девушкам под луной. Мои верлибры спокойно читали вслух младшие школьники, а это еще более отраднo. Но поколение, растущее на интернете, Бурича не знает.

Мало исследован свободный стих Велимира Хлебникова, который делал поучительные попытки разнообразить словесную архитектуру русского языка. Хлебников сегодня редко переиздается, оставаясь поэтом прошлого для поэтов будущего, и вряд ли кто вспоминает хотя бы отрывки из «Замбези», где порхает уже совсем другая бабочка:

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,

Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам, подписью узника,
На строгих стеклах рока.
Так скучны и серы
Обои из человеческой жизни!
Окон прозрачное «нет»!
Я уж стер свое синее зарево, точек узор,
Мою голубую бурю крыла – первую свежесть.
Пыльца снята, крылья увяли и стали прозрачны и жестки.
Бьюсь я устало в окно человека.
Вечные числа стучатся оттуда
Призывом на родину, число зовут к числам вернуться.

Но все началось не с Бурича, не с Блока с его «Когда вы стоите на моем пути» и «Она пришла с мороза, раскрасневшаяся», не с Хлебникова и даже не с Сумарокова. Зарю появления верлибра надо бы сдвинуть в сторону начала нового времени, если согласиться с тем, что его образцом является любой сакральный текст, гимнография, то, что Кирилл Тарановский называл кондакарным стихом. И стих этот рождался непосредственно из прозы, минуя рифмованные метрические песнопения язычников. Рождался как уточнение поэтики, а вовсе не как «разрушение» традиционного стиха, на что уповают не умеющие обходиться достойно с изящным словом. Вот полное прочтение молитвы «Отче наш» на церковнославянском языке (прошу прощения за транскрипцию, привожу по следующему изданию: «Книжица сия, именуемая ЗБОРНИК, то есть некоторых молений на всякий день потребных СОБРАНИЕ, напечатана во Святой Киевско-Печерской Лавре, в лето от Рождества Христова, 1841»):

ОТЧЕ НАШ, его же сынове есмы, верою во Христе Иисусе.
ИЖЕ ЕСИ, за упование уложенное нам, НА НЕБЕСЕХ.
ДА СВЯТИТСЯ ИМЯ ТВОЕ, еже быти нам святым
и непорочным пред тобою в любви.

ДА ПРИИДЕТ ЦАРСТВИЕ ТВОЕ,
яко да оправдившися благодатию твоею, наследницы будем по упованию жизни вечныя.

ДА БУДЕТ ВОЛЯ ТВОЯ, благодать спасительная всем
человекам, наказующая нас,
ЯКО НА НЕБЕСИ ждати блаженного упования, и явления
славы великаго Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, яко
И НА ЗЕМЛИ, отвергшимся нечестия и мирских похотей,
целомудренно, и праведно, и благочестиво
в нынешнем веце пожити.

ХЛЕБ НАШ НАСУЩНЫЙ, не ко сласти плотстей,
но ко исполнению нужды житейския,
ДАЖДЬ НАМ ДНЕСЬ, не излишний, но довольный.

И ОСТАВИ НАМ ДОЛГИ НАША, яко отец сыном прощая вины,
а не яко судия казнь налагая,
ТАКОЖЕ И МЫ обычаем злы суще, ОСТАВЛЯЕМ
ДОЛЖНИКОМ НАШИМ:
кольми паче ты, естеством благ, сие сотвориши.

И НЕ ВВЕДИ НАС ВО ИСКУШЕНИЕ, да напасть нас не постигнет.
Аше же и постигнет искушение человеческое, ты сильный Боже,
не остави искуситься паче, еже можем,
НО сотвори со искушением и избытие,
яко возможи нам понести.

ИЗБАВИ НАС ОТ ЛУКАВАГО: да не прикасается нас,
но паче бегают от нас,
тебе всегда в нас действующу, и еже хотети, и еже делати
от благоволения.

ЯКО ТВОЕ Отца Вседержителя ЕСТЬ ЦАРСТВО,
И Сына искупителя СИЛА, и Духа освятителя, СЛАВА,
во веки, АМИНЬ.

Для всех, кто пытается освоить верлибр, да будет это образцом, но не следует объявлять это только художеством, ибо здесь нет вымысла, желательного для художества, но только правда,

обязательная для свидетельства (см. об этом понятии у о. Павла Флоренского). Если же во всем этот текст находим избыточность прозы, то эта молитва, данная впервые в Евангелии от Матфея и используемая в Божественной литургии, записана здесь заглавными буквами, и прочитанная сама по себе дает нам образец верлибра, как извлеченный из прозы самостоятельный смысл, имеющий свой ритм (но отнюдь не размер). Сам графический прием, столь подчеркиваемый ради верлибра, здесь возможен, но не обязателен: сакральный текст условно более чем проза.

Здесь царит дух Слова, и подражающий образцу верлибр не считает внутри себя слоги и ударения, а логически или эмоционально выделяет ключевые для выбранной темы слова, которых в одном предложении может быть больше, чем в прозе, где логическое ударение обычно одно в целом предложении (фразе). Итак, проза строится из предложений, стихотворение из слогов, а верлибр именно из слов.

Остроумцы часто поминают мольеровского Журдена, который якобы говорил прозой. Журден не зря удивлялся: говорил он устной речью. Сейчас господа и дамы своей «устной речью» с тем же успехом пишут «стихи», не всегда понимая, что литература требует художественности, вымысла, обобщения, парадокса... М. Ю. Лотман прямо отмечает: «Проза не проще, а сложнее поэзии» (Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 33). Тогда, может быть, и верлибр должен быть еще сложнее прозы?

Не принимая верлибр как самостоятельное средостение между прозой и стихом, литературовед и автор Ю. Орлицкий предлагает его как вырожденную форму стиха, но каким-то непонятным образом наполненную поэзией: «Вслед за М. Гаспаровым (как теоретиком) и Буричем (как теоретиком и практиком в одном лице) мы понимаем под этим словом тип стиха, характеризующийся принципиальным отказом от всех привычных стихобразующих принципов: рифмы, метра, уравнивания строк по количеству ударений и слогов, регулярной строфики.

От прозы его отличает только авторское деление текста на строки (то есть постановка пауз там, где считает необходимым поэт, зачастую в отличие от правил языка (стоит ли? – В. К.), что и создает особую напряженность и выразительность речи), ну и, разумеется, поэтичность выражаемых мыслей и переживаний. Такой стих может существовать только на фоне вековой традиции „несвободного“ стихосложения, отталкиваясь от нее (но, разумеется, не отрицая)» («Арион». 2006. № 1).

Слово «стих» здесь мешает верлибру еще более, нежели «свободный». Я всегда твердил, что верлибр не является проблемой только стиховедения (с этим соглашается болгарский исследователь Янакиев). Определяя верлибр как стихотворного калеку, можно уверенно переходить к практике: «Даже газетная колонка, названная стихотворением, автоматически становится верлибром. ...Но вот поэзия ли?» – рассуждает о молодой поэзии Игорь Шайтанов («Вопросы литературы». 2006. № 1) Это явление В. Бурич называл достаточно определенно: «стихи метранпажа». Такой прием очевиден в построении текста рекламы. То есть одна «теснота стихового ряда» еще поэзии не делает.

Ю. Орлицкий говорит о научных конференциях на фестивалях верлибра, где «Михаил Гаспаров впервые представил свои „конспективные переводы“ – переложение мировой поэтической классики на русский язык верлибром» («Арион». 2006. № 1). Об этих «переложениях» отозвался Бенедикт Сарнов: «Стихovedы, как известно, <...> различия между стихами рукотворными и нерукотворными не понимают. (Понятие „рукотворность“ явно заимствовано у Бурича! – В. К.) Даже, я бы сказал, принципиально исходят из того, что на самом деле никакой различия тут и нет вовсе. Хотя настоящий стихoved мог бы по крайней мере понимать, что ритм стиха, рифмы, аллитерации и прочие аксессуары стихотворной речи не украшательские финтифлюшки, а – знаки, свидетельства, если угодно, доказательства той самой нерукотворности. И если уж при-

шла Гаспарову в голову блажь „перевести“ Пушкина или Лермонтова с русского на русский, то мог бы он догадаться, что, „переводя“ их верлибром, он не просто калечит – уродует стихи гениев» («Вопросы литературы». 2004. № 5). М. Гаспаров, исходя из своего понимания верлибра, делает еще и медвежью услугу последнему: его переводы и не подстрочник и не верлибр, а нехудожественная редукция поэтического текста, вивисекция. Правда, на вкус Ю. Качалкиной – это верлибр! Переписывай классику, убивая музыку, вот ты и современный либрист! Столь же нелепа была бы попытка украсить настоящий верлибр, навесив рифмы и посадив его в клетку «размера!» Но практика более лукава, чем наши рассуждения. Сколько мы находим переложений «Псалмов Давида» регулярным рифмованным стихом, от наших классиков до современного поэта Андрея Галамаги!

К проделке М. Гаспарова весьма уместно процитировать старинного А. А. Потебню: «Какой эффект получится, если мы какое-нибудь стихотворение (вообще поэтическую речь) превратим в прозу, изложим своими словами, речью немерною? Вопрос этот весьма важен, ибо им определяется различие поэзии прозы. В этом случае (помимо порчи эстетического впечатления) получается либо изложение конкретного факта, либо общее положение, к которым мы должны уже применить общие приемы исследования и критики. Тут уже являются вопросы: да правда ли это? Да действительно ли так? Раз созданный образ становится чем-то объективным, освобождается из-под власти художника и является чем-то посторонним для самого поэта, – поэт становится уже сам в ряды критиков и может вместе с нами ошибаться...» (*Потебня А. А. Психология поэтического и прозаического мышления. М.: Правда, 1989. С. 231*).

Исходя из такой (ошибочной) установки, многие и пишут, выдавая за верлибр прозу, причем дурную. Хорошая проза, записанная как верлибр, видится, например, в опытах Виктора Полищука («Время Икс» – «Не ищи меня»):

Не ищи меня.
Не ищи меня
ни на крыше опрокинутой многоэтажки,
ни в ее солнечных подвалах.
Меня уже нет.
Словно Вселенная
распухал я от своего страдания,
пока однажды не лопнул.
И тогда я почувствовал,
как в моих мозгах шевелятся реки
и как произрастают камыши
на побережьях кишок.
Заткнул уши и услышал,
как сгорают черные костры туч
и как мычит земля,
когда ей больно.
Лег спать среди корней саксаула
и утром, когда длилось четыре века,
как и они, потянулся.
Так что не ищи меня.
Лучше побели стены этой комнаты,
в которой меня нет.
Стены, которые обучают
своих неграмотных жильцов
азам терпения.
А потом отвори окно.
Там – за измятыми тряпичными крыльями,
которые лежат на обочине дороги,
там, за всеми скрипками и виолончелями,
вдавленными в асфальт металлическими катками,
там, за холодным камнем,
который вырос у меня во рту, пока я молчал,
вот там буду я:
бывший мертвец,
подсудимый архангел,
оловянный герой.

Сам Вл. Бурич стремился именно к упомянутой Сарновым нурукотворности, а прочее называл «стихами метранпажа», что мы часто видим в рекламе (снова проза внутри «прозы»). Примером «стихов метранпажа» могут быть тексты М. Жванецкого («Октябрь». 2004. №3), первоначально рассчитанные на художественное чтение вслух. Их за понятность хвалит Вал. Краснопольский: «Феномен Жванецкого показал, что у верлибра в России большой потенциал, он может быть понятен большинству...». Конечно, критерий понятности кажется более важным, нежели мастерство и художественная убедительность! Верлибр для бестолковых. Здесь важно не «что» и «как», а кем это написано, то есть популярным и знаменитым автором. Но вытянем «столбик» в прозу: «Не жить с тобой, хоть видеть тебя. Холодный май. Дожди. Несчастья. Запреты. Преданные женщины. Робкие цветы. Белое небо, лужи... Люди поперек. Магазины поперек. Несчастья. Запреты... Водка...» и т. д. Многозначительный текст. И далеко не «шепот, робкое дыханье...» Как ни переставляй эти слова, в них явная установка на разговорный жанр. Ближе к верлибру имитация «молитвы» этого же автора, здесь сам предмет подражания кое-как еще держит текст, если взять молитву как некий «фон». Правда, какая молитва из уст сочинителя, который заходит «В церковку – послушать ложь» (с. 128).

В. В. Виноградов приводит пример столетней давности: «В первом десятилетии XX века под влиянием стиля переводов сочинений С. Пшибышевского у нас широко распространяется „неврастенический“ стиль повествования, состоящего из отрывистых, лапидарных, дробных фраз – с постоянным пропуском обозначений лиц и местоимений при формах третьего лица глаголов (например, в романах И. Рукавишников, в „Навях чарах“ Ф. Сологуба). Вот, например, страница из „Навях чар“:

– Бумаги! – кричит пристав.

Лист за листом.

Пристав издевается.

Грозит револьвером.
Проснулась.
Пришел учитель – пискун, маленький, хрупкий.
Призывает к вооруженному восстанию.

За ним другой, третий» и т. п. (*Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 72).

Итак, за верлибр порой принимается вполне старинный «неврастенический» стиль, повлиявший в свое время на эстрадную юмористическую прозу, но этот «фон» забыт, и кому-то такой легкий стиль кажется носителем стиховых новаций.

Понятие «фона» применял Ю. Лотман: «эстетическое восприятие прозы оказалось возможным лишь на фоне поэтической культуры», по прошествии времени – обратное: «поэзия начинает восприниматься на фоне прозы, которая выполняет роль нормы художественного текста» (с. 26). Далее он втягивает в «фон» «разговорную и все виды письменной нехудожественной речи» (с. 27). Ему позже вторит А. Кушнер: «И верлибр, кстати сказать, может быть очень хорош у нас до тех пор, пока воспринимается на фоне регулярного, рифмованного». О том же пишет Вл. Губайловский («Новый мир». 2004. № 2): «Верлибр умирает, если вся поэзия становится свободным стихом. Ему просто нечего преодолевать, ему нечему быть границей». Но верлибр вовсе не граница, а самостоятельная страна на карте литературы. Все-таки каждое отдельное стихотворение живет само по себе, именно потому, что оно отличается от общего фона, который для его восприятия не нужен, скорее мешает. Мы можем воспринимать Есенина на фоне Блока, если нас потянет на сравнение, но для понимания Есенина не обязателен фон, скажем, крестьянской прозы и т. д.

Верлибр преодолевает прежде всего самого себя и потому сам себе строит традицию и задает примеры для будущего подражания. А что до «фона», то сегодня его задает газетная

речь, где некролог «воспринимается» на фоне футбольного матча, или вот гибриды телеобразов, где реклама пива воспринимается на фоне желания всем добра (иногда от «лица» медведя), где художественный фильм – только фон для пропаганды (рекламы!) жвачки или мыла, но более известна реклама автомобилей, очень живописно, тем более если они взрываются. Поэт же, если он не умер как автор постмодерна, исходит из традиционных античных категорий: пафоса (что он хочет сказать), этоса (к кому он обращается) и логоса (какие художественные средства выбраны, чтобы речь получилась уместной). Комбинации пафоса, этоса и логоса, их дополнительное распределение, их отсутствие-присутствие также выстраивают не два, а три жанра художественной речи. Они как бы чреватые друг другом, причем именно верлибр оказывается наиболее, что ли, беременным, как прозой, так и поэзией. Прочтем верлибр образцового автора Вл. Бурича:

Стареем
я
моя кепка
мост через реку

Старение камня – эталон старения

Старение – вот что нас объединяет
Мы в едином потоке старения

Мое старение адекватно
старению десяти кошек
четырёх собак

я не увижу старости
этого галчонка

Художественный текст отличается от делового наличием содержания, дополнительного к предметному. Бурич ведь не просто просчитал свое «старение» на фоне быстротекущего мира животных и птиц! Однако сказать, что нам дано здесь уставное или словарное определение старости, было бы данью слишком бедному воображению. Таких поэтических идей, в отличие от «идеи затвора», в литературе может быть бесконечное множество. Я, например, по-иному задеваю ту же тему:

Старость

Старость
настаивает
на пересмотре границ
страны
моего детства.

Она хочет вернуть себе
все детские почему —
почему весна красная?
Почему
синим вечером
хочется спать?
Почему мы не помним,
где мы родились?
Почему мы не знаем,
где мы умрем?

На границе
белого света
с красной весной
синим вечером
очень хочется спать.
Здесь мы родились,

здесь мы
умрем.

Так говорит
Старость.

«Старость» задает загадку и делает вид, что на нее, в конце концов (замыкается рамочная конструкция!) вполне лирически на нее отвечает.

А вот стихи Ломоносова о пользе стекла (послание к Шувалову) – скорее деловая рифмованная проза, тогда как его же «Закон сохранения» ближе к верлибру: «Все перемены в натуре случающиеся такого суть состояния, что сколько от одного отнимется, столько же присовокупится к другому». Желаящие могут разбить на строчки. Есть здесь и тот (внутренний) повтор, о котором упоминает Ю. Лотман как об обязательном для стихов: «Универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения» (с. 39). Добавьте сюда изящные формулировки математических теорем и не всегда изящные предписания юридических законов, которые по сути дела дублируют этические максимы мировых религий.

Длится традиция диалогического верлибра Геннадия Алексеева в Петербурге и Пскове. Бурича, однако, переиздать не спешат, хотя наследуют ему в верлибре не без успеха многие – Алексей Алехин и Геннадий Красников в Москве, Александр Ибрагимов и Владимир Монахов в Сибири; украинец Илья Стронговский перевел Бурича на украинский и сам переводит свой верлибр на русский:

—medulla—

человек —
насекомое наизнанку

глубоко внутри
крылья
жвала
жало

или до сих пор веришь
что бабочка?

Акад. Ю. В. Рождественский в «Теории риторики» (1997) определяет: «Система жанров художественной литературы делится по формам на стиховую речь, ... верлибр, нестиховую речь... Как видно, в центре системы жанров лежит верлибр, относительно которого определяется стих и проза» (с. 431). В верлибре и стихах музыка речи ведет смысл, в верлибре и прозе смысловые качества ведут музыкальные, в стиховой и нестиховой речи обязателен вымысел (автор развлекает читателя), что не обязательно в сакральном «верлибре», «Отче наш» не призван развлекать. Так различаются между собою три жанра (или вида) художественной речи, дополняя друг друга. Все разговоры об устаревании рифмы или ее реанимации в этой проблеме абсолютно неуместны. Скорее можно говорить о кризисе вообще словаря поэзии, мало отличающегося от разговорной необязательной речи. А поэтику хорошо бы излагать, исходя из верлибра. Начинать с примера из «Евангелия от Иоанна», лучше с церковно-славянского оригинала, где более отчетлив смысловой ритм

В начале бе слово
И слово бе к Богу
И Бог бе слово

...И еще об однобоком взоре на наш родной язык и его историю: «Язык сопротивляется тому, что ему не свойственно, как русский язык с его обширной многовековой традицией

фольклорного рифмованного стиха сопротивляется верлибру, несмотря на судорожные усилия его сторонников (например, В. Куприянова) в современной поэзии». (*Гончаров Б. П. Стихотворная речь. М.: ИМЛИ, 1999. С. 189*). Сказано, как будто после фольклора ничего не было в традиции! Но и устное народное творчество ведь не только рифмованное, и верлибр во всех языках восходит как к этим свободным от рифмы формам, заговорам, паремиям, так и к письменным «канонам (сакральным текстам)». Смею утверждать, что в непонимании литературного верлибра и соседствующего с ним «делового верлибра» — одна из причин нынешнего не всегда удачного законотворчества: не прояснена традиция «юридического верлибра». Чудовищны деловые документы, сочиняемые ныне от имени искусственного интеллекта! И если я прилагал когда-то и где-то «судорожные усилия», то только к продолжению и «выпрямлению» традиции, а не к попытке существования на каком-то «фоне».

Верлибр и его истоки¹

Я начну с рассуждений о самой возможности возникновения свободного стиха, для краткости привыкшего к иностранному обозначению – «верлибр».

В «Общей филологии» академик Ю. В. Рождественский пишет: «Существует четыре основных рода фактуры речи: *устная речь, письменная речь, печатная речь, речь массовой коммуникации...* По родам фактуры речи в филологии различаются *роды произведений словесности или роды словесности: устная словесность, письменная словесность, печатная словесность, массовая коммуникация*». Мы будем искать истоки верлибра, исходя из всех этих четырех родов словесности.

В природе языка находим три вида сгущения звучания: слог, слово и предложение. Отсюда три ступени сгущения мысли, три типа речи. Первый тип имеет в своей основе слог. Упорядоченное количество слогов при упорядоченном распределении ударений «стягивается» в строку, пределом которой может быть рифма. Это и есть привычное нам стопное стихосложение – силлаботоника. Второй тип берет в основу предложение с логическим, или фразовым, ударением. Это – проза, которая (как и стихи) может быть как художественной, так и нехудожественной (деловой). Третий тип имеет своей основой слово, то есть в идеале каждое слово является носителем логического (смыслового) ударения. Уплотнение смыслового ударения вле-

¹ Впервые (варианты): Журнал «Крым». 2023/4 Журнал «Огни Кузбасса». 2023. № 1–2.

чет за собой особое отношение к выбору слов, к их распределению друг относительно друга, к большей связи логического (понятийного) в языке с образным. Можно определить верлибр как стих с пословным ударением. Также думал и Арво Метс: «Свободный стих представляет собой качественный скачок — переход от слогового стиля речи к новой стихии — к стихии полнозначного слова. Основой, единицей в свободном стихе становится любое значимое слово...» (*Метс А. О свободном стихе*). Я бы определил верлибр как *художественный жанр, симметричный прозе относительно поэзии*. Современную поэтику следовало бы излагать, исходя из верлибра. Начиная с «Евангелия от Иоанна»:

В начале было Слово,
И Слово было у Бога,
И Слово было Бог.

Здесь Слово определяется через Бога, Бог через Слово, а само «бытие» (связка «было») через становление Слова посредством Бога. Так создается «пословный», смысловой ритм.

По мысли Ю. В. Рождественского, для различения поэзии и прозы должны существовать такие тексты, которые одновременно являлись бы поэзией и прозой, не поэзией и не прозой и вместе с тем оставались бы художественной литературой, *не переходя в научную или журнальную*. Таким «третьим» типом речи и оказывается верлибр.

Верлибр считается современным жанром поэтической речи, во всяком случае, полагают, что на русской почве он появился сравнительно недавно, в первой трети XX века, но в широкий литературный обиход был введен уже во второй половине XX века,

В 1980-х годах прошлого века на кафедре Общего и сравнительного языкознания МГУ, которой профессор Ю. В. Рождественский тогда заведовал, проходили семинары «по сочинению верлибров» с моим участием. Образцами был выбран мой «звери-

ный цикл», «Как стать жирафом», «Как стать дикобразом», «Как стать крокодилом», и в завершение — «Как стать человеком»:

Как стать человеком

Перестань
трястись
за свою
шкуру!

Перестань
сдирать шкуру
с других.

Пусть другие
перед тобой
не трясутся.

А теперь повтори сам себе:

Перестань
трястись
за свою шкуру!

Перестань
сдирать шкуру
с других!

А теперь попробуй стать человеком.

Но для начала еще —
побывай
во всех
шкурах!

Это можно определить как «басенный верлибр» с опорой на паремии *устной речи*. Так басни, согласно А. А. Потебне, растут из пословиц и поговорок. Он утверждал: «краткие жанры фольклора в ряде случаев представляют собой *свернутую форму пространных жанров*». Ю. В. Рождественский нашел эти мои «басни» удобными для извлечения поэтического смысла из некоторых физических свойств представителей животного мира. Вспомнили такое древнее сочинение, как «Физиолог». Мои «зверинные» тексты можно возвести к самой ранней из фактур речи – к *устной речи*. Мою «Песню волка» я сам связываю с детскими впечатлениями от сибирских сказок:

Песня волка

Я волк волк
Я зимний ночной волк волк
Я своими следами служу духу снега
Я хозяин хруста чужих костей
Это я надышал вам морозные звезды
На ваши оконные стекла
Пока вы спали во сне
Я навыл вам в небе полную луну
Когда вы еще не умели смотреть на небо
Это я научил вас бояться ночных деревьев
Это я заклинаю вас от опасных игр с собственной тенью
Это я подсказал вам что надо сбиваться в стаи
Я волк волк
Я зимний ночной волк
Я ухожу от вас в вашу же зимнюю сказку

Еще Юрий Владимирович Рождественский сравнивал верлибр со словарной статьей, таково здесь толкование слова «волк», но в фольклоре звук не менее важен, чем смысл, так

что получилась некая имитация «волчьего воя». Свой ранний верлибр «Мольба» я бы отнес к «заговорам», в нем ясно слышится аллитерация, то есть здесь явно «звук ведет смысл», но и не отгесняет смысл на второй план:

Ландыш лодочник
дай мне лодку
которую выдолбил
дятел из дуба
я поплыву на ней
по ручью по реке
по морю
по свету по темноте
потому что так тихо
тихо
ничего
ничего мне
не кукует кукушка

Когда-то, еще в 1960-е годы, я послал эту «Мольбу» в журнал «Сибирские огни», мне в ответ написали, что это «подстрочник». Когда я в ответ попытался показать все следы звуковых повторов (можно предположить, что это – логгаэд), мне уже перестали отвечать.

Мой более поздний «заговор», обозначенный как «Уговор», скорее всего оглядывается на смысловые узелки сказок, здесь звук уже не является ведущим моментом:

Уговор

Когда все тебя потеряют
и никто уже искать не станет,
тогда ты найдешься
и найдешь что ответить тем, кто спросит –

где тебя носило —
уверяет весенний ветер.

Скажешь — засыпало золотой листвою,
скажешь — увлекли перелетные птицы,
умыкнула серебристая рыба.

Не говори, что с пути сбивался,
что о горячий камень споткнулся,
долго лежал под снежной корою,
ждал, когда под нею срastутся кости.

Скажи — с первой травой вернулся,
скажи — на землю выронили птицы,
на берег выплеснуло с талой водою.

Не говори, если вернешься,
что тебя уговаривал ветер
не возвращаться.

Верлибр может свободно использовать речевое богатство паремий, сопоставляя их с другими клише современного языка. В уже упомянутом тексте из цикла «В одном некогда бывшем мире» (в комментариях к главе «Предпосылки и перспективы») они своими повторами выстраивают именно стихотворение, отличное от прозаической миниатюры: «Мы должны быть / везде впереди», «Своя рука — владыка», «За вами глаз да глаз нужен», «С больной головы на здоровую», вплоть до «Да имейте же совесть»... Еще более этот прием игры с общими местами в речи использован в моей иронической «Оде времени» (здесь мне вспоминается начало главы седьмой «О избрении витиеватых речей» в «Кратком руководстве к красноречию» Ломоносова: «Витиеватые речи (которые могут еще назваться замысловатыми словами или острыми мыслями)

суть предложения, в которых подлежащее и сказуемое сопрягаются некоторым странным, необыкновенным или чрезвычайным образом, и тем составляют нечто важное или приятное...» То есть, якобы стремящийся к простоте обиходной речи верлибр вполне может быть «витиеватым»):

О, половина седьмого!
О, без четверти семь! О, без пяти!
О, семь утра!
О, восемь! О, девять! О, десять!
О, одиннадцать, двенадцать, тринадцать!
О, обеденный перерыв! О, после-
Обеденный сон разума!
О, послеполуденный отдых фавна!
О, последние известия! О, ужас! О, ужин!
О, уже последняя капля! О, последняя туча
Развеянной бури! О, последний
Лист! О последний день
Помпеи! О, после
Дождичка в четверг! О, после
Нас хоть потоп! О, половина
Двенадцатого! О, без пяти!
О, полночь!
О, полдень!
О, полночь!
О, по лбу! О, в лоб!
О, по московскому времени!
О, по Гринвичу
О, по ком звонит колокол!
О, бой часов! О. счастливые!
О, половина седьмого!
О, полдень!
О, полночь!
О, без пяти!

Перейдем к письменной речи. В 20-е годы XX века академик В. В. Виноградов в главе о стиле протопопа Аввакума замечает: «...это бывает или в молитвах, обращенных к богу, или в „акафистах“, направленных к Аввакуму, синтаксические ряды подвергаются более сложному художественно-ритмическому упорядочению, образуя то, что мы назвали бы свободными стихами (*vers libres*), с делением на строфы, с замыкающей каждую из строф дактилической концовкой и вообще с целым арсеналом поэтических приемов. Такова, например, молитва Аввакума, которую он «кричал с воплем ко Господу», – с реминисценциями из псалмов:

Послушай мене, Боже!
Послушай мене,
Царю небесный-свѣтъ,
Послушай меня!
Да не возвратится вспять ни единый от нихъ

И гробъ имъ тамъ устроиши всѣмъ!
Приложи имъ зла,
Господи, приложи,
И погибель имъ наведи.
Да не збудется пророчество дьявольское.

(Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980.

С. 37–38).

Николай Гоголь в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» обратил внимание на следующее: «Еще тайна для многих этот необыкновенный лиризм – рождение верховной трезвости ума, – который исходит от наших церковных песней и канонов и покуда так же безотчетно подмывают его сердце родные звуки нашей песни». Точно определение Н. Гоголя – «верховная трезвость ума!» Так от известного текста Н. Гоголя я попытался перейти к подражанию Псалму:

Чуден Днепр

Чуден Днепр
При тихой погоде
Когда не делит
На левую и правую
Свою величавую широту
Чуден Днепр, когда
Редкая пуля долетит
До его середины
Чуден Днепр при любой погоде
Когда не льёт свои воды
На мельницу нечестивых
Чуден Днепр
И блажен муж
Иже не делит
На левую и правую
Величавую широту
Своей славянской души

Св. Василий Великий в своих Толкованиях на Псалтирь, можно сказать, показал, как надо сочинять «верлибр». «Превосходство Псалмов можно познать или из материи, или из образа, или из рода писания. Ибо книга Псалмов есть как бы сокращение, или содержание Ветхого Завета. Ежели Моисей или в истории передал, или в законе предписал, и ежели иные пророки или увещающие к добродетелям, или прорицающие будущее, все сие Давид в Псалмах кратчайшим образом вместил... Все же сие не простым повествованием объёмлет, но различным стихотворческим искусством, важными выражениями, чудными метафорами (преносными речениями), и новым некоторым вещания родом, так пленяет души в любовь и хвалу к Богу, что ничего сладче, ничего спасительнее воспеть и слышать не возможно...»

Св. Василий Великий прямо называет Псалом *художественным* сочинением. И он объясняет в то же время – не Псалмы Давида, а Псалмы Давиду! То есть – молитва, идущая от Бога и «отраженно» обращенная к Богу.

Вот такую модернизацию Псалма Давида – уже с оглядкой на *массовую коммуникацию* – совершил Эрнесто Карденаль (Никарагуа, 1925–2020), что я поспешил перевести с испанского на русский:

Псалом 1

Блажен муж иже не следует
лозунгам партийным
не сидит на собраниях подлых
ни с гангстерами за одним столом
ни с генералами на военном совете
Блажен муж иже своих ближних не выслеживает
на своих школьных друзей не доносит
Блажен муж иже не читает
реклам
коммерческих
ни по радио им не внимает
ибо лжи их не верит
И будет он как древо, посаженное при исходе вод...

В поэзии немецкого языка XX века можно выделить авторский «Псалом» Пауля Целана, достаточно трудный для перевода, поэтому я предлагаю здесь мой вольный перевод:

Псалом

Никому нас не вылепить снова из глины,
никому не воскресить наш прах.
Никому.

Хвала тебе, Никому.
Во благо твое
расцветем.
Тебе
вопреки.

Ничем
были мы, есть и будем,
в расцвете:
ничем —
Никому-розой.

С пестиком,
со светлой душой,
с тычинками небеснопустынными,
с цветком покрасневшим
от пурпура нами пропетых слов
о шипах, о
о шипах.

Примером из другой достаточно удаленной от нас культурной традиции с явными параллелизмами можно назвать легендарное переложение китайского сакрального канона Лао Цзы «Дао Дэ Цзин», выполненное Львом Толстым, глава 21. (Весьма современно и своевременно! Актуальный верлибр.)

Добрый побеждает, и только.
Побеждает и не гордится.
Побеждает и не торжествует.
Побеждает и не возвеличивается.
Побеждает и не насилует.
Побеждая, надо уметь остановиться.
Кто умеет остановиться, тот этим избегает опасности.

*(Из книги: Изречения китайского мудреца Лао-Тзе, избранные
Л. Н. Толстым. М.: Посредник, 1910.)*

Напомним Псалом 1 Давида, как образец использованный выше Эрнесто Карденлем:

Блажен муж, иже не иде
на совет нечестивых,
и на пути грешных не ста,
и на седалищи губителей не седе;
но в законе Господни воля его,
и в законе его поучится день и ночь.
И будет яко древо насаженное при исходящих вод,
еже плод свой даст во время свое,
и лист его не отпадет;
и вся, елика аще творит, успеет.
Не тако нечестивии, не тако;
но яко прах, егоже возметает ветр от лица земли.
Сего ради не воскреснут нечестивии на суд,
ниже грешници в совет праведных.
Яко весть Господь путь праведных,
и путь нечестивых погибнет.

Если мы вернем этот, разбитый на строки текст, в прозаическую запись, это не сделает его более «прозаическим». Это не только «художество», ибо здесь нет вымысла, желательного для художества, несмотря на всю образность, сравнением с «древом», с «прахом» с явными антитезами — но важна именно «сакральная» правда, обязательная для свидетельства — цитирую Ю. В. Рождественского — «Канон, или канонический текст, понимается прежде всего как изложение начал некоторой деятельности, духовной и практической, в том числе и начал мыслительной деятельности и этики. Это прагматическое понимание канона. Но канон как текст внутренне обладает еще одним свойством — *правильностью формы содержания, представленной в текстах*».

Итак, осознанная или неосознанная *правильность мысли* (см. еще об этом у о. Павла Флоренского). И если в Толкова-

нии на Псалтырь говорится, что «книга Псалмов есть как бы сокращение, или содержание Ветхого Завета», то, видимо, сочинители молитв сокращали Завет весьма поэтически. В том же Толковании много говорится о повторах, что мы сегодня называем параллелизмами. Текст нарочито строится как избыточный, повтор идет через отрицание («Блажен муж иже не иде... не ста... не седе...»); затем через утверждение («но в Законе... воля его») и затем через подобие («и будет как древо...»). Изящная и строгая конструкция! Можно еще сказать, что в Псалме скрыт силлогизм. Здесь «разводятся» понятия «праведный» и «нечестивый». И ясно, что «блаженство» не является «наслаждением», а трудом и учением жизни в законе Господа.

Печатная речь кроме всего прочего дает образцы научной и деловой прозы. В каждом физическом законе просматривается афоризм или цепь афоризмов. Возьмем «письменную нехудожественную речь», фрагмент еще «допечатного» Гераклита, где четыре первоэлемента определяют круговорот жизни и смерти, и этот текст будет равноценен его же прозаической (изначальной) записи:

Огонь живет земли смертью,
и воздух живет огня смертью;
вода живет воздуха смертью,
земля-воды [смертью].

Огня смерть —
воздуха рождение
и воздуха смерть —
воды рождение.

Из смерти земли
рождается вода,
из смерти воды
рождается воздух,

из смерти воздуха —
огонь,
и наоборот.

Попробуем найти «верлибр» у прозаика. Достоевского, из его «Записных тетрадей» (М.—Л.: Academia, 1935): III. Из тетради № 1/3 (Центрархив. Ф. 212). На построение речи по стиховому признаку у Достоевского Ю. В. Рождественский обратил мое внимание еще в 1972 году, подарив мне эти «Записные тетради». Я, опуская авторскую прозаическую запись и следуя за интуитивными волнами ритма, излагаю этот текст Достоевского» уже «стихами»:

— Страстные и бурные порывы.
Никакой холодности и разочарованности,
ничего пущенного в ход Байроном.
Непомерная и ненасытимая жажда наслаждений.
Жажда жизни неутолимая.
Многообразии наслаждений и *утолений*.
Совершенное сознание и *анализ* каждого наслаждения,
без боязни, что оно от того слабеет, потому что основано
на законной потребности самой природы, тела.
Наслаждения артистические до утонченности и рядом с ними
грубые, но именно потому, что чрезмерная грубость
соприкасается с утонченностью. (Отрубленная голова.)
Наслаждения психологические.
Наслаждения уголовным нарушением всех законов.
Наслаждения мистические (страхом, ночью).
Наслаждения покаянием, монастырем.
(Страшным постом и молитвой.)
Наслаждения нищенские (прошением милостыни).
Наслаждение Мадонной Рафаэля.
Наслаждения кражей,
наслаждения разбоем,

наслаждения самоубийством.
Наслаждения добрыми делами...

Повторю, Ю. В. Рождественский говаривал, что верлибр — это «словарная статья»! Здесь Ф. Достоевский дает «словарную» разработку «наслаждению». Но в отличие от сакральных текстов не дает слову «наслаждение» этического толкования! Для записи «верлибром» следует правильно выбрать паузы по ритму и смыслу. Кстати, есть чудачки от стиховедения, утверждающие, что любой текст «в столбик» есть «верлибр». На данном примере видно, что не каждый текст готов «остолбенеть», и не каждый столб — произведение искусства. Здесь мы видим игру контрастов, столкновение противоположностей, все это пробуждает эмоции не в меньшей степени, нежели напряженные мысли. Противопоставим этому «сгущенному» тексту Достоевского столь же «сгущенный» текст, однако без претензии на поэтичность: а именно из «Никомаховой этики» Аристотеля:

«...И если все стремится к наслаждению, то наслаждение по своему роду должно быть благом.

Еще и за то не признавали наслаждение благом, что оно помеха.

Называть удовольствие помехой заставлял, по-видимому, неправильный способ исследования <...>. В самом деле, наслаждение выполняемой работой не помеха ей, но если это наслаждение чем-то другим, то помеха; например, наслаждение пьянством — помеха работе...»

Здесь ключевому слову «наслаждение» философ (прозаик!) изыскивает понятийный смысл, через сопоставление его с другими определяющими понятиями, эмоциональные всплески здесь отсутствуют. Этот отрывок не просится в стиховую запись, паузы (концы «строк») будут совпадать с предложениями. А Ф. Достоевский распределяет «страсти» исчисляя их ощутимые оттенки.

Я выбрал у себя «похожий» верлибр, «разыгрывающий» ключевое слово «Исчезновение»:

Исчезновение. Со временем замечаешь,
Что жаль даже уходящего облака. Исчезновение
Цветов смущает чуткую душу, хотя
Сам сад совсем не колышет. Исчезновение
Снега с полотен Брейгеля Старшего
Смущало бы больше, чем исчезновение
Самого Брейгеля. Исчезновение листьев
С появлением ветра. Исчезновение хлеба
Со стола. Внезапное исчезновение
Столa из комнаты, комнаты из пространства.
Исчезновение человека, не замеченного
Садом, столом, пространством, временем,
Человеком. Исчезновение человеческого
В человеке. Исчезновение любви
В любимом. Исчезновение в любящем.
Исчезновение человека в земле, земли в небе,
Неба в исчезающей душе, исчезновение
Молнии, так и не успевшей блеснуть.
Исчезновение улыбки, не нашедшей
Себе лица. Счастье исчезновения,
Прежде чем исчезнет все.

Ясно, что «идея наслаждения» (или «идея исчезновения») не может исчерпываться с той же предметной определенностью, как техническая «идея затвора». Но ограниченный внешне усилиями вкуса, интуицией художника, причудами оперативной памяти и т. д. художественный текст бесконечен внутри себя неисчерпаемостью эстетической задачи. Вымысел домысливает себе эмоцию, эмоция откликается на смысл.

Современный свободный стих — среднестатистический! — связан не с народной мудростью, не с молитвами и гимнами,

обращенным к высшим силам, не с просвещенностью книжной, а с *массовой коммуникацией*. Можно пошутить: книги делают человека умнее, а газеты заставляют его нервничать. Предсказывал или замечал эти различия Фридрих Гёльдерлин еще на рубеже XVIII и XIX веков: «Описательная поэзия»:

Богом газетных писак Аполлон почитается ныне.

Ныне избранник его – фактов надежный слуга.

Еще до появления газет предупреждал в «Поэтике» Аристотель: «...Задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно о возможном по вероятности или по необходимости». Массовая коммуникация обрушивает на своего потребителя селевой поток «случившегося», создавая иллюзию соучастия в происходящем без опасности для своего собственного существования. Упование гражданина-обывателя на расширение своего информационного горизонта в своем гротескном «*Homo statisticus*» изобразил Владимир Бурич (см. в статье «Десять стихотворений Бурича»). Надо вспомнить главный труд канадского социолога Маршалла Маклюэна «Понимание медиа: Внешние расширения человека». Поэт Валерий Липневич это «расширение» в своем верлибре показал как месть богов:

Прометей у телевизора

хитроумный Зевс
ты опять победил:
Прометей у телевизора
как прикованный

алкоголь клюет его печень
утюжки программ
разглаживают
складки мозга

Еще более нервной делают традиционную поэзию кино с его приемом монтажа, телевидение с его правилом общедоступности («равнение вниз») и «формата», который гарантирует наибольшую прибыль телевизионным компаниям, интернет, где логос граничит с хаосом. Поэту Ивану Шапко хватило двух строк, чтобы уловить суетливую сущность кино:

* * *

Первые дни кинематографа
Люди спешат как в жизни.

Бегущая лента кинематографа ускорила спешку жизни, а когда цветной видеоряд появился в руках любого младенца и школьника, это уже стало наркотической зависимостью: следить за рукотворным мельканием. Клиповое сознание! Обратите внимание на увлеченное и в то же время уже равнодушное перебирание пальцами картинок, фотоснимков, и все меньше букв. Буквы, текст, стих – все это неподвижно, пока на них не направлено осмысленное, воспитанное внимание. Чтение все меньше развлечение и удовольствие, оно требует от человека истории чтения в себе самом, а не на каком-то бегущем экране. В этом смысле свободный стих отнюдь не «киногенен», в нем нет даже мнемонического мелькания рифм, он менее скован этими новыми условностями, именно он пытается сохранить традиционный этический импульс, а по отношению к диктату мимолетности в массовой коммуникации использует иронию как защитный рефлекс. Таков мой любимый верлибр:

Масс медиа

Глобальные
Глупости

Пересекают
Великий океан

Межконтинентальные
Нелепости
Курсируют между
Востоком и Западом

Сверхскоростные
Недоразумения
Переходят
Все границы

Чувство меры
Всего мира
В трансатлантическом
Трансе

Наиболее влиятельным автором-шестидесятником (а это время расцвета *массовой коммуникации в Советском Союзе*) остается Владимир Бурич с его книгой «Тексты» (М., 1988). «С точки зрения эстетической конвенциональные стихи являются конкретным выражением категории искусственности (не следует вкладывать в это слово негативный смысл), а свободные стихи – эстетической категории естественности» (Первая стихотворная традиция, 1982) Эту тему взял и развил Алексей Алехин, известный поэт-верлибрист:

Каникулы стихотворца

Регулярный французский парк напоминает сонет.
Английский – расчетливый беспорядок верлибра.
Весь август редактировал дачный клочок: пропальывал
спондеи, засеивал пиррихии, секатором прорубал цезуры.
Кое-где спилил, поделив на строфы
После все равно зарастет разговорной речью.

Массовая коммуникация действительно легко зарастает устной, разговорной речью без опоры на культуру, без «пропа- лывания» сорняков избыточного празднословия, это эра СМС и смартфонов, общение с единомышленниками, близкими и ближними, которые не мыслят, а лишь обмениваются слу- хами, сплетнями, констатацией непосредственно происходя- щего и уже произошедшего, растет дистанция общения с «дале- кими». Человек как бы срастается со своим гаджетом который он постоянно вертит в своих руках, поистине подтверждая тезис Маршалла Маклюэна – *media is the message* – средство есть сообщение! Речь носит инструментальный характер. В отли- чие от читателя книг, как рукописных, так печатных, потре- бителю «массовой информации» вовсе не обязательно быть грамотным, радио говорит, кино и телевизор говорят и пока- зывают, Отсюда «обиходные верлибры», бытовой нарратив без опоры на опыт *фольклора, письменности и книгопечатания*. В этом причина неубедительности многих современных вер- либров. Для некоторых авторов это становится удобным спосо- бом записывать свою повествовательную и дневниковую прозу. При этом не принимают во внимание такие важные рекоменда- ции «Риторики» Ломоносова: «При распространении слова наблюдать надлежит: 1) чтобы... употреблять слова избранные и убежать весьма подлых... 2) идеи должно полагать так, чтобы сила и важность распространения отчасу возрастала и к концу была устремительна». Для иных современников слова «весьма подлые» оказались весьма кстати, как навеянные «свободой». В свое время Владимир Бурич вышел из редколлегии калуж- ского журнала «Воум!» в знак протеста против употребления мата в стихах!

Возможно, именно такие, якобы «исповедальные, обиход- ные верлибры» вызывают законное раздражение у охраните- лей «вековой традиции». Иронически оценил Владимир Бурич о «тематике» таких типовых «разговоров»:

Чертят «классы»
играют в пятнашки
между нами
как между столбами
на которых покоится небо

не подозревая
что мы обсуждаем
преимущества светлого пива
перед темным

Показательно признание Василия Розанова в Уединенном: «Всякое движение души у меня сопровождается *выговариванием*. И всякое выговаривание я хочу непременно записать. Это – инстинкт. Не из такого ли инстинкта родилась литература (письменная)? Потому-то о печати не приходит мысль: и, следовательно, Гутенберг пришел потом».

Именно осмысленное выговаривание, а не просто «разговорная речь», потом – письменная речь, необходимость записи, и уже затем – «печать», возможность вхождения в «Галактику Гутенберга»!

«Поэты и художники мгновенно реагируют на появление нового средства коммуникации, как, например, радио или телевидения. Радио, граммофон и магнитофон вернули нам голос поэта как важное измерение поэтического опыта», – радостно сообщает пропагандист масс медиа Маршалл Маклюэн.

Установка на звучащий «голос» склоняет автора к разговорной речи, которая оседает уже в киносценарии, и тот расчетливо удаляется от «сложной» книги, адаптирует ее для восприятия широких масс пассивных зрителей. Шестидесятники (эстрадники) так или иначе интегрируются в массовую информацию, понимая ее как новую свободу выражения. Артистическое чтение умело распоряжалось смыслом, скрывая жестом его слабость, а то и отсутствие. «Евтушенко напоминает мне телеви-

зор», – писал критик Ст. Лесневский. В романе «Башмак Эмпедокла я изобразил моего героя, поэта Померещенского этаким культурным деятелем «глобальной деревни» Маклюэна. Вот он вещает: «...Я последний поэт электронной деревни! Мы и видим сегодня, как язык все больше отстает от искусства, от культуры вообще, а потом надобность в нем упадет, зачем он, когда можно будет общаться молча, рассматривая совместно один и тот же видеоклип...» Реальный поэт-шестидесятник А. Вознесенский спорит с критиком Адольфом Урбаном: «Изобретение ТВ конкурирует с книгой? И слава богу! Сначала было Слово. Но кто сказал, что слово должно быть только письменным?»

Именно эти авторы, их еще тогда именовали «эстрадными», были благодарно замечены массовой информацией, именно они были и остались «в телевизоре», о них же снят и недавний художественный фильм «Таинственная страсть», Прежние их выступления легко вставлялись в кадры кинохроники и были «знаками эпохи», например в фильме «Застава Ильича». Но они прошли мимо верлибра. Своими «монтажными» текстами они вписались в «монтаж» культуры второй половины XX века. Но почти никаких кино– и телесвидетельств не осталось ни от «тихих лириков», «почвенников», все еще близких к фольклорной или письменной культуре, ни от начинающих тогда же «верлибристов» (их старались не замечать и не печатать почти до середины 80-х), интуитивно или сознательно перечаших «мозаичной» культуре, культуре рекламы и клипа. Это тогда воспринималось литературными властями как противостояние официальному советскому искусству.

* * *

И вот в новейшее время журнал «Prosodia» (№ 21. 2023) публикует поэму «Новости» Дениса Балина (род. в 1988), лауреата премии «Лицей» 2022 года. Поэма написана свободным сти-

хом. Редакция предуведомляет: «Поэма о превращениях человека в информационной среде – и в каком-то смысле о роли поэзии в этом процессе. ЧЕМ ЭТО ИНТЕРЕСНО: Замысел поэмы основан на сочетании откровенно поэтического жанра и фактуре сугубо информационного мира, превращающегося скорее в шум. Это как сочетание высокого и низкого, при котором мы никак не поймем, где мы и как это вообще можно сочетать... <...> Но большинство микрособытий поэмы – медийной природы, и только вопросы: „Когда это началось? Кем я стал?“ позволяют вырваться из медиа – самим вопрошанием. Поэзия здесь – это единственно возможное место для такого вопрошания, несмотря на то, что в ряде мест она предстает как часть той же самой информационной среды, которая человека поглотила».

Я хотел бы показать три фрагмента. В первом («Вместо вступления в поэму») автор выясняет сам для себя способность верлибра к лирическому высказыванию:

Можно ли говорить с женщиной
через верлибр
о самом главном;
без рифмы и четырёхстопного ямба;
когда ваши горячие рты сами превращаются в рифму,
а судьбы соединяются,
словно слова в стихотворениях;
когда вы молчите в руинах ночи, прижавшись друг к другу,
молодые и пьяные,
а дикие тени настоящего
вгрызаются новостями
в спальные районы городов бывшей империи
от Москвы до Петербурга, Тамбова, Владивостока и так далее?..

Во втором фрагменте – лирический герой «завтракает, принимает душ, включает музыку в наушниках и едет на работу», Вот начало его монолога:

В новое лето от сотворения мира,
когда в России и правда жило очередное юное поколение,
которое улыбнулось солнцу и выбрало квас
(или этот выбор сделали за нас?),
когда постмодернизм был мёртв,
а постмодернисты ещё нет,
когда в интернете можно было найти каждого,
а возле телевизоров — только родителей,
когда бумажные книги были в меньшинстве,
а домашние библиотеки исключением,
я выключил компьютер и вышел на улицу,
ощущая себя частью чего-то большего.
Я шёл медленным утренним шагом по новому рассвету
и смотрел в будущее, ставшее настоящим,
а затем памятью о прошлом, словно в отрицательный рост
времени...

Третий фрагмент уже дает некий синтез времени, потерявшего свое настоящее, прошлое и будущее:

В эпоху социальных сетей
мир превратился в глобальный театр
и люди в нём стали аккаунтами.

Если социально-лирический герой Бурича ждал «газет» с некими общезначимыми новостями, то современник искусственного интеллекта ожидает всего лишь приятельских эсэм-эсок, новостей скорее для своего узкого круга. Аккаунт общается с аккаунтом. В своей ремарке поэт Дмитрий Балин отмечает, что его лирический герой» выходит из дома в наушниках, заранее отрешившись от шума внешнего мира. Я вспоминаю здесь об отрешении современников от гула высокой культуры. Это было в начале нулевых в Петрозаводске, для школьников был организован грандиозный, по моему впечатлению, концерт.

Оркестр народных инструментов исполнял великую «Метель» Георгия Свиридова, чтец читал текст великого некогда Пушкина. Сидя в зале, я с удивлением заметил, что часть юной публики сидит в наушниках! Что бы ни звучало со сцены, дети были погружены в более понятный им мир инструментального шума поп-музыки, некоторые привычно подергивали головами в такт языческому там-тамам.

Иногда мне кажется, что мимо верлибра проходят культурные люди в наушниках.

Верлибр как бы противостоит «равнению вниз», нивелирующему закону массовой коммуникации. Верлибр восстанавливает и проявляет естественную традицию в национальной словесности и своей положительной практикой опровергает поверхностное мнение, будто верлибр — это «тлетворное влияние Запада» и русский язык для него не приспособлен. Но тогда он и для прозы не приспособлен, все надо записывать в рифму и учить наизусть на случай исчезновения бумаги и аварийного отключения всех электронных сетей. Тот факт, что верлибр легче переводится на иностранные языки, должен бы стать не упреком, а достоинством, способствующим взаимопониманию и взаимопроникновению культур. В какой-то степени современные средства обмена информации этому способствуют, и современный свободный стих призван идти навстречу этим устремлениям. Хотя надо проявлять осторожность с обращением к автоматическому переводу стихов и следует опасаться рвения графоманов переводить на свой язык чужеземных графоманов.

Русский язык далеко не исчерпал заложенные в нем возможности, *и верлибр еще одна из них.*

P.S.

Знание этих источников стиха в фактурах речи — устной, письменной, печатной, в текстах массовой информации, — все это

составляет речевую эрудицию современного автора. «Псалтирь» и другие древние источники сакральной письменной речи не должны смущать нас соседством с современным верлибром, это только сопоставление, не призывающее к богословским диспутам. Недостаточная, неполная эрудиция, диктует автору эфемерные сочинения, только номинально и не на долгое время имитирующие литературу. Такие тексты зачастую заполняют и размывают современную сетевую словесность, не претендуя (а порою дерзая претендовать!) на вхождение в корпус духовной культуры нации и человечества в целом. Но — и на неудачах учимся!

Интервью «Пифийскому оракулу»¹

БЕСЕДОВАЛА ЛЮБОВЬ БЕРЕЗКИНА

– Вячеслав Глебович, спасибо, что согласились дать интервью «Пифийскому оракулу». Вы человек известный, поэтому наша сегодняшняя беседа будет посвящена не столько Вашей судьбе, сколько биографии русского свободного стиха, которому Вы отдали жизнь. Первый вопрос: дайте, пожалуйста, Ваше определение верлибру.

– Я считаю свободный стих литературным жанром, «симметричным поэзии относительно прозы». Определение это образно, оно подчеркивает тройственность, троичность словесности. Как и проза, свободный стих не считает слоги и не упирается в рифму. Как и поэзия, свободный стих больше иносказание, чем повествование, и в своей внутренней форме может вполне таить песню. Проза – это «линейная» речь, а поэзия – «гну-тая», вращающаяся, и для этого «вития», «кручения» текста не обязательна рифма. Академик Ю. В. Рождественский говорил, что свободный стих – это «словарная статья», то есть в нем происходит своеобразное разведение понятий внутри текста, но уже по художественным, ассоциативным правилам. Он же пишет в своей книге «Теория риторики» (1997. С. 555): «...в центре системы жанров лежит верлибр, относительно которого определяется стих и проза». Исторически этот литературный жанр может опираться на «канонические», сакральные тексты (псалмы), в которых кодируются основные нравственные уложения культуры. К верлибрам относятся и мои «опыты соединения

¹ Впервые: Сайт poezia.ru.

слов посредством смысла», таково «приложение» к названию моей книги «Противоречия» (2019).

— После ознакомления с Вашим жизнеописанием можно предположить, что тяга к свободному стиху возникла у Вас в процессе литературных переводов западноевропейской поэзии. Так ли это?

— Не совсем так. Сначала была невнятная идея ухода от монотонности силлаботоники в сторону свободной музыкальной композиции, стихотворения-концерта. Но при обращении к переводам сами иноязычные образцы верлибра помогли создать собственные подобиия на родном языке. Потом оглядка на собратьев по перу, на Арво Метса, Владимира Бурича. Затем поиск образцов в отечественной поэзии не столь давнего прошлого — Николай Константинович Рерих, Велимир Хлебников. И не в последнюю очередь молитвословный стих, Псалмы. Из немцев, кого знал лично — Хайнц Калау (ученик Брехта), Ханс Магнус Энценсбергер, Эрих Фрид. Из классиков — Гёльдерлин, Рильке. У каждого было чему поучиться. С Хайнцем Калау мы даже как-то совместно сочинили (правда, исходно на немецком) такой верлибр:

Кажется,
мир
поумнел.
Какой дурак
допустил это?

— В отечественной литературе, и без того весьма консервативной, Вам пришлось «прорубать окно» в верлибристику в советское время. Расскажите об этом подробнее: какие сложности приходилось преодолевать, приглашали ли Вас на Лубянку и т. д.

— На Лубянку не приглашали ни меня, ни Бурича, в отличие от Ольги Седаковой, которую вызывали туда из-за издания

книги во Франции, судя по ее мемуарам, претензии к ней так и не смогли осмысленно сформулировать. И это не было связано с верлибром. Наши сложности исходили от коллективного разума писательского сообщества. В советское время было бы странно ссылаться на церковно-славянскую и адаптированную к русскому языку сакральную литературу. Во-вторых, замалчивалась (забылась!) сама национальная традиция, представленная пусть немногочисленными примерами. И некоторое филологическое замешательство, идущее от потебнианской философии языка: А. А. Потебня считал прозу «вырожденной поэзией», потому исключал из корпуса русской культуры всю церковно-славянскую словесность.

Книгу «От первого лица» (1981) я смог издать лишь на сорок втором году своей жизни, в нее вошли два цикла верлибров, один из них поначалу сняла цензура, но мне в редакции его спасли, дали название циклу — «Заморская тетрадь», чтобы эти мои притчи, каждая из которых начиналась словами «В одном, некогда бывшем мире», адресовать «не нашему миру»! В пассаже, где сказано: «У нас же свобода совести, / так что теперь у нас будет совесть / и для продажи!», потребовали заменить «свободу совести» на «свободу торговли». История догоняет и обгоняет стихи, сегодня «свобода торговли» уже кажется и для нас актуальней, хотя с продажей совести все мало меняется. Книга «Жизнь идет» (1982), наконец, вся состояла из верлибров. Вышла она чудом: редактор Герман Флоров откровенно сказал мне: я в этом ничего не понимаю, как я буду это редактировать? Так и не редактируйте, предложил я. И он согласился! А ведь редактор книги и был ее первым цензором! Затем книгу подписывал в печать добродушный замглавного Михаил Числов, он имел обыкновение наобум снимать три-четыре текста, не читая остальное, так он и с моей рукописью поступил! Когда книга вышла из печати, Герман Флоров попросил: подари мне ее, я хоть сейчас ее прочитаю. Но в центральных журналах на «Жизнь идет» не было ни одной рецензии. Возможно, о верли-

бре некому тогда было писать. Критик Дмитрий Ильин обошел в Москве все важные редакции со своей рецензией, нигде ее не взяли, указав на тот факт, что на предыдущую книгу Куприянова год назад было достаточно откликов, столь часто упоминать нельзя, есть такая разнарядка. Опубликовал Ильин свою рецензию в «Литературной Армении», там меня знали как переводчика армянских поэтов.

– Можно ли считать, что Ваше творчество более востребовано за рубежом, чем в России?

– У меня десять поэтических книг в России и более сорока за рубежом. Но это переводы тех сочинений, которые уже вышли на родине. Есть исключения, моя проза выходила сначала в немецком переводе (роман «Башмак Эмпедокла», сборник рассказов «В секретном центре», миниатюры «Узоры на бамбуковой циновке») или на венгерском («Сказание о гибели Москвы»). В 70-е, когда верлибр воспринимали с трудом, переводы обгоняли оригиналы, мои стихи раньше выходили на латышском, польском или немецком, в этих традициях подозрения к верлибру не было. Так что востребованность за рубежом это лишь признание моей уместности в России. Я восхищаюсь моими переводчиками – они, как правило, не получали гонорара! То есть переводили и переводят от души! Да и у нас поэт ныне не получает гонорар, а я как пенсионер по нашим законам вообще не имею права на гонорар, а ежели таковой случится вдруг в каком-то месяце, у автора могут на год снять надбавку, которую дают, чтобы дотягивать пенсию до дозволенного прожиточного минимума. Так что творчество у нас в России с определенного возраста является предосудительным, если не преступным деянием. А Вы меня про Лубянку спрашиваете.

– Каковы перспективы верлибра в нашей поэтической среде при несомненном главенстве силлабо-тонического стихосложения, где

чисто силлабические или тонические стихи – и те воспринимаются публикой без особого энтузиазма?

– Смотря какая публика. Иногда, но не всегда, именно «в нашей поэтической среде» верлибры воспринимаются не то чтобы без энтузиазма, а без особого понимания, что хорошо и что плохо. Но я бы не стал жаловаться на ту публику, которая приходит на мои чтения. И на зарубежную не жалею. В Германии слушать стихи приходит не много народу, но немецкие школьники, объединенные учебным долгом, в массе своей реагируют хорошо. У нас в школы поэтам ходить не принято, школьники перегружены экспериментами Минобрнауки, или как это чудовище называется.

В Китае на фестивалях уже собирают действительно – массы! Но вернемся к нашей публике. «Профессиональная» публика медленно привыкала и привыкает к верлибру. Легче убедить наивных любителей поэзии, не испорченных литературной средой. Перспективы верлибра в нашей среде мало чем отличаются от перспектив поэзии вообще. В поэтической среде верлибр вполне прижился, но поэты ныне выделены уже в отдельное гетто, куда не часто заглядывают современники.

– Многие критикуют свободные стихи за отсутствие в них поэтического чуда. Некоторые прямо отождествляют верлибр с записанной в столбик прозой. Что Вы могли бы возразить им?

На застывших в ожидании чуда рассчитан эффект рифмованной рекламы. Некоторые действительно записывают прозу в столбик, другие «стихи» располагают как прозу, и то и другое графически возможно.

Точно сказал в своей диссертации филолог М. А. Бузоглы: «Содержанием верлибра является этико-философский, аналитический смысл текста. Однако от прозы его отделяет худо-

жественное образное и рефлексивное выявление содержания, которое приближает верлибр к поэзии». То есть нет образа – нет и намека на «чудо». И по контрасту – «аналитический смысл» – не попадает в нужное полушарие головного мозга читателя, и критик впадает в ступор.

Любые стихи доказывают сами себя. Любой критик интересен в силу своей доказательности. Наибольшее сожаление вызывают критики-поэты, которые исходят из убеждения, что их собственные рифмованные поэтические опыты – единственные образцы для подражания.

– Ваши критерии хорошего верлибра?

– «И увидел Бог, что это хорошо». И не стал вдаваться в критерии. Мы не боги. Но каждый автор, публикующий нечто, уверен, что это «хорошо». Затем автор зарабатывает себе имя, которому начинают доверять. Его стихи можно принимать как образцы. Так что каждое творение достойно своего творца. Верлибр здесь не исключение.

Критерий законченности мысли, образное доказательство небанальной истины. Иногда – остроумие, ирония как поэтический прием.

Хорошее стихотворение, кроме соответствия правилам выбранной поэтики, должно обладать необходимой новизной. Оно должно высказать нечто новое, не сразу, может быть, понятное. Вместе с тем оно должно иметь в себе некоторый заряд понятности, художественной ясности. Получается, что оно трепещет между новизной и доступностью. Возможно, здесь кроется чудо. Вспомним чувство стояния «на пороге как бы двойного бытия» Тютчева! Или хотя бы простое движение художественного вымысла (или мысленного эксперимента!), поддержанное крыльями «переносного значения», или метафоры. Удвоение координат текста путем записи прозы в столбик не добавляет тексту внутреннего смысла.

– Чем современный русский верлибр отличается от западной практики свободных стихов? Есть ли у нашего верлибра свой путь или существует большая вероятность того, что русский верлибр вскорости скопирует западные образцы и утратит свои особенности?

– У нас копировали больше не западные образцы, у некоторых явный источник японские хайку, у Арво Метса, отчасти у Джангирова, хотя японский свободный стих появился как отход от этой традиции.

Особенность русского верлибра в том, что он пишется на русском языке. И у нас своя, другая история. А в каждом новом тексте – грядущий русский язык, который должен быть сохранен и умножен. Особенности русского верлибра высвечиваются как раз в переводе на иные языки, они могут становиться фактами признания и влияния, иначе, зачем переводить, скажем, на английский, русские подражания американским битникам.

В запасе у русского языка (и у верлибра) его фразеология, не совпадающая ни с какой иной, церковно-славянский корпус текстов, отличающийся от западной латыни, наконец своя классика. Я уже не говорю об особенностях русской жизни.

Ломоносов преобразовал немецкую силлаботонику в русскую, Сумароков и Пушкин усовершенствовали, но они не копировали «образцы», а создавали свою национальную поэтику. Так что и у нас есть свой путь, а значит и вероятность его утраты – при вполне вероятном всеобщем культурном одичании.

– Вы высоко оцениваете творчество Бурича и Джангирова. А как Вы относитесь к верлибрам Айги? Где проходит граница между афоризмом и коротким верлибром? Должна ли быть в верлибре музыка?

– Да, Джангиров недавно умер. Он много сделал для продвижения русского верлибра, это и его собственные миниатюры (он был сторонником поэтического минимализма), и антоло-

гии: «Белый квадрат» — 1988 год, «Время Икс» — 1989 год, наконец обширная «Антология русского верлибра» — 1991 год.

Айги. Юрий Орлицкий посвятил ему отдельную главу в своем труде «Стихосложение новейшей русской поэзии» 2020 года, где сразу заметил, что у Айги вовсе не верлибр, а «торжество гетероморфности». То есть некоторые «смешанные формы». У Айги несомненный поэтический талант. Такие вспышки образов: «Каракули Бога-дитяти...». Но чаще у него поэтическое намерение не сообразуется с речевым воплощением, что ведет к некоторой невнятице стиха. Это породило свою невнятную традицию в сегодняшней практике. Французский поэт и переводчик Леон Робель, составивший рекомендацию Айги на Нобелевскую премию, писал в ней, что он «единственный, кому удалось найти поэтическую мысле-форму, которая наиболее полно отвечает самым насущным потребностям человечества...». Сложилась же эта мысле-форма из «древнечувашской культуры, русского авангарда и французской поэзии XX века». Довольно странное сочетание вряд ли совместимых моментов! Самым насущным потребностям человечества отвечает... древнечувашская культура! Айги уверял Леона Робеля, что если он не получит Нобелевскую премию, чувашский народ погибнет. Такая одержимость поэта достойна почтения. Следует заметить, что в самой Чувашии Айги ценится за переводы русской поэзии (Твардовского...) на чувашский. Как русского поэта его чествуют на его родине русские поэты-айгисты, как они себя сами определяют. И среди них немало хороших поэтов, пишущих свободным стихом. Так что влияние Айги на поэзию, в общем, скорее благотворно, ибо кого-то объединяет, не оставляет в культурном одиночестве. В своей статье об Айги я фактически описал пиар-кампанию международных «айгистов», которые больше настаивали на его «святости», полагая его потомственным шаманом, нежели вникали в его поэтику.

Что до афоризма, то он восходит к фольклорным паремиям, у афоризма и верлибра единые истоки. И афоризмы бывают раз-

ные, у моего любимого Гераклита из них рождалась античная философия, у Паскаля – французское свободомыслие, у Василия Розанова русский парадоксальный скептицизм. Не говоря уже о русском юморе высказываний Козьмы Пруткова.

Когда-то критик Михаил Синельников писал, что у меня не стихи, а афоризмы, то есть не совсем стихи. Польский критик Синявский утверждал: «Стихи Куприянова чистая афористика, несколько в стиле позднего Леопольда Стаффа или нынешнего Тадеуша Ружевича, но они более универсальны, можно сказать, космогоничны», то есть все-таки стихи. Значит, возможен верлибр и как «цепь» афоризмов. Вот тут может быть оправдана запись в «столбик», чтобы акцентировать столкновение (парадоксальность) смыслов – Бурич:

Письма
бумажные цветы
на могиле любви

Бурич отличал свои одностишия – удетероны от своих верлибров. «Разве можно сказать цветку, что он некрасив?»

О музыке. Тут надо решать музыкантам! На мой «верлибр» есть «Симфония для скрипки, сопрано и двух стульев», сочиненная Ольгой Магиденко, ученицей Хачатуряна, живущей сейчас в Германии. Что-то на мои тексты пишет композитор Андрей Зеленский. Но удивительную сюиту исполнял китайский ансамбль в Гуаньчжоу, пели на русском, потом уже на китайском. Не ожидал, что этот верлибр хорошо ложится на музыку (жаль, потеряна запись в китайском Ютьюбе):

Луна

луна
см. на обороте
луна

медаль
см. на обороте
сердце

сердце
см. на обороте
кровь

кровь
см. на обороте
вода

вода
см. на обороте
слезы

слезы
смех
на обороте

жизнь смерть
на обороте
жизнь

не оборачивайся
см.
все сначала

– Ваша активная деятельность по популяризации свободных стихов – это попытка выделиться среди отечественных литераторов, или революционный шаг в плане обогащения русской литературы, или и то и другое?

– Попытка выделиться часто чревата быстрым забвением. Чего ради? Это скорее попытка «внедриться» в литературу! О «революционном шаге» перед лицом «недремлющего врага» пусть су-

дят историки литературы, но пишу я для сегодняшнего дня. Мой дед, учитель словесности Василий Тимофеевич в своей автобиографии тридцатых годов прошлого века писал, что он был вынужден оставить семью, так как она мешала его «революционной деятельности». В пионерском детстве мне это импонировало, но со временем я стал бояться любой революционной деятельности. И я больше стал доверять бабушке, которая отхлестала меня, десятилетнего, веником за то, что я непочтительно обозвал портрет товарища Сталина, назвав его Иоськой. И пусть лучше на мои поэтические опыты смотрят как на мне же приятную игру, но игру заразительную и для других, смею надеяться. И в то же время игру не безобидную. Я же ценю (в себе и в читателе) чувство юмора, которое иногда перехлестывает в сатиру и сарказм. Обогащение еще может быть в том, что верлибр способен успешно решать современные творческие задачи, которые могут отличаться от коммерческих усилий песенного фольклора.

– Вы являетесь главным редактором журнала «Плавучий мост», который очень быстро взлетел на волне популярности. Чем Ваше издание отличается от других существующих «толстых» журналов? Есть ли у Вас намерение основать «толстяка» русского современного верлибра?

– Я здесь только один из редакторов. Стараюсь печатать хороших авторов, не важен жанр, главное подлинность у каждого в своем жанре. «Плавучий мост» отличается тем, что я могу влиять на его содержание, а на содержание других толстых журналов вряд ли. Отдельный журнал для верлибра не вижу необходимым. Хотя я определил верлибр как «третий жанр», но я не вижу смысла в его обособлении. Я за единство и полноту словесности, а без верлибра, можно сказать, словесность «не полная». Традиционную лирику я писал до верлибра и пишу далее и сейчас. Кстати, авторы свободных стихов сегодня спокойно переходят на регулярный стих и редко бранят последний, то-

гда как «регулярные» поэты порой все еще настаивают на второстепенности, маргинальности верлибра.

— В Сети крайне мало сайтов, специализирующихся на свободных стихах, мало конкурсов. Как Вы считаете, существует ли предвзятость по отношению к верлибру, как ее преодолеть, нужно ли этим заниматься или это вопрос времени?

— Повторяю, не стоит обособлять. Предвзятость к верлибру существует, преодолевать ее приходится в спорах, которые продолжаются в условиях ущербности (непроработанности) современного гуманитарного образования, это общемировая тенденция к «сокращению» творческого человека, заменой его на «креативного», то есть умеющего найти способ собственного безбедного существования в рыночном бытии. Я за то, чтобы популярно объяснять верлибр в школе, над чем посмеялась влиятельная поэтесса и филолог Марина Кудимова. Я писал об истоках верлибра в священных текстах, что не означает претензию современного верлибра на «святость». Кудимова же полагает, что «святенность» сегодня унаследована именно русским рифмованным силлаботоническим, истинно народным стихом, и посему русский читатель хорошо понимает, кто в поэзии «принц» (принцы — рифмуют!), а кто «нищий». С таким классовым подходом спорить не приходится. Вопрос времени решится сам по себе с исчезновением нищих.

— Вячеслав Глебович, помимо того, что Вы являетесь профессиональным переводчиком и верлибристом, Вы находите время для прозы и критики. Каким Вы видите литературное будущее России? Какие тенденции сейчас преобладают среди поэтов, к чему следует стремиться, от чего отказаться?

— Если у России будет будущее, то в нем найдется место и литературному будущему. Литература расплзается по умножаю-

щимся средствам хранения и передачи как смыслов, так и бессмыслицы. Эти средства как-то стремятся упорядочивать, чтобы уменьшить доступ к ним фейков, дезинформации, научно обоснованным дьявольским искушением. Приходится вводить новые формы цензуры для защиты потребителя информации от дезориентирующих или угнетающих сообщений. Возникает некоторое разногласие между печатной и сетевой словесностью. При этом печатная все еще предпочтительнее, а сетевая все более открытая, а следовательно, не обязательно работающая на культуру. Культура — это не просто сетевое балагурство.

О тенденциях среди поэтов говорил недавно по радио с политологом Михеевым поэт, профессор литинститута Сергей Арутюнов, он уверял, что все беды от «матерных верлибров». И в свежей серии «Книжная полка Вадима Левенталья» (2019) появляется книга, которая представлена издателем как «открытие»: «Вы держите в руках сборник, объединяющий поэтов, которые впервые дали национальное звучание верлибру. Перед нами начало новой мощной традиции в русской литературе...» Видимо, на «национальное звучание» указано в сноске: «...содержит нецензурную брань». Но это все издержки рекламы, мало издать, надо убедить как можно более широкого читателя, что чтение становится приятным через некоторый умственный и эмоциональный труд. Любопытно усердие издательства начать «настоящую традицию» именно со своих свежих авторов. Еще у кого-то прочитал, что Бурич ныне считается «анахронизмом». То есть хочется существовать в литературе путем забвения предшественников. Бурич, кстати, сейчас с успехом издается за рубежом, также как и Метс и Геннадий Алексеев.

К чему стремиться? Меньше врать. Отличать подлинное от не подлинного. Не лукавить в критике. Любить в читателе человека будущего. Вообще-то я не верлибрист, скорее антрополог-любитель (человека). Меня волнует феномен человека на Земле и антропный принцип во Вселенной.

– Ваше известное свободное стихотворение «Урок пения» переведено на многие языки мира. Оно – как некое евангелие, которое Вы хотите донести до всех народов?

Урок пения

Человек
изобрел клетку
прежде
чем крылья

В клетках
поют крылатые
о свободе
полета

Перед клетками
поют бескрылые
о справедливости
клеток

Я увлекся этим опытом, оказавшись на одном международном сайте, где авторы, кроме оригиналов, выкладывали и переводы на своих стихов на разные языки: <https://www.lyrikline.org/ru/stihotvoreniya/urok-peniya-10635>.

Здесь у меня сейчас 73 языка, некоторые из языков не входят сюда, их нет в памяти этого немецкого сайта, прежде всего это языки народов России – коми, юкагирский, шорский, эвенский, вепский и др. Я встречался со многими поэтами мира на международных фестивалях от Европы до Индии, Китая и Южной Америки. Мы читали вместе, потом появлялись переводы, большинство с оригинала, некоторые с английского или испанского переводов, но довольно точных. До всех народов я этот текст, наиболее отвечающий моим критериям верли-

бра, не донесу, но попробую издать книгу из ста переводов, как наберется. При этом возникают некоторые схолии. Например, «справедливость» по-русски сочетается с правдой и праведностью, английское justice — с юстицией, законом. Некоторые языки России сейчас уже исчезают, на них я таким образом хотел бы обратить внимание. В шорском языке охотников нет понятия «клетки», переводится как «ловушка» или «западня». На язык хантов «крылатые» переводится как «духи». На некоторые языки — тюркские, кавказские — этот текст переведен в рифму! Мало ли что еще откроется при ближайшем рассмотрении.

— Вы пишете в характерной сдержанной и «закрытой» манере. Кому и чему мешает рифма? Какие возможности открываются в ее отсутствие?

— Об изъянах рифмы, якобы искажающей первоначальный замысел автора, убедительно писал Владимир Бурич. Не хочу напоминать присказку, что мешает плохому танцору. Мне рифма не мешает. Я пишу в рифму, когда пишется в рифму. Само ее отсутствие никаких возможностей не открывает. Установка на верлибр просто иная, другое облако вдохновения, есть поэты, которые допускают рифму в свои свободные стихи, кто бы возражал, это — гетероморфный стих, как нам открыл профессор Юрий Орлицкий. Вот мой первый, пожалуй, недо-верлибр, можно сказать, еще гетероморфный, датированный 1961 годом:

Ах, этот глобус,
мой маленький!
Ах, как он вел себя,
Когда его вели
На расстрел:
Он пел!
И при том

Он взял
И почесал
Свою лысину,
Свой полюс
Северный!
И сразу полетели
Во все концы
Льдинки-снежинки...
И сразу закричали все:
– Ага, мы говорили,
Что все равно
Он закатил бы нам
Еще одно
Очередное
Оледененье!

– *Тенденция опускать знаки препинания в стихах, особенно в верлибрах – что Вы об этом думаете? Чем это вызвано и в чем преимущество таких текстов перед традиционными? Можно ли расценивать это как мистификацию, фокус?*

– Иногда я вижу обрыв строки (паузу) как достаточный знак препинания. Но внутри строки лучше следить за пунктуацией, если нарочито не запутывать читателя. Стих «препинается» не всегда там, где положено ставить запятую. Но это уже «фокус».

– *Возьмем короткий отрывок из рассказа И. Бунина «Косцы» и запишем его в столбик:*

Прелесь ее была в откликах,
в звучности березового леса.
Прелесь ее была в том, что никак
не была она сама по себе:
она была связана со всем, что видели,

чувствовали и мы, и они,
эти рязанские косцы.

Прелесть была в том
несознаваемом,
но кровном родстве,
которое было между ими и нами —
и между ими, нами и
этим хлебородным полем, что окружало нас,
этим полевым воздухом, которым дышали
и они, и мы с детства,
этим предвечерним временем,
этими облаками на уже розовеющем западе,
этим свежим, молодым лесом,
полным медвяных трав по пояс,
диких несметных цветов и ягод,
которые они поминутно срывали и ели,
и этой большой дорогой, ее простором
и заповедной далью.

Прелесть была в том, что все мы
были дети своей родины и были все вместе
и всем нам было хорошо,
спокойно и любовно
без ясного понимания своих чувств,
ибо их и не надо,
не должно понимать,
когда они есть.

И еще в том была
(уже совсем не сознаваемая нами тогда) прелесть,
что эта родина, этот наш общий дом была —
Россия, и что только ее душа
могла петь так, как пели косцы

в этом откликающемся на каждый их вздох
березовом лесу.

— Получился ли верлибр? Если да, то в чем разница между ним
и прозой? Если нет, то почему?

— Автор не задумывал этот лирический пассаж в прозе как верлибр. Первый шаг к «верлибру» — это наша разбивка на строки и строфы, по интонационному и смысловому признаку. Еще с верлибром сближает здесь прием повтора, «вращение» слова «прелесть», которое автор наконец сводит к образу-понятию родины, России, к ее поющей душе. Этот пример показывает, что «верлибр» может достойно пребывать в прозе, когда прозаик замышляет поэзию. И совсем не обязательно записывать этот текст в столбик, ибо чередование пауз здесь остается прозаическим и не добавляет смысла поэтического, он достаточен уже в авторской записи. То есть о такой прозе можно сказать — это (здесь) поэзия. О плохом верлибре можно сказать — это проза только в том смысле, что эта проза недостаточно хороша. Многое значит оправданность пауз, то есть границ строк. И вот —

Пауза в свободном стихе:

Что бы ни говорилось, но главное
Происходит уже не в речи
А в паузе —
В паузе поэт переводит дыхание
В паузе у читателя должно перехватить дыхание
Иначе напрасно движение речи поэта
И недаром сказал о соловье Соколов Владимир —
«Как удивительно в паузах
Воздух поет за него» —
Так за поэта
В паузе думает воздух

Пусть в поэзии что-то не ладится
Но черновик всегда можно поправить
Неверно заполненная пауза непоправима
Послушайте как ее заполняют смехом
Чужим смехом записанным на диктофон
И запускают в глупой телепрограмме
Чтобы вы знали где надо смеяться
И вот вы смеетесь как только услышите паузу
А времени думать и понимать не остается
Ибо думать человеку затруднительно
Но если вам сказать об этом
Вы почему-то обижаетесь не на себя
А на забытого вами академика Павлова

Но я-то хотел сказать всего лишь
О паузе в свободном стихе
Который возможно стихом не является
Если в паузе вам не о чем подумать
И в этом может быть виноват
Или сам поэт или академик Павлов
Или собака Павлова если она зарыта
Где-то между первым и последним словом

– У Вас есть стихотворение, из которого можно сделать вывод, что человек, нашедший смысл жизни, непременно станет жертвой толпы, уничтожающей все ей непонятное и странное, поэтому в итоге люди отказались от поисков этого смысла и предпочли жить, как деревья, птицы и медведи. Как сложилось у Вас со смыслом жизни и прячете ли Вы его в своих стихах?

– Спрятать что-то в стихах можно лишь с надеждой, что кто-то это найдет. О поэтах порой говорят: поэзия была для них смыслом жизни. Получается змея, кусающая свой хвост. Бурич в записных книжках уверял, что у жизни смысла нет, но есть цель.

Упростил себе жизнь. Возможно, я слишком злоупотребляю словом «смысл». Вот как о «смысле» сказано у меня в прозе (из повести «Затяжной прыжок», момент «пытки»): «...двое оставшихся перекинулись понимающими взглядами и затем обратились к нему, но не оба сразу, а этот младший схватил его за обмотки бинта на груди и стал свирепо сотрясать его беспомощное тело, стараясь бить затылком об стол. — Отвечай, когда тебя спрашивают, — запыхавшись прокричал он, продолжая, тем не менее, бить его головой об стол: — Отвечай! Но отвечать в таком положении было затруднительно, тем более сам вопрос не был сформулирован, и старший это понял первым, за плечо отстранил младшего, освободил от повязки рот несчастного, дал ему несколько прийти в себя и уже спокойно спросил: — Отвечай, когда тебя спрашивают: зачем ты живешь на свете. В чем смысл жизни?..» О серьезном приходится писать с иронией, ибо могут принять за чудака — в лучшем случае. Иногда достаточно, если в стихотворении вообще воплотился некий смысл, пусть не дотянувший до «смысла жизни». Моление же о «смысле» высказано в Псалме 118-м (ст. 19): «Пришлец аз есмь на земли: не скрый от мене заповеди Твоя», или в русском изложении: «Странник я на земле; не скрывай от меня заповедей Твоих».

— На Поэзия.ру Вы ведете свою страницу уже пятнадцать лет. Ваши впечатления от портала?

— Ценю порталы за возможность сохранить текст и доставить его к любопытным. Поэзия.ру более чем интеллигентный портал, с разумной системой отбора авторов. Возможен продуктивный обмен мнениями, особенно между переводчиками, всегда рад пообщаться с германистом Вячеславом Марининым. Любопытно, что здесь переводчики обращаются прежде всего к мировой классике, современную поэзию замечают и переводят реже.

– И наконец, спрошу Вас устами Фридриха Гёльдерлина: «К чему поэзия в скучные времена?»

– Я бы ответил: почему скучные времена, если все еще есть поэзия?

* * *

Среди комментариев на сайте был представлен интересный пример «верлибра» – текст романа «Страшная минута» Петра Ильича Чайковского, написанный им самим:

Ты внимаешь, вниз склонив головку,
Очи опустив и тихо вздыхая!
Ты не знаешь, как мгновенья эти
Страшны для меня и полны значенья,
Как меня смущает это молчанье.
Я приговор твой жду, я жду решенья –
Иль нож ты мне в сердце вонзишь,
Иль рай мне откроешь.
Ах, не терзай меня, скажи лишь слово!

Отчего же робкое признание
В сердце так тебе запало глубоко?
Ты вздыхаешь, ты дрожишь и плачешь, –
Иль слова любви в устах твоих немеют,
Или ты меня жалеешь, не любишь?
Я приговор твой жду, я жду решенья –
Иль нож ты мне в сердце вонзишь,
Иль рай мне откроешь!

Ах, внемли же мольбе моей,
Отвечай, отвечай скорей!
Я приговор твой жду,
Я жду решенья!

Опыт диалога о верлибре в АСПИР¹

БЕСЕДОВАЛА КСЕНИЯ САВИНА

– Хотелось бы начать со стихов.

– Я бы начал с этого, из цикла «Пропущенные уроки»:

Урок рисования

Ребенок не может нарисовать
море
ребенок не может нарисовать
землю
у него не сходятся меридианы
у него пересекаются параллели
он выпускает
на волю неба
земной шарик
из координатной сети
у него не получаются расстояния
у него не выходят
границы
он верит
горы должны быть
не выше надежды
море должно быть
не глубже печали

¹ Ассоциация союзов писателей и издателей России.

счастье должно быть
не дальше земли
земля должна быть
не больше
детского сердца

— Спасибо, Вячеслав Глебович. Поговорим о далеком 1972 году. Именно тогда, полвека назад, на страницах академического журнала «Вопросы литературы» состоялась знаменитая дискуссия: «От чего не свободен свободный стих?». Своими статьями в этой дискуссии поучаствовали Арсений Тарковский, Давид Самойлов, Борис Слуцкий Владимир Бурич, Арво Метс и... Вячеслав Куприянов. Несмотря на высокий уровень беседы, видна большая подозрительность «классиков» по отношению к новому виду стихосложения и дерзость молодых советских верлибристов, обвинявших противников в рифменном, ритмичном мышлении и всячески показывавших, что верлибр может быть интереснее, чем классический стих. Расскажите, как это воплощалось в жизни, вашем личном общении со старшими коллегами, в продвижении в союзе писателей, в допуске к публикации в толстых журналах.

— Все, конечно, зависит от случая, как шутил Владимир Бурич: «Нас всех подстерегает Слуцкий». Арво Метс был преподавателем Литературного института. Имел определенный статус. И именно ему удалось предложить эту дискуссию редколлегии журнала «Вопросы литературы». Естественно, он поделился с нами этой идеей. Короче говоря, я пришел к Евгению Ивановичу Осетрову, а он был зам главного редактора, и сказал: «Как же так? Вы будете обсуждать верлибр, а у вас единственный Арво Метс, эстонец, кто представляет собственно русский свободный стих!» Евгений Иванович Осетров очень тепло ко мне отнесся. Я сказал, что мы с Буричем хотели бы прийти и выступить на дискуссии. Он ответил: «Хорошо, приходите, мы вас послушаем и, если это будет достойно, то мы вас, может быть,

и опубликуем». Мы пришли. Надо заметить, что все, кроме нас, русские поэты были так или иначе против. «За» выступали латыш Ояр Вацietис и азербайджанец Расул Рза. У них в республиках было более спокойное отношение к национальному верлибру, во всяком случае, в практике публикаций. И каждый выступал в пределах своих риторических возможностей. Борис Абрамович Слуцкий, как политрук бывший, начал перечислять поэтов, классиков, которым верлибр якобы «не понадобился». Блоку не понадобился и другим. Почему же он нам должен понадобиться, Слуцкому было не понятно. Я потом его сравнил с протопопом Аввакумом: «До нас положено, лежи оно так во веки веков». А Арсений Александрович Тарковский, он в какой-то мере ко мне благоволил, даже еще в начале шестидесятых пытался помочь мне с публикацией, это отдельная история. Но во время этого диспута, видимо, он был мной неосторожно обижен. Я стал читать примеры верлибров и, в частности, один довольно длинный, я его приводить сейчас целиком не буду. Но чтобы понять, что к чему, вот этот отрывок:

В одном некогда взрослом мире,
взрослые расхватали все детские игрушки,
потому что дети
не доросли до прилавка.
Протезы для безногих
расхватали двуногие,
пока безногие
ковыляли на костылях в магазин.
Мы должны быть всегда первыми,
Кричали двуногие
выбегая из магазина
на четырех ногах...

Арсений Александрович, как известно, одноногий, и он тут же откликнулся: «Какие нехорошие люди!». Обиделся он на меня

или не обиделся, не знаю. Но Арсений Александрович потом тоже начал писать свободные стихи. То же делал и Давид Самойлов. Потом нас, сторонников и противников русского свободного стиха, пытались примирить, отчасти Сергей Наровчатов, потом Давид Самойлов, который еще считался и теоретиком стиха, он же написал важную книгу о русской рифме. Самое главное, нас с Буричем все-таки опубликовали. И появилась основополагающая статья Бурича: «От чего несвободен свободный стих», где он, в частности, изложил, не умаляя достоинства рифмованной поэзии, все возможные недостатки рифмы как таковой. Это и неопределенность результата творчества, и «забалтываемость» текста, то есть его назойливая запоминаемость при минимуме смысла. Но многие надолго так и остались при мнении, что наша национальная традиция силлаботоники с рифмой незыблема, и если ты пишешь верлибры, то ты уже враг Пушкина и враг Ломоносова.

– Ну, понятно, дальше по списку...

– Потом, кстати, была и вторая дискуссия на эту тему. В журнале «Иностранная литература». Там же мы были с Буричем и тоже что-то довольно вразумительное говорили, но там нас не допустили к печати, и еще Андрея Сергеева, который тоже говорил интересно и по существу, доказывая, что верлибр – это разностопный дольник. Вел эту дискуссию Павел Топер из Института мировой литературы. Когда я его спросил: «Почему вы именно нас троих выкинули?» Он ткнул мне пальцем в список авторов на букву Э и говорит: «Вы видите, какие здесь имена? Эпель, Эткинд, Энтин?»

– Ну ладно, хорошо, вас все-таки допустили в «Вопросах литературы» к теоретическому разговору о верлибре. А как обстояло дело, когда вы давали свои собственные стихи? Вы уже сказали, что большинство русских поэтов были против. Как, радикально? «Не допустим, не пройдет»?

— Тут было много нюансов, много мелочей. Кто-то публиковался, а кто-то нет. Мне повезло в этом смысле больше, чем Буричу, Я бы так сказал, что филологический и общекультурный уровень членов Союза писателей из секции поэзии не соответствовал пониманию верлибра. Многие крупные поэты тогда были членами секции перевода, тот же Тарковский, они свои стихи публиковали с трудом, но они, как правило, владели двумя — тремя иностранными языками. Переводя поэтов с других языков, они не всегда, задумывались, что это, верлибр или не верлибр. Но уже с редакторами были проблемы, я помню, когда я начал переводить некоторых немцев, то редактор мне сказал: «Русское ухо к этому не привыкло. Пусть пишут они так, а вы, пожалуйста, где-то там зарифмуйте, подкорректируйте, а то получается подстрочник!»

— *Приведите в порядок, так?*

— Да. Одни приводили в «порядок», а другие лепили простую прозу, не обращая внимания, на то, что в оригинале есть какие-то созвучия, какие-то там ритмические моменты, которые нужно было подмечать. Получалось так, что верлибром писали чаще именно поэты-переводчики. В частности, я не буду отрицать, что poetика Бурича пошла от его польских переводов, можно вспомнить его любимых авторов, Тадеуша Ружевица, Збигнева Херберта, нобелевскую лауреатку Виславу Шимборскую... Он знал польский язык, поляки ему медаль дали — за заслуги перед польской литературой. Я не буду отрицать, что многому я научился у немцев, от классиков Гёльдерлина и Рильке до современников — Брехта и его ученика, моего друга Хайнца Калау, от Иоганнеса Бобровского и Ханса Магнуса Энциенсбергера... А также у поляков и сербов.

— *То есть вы тоже опирались на западную поэзию отчасти?
Западная и русская традиции имеют общие корни и неприятие*

верлибра можно связать с недостатком образования, в этой сфере, правильно?

— Недостаток образования в советское безбожное время прежде всего в том, что у нас почти не было доступа к сакральным текстам, к Библии или вообще к священным писаниям других ранних религиозных культур. Можно полагать, что псалом — это как бы верлибр, или предшественник верлибра, идеальный образец здесь — начало Евангелия от Иоанна. Я даже однажды в Институте мировой литературы делал доклад о том, что явление верлибра имеет связь с логосической гипотезой божественного происхождения языка. Есть несколько гипотез происхождения языка. Звукоподражательная или оноματοпэтическая гипотеза Штейнтала — Потевни, исходящая из понятий игры, подражания и сигнала. Трудмагическая гипотеза Николая Яковлевича Марра, — он утверждал, что когда древний человек трудился, положим бревно поднимал, то он ухал, должен был ухать синхронно, поскольку поднимали бревно несколько человек, отсюда и появился язык. Есть еще гипотеза общественного договора. А логосическая гипотеза происхождения языка описана в книге Бытия и далее в Евангелии от Иоанна: «В начале было Слово и Слово было у Бога и Слово было Бог». Это абсолютный верлибр и построен он по тем законам, по которым должен строиться свободный стих. Семантические узлы, или семантические повторы! Эти тексты представлены и в других культурах, не только в библейской, но и в ведической традиции в Индии, в конфуцианской в Китае. В западной культуре не так много теоретических рассуждений о свободном стихе, к нему привыкли, и этого достаточно. Моя последняя статья о верлибре была переведена на английский язык, и было очень много замечаний от американского профессора-редактора. Я там цитирую Псалом Давида: «Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых...», и редактор пишет: «Обязательно назовите источник, страницу, автора и год издания». Я от-

ветил: «автор Царь Давид» и назвал соответствующую страницу из интернета.

Что касается публикаций, тогда издательства требовали рецензию, а то и две или три. Вот в издательстве «Советский писатель» пишет некто: «...это разве стихи? Рифмы нет». Второй рецензент пишет, что мои рифмованные стихи не так интересны, все так пишут, а вот верлибр — это любопытно. Да, кажется, это был Владимир Солоухин, он ведь сам сочинял верлибры. А редактор говорит, что согласия нет и надо третью рецензию. И так моя книга крутилась в разных редакциях, рецензировалась где-то лет пятнадцать. Что же касается Бурича, который был старше меня, то он без моего усилия книгу свою издать не мог, мне пришлось писать рецензию на его рукопись, благо мне уже это было позволено. Да и отдать рукопись в «Советский писатель» я его буквально заставил, настолько он изверился в самой возможности выпустить книгу. Публиковаться в газетах и журналах мне все-таки удавалось, все зависело от симпатии, я бы сказал, не от поэтологической, а от человеческой симпатии. Я, например, заявился в «Литературную газету», а там был прекрасный заместитель главного редактора — Евгений Алексеевич Кривицкий. Я сказал ему: «Меня кто-то упомянул и поругал у вас в газете. Люди читают и не знают, кто это такой, что он написал, за что ругают? Может быть вы хоть опубликуете что-нибудь?» Он говорит: «Да, а вы правы». И опубликовал верлибры впервые в газете!

— То есть критические статьи выходили, при том, что стихи ваши в этом издании не выходили.

— Были упоминания на уровне слухов! Кстати, читать верлибры не возбранялось, а чтений было много — в кафе, в институтах, на квартирах. Кривицкий опубликовал меня впервые в «Литературной газете», потом один верлибр появился в «Пионере», за что чуть не сняли главного редактора, хотя стихи бы-

ли совершенно безобидные... А потом меня стали использовать как жупел, в той же «Литературной газете. Приходят молодые поэты, приносят какие-то верлибры, а им говорят: «Вот научитесь писать, как Куприянов, тогда будем вас печатать». Вот так я многим насолил.

— Вот так мы походя, получается, коснулись с вами ваших теоретических взглядов на верлибр. Я бы к этому вернулась. Получается, что мы обозначили несколько ваших источников верлибра. Один из них зарубежный источник, так там ведь верлибр по-другому родился, не как у нас, там не было силлаботоники, как у нас, скорее другое называлось верлибром, скажем во французской поэзии. Правильно?

— Да, скажем в романской поэзии так, или вот, допустим, в англо-американской традиции почему-то ведут верлибр от «Потерянного рая» Мильтона, хотя это белый стих, как известно. У немцев был Гёльдерлин, был Гёте, был Клопшток, у которого очень многое от античной лирики, гекзаметр и алкеева, сапфическая строфа и прочее, и это все было образцом, поздний Гёльдерлин писал стихи по образцу гимнов и одической лирики Пиндара. А что касается гимнографии, то это составляет как раз основу, корпус любой христианской литературы — и православной, и католической, и протестантской...

— То есть второй источник — это как раз литература библейская, библейская лирика и поэтика, скажем даже так. И тут я тоже замечу, как сказал Вячеслав Глебович, что Псалтирь и другие религиозные тексты на арамейском, то есть на оригинале, в них действительно прослеживается строгая организация, в частности синтаксический параллелизм, на котором создается ритм, что использовалось в мнемотехнических целях. Возможно, что верлибр, как вы и говорите, тогда, в семидесятых показался чем-то новым и чужеродным, именно потому что эта литература была надолго заброшена?

— Это один из моментов, кстати, еще в шестидесятые я вместе с художниками охотился за иконами по деревням, но я более интересовался тогда заброшенными старинными церковными книгами. Оттуда мои первые Библии и прочее. Потом уже наше вечное недоверие к Западу, иногда правомерное, сейчас, правда, уже стоит не доверять больше, но это касается политики. Но в культурном плане такое недоверие не всегда оправдано. А кто переводил современных немецких поэтов, не всегда понимал, где новый поэтический язык, а где заумь и бред. Пауль Целан, особенно поздний, писал замысловатые произведения, сами носители языка его не понимали. Но это именно религиозная лирика! И на немецком языке, который себя дискредитировал античеловеческой нацистской идеологией. Кажется, именно Целан писал: чем меньше понимают писателя, тем больше о нем пишут.

— Мы много тут говорили о судьбе людей творческих... Как вы считаете, можно ли считать третьим источником фольклор? То есть досиллаботоническую традицию, народную, русскую, например? То же «Слово о полку Игореве»?

— Вообще жанр «Слова» относится ко времени, когда еще не различались жанры поэзии и прозы. Так же как и «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона. В той же моей последней («американской») статье я искал источники верлибра в разных фактурах речи, сменяющих друг друга, согласно учению академика Ю. В. Рождественского. В англоязычной традиции такое понимание идет от работ канадского социолога Маршалла Маклюэна. В общем, сначала появляется устная речь, потом письменная, потом печатная. сейчас мы уже пришли к эпохе массмедиа. Все эти перемены меняют семантическую структуру языка и в целом мировоззрение. Фольклор это дописьменная, устная традиция. В фольклор входят пословицы, поговорки, загадки, заклинания. В них один из источни-

ков верлибра, в потенции! Хотя и один из источников, но мы не можем сказать, как первоначально звучали, скажем, клише — первоначальные единицы. Пословицы выстраивали первоначальную практическую этику, которая диктовала поведение языческого коллектива. Сначала эти речевые клише появлялись нерифмованные, потом их пытались зарифмовать с развитием языка литературы.

— Но рифма имеет ведь такое происхождение...

— Да, это устная песенная традиция, хотя и в песне рифма не всегда обязательна. С появлением письменности формируются мировые религии с текстами этического содержания, и они строятся по тому принципу, как должен делаться уже современный верлибр. Интересно, поэт из Ленинск-Кузнецка Алексей Бельмасов нашел русскую замену слову «верлибр» — «словица»! Хорошо бы если бы «словица» пришла на смену французской кальке, чтобы не смущать наши патриотические чувства!

Обратимся к триаде, которая строит любую речь: это слог, слово и предложение. Предложение имеет своей основой фразовое или логическое ударение. Что касается слога, то понятно, что он может быть ударным и безударным, он созидает слово, вытягивает строку, ограничивая ее по возможности или по необходимости рифмой. Так возникают силлабика, силлаботоника и тоническое стихосложение. Но возможен еще и стих с пословным ударением. Слово как бы обособляется как такое, является основой повествования, таков верлибр с нерегулярным количеством слов в строке, таковы сакральные тексты. Сакральные тексты еще определяются тем, что дают понятие поначалу абстрактному, не имеющему предметности слову. Самое непонятное слово это Бог. «В начале было Слово и Слово было у Бога и Слово было Бог». Вот эта триада, из которой дальше можно строить богословие! А у нас выстраиваются три жанра литературы: свободный стих, проза и стиховая речь.

В принципе свободный стих как средостение между регулярным стихом и прозой тем и интересен, что стоит в начале этой литературной триады, то есть можно рискнуть сказать, что в начале словесности был верлибр...

— Так приятно слышать, что вы говорите, что верлибр «строится» и существует по какому-то закону. Несмотря на теоретические изыскания, что пятьдесят лет назад, что сейчас тоже, нельзя сказать, что этот термин определился...

— Нельзя...

— Получается, что тогда, в семидесятые, одновременно у молодых поэтов-переводчиков возник интерес к написанию свободных стихов, а в среде языковедов возник интерес к решению теоретического вопроса к написанию верлибров. Вы принадлежите к обоим типам, потому что вы и филолог и верлибрист. И успели уже «превзойти» вашего учителя — профессора Рождественского. Расскажите, пожалуйста, побольше о нем и о том, насколько на вас повлияла его система как на теоретика и как на практика.

— Интерес к свободным стихам возник гораздо раньше и не только у переводчиков. А Юрий Владимирович был великим ученым и большим моим другом. «Превзойти» его трудно. С его уходом в 1999 году закончился целый этап моей жизни, я потерял единственного читателя, который понимал все, что я написал. Его советы были мне необходимы. Рождественский был уникален в нашей филологической культуре, он был учеником двух ведущих филологов. Это Виктор Владимирович Виноградов — великий славист, и академик Николай Иосифович Конрад — крупнейший востоковед. Сам Юрий Владимирович был по образованию китаист. Он преподавал в инязе языкознание в то время, когда процветала структурная лингвистика. Мы занимались математической лингвистикой и были призваны

к разработке алгоритмов для машинного перевода. Я упоминал уже великого математика академика Андрея Николаевича Колмогорова, который увлекся еще и исследованием стиховой речи, ввел понятие энтропии для стихотворного текста, подошел к стихам с точки зрения теории вероятностей. Я должен был по его заданию «вычислить» энтропию текста в «Облаке в штанах» Маяковского, но так и не выполнил эту курсовую работу. А Рождественский говорил, что математика появилась как наука, которая обслуживает естественные явления, что это аппарат естественных наук. А для гуманитарных наук нужна другая математика, ибо предмет этих наук имеет место быть везде и нигде. И он применил для представления гуманитарных сущностей, для описания языковых явлений – матричное исчисление, матрицу «разведения понятий». Но это сложно объяснить, не рисуя схем, для этого надо изучать его книги, начиная с «Типологии слова» (1960). Верлибром так или иначе я его заинтересовал. В семидесятые годы, в Московском университете, где он заведовал кафедрой Общего и сравнительного языкознания, он создал группу из студентов и аспирантов, и они под его руководством и при моем посильном участии «учились» писать верлибры. Для этого мы читали Псалтирь, и он еще что-то читал нам из древних китайских философских сочинений. И он нам толковал, что существует поэзия и проза, а средостение между ними – верлибр, который не стих и не проза и в то же время и стих и проза. Такая вот буддийская логика. Эта мысль была им впервые высказана в предисловии к работе китаиста В. С. Спирина «Построение древнекитайских текстов». Для понимания этих философских текстов был применен структурный аппарат, который помогал найти в китайской сакральной литературе логику. Традиционно считалось, что есть логика Аристотеля, это европейское наследие, а в китайской культуре нет подобного аппарата. Тем не менее подобный аппарат был как раз найден в работах Спирина. Юрий Владимирович в своем предисловии и высказал эту мысль, что существуют тексты,

которые организованы так: в одних текстах звук ведет смысл, в других текстах смысл ведет речь (звук) и существуют промежуточные тексты, где может быть как бы равновесие между порождением смысла и звука. Итак, существует три типа текста. И сакральные тексты в любых культурах могут быть отнесены к третьему типу, то есть не к стихам и не к прозе, и в то же время иметь черты и того и другого, и не столь важно, записывались ли они изначально как стихи, с разбиением на строки, или как проза, с разбиением на периоды. Я уже об этом говорил, они вырабатывают корпус понятий определенного философского или мифологического представления о мире и системы поведения в так или иначе понятом мире – системы этики. Они требуют слова как такового, слово становится именем. А как создавались имена – об этом теория внутренней формы А. А. Потебни: «*Внутренняя форма* слова есть отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль». То есть мысль не свободна от слова, а слово не свободно от языка. И существуют определенные отношения слова письменного и слова произнесенного. Существует своя «песенность» и у верлибра. Жаль, не сохранилась запись, как китайцы поют мой верлибр по-русски и в китайском переводе в сопровождении инструментального ансамбля на фестивале поэзии в городе Гуаньчжоу. Юрий Владимирович использовал слово «верлибр» в своем учебнике для филологов, в «Теории риторики» (1997), потом повторял и в других своих университетских учебниках по языкознанию. Он был академиком Академии образования, и одной из его забот была проблема формирования учебного процесса как в начальной, так и в высшей школе. Он создал, кроме всего, общеобразовательный тезаурус – словарь, который составлен не по алфавитному принципу, а по принципу смысловых гнезд. Он составил такие тезаурусы для всех необходимых для изучения в школе дисциплин – для этики, информатики, физики и химии, вплоть до физической культуры.

– *Это всё издано?*

– Это всё издано, но малым тиражом, хотя еще переиздавалось. У меня все руки не доходят и не у кого спросить, что еще можно сделать для их переиздания, поскольку я отошел от всех этих филологических проблем после того, как ушел из МГУ, где еще в начале века преподавал поэтику на факультете искусств. Что говорить, у нас принято было, что министерством образования ведали люди каких угодно профессий, видимо неудачники... А я бы эти тезаурусы сделал обязательными для изучения в школе. они очень разумно и современно построены, и об этом можно как-нибудь отдельно поговорить, призвать бы кого-то из ныне действующих его учеников, которые уже теперь сами заведуют кафедрами.

– *Да, сейчас это не такое известное имя, как хотелось бы, даже когда обращаешься к теории языкознания и свободного стиха, тоже на Рождественского сразу не наткнешься. А вот интересный момент: вы писали верлибры до языковедения. Что в них от вашего учителя, а что от того, что до филологии?*

– Да нет, в школе многие писали, и я писал какие-то стихи, когда никто и слыхом не слыхивал ни о каком свободном стихе. Потом вдруг страстно увлекся в военном училище, собственно говоря, писал традиционным стихом.

– *Регулярным?*

– Да. Вот, например:

...Плывут через льды дылды подлодок,
в котлах урановых дохнут пары.
А за кормой тучи дохлых селедок
и вязкая слизь баклажаньей икры.

Рев и всхлипы морского котика,
потерявшего кошку морскую.
И луна, зажженная вместо клотика,
качается, вниз свалиться рискуя.

Погружение. В воду ушел перископ.
Дежурный штурман поправил «Рцы».
Большая Медведица, не утопнуть чтоб,
поджала хвост и отдала концы.

Ярче звезды блещет медный краник,
что может сравниться с его чистотой?
О чем же задумался грязный механик
рядом с надраенною красотой?

...Веретенное масло, веретенное масло,
голубые цилиндры, головки поршней.
И сквозь скрежет шпангоутов
четко и ясно телепатия ищет сигналы о ней.

Непонятные волны сквозь глубь атмосферы
в засыпающий город тревожно войдут,
где на Марсовом поле гуляют венеры
и еще незапущенных спутников ждут.

Не в расплывчато-нежном, не в подчеркнуто резком,
не в трагическом плане мы расстались с тобой.
Ты гуляешь сейчас на флиртующем Невском
с разукрашенной верхней и нижней губой.

Без меня ты подашься в другую систему,
будешь хату свою ненароком хвалить,
говорить будешь бойко на забавную тему,
и в чужие глаза будешь томно пылить.

Он поверит тебе. Верит он не напрасно!
Проведет мимо Клодтовых черных коней...
Веретенное масло. Веретенное масло.
Упоительный шорох скользящих поршней!

Это из моей военно-морской поэмы «Василий Биркин» (1959–1960) в двух частях, она сыграла определенную роль в моей жизни. Когда Рождественский читал у нас свой курс, я его, к сожалению, не посещал, но пришел к нему сдавать зачет и вместо ответа по языкознанию прочитал ему эту поэму. Вот так мы познакомились и подружились, хотя он сразу сказал, что особой славы мне это сочинение не принесет. Но потом эту поэму опубликовал в 1994 году мой друг по училищу Евгений Иванович Игнатенко, а он был как раз специалистом по «котлам урановым» и вице-президентом Росатома, и часть тиража он разослал по всем атомным станциям бывшего Советского Союза. Полагаю, что именно за эту поэму я получил в 2006 году едва ли не единственную отечественную награду за мое литературное творчество, а именно – юбилейную медаль «100 лет. Подводные силы России»!

– Получается, чтобы писать свободные стихи, надо иметь понятие о принципах, о чем мы и говорили в начале нашей беседы, и их надо изучить, и есть где. Почему-то совершенно очевидно, что если хочешь писать регулярным стихом, то нужно изучить силлабо-тонику, какие есть размеры, как это делается, а вот когда речь идет о верлибре, это не предполагается. Сначала нужно погрузиться в материал. Как вы считаете, есть ли у нас молодые верлибристы? Надо ли прежде всего погрузиться в матчасть и изучить теоретические моменты? Как вы считаете?

– Дело в том, что в литературном и не только в литературном труде важна не только теория, но и знание и понимание образцов, на что опираться, прецеденты нужны. Вот почему полез-

но поэту быть еще и литературным переводчиком. Все наши классики знали языки и переводили интересных для них зарубежных авторов. Переводчики первыми находят влиятельные прецеденты. Но и в родную историю литературы следует погружаться глубже, обращаться к церковной, к древнерусской литературе, читать молитвы и кондаки. Псалтирь до революции в народе знали чуть ли не наизусть. Прецедентов, в этом случае много. Теория в этом плане более запутанная и противоречивая, многие понимают определение «свободный» более чем вульгарно. Помню, на один из первых фестивалей верлибра под руководством теоретика стиха Юрия Орлицкого группа сочинителей явилась голыми по пояс! А что, сказали ребята, ведь это же *свободный* стих! А Бурич все пытался найти более точное название — смысловик, паузник... О русском термине «словица» я уже упоминал.

— *Бурич искал название по типу прозвища?*

— Да, в этом смысле, вообще стихосложение можно рассматривать как дополнение к грамматике. В грамматику ввести еще и правила смыслового просчета и понятие о рифме. Есть такое представление о четырех типах грамматических связей: содержание влияет на содержание, содержание влияет на выражение, выражение влияет на содержание и выражение влияет на выражение. Это, соответственно, управление, согласование и примыкание. А четвертое можно назвать «рифмой». Вот и вся наука. Если взять поэтику Аристотеля, то там меньше всего говорится, как рифмовать. Там больше всего говорится о содержании, смысловом наполнении и взаимоотношении сочинителей и потребителей.

— *Аристотель жил еще до наших формалистов, он еще не знал, на что нужно обращать внимание, на смысл или на форму. То есть получается, что вы считаете, что собственно этот термин — сво-*

бодный стих – он должен по большей части определяться исходя из практики, а не из различных теоретических изысканий?

– Существуют, конечно, учебники по стихосложению, поэтики, антологии и все, что хочешь. Идеальных антологий я за последнее время не знаю. Все как-то выстраивается сумбурно. Статей написано очень много. Все мои статьи о свободном стихе, во всяком случае, опубликованы на массовом сайте stih1.ru, и там у меня огромное количество комментариев, где меня обвиняют, что я испортил всю поэзию, поднял руку на Пушкина...

– До сих пор, значит, после более полувека поисков в верлибре?

– До сих пор. Нет, были интересные споры, некоторые авторы пытались докопаться до истины. Может быть, из этих разных мнений сложится какая-нибудь истина. Я давно хотел выпустить книгу о верлибре. Материала у меня сколько хочешь. Все это собрать воедино и сделать из этого книгу.

– Было б хорошо, если бы книга была. Вот в 1975 году вышла книга Ольги Овчаренко, где она попыталась поставить точку в определении. Не получилось. Сколько вышло антологий, где попробовали собрать все возможные образцы, причем набросали там все подряд, не разбирая, что было до силлабо-тонической поэзии, современные верлибры – и все равно не складывается общеразделяемого определения. Как вы думаете, скоро ли оно уже сложится? Если вам до сих пор пишут, что вы посягаете на великую русскую литературу?

– Я не хочу загадывать. Сколько будет писателей, столько будет и столкновений и противоречий. Во-первых, мне кажется, что словесное образование в последнее время очень сильно пострадало и ждать, что новое поколение с готовностью придет к какому-то новому пониманию, это вряд ли. Хотя, если исхо-

дить из принципа табула раса, если человек придет и начнет с чистого листа, то может и быть новое понимание. Я где-то писал, что иногда дети сочиняют невесть что – шутки, прибаутки, а родители им объясняют: мол, деточка, это не стихи, стихи – это та-та-та и в рифму. Вот, а если сказать, что это ты сам избрел, это и есть что-то твое, личное, и никто такого еще не делал... Потакание творчеству!

– То есть вы не считаете, что сначала надо научиться метрической системе, обучиться регулярному стиху и только потом браться за иное.

– Нет, это не обязательно совсем, все равно обучение происходит на собственной практике, на собственных ошибках, на поисках их исправления Блажен, кому еще повезет с наставниками, как мне с Рождественским. Учиться на поэта – это дело не просто бессмысленное, это дело, я бы сказал, чревато сломом судьбы. Потому что учить человека ремеслу, делу, которое ремеслом и не считается, не считается профессией, учить человека профессии, за которую ему никто не будет платить, – это обрекать его на нищенство и бродяжничество.

– Это отдельный разговор, но тем не менее собираются же у нас семинары для молодых, где их все-таки обучают. Точной рифме можно обучить, счету ритма и ударений можно обучить. Можно же сделать такую же методичку и для свободного стиха?

– Ну, наверное, можно бы попробовать, не знаю. Вот если издать книгу о верлибре и читателю-поэту над ней поработать, то может и будет толк. А методичек и без меня хватает. Вот издательство «Эксмо» дает методички, как написать «бестселлер». То есть как стать успешным писателем-официантом. Литература как услуга! Кстати, вот мы говорили, что один из самых трепетных вопросов – это чем рифмованное стихотворение отли-

чается от нерифмованного, это понятно. А вот чем это отличается от прозы...

— Да, как отличается свободный стих от прозы? Могут же быть такие тексты-самозванцы? Они вроде бы и называются свободными стихами, а на самом деле являются прозой, да еще и дурной. Может же быть так? Как же нам осветить это каким-то фонарем?

— Я бы вернулся к стихотворению, с которого мы начали разговор. Надо оценивать новое, если мы до сих пор это древнее искусство принимаем как новое, нашим «детским сердцем». Дети лучше чувствуют настоящее, в чем я убедился, когда дети из московского театра-студии «Окно» на выбор читали мои стихи. Они сами выбирали из разных моих книг, и рифмованное и нерифмованное, в том числе были и верлибры. Казалось, их труднее учить наизусть! Но выучили и поняли. Возможно, сначала поняли, а потом выучили. То есть находили в этом что-то возвышенное, иначе зачем заучивать. Вспомню опять-таки Александра Кушнера, отказывающего верлибру в необходимости. Вот он пишет о прелести рифмы: «В чем состоит главная прелесть таких стихов? Они запоминаются, живут в „памяти сердца“». Оказывается, у детей эта «память сердца» шире, чем кажется! Дети ближе к чувству вдохновенного, даже если звучит другая музыка, далекая от ритмической считали или от песенки.

— Получается, что поэзия отличается от прозы божественным происхождением? У вас не сложилось такого впечатления за сегодняшний наш вечер?

— Действительно, некоторые утверждают, что поэзия им приходит свыше: некоторым от Бога, кому-то от черта, и есть еще промежуточные мелкие бесы, у кого как получается. О вдохновении очень много написано. Лучше всего у Платона в диалоге «Ион». Хороший верлибр отличается от прозаической попытки,

повторю, «различным стихотворческим искусством, важными выражениями, чудными метафорами», соединением вымысла и откровенности, каким-то движением слова по тексту и внутри самого себя! А вдохновение — это божественное явление, не всегда доходящее до адресата.

— В любом случае это нечто чудесное, и невозможно его призвать или остановить.

Мяч и меч

ЗАЧЕМ НУЖЕН СВОБОДНЫЙ СТИХ?

Надеюсь, что Елена Владимировна Новожилова с блеском защитила в Челябинском университете кандидатскую диссертацию на тему «История стиховедения в России», в которой она справедливо писала об интересующем нас предмете:

«В рамках поэтической типологии — а чаще, увы, вне академических рамок и даже вне общепринятого этикета — продолжается многолетняя дискуссия по поводу разграничения стиха и прозы, выродившаяся в *противостояние „традиционалистов“ и „верлибристов“*. По свидетельству Ю. Б. Орлицкого, в русской поэзии время верлибра наступило „в 1980–1990-е, когда стихи без рифмы и метра “вдруг“ появляются во всех газетах и журналах, авторских сборниках и альманахах”. И тут берет начало новый конфликт вокруг русского свободного стиха: те, кто писал верлибром несколько десятилетий, начинают бороться за „чистоту жанра“, против разного рода гибридных, полиметрических форм, где собственно свободный стих (то есть принципиально неурегулированный) соседствует с рифмованными, метрическими и другими „строгими“ формами. Поэты же новой волны, не испытывавшие на себе тяжести пресса, под которым вызревал лаконичный и внешне суховатый свободный стих В. Бурича, А. Метса, В. Куприянова, требовали, напротив, именно такие полиметрические формы называть свободными, справедливо (с точки зрения здравого смысла, но не терминологической традиции) полагая, что всякое ограничение свободы, в том числе и принципиальный отказ от традиционных признаков стиха,

есть несвобода. Так наметилось кочующее из статьи в статью разграничение „свободного стиха“ и „верлибра“, окончательно запутывающее и авторов, и читателей».

Чтобы не запутывать, далее будем считать два этих понятия синонимами. Зачем нужен свободный стих, для краткости прозванный нами здесь и далее верлибром?

Затем, что он дает возможность умеющим писать в рифму приблизиться к прозе, не обязательно позволяя прозе поглощать поэтическое начало.

Затем, что он дает возможность сочинителям прозы приблизиться к поэзии, воплощая в изящном виде тезис о краткости как сестре таланта.

Затем, что он дает возможность спотыкающимся о рифму научиться ходить без запинки по морю речи, как посуху.

Затем, что он дает еще одну, третью возможность рыцарям пера, застывшим на распутье между дальней дорогой прозы и ухабами поэзии.

И так далее. И пусть дети, сочиняющие невесть что весело и свободно, не верят взрослым, когда те им говорят: деточка, стихи — это когда та-та-та и в рифму.

Недавно Александр Кушнер в газете «Санкт-Петербургские ведомости» заявил: «Верлибр просто противопоказан русскому языку!» С такой же логической обоснованностью можно сказать, что русскому языку противопоказана любая проза, ведь она обходится без рифмы и без размера! Он сетует: «...Сейчас, к сожалению, у нас поэтов хороших мало. Может быть, и потому, что слишком многие бросились догонять Запад по производству верлибра. Из стихов уходят смысл и музыка — сплошь бессмысленная болтовня, вызывающая лишь оторопь и уныние...» Правда, многие пишут плохо, плохо понимая верлибр, еще хуже иные сочиняют в рифму. Неправда, поэты хорошие есть и кроме Кушнера. И если кто-то плохо пишет «в рифму», то при чем здесь те, кто «догоняет Запад» по верлибру? Плохо пишет

каждый сам по себе. И какой Запад? Я что-то не вижу, чтобы кто-то пытался «догнать» свободный стих Гёльдерлина, Ницше или Рильке, а это достойные и трудные образцы. Кто использует сегодня опыт Уитмена? Что-то с дурных советских времен мы все еще боимся Запада, откуда нам в свое время привезли рифму – Ломоносов от немцев или Симеон Полоцкий от поляков. И никто из культурных людей не протестовал! Но вот Кушнер протестует: «Это все праздные разговоры, что надо отказаться от рифмы. Ничего подобного. Верлибр просто противопоказан русскому языку!» Но ведь никто и не призывает! Нет такой угрозы! Я во всяком случае никогда к этому не призывал, ибо верлибр как третий равноправный жанр не грозит ни стиху, как его понимают обыватели, ни прозе. Бурич же наметил закономерные изъяны рифмы, рифменного мышления, знание которых только в помощь поэту. А кому поможет такая филологическая маниловщина Кушнера: «...наш язык так замечательно устроен с его свободным порядком слов в предложении, с разными ударениями, с падежными окончаниями, суффиксами, с обилием рифм, огромными интонационными возможностями. Он словно специально создан для рифмованного стиха. В чем состоит главная прелесть таких стихов? Они запоминаются, живут в „памяти сердца“. *И глупо отказываться от такого подарка!*» Это как бы против Владимира Бурича, которому как раз не по сердцу запоминание и «забалтывание» **оного, непредсказуемость итога подобного творческого усилия**. Но указывая на то, что рифма как «рычаг ассоциативного мышления» может стать и его «тормозом», даже он не призывал отказаться от рифмы. Он только говорил о возможности другой стихотворной традиции: «я мыслю иначе, следовательно я существую». А о «памяти сердца» стоит процитировать любопытное свидетельство М. Л. Гаспарова: «Я писал статью о строении русской элегии, перечитывал элегии Пушкина и на середине страницы терял смысл начала, так все было гладко и привычно. Чтобы не перечитывать по многу раз, я стал про себя пересказывать

читаемое верлибром, и оно стало запоминаться». Хотя весьма сомнительна возможность «про себя пересказывать верлибром», если не совсем знаешь, что это. «Сейчас в Европе свободный стих очень широко используется для переводов. Вещи, написанные самыми строгими стиховыми формами, переводятся на английский или французский язык верлибрами. Обычно плохими: «ни стихи, ни проза — так, переводческая лингва-франка». Здесь очень трудно опровергнуть Гаспарова, пытаясь ясно показать, что перевод строгих форм без их адекватного соблюдения — это никак не верлибр! Но это и не подстрочник, а индивидуальная интерпретация переводчика, каждый раз индивидуальная, личная. Или вот еще: М. Гаспаров: «Верлибр это подстрочник ненаписанных шедевров». Повторяю: верлибр не подстрочник и подстрочник не верлибр. Понимайте это хотя бы интуитивно. Пример: мой немецкий издатель Рудольф Штирн изложил рифмованными стихами Евангелие от Матфея. Я удивился этому. Евангелие — это уже написанный шедевр (опустим здесь вопросы перевода). И этот шедевр, как и многие другие сакральные тексты мировых религий, сам по себе есть «верлибр», канон, кодекс. Перевод этого «кодекса» в убожество художественного текста есть его упрощение, спрятанное в украшение, есть вулгаризация. То же в нашей традиции с рифмованными изложениями Псалмов Давида в XVII–XVIII веках. Псалом на церковно-славянском — это образец верлибра.

А теперь обратимся к важному для нас наблюдению С. С. Аверинцева в его статье «Ритм как теодицея»: «То, что сегодня называют верлибром и что вытесняет по всему свету прочие способы писать стихи, за редкими исключениями таково, что, если мы называем верлибрами определенные стихотворения старых поэтов от Клопштока и Гёльдерлина до Тракля и Манделштама, пожалуй, даже до Элиота и Целана, до скромного Бобровского, в которых ритм не укладывается в единообразные метрические схемы, но, однако, совершенно явственен от первого слова до последнего, — для нынешней продукции

надо было бы подобрать какое-то другое имя...» То есть старых мастеров принять с их «верлибром» безусловно можно! И это верно, ибо все названные здесь авторы ориентированы на античную поэтическую практику и на сакральные образцы, тематика здесь говорит сама за себя, это гимны, гимнография, особенно у Клопштока («Мессиада») и Гёльдерлина. Современный верлибр далеко ушел от области «сакрального» в профанное, разрабатывая нечто «злободневное». Аверинцев далее поясняет: «Старый верлибр, во-первых, существовал в соотношении с метром, давая особенно резко ощутить ритмическую организацию поэзии на самой ее границе, во-вторых, как и приличествует явлению пограничному, маркировал какой-то взрыв, — вспомним хотя бы псалмодическую экзатичность голоса Уитмена. Иначе говоря, он жил острым напряжением между ним и стихом традиционным. С элиминированием (или хотя бы размытием и расслаблением) последнего исчезает и напряжение...» Аверинцев говорит о границе с метром, я бы обратил внимание на переход от метрического ударения, выделяющего верный размеру слог, к слову как таковому с логическим ударением, как в прозе, но с более «густым», как в Псалмах, например, где логическое становится «экзатическим». И это вожделенное «напряжение» живет не снаружи, по отношению к стиху традиционному, а внутри самого верлибра. Согласно Аверинцеву, его последней фразе, когда «слабеет» традиционный стих, где-то рядом и вокруг верлибра, то и верлибр «увядает»! А почему не наоборот? Я же настаиваю на том, что «напряжение» в верлибре имеет смысловой, а не звуковой характер, звук может только подчеркивать смысл, но «изнутри» текста, а не снаружи, в соотношении с где-то соседствующим, поющим или плачущим традиционным стихом.

Вот теперь хорошо бы посмотреть, как проза сочетается с верлибром. У Гёльдерлина есть записи одного и того же текста «прозой», сплошь, и стихами, с разбивкой на строки («В любезной голубизне...»). Но я хочу предложить некую трансформа-

цию текстов Достоевского из «Дневника писателя». На это обратил мое внимание Юрий Владимирович Рождественский, когда он так надписал мне эту книгу в 1970 году:

«...Эта книжка мне показалась подходящей для будущего теоретика и практика русского свободного стиха. Мне показалось, что Ф. М. Д. делал мысль по стиховым правилам.

23.12.70. (роспись Ю. В. Р. китайскими иероглифами)».

Такой пример. Ф. М. Достоевский в романе «Идиот» говорит устами князя Мышкина:

«С тех пор я ужасно люблю ослов. Это даже какая-то во мне симпатия. Я стал о них расспрашивать, ...и тотчас же сам убедился, что это преполезнейшее животное, рабочее, сильное, терпеливое, дешевое, переносливое: и через этого осла мне вдруг вся Швейцария стала нравиться... Я все-таки стою за осла: осел добрый и полезный человек!»

Я теперь запишу этот текст «верлибром», выделив в нем характерные звуковые скопления:

Я ужАснО Люблю ОСЛОВ.
ЭТО дАже кАкАя-тО ВО мне СимпАТия.
Я СТАЛ О них рАсспрАшивАть...
и ТОТчАс же
САм убедиЛся, ЧТО ЭТО
препОлезнейшее живОТнОе,
рАбОчее, СиЛьнОе, ТерпеЛивОе, дешОВое, перенОслиВое:
и через этОгО ОСЛА
мне вдруг вся ШвейцАрия СТАЛА нрАвиться...

Я Все-ТАки СтОю за ОСЛА:
ОСЕЛ дОбрый и пОлезный чЕЛОВек!

Звуки распределяются так, чтобы превратить-таки осла в человека! Семантика поддержана звуком, аллитерацией. Иронический верлибр! Или вот еще пример: Записные тетради Ф. М. Достоевского (Academia, 1935). III. Из тетради № 1/3 (Центр-архив. Ф. 212).

«Страстные и бурные порывы. Никакой холодности и разочарованности, ничего пущенного в ход Байроном. Непомерная и ненасытимая жажда наслаждений. Жажда жизни неутолимая. Многообразие наслаждений и утолений. Совершенное сознание и анализ каждого наслаждения, без боязни, что оно от того слабеет, потому что основано на [закон] потребности самой природы, телосложения. Наслаждения артистические до утонченности и рядом с ними грубые, но именно потому, что чрезмерная грубость соприкасается с утонченностью. (Отрубленная голова) Наслаждения психологические. Наслаждения [нару] уголовным нарушением всех законов. Наслаждения мистические (страхом, ночью). Наслаждения покаянием, монастырем. (Страшным постом и молитвой). Наслаждения нищенские (прошением милостыни) Наслаждение Мадонной Рафаэля. Наслаждения кражей, наслаждения разбоем, наслаждения самоубийством. — Получил наследство 35 лет, до тех пор был учителем или чиновником (боялся начальства) (вдовец). Наслаждения образованием (учится для этого). Наслаждения добрыми делами...»

В предыдущих статьях я уже приводил в «стиховую» форму эту дневниковую прозу Достоевского. Опорное слово «Наслаждение» выстраивает этот текст как верлибр. Можно назвать его анафорическим, ибо оно начинает строку, но в отличие от анафорических стихов, например, бурята Баира Дугарова, не диктует строке какой-то традиционный размер. Далее я противопоставил этому «верлибру» научной прозу Аристотеля из его «Никомаховой этики», где он определяет, что такое «наслаждение», и этот текст не просится в «стиховую» речь уже с первого

своего предложения: «...И если все стремится к наслаждению, то наслаждение по своему роду должно быть благом...

Если продолжить игру с попыткой разобраться с «наслаждением», то у современного философа Эммануэля Левинаса отыщем соответствующий пример, который вовсе не просится в стихи, хотя «играет с тем же словом» (только как с понятием, с «категорией»):

«...Любой объект может стать предметом наслаждения (это универсальная категория эмпирического мира), даже если речь идет об объекте-инструменте, если я им пользуюсь как *Zeug*¹. Обращение к инструментам и умение ими пользоваться, применение всего того, что составляет инструментальное оснащение жизни, — имеется ли в виду его использование для создания других орудий или для овладения вещами, — завершается наслаждением. Объекты, находящиеся в нашем повседневном пользовании — инструменты, приборы — тесно связаны с наслаждением: зажигалка, которой мы пользуемся при курении, вилка для еды, стакан для питья. Вещи соотносятся с моим наслаждением. Это — самый банальный вывод, который только можно сделать; анализ *Zeughaftigkeit*² не позволяет обойтись без него. Само обладание и все связи с абстрактными понятиями — все обращается в наслаждение. Скупой рыцарь Пушкина испытывает наслаждение от того, что обладает самой возможностью владения миром.

Наслаждение как высшая форма взаимоотношения с субстанциональной полнотой бытия, с его материальностью распространяется на все отношения с миром вещей...

...Сами инструменты, вещи, „предназначенные для...“, становятся предметами наслаждения. Наслаждение вещью — будь то инструмент, — состоит не только в том, что ее используют по назначению (перо, чтобы писать; молоток, чтобы забивать гвозди), но и в том, что,

¹ *Zeug* (нем.) — вещь, инструмент.

² *Zeughaftigkeit* (нем.) — инструментальность.

используя ее, мы огорчаемся или радуемся. Вещи, не являющиеся инструментами (кусочек хлеба, огонь в камине, сигарета), также доставляют наслаждение. Такого рода наслаждение сопровождает любое использование вещей... Любопытно отметить, что Хайдеггер не принимает во внимание отношение наслаждения...»

*(Левинас Э. Избранное: Тотальность и бесконечное. М.: ЦГНИИ
ИНИОН РАН, 2000, с. 152).*

Я выбрал у себя верлибр, где «наслаждение» так же является ключевым словом —

Дыхание и прямохождение

Дыхание и прямохождение —
Вот что наиболее ценно
Из всех наслаждений
Дарованных мне природой

Чтобы оценить дыхание
Достаточно его затаить на мгновение
И уже следующее мгновение вдоха
Почувствовать как наслаждение

Без дыхания нет и речи
А тем более пения
Его перекрывает плач
Над ним издевается визг

Как приятно стоять прямо
И при этом дышать всем небом
И представлять себе море
То есть все что перед тобой — море

Но это уже следующее наслаждение —
Это роскошь воображения

Воображения прямоходящего человека
Который дышит легко и свободно

Осмелюсь утверждать, что здесь наращивание смысла «насыщающего» слова нагнетает также и определенную эмоцию, которая, не обязательно украшенная поддержкой звука (хотя здесь естественно мелькают «рифмы»), может быть названа рациональной эмоцией. Главное, чтобы подобный повтор не был бессмысленным, а созидал законченное произведение.

Геннадий Алексеев строил свои верлибры с установкой на разговор, на диалог с воображаемым оппонентом, так он обыгрывает эмоционально понятие совести, повторяя это понятие осторожно через его антоним («бессовестные») и как бы в устах разных собеседников:

Бессовестные

Веселые они люди –
бессовестные.

Спросишь:

– И не совестно вам?

– Нет, – отвечают, –
не совестно! –

И улыбаются.

Удивишься:

– Неужто и впрямь
совсем у вас совести нет?

– Да, – говорят, –
ни капельки нет! –

И смеются.

Полюбопытствуешь:

— Куда же вы ее дели,
совесть-то свою?
— Да у нас и не было ее, — говорят, —
никогда не было! —
И хохочут.

Отойдешь в сторонку
и задумаешься.

Владимир Бурич (ему принадлежат высказывание, что мы — «этические поэты») «задумывается» уже о конструкции мира через некоторые подобия, которые кажутся абстрактными фигурами, но рождают некий образ оживающих памятников, его повторы зримы и осязаемы:

Памятники

Шар — памятник богу
Эллипсоиды — памятники пророкам
Тетраэдр — кубистический памятник Шару

Луна — памятник Солнцу в гипсе
Солнце — памятник Луне в бронзе

Стол — памятник устойчивости
Стул — памятник усидчивости
Сыр — памятник газированной воде
Сосуды — памятники содержимому по способу
отрицательного объема

Памятник Петру I — памятник «прадеду от правнука»

Все мы —
живые памятники своему роду

Памятники
Шар — памятник богу

Вот еще одна моя миниатюра, сочиненная довольно давно как прозаическая запись! Так у меня возник целый либрический цикл «В одном некогда бывшем мире», что-то вроде небольшой поэмы. Затем я распределил этот текст по строкам, Бурич мог бы сказать, что в его типологии это скорее всего «прозовик», а в немецкой поэтике это «прозостих». Текст завершается заменой основного обидного слова на его не менее печальный синоним, отчего текст как бы снова горестно закручивается (гнутая речь!) к своему началу, озадачив и насмешив терпеливого читателя:

В одном
некогда бывшем мире
Идиоты жили в болоте,
где на семи кочках
выросла их древняя столица
с разветвленной сетью подземелий
на случай потрясений изнутри,
или если в трясину извне
попадет опасный иноземец, который, утопая,
способен посеять панику, дабы
добиться успеха в этой зыбкой жизни,
Идиоты должны были уметь топить друг друга,
выходя сухими из мутной от утопленников воды.
Идиотизм возвышал всех,
кого он засасывал, и возвышенные Идиоты
звали остальных к сияющим вершинам Идиотизма.
Идиоты ценили трудности, поскольку дышать
в болотной атмосфере было затруднительно,
зато по праздникам дух Идиотизма
горел синим пламенем в доме каждого Идиота,

и это согревало сердца и питало новые
идиотские думы.
Всю эту идиотскую идиллию
нарушали лишь находящиеся в глубоком подполье
недовольные существующим идиотизмом
кретины.

Словом, слово живет в верлибре чуть более поэтично, чем в прозе, и чуть более (а иногда и весьма) прозаично, чем в поэзии. Я определял верлибр как *художественный жанр, симметричный прозе относительно поэзии*. В этой симметрии прозу и поэзию можно поменять местами, как субъективные точки отсчета, но осью все равно останется верлибр. Верлибр в своей практике может смещаться как в ту, так и в другую сторону, смущая таким образом то ли чистых лириков, то ли закоренелых прозаиков, если те не захотят признать в нем нечто третье, ничем не угрожающее их литературному уединению.

Видимо есть резон в том, что поэты-либристы не попадают в некие списки, реестры, рейтинги, предназначенные для отслеживания видимых достижений в проявляющей признаки жизни словесности. Стесняются критики. Недоумевают литературоведы. В общем тезаурусе современного образования, который сегодня скорее разрушен, чем построен, это лишнее понятие. Упомянут разве что в учебнике В. А. Чалмаева и С. А. Зинина «Литература. II класс. Часть 2» (2008), что, как я слышал, вызвало нарекания со стороны такой аббревиатуры, как Минобрнауки, поскольку названные там авторы (В. Бурич, В. Куприянов, А. Метс) не были замечены в телевизионном формате.

Ю. В. Рождественский в «Теории риторики» (М.: Добросвет, 1997) дает такое определение: «Верлибр есть метрическое построение, но метр (метр Ю. В. Р. понимает здесь иначе, нежели процитированный выше С. С. Аверинцев. — В. К.) создается не звуком, а регулярным повтором синонимизирующихся лекси-

ческих единиц — слов и словосочетаний. Такая группировка синонимов образует внутренний смысловой метр, когда все внимание читателя и слушателя концентрируется на умственной операции осознания гиперонимов, которые не названы, но представлены в тексте подбором ряда синонимов...» И далее: «Гимнография — труднейший вид текста, так как подбор синонимов должен давать основные признаки гиперонима, которые представляют существо идеи и реальности. Наложение гиперонима, явное ли не явное, осознанное или неосознанное, составляет правильность мысли» (с. 244–245).

Этот вывод, осознанно или неосознанно, следует иметь в виду, понимая или сочиняя верлибр, в этом наша опора. Во всяком случае образцов предостаточно, другое дело, что подражать им, дерзая придумать свою молитву, не просто трудно, но и грешно. И если мы не попадаем в некоторую область чистого смысла (какой уж тут смысл, если сегодняшняя философия творчества — нигилизм и цинизм, а наши сентенции вращаются вокруг вселенского абсурда), то все равно мы поглощаем чистый смысл, не понимая его, и преломляем его в разрозненный поэтический спектр, иногда до состояния отнюдь не фламандского «пестрого сора». И если верлибр — поэзия мысли, то с него и спрашивается больше, нежели с поэзии певческой, языческой, какой еще угодно, когда заворазивать может уже сам вид, само явление «поэта». Вот как я трезво понимаю такое веселое явление, как смех, распределяя его среди местоимений «мы» и «они»:

Смех

Я смеюсь
над собой
потому что слышу
как смеются
над нами

над нами смеются
потому что видят
над чем
мы смеемся

печальнее всех
тот кто хочет
смеяться
последним

смешно
ждать
так долго

Да, смешно, потому что понимания приходится ждать слишком долго! Особенно, если опираться на чувство как таковое, часто исключаящее наиболее интеллектуальное чувство — чувство юмора! И уже серьезно противопоставляет мыслителя — носителя духа созерцания, и как бы независимого от него деятеля, сетуя на неполноту бытия наш классик Арво Метс:

Я — дух созерцания.
А где-то ходит по земле
дух действия
и делает все
без меня.
Мы — два великих духа —
тоскуем от неполноты.
В разделенном мире
многие вещи
ищут друг друга.

Философ Мераб Мамардашвили свою хвалу мысли начинает с известного стихотворения Баратынского:

Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике мирском!
Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч, бледнеет жизнь земная!

Возможно, вас, как и меня, пронзит это выражение: „...Пред тобой (мыслью), как пред нагим мечом...“; но слова, повторяю, тоже материя. Тогда как в случае мысли не может быть никаких прикрас, никакой чувственной материи (здесь радость, здесь прыгай) и никакого промежуточного слоя. Если тебе не удалась мысль, то не удалось ничего. Не поможет ни аллитерация, ни редкая звонкая рифма, ни удачно и ясно, казалось бы, переданное смутное настроение, какое бывает в магии поэзии и которое можно разыграть, даже не вполне пройдя все пути к мысли. Как в этом стихотворении: „Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная“, то есть „бледнеет“ красочность земной жизни, ее чувственные оттенки, обеспечивающие сами по себе возможность для самоудовлетворения. В нашем же случае, поскольку мы собираемся радоваться мысли, так же как мы радуемся искусству, если дана непосредственно сама мысль. Ибо только в радости, в эстетике мысли есть нечто, выделяющее ее из всего остального: „как меч нагой“ – или все или ничего. Так что, если мы вернемся к пронзительной ясности, то она очень похожа, видимо, на этот „нагой меч“. Такова мысль философа!

Может быть, наше заблуждение в том, что мы, по словам Велимира Хлебникова, «Меч забыли для мяча»?

Перевод прозо-поэтических текстов

Часто видим, что свободный стих оригинала в переводе превращается в белый стих, а то и в рифмованный. Ружевич определял поэзию как «дебанализацию банала». Как правило, такой перевод банализирует оригинал. Это скорее перевод современного текста на уровень забытой графомании XIX века, далекой как от традиции, так и от современности.

Стихотворение „Horoskop“ современного немецкого поэта Михаэля Крюгера обманывает переводчика, заманивая его в ямб, который у автора исчезает уже на третьей строке:

Der Sternenrat hat sich zurückgezogen
hinter die Wolken. Durch ihre dünnen Ränder
ahnt man, wie am meinem Leben geändert wird.
Liebe, Gesundheit, berufliche Aussichten,
dazwischen das kleine Flugzeug „Wenn“,
das von Stern zu Stern fliegt
und die wichtigen Nachrichten ablädt.
Nach Tagen endlich die erlösende Botschaft:
Entweder hat sich der Mensch noch nicht gefunden
oder er hat sich für immer verloren.
Das bin ich, hier mitten unter den Sternen.

(Michael Krüger, aus dem Buch „Archive des Zweifels“, Suhrkamp, 2001)

Вот мой поспешный ямбический перевод:

Гороскоп

Совет звезд на время удалился
за облака. Сквозь тонкий их покров
на жизнь мою пытаются влиять.
Любовь, здоровье, виды на успех,
незримый самолет под флагом «Если»,
который от звезды к звезде летит
и выгружает важные события.
И наконец решающая весть:
ты или сам себя еще найти не можешь
или себя навеки потерял.
И это я, под звездами, здесь и сейчас.

А это перевод «свободный»:

Гороскоп

Совет звезд удалился безмолвно
за облака. Сквозь тонкую их опушку
можно провидеть, как изменится в моя жизнь.
Любовь, здоровье, продвижение по службе,
между ними снует самолетик «Если»
от звезды к звезде, сгружая
самые важные сообщения.
Наконец облегчение приносит новая весть:
то ли человек все еще не найден,
то ли он навсегда потерян.
Это я, я здесь, в центре вращения звезд.

Судите сами, где, в каком из вариантов авторская мысль, не теряясь в метре, сохраняет смысл и индивидуальность.

Проще разобраться с переводами «украшающими», то есть рифмующими свободный (или белый) стих оригинала. Адам

Загаевский в Польше выдвигается на Нобелевскую премию, то есть вполне «авангардный» поэт:

Adam Zagajewski

Wspominienia

Odwiadaj swoje wspomnienia,
Uszyj dla nich płócienne pokrowce.
Odsłoń okna i onwórz powietrze.
Bądź dla nich serdeczny i nigdy
nie daj im poznać po sobie.
To są twoje wspomnienia,
Myśl o tym, kiedy płyniesz
w sargassowym morzu pamięci
i trawa morska zarasta ci usta.
No są twoje wspomnienia, których
nie zapomnisz aż do końca życia.

Переводчик загоняет этот текст в безликую графоманию, стертые рифмы: воспоминания — одеяния,пусти — прости, года — никогда, уста — пуста, — все это не украшает, а только забалтывает стихотворение:

Адам Загаевский

Воспоминания

Навещай свои воспоминания,
Сшей для них покровы, одеяния.
Окна открой, воздух пусти,
Всех, кто виновен, прости.

Через мгновенья, через года
Им ничего не понять никогда.
Всё, что вы о себе знаете, —
Есть в вашей памяти.
Травой морской зарастают уста.
Но без них жизнь пуста.

Перевод Е. Щепотьевой («Польская поэзия», серия «Из века в век», 2011).

Но можно перевести хотя бы так, подчеркивая скрытые
смыслы:

Воспоминания

Не забывай свои воспоминания,
пошей для них надежные покровы.
Пусть к ним в окно повеет свежий воздух.
Сердечным с ними будь и не давай
им одиночество вины изведать.
Ведь это все твои воспоминания.
Думай об этом, когда плывешь
в саргассовом море своей памяти,
и водоросли оплетают губы.
Ведь это все твои воспоминания, которых
ты не запомнишь до конца жизни.
(Тебе должно хватить до конца жизни).
(перевод мой)

Но самые большие недоумения вызывает «современное»
прочтение Уитмена!

Хотя бы так!

Прозо-поэтическими текстами вслед за акад. Ю. В. Рождественским (Теория риторики. М., 1997) я называю такие переходные (пограничные) формы, как стихотворение в прозе и свободный стих (верлибр). Здесь я бы хотел обратить внимание на перевод этих форм, в частности таких текстов, запись которых в оригинале представлена как в стиховой, (строчно-строфической), так и в прозаической («сплошной») записи. Таковые находим в немецкой традиции: Новалис таким способом записывал некоторые свои «Гимны к ночи». И вот пример из позднего Фридриха Гёльдерлина.

In lieblicher Bläue...

In lieblicher Bläue blühet mit dem
Metallenen Dache der Kirchturm. Den
Umschwebet Geschrei von Schwalben, den
Umgibt die rührendste Bläue. Die Sonne
Gehet hoch darüber und färbet das Blech,
Im Winde aber oben stille
Krähet die Fahne. Wenn einer
Unter der Glocke dann herabgeht, jene Treppen,
Ein stilles Leben ist es, weil,
Wenn abgesondert so sehr die Gestalt ist, die
Bildsamkeit herauskommt dann des Menschen...

Перевод (в книге: Зарубежная поэзия в переводах Вячеслава Куприянова. М.: Радуга, 2009):

В любезной голубизне

В любезной голубизне блестит
Металл церковной крыши. Над
Крышей щебет ласточек, и над ними

Вся эта трогательная голубизна. И солнце
Идет высоко, отражаясь в жести,
И на ветру, чуть слышно,
Трепещет флюгер. Если кто-то
С колокольни по ступеням сходит вниз,
Он сходит в тишину, и чем
Страннее этот одинокий облик, тем
Больше узнаем в нем человека...

В собраниях сочинений Гёльдерлина, как в штутгартском, так и в мюнхенском («Ханзер Ферлаг») публикуется запись, сделанная «прозой» его душеприказчиком Вайблингером по стиховой записи Гёльдерлина в 1803 году, то есть уже в период его тяжелой психической болезни:

In lieblicher Bläue...

In lieblicher Bläue blühet mit dem Metallenen Dache der Kirchturm. Den Umschwebet Geschrei von Schwalben, den Umgibt die rührendste Bläue. Die Sonne Gehet hoch darüber und färbet das Blech, Im Winde aber oben stille Krähet die Fahne. Wenn einer Unter der Glocke dann herabgeht, jene Treppen, Ein stilles Leben ist es, weil, Wenn abgesondert so sehr die Gestalt ist, die Bildsamkeit herauskommt dann des Menschen...

Прозаическая запись подталкивает к такому переводу.

В милой синеве

В милой синеве блестит Металл церковной крыши. (В милой синеве расцветает металлическая башня церкви.) Над Крышей щебет ласточек, и выше Вся эта трогательная голубизна. И солнце Идет высоко, отражаясь в жести, И на ветру, чуть слышно, Трепещет флюгер. Если кто-то С колокольни спускается по ступеням,

Он сходит в тишину, и чем Страннее этот одинокий облик, тем
Больше узнаем в нем человека...

Если переводить прозаическую запись, то переводишь
не строки с их «размером», а предложения с их синтаксисом.
Резюме: переводя прозу, иногда следует иметь в виду поэзию.
И наоборот!

К дискуссиям о верлибре в журнале «Эмигрантская лира» и не только

Дискуссию «От чего не свободен свободный стих» сторонники русского свободного стиха не затевали как спор с русской силлаботоникой и русской рифмой и не подвергали сомнению правомочность этой более чем двухсотлетней традиции. Дискуссию в журнале «Эмигрантская лира» № 16 предложила Надежда Кондакова: «Верлибру в панику и панике в угоду...» За круглым столом «Эмигрантской лиры»: Надежда Кондакова, Дмитрий Мельников, Александр Радашкевич, Вячеслав Куприянов, Леонид Колганов, Лилия Газизова, Марина Кудимова, Виктор Куллэ, Илья Кутик. Автор заглавной строки Александр Еременко сам никогда по поводу верлибра не паниковал. Помню, как на вечере Вальдемара Вебера в Доме Булгакова Надежда Кондакова провозгласила, обращаясь к Веберу: «Я не люблю верлибр, но ваш верлибр я люблю». Бывает, что присутствующим везет больше, чем отсутствующим. Что-то подобное как-то сказал мне Александр Кушнер, за что я ему весьма признателен, хотя вообще верлибр его очень расстраивает. Чаще говорят безоговорочно — не люблю верлибр. Тут сердцу поэта и читателя не прикажешь. Но, ссылаясь на заботу о русской словесности, иные стараются отстаивать свою право не любить, призывая чуть ли не запретить чуждое им культурное явление. Я бы сказал, что в отличие от семидесятых годов прошлого века, когда сомневались в будущем русского свободного стиха, в нашем веке уже подвергают сомнению его настоящее, что чревато расколом в нашей многострадальной словесности. При мно-

гих таких дискуссиях мне почему-то приходят на память эти мои четыре строчки (рифмованные):

По книгам мы прекрасно знаем
О том, что мамонт ископаем.
Но я не вижу здесь предлога
Для погребенья носорога!

Я начну со своего возгласа в этом споре.

Вячеслав Куприянов (Россия, Москва)

Вслед за академиком Ю. В. Рождественским считаю равноправной такую триаду: верлибр, поэзия, проза. Они не мешают друг другу, хотя и взаимозависимы. Верлибр есть вид литературы, симметричный прозе относительно поэзии. Возможно, что пишущим в рифму не придет в голову написать то, что может быть написано свободным стихом. И наоборот.

Вспоминая дискуссию о верлибре 1972 года в «Вопросах литературы» № 2, я бы соединил все высказывания «против» в одно: «Мы, старшие, так не пишем, вы что, рассчитываете на какое-то будущее?». Нынешние высказывания «против» я бы объединил так: «Мы, младшие, так не пишем, вы что считаете, что у вас было какое-то прошлое?». Или — относительно ровесников: «Неужто у вас есть настоящее?». Из тех «старших» иные позже стали обращаться к верлибру: Слуцкий, Самойлов, Тарковский. Слуцкий утверждал, что Блок так не писал, и нам «не надобно». Видимо, не дочитал Блока. Самойлов требовал «гениальности» от сочинителей верлибров, будто любой рифмоплет изначально этой «гениальностью» уже осенен. С Тарковским, к сожалению, я стал меньше встречаться после этой полемики, хотя лично меня он ни в чем не упрекал и именно он пытался меня «ввести в литературу».

Чтобы не повторяться, отсылаю к моим статьям на эту тему: «Литературная учеба». 2016. №5. Или www.stihi.ru.

ru/2016/03/25/8567. Там пятнадцать статей о верлибре и комментарии читателей. Поэт Иван Шепета (www.stihi.ru/2007/05/10-202) считает, что я виноват в разложении русской поэзии. Другая поэтесса, уже на сайте poezia.ru, прочитав где-то, что я «один из родоначальников русского верлибра», требовала от меня справки, кто меня таковым назначил, какая инстанция, академия и т. д. И пока в школе не дают примеров свободного стиха, пока нормативную поэтику не начинают с верлибра, до тех пор прилично одетые поэты будут рыскать в поисках голых королей верлибра.

Дмитрий Мельников пишет от лица поэта, который уже владеет «божественной музыкой, раздающейся с неба», он «писал бы верлибром», если бы тот «представлял ему возможности превышающие...» Вот ведь не представил верлибр ему «превышающие возможности», дудки! Мне, как одному из авторов «низшего и несамостоятельного жанра», отвечать здесь ему явно не по чину. Только внимать покорно райскому пению. Остаются детали. О рифме я высказался здесь: www.stihi.ru/2004/01/03-885/. Как-то я беседовал о рифме с автором «Поэтического словаря» Квятковским, и он мне вдруг заметил, что я ему «открыл глаза на рифму», а я всего лишь тогда сказал, что рифма «квантует» стихотворение, давая знак ограничения строки, заставляя «точкой звука» определить минимальный «квант мысли». Странно писать «двадцатистопным» ямбом. Свободный стих, наоборот, квантами мысли «квантует» свободное звуковое пространство. Проза – это уже размытое (волновое, не квантовое) пространство, охраняющее свою форму из далекой перспективы сюжета. Рифмованное стихотворение вроде банки с консервами, где жест (рифменный каркас) определяет размер банки и срок ее хранения, но не влияет на само содержание. А если влияет, то скорее портит. Обманчивость рифмы хорошо описал Владимир Бурич: <http://poezia.ru/works/119197>.

В рифму труднее переводить, это одна из обид стихотворца. Тогда позавидуем прозаику, да ему и писать проще, он же не

рифмует! Так считают те, кто не занимался переводом. Зарубежная поэзия сегодня почти вся без рифм, там так и переводят нашу высшую поэзию на свой «глухой звук». Поэты с трудом представляют себе величие загадочной русской поэзии, будь то Пушкин или Тютчев! Да и мы до сих пор спорим, например, насколько похожи сонеты Шекспира или Петрарки на русские их переложения? Иногда кажется, «музыку» перевели, а божественного дыхания не ощущается. Рифма не спасает! Еще одним из горьких упреков свободному стиху был упрек коммерческий: нам платят – рубль за рифму, а эти не рифмуют и тоже хотят, чтоб им платили рубль за строчку? Заметьте, еще когда за стихи платили, уже тогда понимали, что верлибр занимает «подчиненное положение». Дмитрий Мельников представляет себя «поэтом прямого лирического высказывания», но свою критическую прозу он пишет непрерываемым языком сержанта. Когда-то в военном училище я написал для стенгазеты «Новогоднюю песню пожарных»: «Если раскиснет живой не угас, / Много родит он вопросов коварных: / Зелинский выдумал противопогаз, / А кто придумал пожарных?». Меня вызвал капитан II ранга Кашеев: «Что вы коварные вопросы задаете? Так и пишете: Пожарных придумал капитан II ранга Кашеев!». К чему я это вспомнил? Стоит ли коварно унижать жанр сам по себе? Басня как жанр явно ниже поэмы, но хорошая басня достойнее дурной поэмы. Хватит огульно унижать верлибр с высоты своего «откровения». Родословная верлибра идет от молитвы, от стиха Псалтыри, если вам затруднительно отыскать его в русском языке – почитайте на церковно-славянском, эта традиция постарше двухсотлетней силлаботоники, вывезенной Ломоносовым из немецкого Марбурга. И пишете не общо, а доказательно, чем плох Владимир Бурич, в чем именно его «латентная графомания»? Чем вреден Арво Метс с его лирическими миниатюрами, он что писал «из страха перед рифмой»? Чем грешит питерская школа верлибра, идущая от Геннадия Алексеева? Он что, «латентный гра-

фоман», отдыхающий от своей живописи и прозы на легкой раскладушке верлибра? Чем раздражает, быть может избытком иронии, сочинителей поэм минимализм Всеволода Некрасова, Ивана Ахметьева? Почему следует забыть Ивана Шапко с его недосказанными философемами? Чем опасны свободные стихи Николая Рериха, разве это не часть нашей культуры? Не походим ли мы на тех образованных немцев, которые еще лет 30 назад отказали в издании моей Антологии русского верлибра, ибо там предлагается «им не известный» Рерих? Но есть страх не перед рифмой (тоже еще блоха), а перед честным критическим разбором, чреватый скандалом в нашем либеральном сообществе. Я написал о бессмысленности стихов Геннадия Айги и получил отпор, даже некоторые страны обиделись, но никто мне не доказал, что это именно то, что нужно новому тысячелетию.

Наш полемист не только хотел бы поставить на место «жанр», но еще и «запретить» один из гнусных приемов (тропов): иронию. С кого начать — с дедушки Крылова, с Гоголя, или с Козьмы Пруткова? Нет, начнем и кончим Приговым, иных примеров нет! Пригов был для меня первым поэтом, у которого дома я увидел компьютер. Потом у него появился цикл «У меня нет компьютера». Пригов не иронист, он сам компьютер, он и раздражает всей вывернутой наружу компьютерной памятью. Но мне ближе реалист Пригов, когда он пишет «Вот придет водопроводчик / И испортит унитаз», чем поэт «прямого лирического высказывания», этакий романтик рекламы: «Вот придет водопроводчик / И наладит унитаз» (здесь еще можно вспомнить Глазкова!).

И об иронии над иронией: «Ироническая поэзия — это поэзия глухого». Я за поэзию для глухих, для слепых, за поэзию, написанную немыми. Что-то мы слишком обострили свои органы чувств и мигом во всем разобрались, не мысля! У Бурича есть верлибр о пошлости крайностей, некий самоуничтожительный приговор нашей самоуверенности: «Я / спокойный и трезвый /

как анатомический атлас / стоящий рядом с историей философских учений / придя к выводу / что быть сильным так же пошло как быть слабым / что быть богатым так же пошло как быть бедным / что быть храбрым так же пошло как быть трусом / что быть счастливым так же пошло как быть несчастным / что прикладывать к чему-либо руки / так же пошло как держать их в карманах / прошу вас / считайте что меня не существовало».

Дмитрий Мельников предсказывает ироникам и, тем более, «верлибристам» скорое забвение. Бурич не обладал даром греховного чрезмерного упования на поэтическую вечность. Но он существует даже себе вопреки.

Стихи Дмитрия Мельникова меня убеждают больше, чем его суждения о стихах. Особенно интересно его стихотворение о Вознесенском, написанное не без латентной иронии. Насколько ему хватит мужества в опоре на старые рифмы подниматься на новые высоты — не смею предсказать, но сердечно желаю ему успеха.

P.S.

Я бы хотел обратить внимание на некоторые отчетливые моменты этой полемики в «Эмигрантской лире» и на другие мнения о верлибре в недавних дискуссиях и в комментариях к ним.

Спорные тезисы против верлибра:

Генерализация поэзии как таковой, будто она выше прозы и выше всего в предназначении человека. Часто цитируемый Иосиф Бродский: «Не читая и не слушая поэтов, общество приговаривает себя к низшим видам артикуляции, таким, как у политика, торговца или шарлатана... Другими словами, оно лишается своего собственного эволюционного потенциала. Ибо

то, что отличает нас от остального животного мира, это именно дар речи... Поэзия — не форма развлечения и, в определенном смысле, даже не вид искусства, а это и есть наша антропологическая, генетическая цепь, наш эволюционный лингвистический маяк».

Как с этим не согласиться практикам и любителям поэзии! Но надо заметить, что «дар речи» присущ не только поэтам, но и вообще собеседникам, говорящим или пишущим «прозой», наша генетическая задача обязывает нас к тому, чтобы говорение было равносильно пониманию, дар речи как таковой важнее и ответственнее отдельно выделенной речи поэтической («речи в речи», как определял Поль Валери). Фридрих Гёльдерлин (эту его мысль еще надо толковать!): «Мы суть разговор». Разговор: договор, уговор, приговор, сговор, наговор, оговор, заговор... Выразить простую мысль внятно не легче, чем сочинить стихотворение. Я уже не говорю о движении научной и философской речи, которая сложнее поэтической, ибо здесь свой особый, избирательный словарь, и он постоянно развивается и обогащается с большей скоростью, чем прочие жанры. Объясниться бывает труднее, чем объяснить. И если речь политика как вид деловой речи (эристика вместо диалектики) остается «низшим видом артикуляции», то в этом одна из причин общественных бед, неудач и катастроф для целого мира. А неумение «артикулировать» бытовой, домашний диалог чревато опасностью для семейного и личного благополучия. Конечно, все эти виды речи с детства должны быть воспитаны и обогащены образцовой художественной речью, прозаической и поэтической, и здесь обязательно должен найти себе место верлибр со своей особой эстетикой. Почему именно у нас в России столь благоговейное отношение к поэзии у поэтов и все большее отчуждение от общества, все растущее непонимание у современных читателей? Читают то, что внушается рекламой (под видом критики) и молвой, привлекающей внимание через скандал и лукавство премиальных манипуляций.

В работе «К русской философии языка» (<https://stihi.ru/2004/01/04-810>) я писал, опираясь на труды Ю. В. Рождественского, что еще в позапрошлом веке А. А. Потебня (1835–1891) считал движущей силой языка поэтическое творчество, от фольклора до авторской поэзии. Если не признавались такие источники поэзии, как сакральные тексты, молитва ли псалом, то кажется ясной одна из исторических причин непонимания верлибра в русской литературе XX века. Преувеличена и роль поэта в жизни общества, выдвижение его в ранг «владельца дум». «Поэт в России больше, чем поэт», навязал нам необдуманно Евгений Евтушенко, намекая таким образом именно на свою особую роль, и этот лозунг настолько примелькался, что недавно я услышал эту высокопарную фразу из уст дикторши телевидения с уведомлением: «как сказал Пушкин!»

О владельцах дум Ю. В. Рождественский писал в предисловии к моим «Узорам на бамбуковой циновке» в книге «Башмак Эмпедокла»: «...„властвовать над умами“ значит быть забытым после очередного идеологического переворота в средствах массовой коммуникации». Правда, утратив идеологию социализма, мы покорно отказались от идеологии вообще, не отражается ли это на месте поэзии в нашей жизни, ведь поэзия, даже любовная или пейзажная, по своей внутренней сути идеологична.

Современные чувствительные поэты неосторожно продолжают верить в свою отдельность и исключительность. Какой-то силлаботонический национализм. Мне кажется, при всех критических размышлениях Бурича о коварстве рифмы, никто всерьез не призывал отказаться от известной нам традиции, верлибр в традиции вовсе не инакомыслие, он не призван теснить «регулярный стих», он не приходит чему-то на замену, он просто ищет себе место в русской словесности. Зря приписывают ему агрессивность, а если таковая есть, а я ее не заметил в выступлениях адептов свободного стиха, то прошу прощения у более дотошных.

Поэт Дмитрий Мельников: «Если бы поэтически-интонированная проза, называемая верлибром, предоставляла мне

как поэту возможности, превышающие возможности силлаботоники, я бы писал верлибром. Или метризованным стихом, без рифмы. Но нет, дудки. Пока ты не вольешь стихотворение в жесткую, ограниченную и веками выверенную форму, — оно не зазвучит. Музыки не будет, божественной музыки не раздается с неба, а ведь это и есть единственное богатство, которым обладает поэт. Это, собственно, цель жизни поэта — похитить музыку сфер, пусть даже вызвав зависть богов...»

Ну прямо древний грек из диалога Платона «Ион»! Пожалуйста:

Сократ: «...Муза сама делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь других восторженных. Все хорошие эпические поэты не благодаря умению слагают свои прекрасные поэмы, а только когда становятся вдохновенными и одержимыми, точно так и хорошие мелические поэты; как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения; когда ими овладеет гармония и ритм, они становятся вакхантами и одержимыми: вакханки в минуту одержимости черпают из рек мед и молоко, а в здравом уме — не черпают. То же бывает с душою мелических поэтов, как они сами свидетельствуют...» (Платон. Избранные диалоги. М., 1965).

Но далее у Платона речь уже ведется о противоположном, об искусстве и мастерстве, о разделении дарований в зависимости от жанров.

А чем отличается вдохновение при рождении верлибра, на этот вопрос, возможно, ответил еще Архимед, прокричав знаменательное «Эврика!», и Пушкин, говоря, что «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, не меньше чем в поэзии». «Соображение понятий» — одно из свойств и возможностей верлибра, но и без трезвой «впечатлительности» здесь никак не обойтись.

Как следствие приятного нам благоговения перед поэзией — чрезмерное поклонение рифме.

...Опять-таки Дмитрий Мельников: «Да, и верлибр, и метризованный нерифмованный стих занимают подчиненное положение по отношению к силлабо-тонике. Они, собственно, происходят из страха перед рифмой. Рифма диктует стихотворцу...». Мне более по душе честное признание поэта Андрея Галамаги:

Рифма, как проклятие,
Помыкает нами;
Грешное занятие —
Говорить стихами.
Со строки не спросите
Подлинного дива...

Однако уповают именно на «диво», на чудо, на тайну! А нерукотворность не принимается во внимание, как бы ни внушал нам это понятие Владимир Бурич в своей статье «От чего не свободен свободный стих»: «Рифменное доказательство, как одна из форм художественного доказательства, заключается в том, что смысл и звучание корреспондирующихся по рифмам строк настолько слиты, настолько естественно выражена в них «чувствуемая мысль», что создается впечатление их нерукотворности, их изначального существования в языке, в природе. Рифменными стихами надо писать только в надежде на эффект нерукотворности произведения. Цель эта ставится и достигается чрезвычайно редко» (В. Бурич).

Владимир Берязев пишет в «Сибирских огнях» (2020. № 3): «...нельзя не процитировать неоспоримую мэтрессу Марину Владимировну Кудимову: „Мне кажется в верлибре нет тайны искусства. Я не пробовала писать белым стихом — мне это не интересно. Верлибристы напоминают мне тех живописцев, кто не овладел академическим рисунком и решил объявить себя абстракционистом... Рифма придает завершенность поэтиче-

скому тексту, рифма – ограничение в системе безграничного. И уровень рифмования – пожалуй, единственный показатель поэтического мастерства. Запоминаемость – важнейшее качество поэзии... Поэзия – своеобразные консервы, концентрат языка...“». Завершает свою цитату В. Берязев: «Что тут скажешь, прекрасно сформулировано! Желаящие могут попытаться возразить, однако сомневаюсь, что кому удастся это сделать убедительно».

Возразить «неоспоримой мэтрессе» невероятно трудно. О «тайне искусства» потом еще отдельно. Она призывает на защиту своих, вполне общеизвестных тезисов даже нобелевского лауреата Ш. Рише: «Рифма вызывает стихотворение...» Однако нобелевскую премию этому физиологу дали не за это величайшее открытие, а, кажется, за исследование пищеварения у животных.

О рифме и ее задачах я уже писал в главе «Рифма». О «белом стихе»: Пушкину в отличие от мэтрессы было интересно писать свои «Маленькие трагедии» белым стихом, я уже не говорю о свободных ритмах его «Песен западных славян». Как будто без рифмы поэзия невозможна, все это вопреки истории поэзии.

Конечно, и Бурич и Самойлов, и обычные традиционные стиховеды понимали как самую важную – орудийную функцию рифмы, ее роль в порождении стиха. Запоминаемость стиха, мнемоническая функция рифмы – это второстепенное. Поэтому М. Кудимова из всех стихов без рифмы смогла запомнить только это: «Самый известный русский верлибр принадлежит А. Крученых: „дыр бул щыл / убешщур / скум / вы со бу / р л эз“... Очень ее расстроило, Блока не может выучить наизусть: «Даже „Я бы хотела жить с вами в маленьком городе“ или „Она пришла с мороза...“ дальше первой строки запоминаются с большим скрипом. Это не делает хороший верлибр хуже, но заведомо отодвигает его на периферию русского поэтического мира». Весьма важна для русской культуры оперативная

память, с боевым легкомыслием отодвигающая опыты Блока и Цветаевой за установленные ею пределы. Да, борьба за империю «русского поэтического мира» для некоторых более принципиальна, чем борьба за Крым.

О «консервах». Опасное сравнение. При вскрытии консервов обычно выбрасывают консервную банку, упаковку, то бишь рифму. Но если сосредоточиться на рифме, то идеальной поэмой можно счесть унылую рифмованную рекламу шашлыка, забившую все телеэкраны:

Как у вас всё жёвно,
Лидия Петровна!

Философ Мераб Мамардашвили главным в поэзии видел иное: «Если тебе не удалась мысль, то не удалось ничего. Не поможет ни аллитерация, ни редкая звонкая рифма, ни удачно и ясно, казалось бы, переданное смутное настроение, какое бывает в магии поэзии и которое можно разыграть, даже не вполне пройдя все пути к мысли». Но это философ, и я ним согласен более, чем с ценителями колдовства и смутного настроения. И поэт Геннадий Красников подтверждает:

* * *

Верлибр —
единица речи
говорящих на языке философии
Следовательно
все философы
были поэтами

Марина Кудимова безусловно, как сама о себе скромно утверждает, справляется с «сопроматом» рифм, изобретая порой изысканные их сочетания:

* * *

Матушка загогулина,
Сколько же не догуляно!
Матушка отчебучина,
Сколько недополучено!

Словом, тайком затверженным,
И языком отдавленным
Плачу, как по отверженным,
Я по твоим отъявленным.

Матушка червоточина,
Сколько понаворочано!
Матушка живоглотина...
Родина моя, Родина!

Рифмы отменные! Но какой смысл выковыривает замысловатая рифма? Что лирическая героиня «не догуляла» и чего-то ею «недополучено». И кто виноват? «Живоглотина... Родина», спасибо, что с заглавной буквы. И кто такие ее «отъявленные»? И все эти чудовища так или иначе призваны являться «матушками» лирической героини. Вот такой «народный» заговор, вполне языческий, и он, видимо, скрывает в себе безусловную «тайну».

Но можно ли в безудержной языческой стихии найти подтверждение «сакральности», перешедшей от нерифмованных молитв к современному «регулярному» сочинительству, якобы с опорой на традицию?

Самое сомнительное в утверждениях поэтессы: «Я бы сказала, что приверженность к регулярности есть главное препятствие на пути к полному обмирщению поэзии. И если с точки зрения древности церковнославянская традиция тяготеет к верлибру, то с точки зрения традиции современный верлибр и есть

такая полностью обмирщенная форма, граничащая, по определению стиховеда С. Кормилова, с маргинальностью». Был такой стиховед в Литературном институте, где почему-то было принято не любить верлибр. Помню, еще в семидесятых меня сами студенты из семинара Евг. Долматовского пригласили рассказать о верлибре. «Пусть приходит, мы дадим ему бой!» – согласился профессор. Но «боя» не получилось, я коварно остудил боевой пыл, начав свою речь со слов: «Главным противником свободного стиха в России начала века была махровая антисоветчица Зинаида Гиппиус...» Долматовский тут же признал свободный стих, хотя предположил, что таковым лучше всего писать в тюрьме... Но я отвлекся. Если так полагать, то перевод, скажем, нерифмованного Псалма с церковнославянского языка на современный русский «регулярным» стихом есть спасение последнего от средневекового обмирщения! Хотя любые переложения Псалмов в рифму – дело благородное с точки зрения популяризации, но – не канонизации!

Надо вспомнить, что многие верлибры были написаны поэтами, которых нельзя упрекнуть в неумении писать «регулярным стихом»: Блок, Кузмин, Манделштам, поэты военного поколения – Винокуров, Яшин, Самойлов Их же нельзя упрекнуть в «обмирщении» поэзии. Бурич считал себя «этическим» поэтом. То же можно сказать о стихах Метса, Г. Алексеева... Многие, пусть не самые лучшие, верлибры, если и не содержат вожделенной «тайны», но чем они «опускают» поэзию до угрожающего нашей литературе «обмирщения»? Такой глупой клеветы верлибр явно не заслужил. Как не похоже современное безудержное рифмование на «главное препятствие» чему бы то ни было, разве что хорошему вкусу. И где находится эта точка зрения современности, с которой М. Кудимова отважно взирает на точку зрения средневековья? Я предлагал античную и средневековую традицию гимнографии как один из образцов для современных стихотворцев наряду с фольклором, языком науки и пр.. Можно эту традицию отрицать как важную

для практики верлибра, но стоит принять во внимание, что эти образцы столь же обязательны и для традиционных сочинителей, если не ограничивать себя незатухающим Серебряным веком. И вообще — форма не может быть «обмирщенной», таковым может быть только содержание.

М. Кудимова пытается сакрализировать форму: «Метр и рифма — залог „молитвословности“ русской квантитативной поэзии при прочей равной несравнимости с молитвой церковной — образцом „горения духа при трезвенном внимании к Богу“ (Феофан Затворник), а не поединком „двух соловьев“». Вот уже и рифма притянута к Богу. Да здравствует божественная квантитативность! Соловьи Пастернака заплакали.

А общий текст современной «квантитативной» лирики — это переживания обыкновенного «мирского» человека, не всегда понимающего, в каком времени он живет и какому Богу молится, если молится. И еще раз — досужие размышления светского сочинителя о мирском и сакральном чреватые ересью и сектантством. Даже если они подтверждены выдержками из творений святых отцов и богословов.

Еще большее изумление вызывает категорическое утверждение Кудимовой: «Если сегодня в России верлибр становится массовым явлением, каковым не был никогда, это говорит об упадке общей и литературной культуры — и ни о чем более и громче». Что значит — «более и громче»? Гремит набат по всей России о преступлениях верлибра против русской культуры, причем «общей»? К сожалению, все это только уходит от реальной проблемы — утраты поэзией, не важно какого толка, авторитета у массового читателя. И к чему все эти досужие измышления, если поэтесса признается: «К верлибру я отношусь равнодушно — он не задевает моих эмоциональных струн». В тонкости струн все дело!

Единомышленник Кудимовой по этой дискуссии поэт из Израиля Леонид Колганов все ее положения выразил более кратко: «Нет, не нужен верлибр русскому читателю».

Все это бездоказательные эмоции.

Стоит повторить из диссертации М. А. Бузоглы: «С точки зрения пафоса верлибру, как и лирической поэзии, свойственны не только медитации о внешнем мире, но и медитации рефлексивные, обращенные в глубь переживаний поэта. Однако в отличие от лирической поэзии, прямая или скрытая медитативность которой требует для своего выражения ощутимой словесной экспрессии, верлибр своей медитативностью чаще всего выражает аналитическое самоуглубление автора, не стремящегося вызвать яркую непосредственную эмоциональную реакцию читателя». В статье 1976 года «Поэзия и ее свобода» я уже писал: «Сами наши эмоции замкнуты на некий узкий спектр, в который можно быстро войти и столь же быстро выйти. В нас наименее воспитана рациональная эмоция, близкая по ощущению к эвристическому переживанию – переживанию открытия, решения умственной задачи». Но наши современники настаивают, видимо, на объективности своих случайных эмоций.

Хотелось бы здесь попытаться связать эстетическую или лирическую эмоцию с религиозной верой. Религиозная эмоция, если она существует, граничит с мистическим чувством и религиозным экстазом. Но и в поэзии сами поэты охотно подтверждают мистическую уверенность в свою избранность небесами и музами, то есть они верят в свою исключительность, а для опоры для себя нащупывают вполне земную рифму. Почему-то ритм, размер, метр менее сакрализируют, хотя и признают, что метр несет их, заставляя заполнять его несущий гул осмысленными словами, хотя чаще эти слова получают смысл только для самого автора. Но автор верит себе, затем верит в себя и как следствие объявляет себя единственным таинственным хранителем собственного высокого смысла. Поэзия для автора и есть его религия, он верит в каждое свое стихотворение, сочувствует всем пишущим нечто похожее на его собственное и рассматривает как ересь нечто иное, ему недоступное и поэтому не интересное.

Отсюда и святая уверенность, что, овладевшие рифмой легче легкого сочиняли бы и без рифмы, поскольку это «низший» жанр, до которого возвышенные верхогляды опускаться не намерены.

«В верлибре нет тайны искусства», — провозгласила М. Кудимова в своем интервью на фестивале «имени Бельмасова», о котором сказано так: «Верлибр занимал значительное место в творчестве поэта. Верлибры он называл по-своему — словицы. Повторю еще раз, какие благородные мысли излагал поэт по этому поводу. „Словица — это стихотворение застегнутое не на рифму, а на образ. Это организм из слов, одухотворенный и наполненный светом. В природе слова, как и люди, тянутся друг к другу. Чтобы жить вместе, чтобы насыщать мир новыми красками, новыми смыслами. По существу, любое словосочетание может являться словицей, если в нем присутствует дух и поэзия. Поэтому количество словиц в природе — бесконечно. Словицы рождаются, но не умирают. Они лишь уходят в тень человеческой памяти. Если внимательно всмотреться в материю *человеческой речи*, можно увидеть, что она сплошь соткана из словиц...“»

(Сурова Н. Проступать сквозь годы: К 60-летию со дня рождения Алексея Бельмасова // Огни Кузбасса. 2019. Вып. 1).

Интересные мысли рано ушедшего поэта.

Что еще сказать о «тайне»? Если поэт через колдовство с рифмой приходит к неожиданному для себя стихотворению, то слава ему! Если эта неожиданность и есть тайна творчества, то есть автор сам не знает, откуда к нему пришла та или иная удачная поэтическая мысль, и он благодарит за это рифму, то автору верлибра просто неведомо, к чему обращаться с благодарностью за подсказку. Где и в чем здесь спасительная роль Музы? Я уже цитировал текст Бурича, который заканчивается такой строкой: «Тайна останется нераскрытой». И это не только о «палеонтологии».

Опять-таки «сгущение смысла» в «Опавших листьях» (1913) Василия Розанова, пусть отрывок, но чем не верлибр со своей тревожной тайной:

— Ужасно странно.
Т. е. ужасно было, а странное наступает.
Неужели сказать: умрем и ничего.
Неужели Ты велишь не бояться смерти?
Господи, неужели это Ты. Приходишь в ночи, когда
душа так ужасно скорбела.

Отдавший свою жизнь утверждению русского верлибра Карен Джангиров очень бы обиделся, узнав, что в его верлибрах «нет тайны». Но Джангиров умел видеть фантастическое в обыденном, всеобщее в частном:

* * *

Тяжело
каждое утро
просыпаясь растением,
учиться заново жить —
заново быть человеком, заново
уравновешивать космос
своим лицом.

Во многих верлибрах Ивана Шапко, так и не увидевших свет в отдельно изданной книге, тайна стиха граничит с тайной эволюции мироздания:

* * *

С рождения когда мы спим
гребень растет на голове и снятся

головы змиев
с оттенком мистической
мудрости а
Лжемудрые!
я отправляюсь в путь
Вперед
сияющая седловидная вселенная
на линии уреза воды
очаги звезд
Из глубин
плывут рыбы
огромное отчужденное братство
из неточностей и хаотических приближений
...в разные времена будет состоять их знание
...в некоторых направлениях нет границ
и во все отодвигающемся будущем
эфемерными памятниками интуиции
установлен мир

Приведу здесь один из последних моих верлибров, где я если не тайну вижу для себя хотя бы загадку:

Око Бога

Прозорливое
Прищуренное око Бога
Присматривается
К сибирскому небу
Не крадут ли по ночам звезды
Свои отражения
С его прослезившейся роговицы

Что мне кажется достойным раздумий? Это вопрос соотношения свободного и регулярного подхода к стихосложению с точки

зрения теории множеств. Сторонники традиционного (или «конвенционального») стиха полагают, что они все возможные смыслы или эмоции, все «движения души», разумные и не разумные, могут высказать в пределах понятной и усвоенной ими традиции звуковой регулярности. Сторонники и практики свободного стихосложения вероятно думают, что открывают для своих идей и впечатлений некое невозделанное поле. Хотя мало кто всерьез ломает над этим голову. Свободный стих появился в русском языке благодаря благотворной способности русского языка позволить себе и эту степень речевой свободы. Все рассуждения о свободе русского синтаксиса, гибкости флексии и подвижном ударении говорят не только о неисчерпаемости рифм и размеров, но и о возможности существования другого воздуха, в котором тоже можно вдохнуть и выдохнуть те же смыслы без привычной регулярности, а если удастся, то и смыслы иные.

Словарный объем любого языка меняется, пульсирует, слова исчезают, замещаются новыми, появляются новые слова, для которых прежде не было денотатов, скажем проще, появляются новые объекты и явления, требующие речевого обозначения. Не все новые слова охотно становятся рифмами. Возможно, свободный стих более способен на раскрытие новых смыслов, нежели стих, «заторможенный» рифмой и размером. Но это если видеть в этом одну из «сверхзадач». В комментариях к дискуссии в «Эмигрантской лире» пишет Виталий Айриян: «В принципе, верлибр — это отсутствие сверхзадачи. А без сверхзадачи нет творчества и его адекватного результата» (12 декабря 2016, 21:11). Что-то опять не уточненное. Пока кажется, что у сегодняшнего регулярного стиха сверхзадача — отстоять свое первенство и превосходство над свободным стихом. Если же мне будет позволено сослаться на собственный опыт, то верлибр и «регулярный» стих рождаются в разных областях головного мозга, если они вообще рождаются в голове. И при этом не мешают друг другу, если не сбиваться на «гетероморфный» стих.

Глядя на море сегодняшнего стихотворства, у всех одна сверхзадача – быть прочитанными. Печать не проблема, когда есть «сеть» для безнаказанного улавливания умов. Но ради чего? Можно вернуться к панегирику поэзии, произнесенному Иосифом Бродским, как к нашему эволюционному призыванию. Хотя сама эволюция человека весьма сомнительна. Человек с удовольствием глупеет и очень не любит, чтобы его поучали.

Но я вернусь к моей мысли, мне самому не ясной. Все ли можно выразить регулярным стихом, не оставляя место для смыслов свободного стиха? Скорее всего, нет, иначе авторы регулярного стиха для доказательства этого смутного предположения должны бы перевести адекватно все свободные тексты в регулярные, ради экологии литературного пространства. Вспомним явно неудачный опыт «переложения» верлибром классических текстов, предпринятый Михаилом Леоновичем Гаспаровым. Обратный ход! Видимо, и переложение верлибров регулярным стихом хотя и возможно, но вряд ли продуктивно. Чего я пытаюсь здесь прояснить? Все то же, многократно мной здесь сказанное, что верлибр и регулярный стих – две разные сущности, хотя и пересекающиеся, если признать «гетероморфный стих». И опять-таки три сущности – стиховая речь, проза и верлибр.

Представим себе еще раз множество смыслов, выраженных регулярным стихом. Всегда остается еще множество смыслов, для которых уготовано поле свободных стихов. И если субъективно одно поле не хочет признавать другое поле, то это не значит, что между ними лежит поле битвы. И когда говорят о «мейнстриме», о «маргинальносити», о том, есть ли будущее у не совсем еще понятого настоящего, надо понимать, что множество свободных стихов (вне зависимости от удачности, значимости и т. д.) так или иначе равномощно множеству стихов регулярных, как написанных, так и еще не написанных, не взирая на их якобы более долгую укорененность в истори-

ческом промежутке. То есть с точки зрения теории множеств и тот и другой стих имеют равное будущее. А досужие толки о спасительной сакральности регулярного стиха и об «обмирщении» поэзии посредством верлибра следует отнести к области светского мракобесия.

Мини-антология русского верлибра

Считаю важным дать еще раз на выбор несколько русских верлибров в исторической последовательности. Чтобы не пугать наивных крученыховским «убещуром»!

Начну с открытого Максимом Амелиным нашего «первоверлибра»: в его статье «„Младенчествующая речь“: К 270-летию русского свободного стиха»¹. Так что если настаивать на упадке русской культуры по вине верлибра, то этому упадку скоро 300 лет!

Михаил Собакин (1716–1773)

**Благополучное соединение свойств, потребных
к правлению великих империй**
(часть II)

I

Буди всегда прославлена, бесконечная премудрость.
Ты в лице великия Анны жизнь нам даровала.
В ея особе показала ты нам щедрую мать,
Которая нас питает и содержит,
Которая наши сердца исполняет мудростию,
И от которья польза всей империи происходит.

¹ Журнал «Арион». 2007. № 3.

2

Дай, о Боже! твое благословение
К насаждению, к поливанию и к будущему плоду;
Учини, чтоб наша монархия от сего учреждения имела
веселие;
Поддай юношеству угодное тебе наставление,
Дай, чтоб мы, при добром руководстве учителей,
Твою помазанницу, императрицу, прославляли.

3

Покровитель венчаных глав сего Земного круга!
Покрой Анну всемогущую Твоею рукою,
Прославь ее владение еще большею славою,
Поддай благополучие ее оружию и благословение империи
И учини, чтоб наша всемилостивейшая обладательница
Премногие лета в мире препроводила.

Благополучное соединение свойств, потребных к правлению великих империй... СПб., 1738.

Максим Амелин пишет: «19 (30) января 1738 года произошло знаменательное для русской поэзии событие: вышло отдельным изданием первое оригинальное поэтическое произведение, написанное свободным стихом, – панегирик „Благополучное соединение свойств, потребных к правлению великих империй“. О не менее важных приобретениях русской поэзии того же времени: теоретическом обобщении совместно с практическим применением русского хоря Третьяковским (тремя годами раньше) и русского четырехстопного ямба Ломоносовым (годом позже) – благодарными потомками написаны горы литературоведческих статей, книг и даже выстрел свободного стиха не был расслышан, и на долю его выпало долговременное забвение.

Свободный стих, в силу заложенного в самом его названии смысла, может рассматриваться только на фоне бытования системы (или нескольких систем) стиха регулярного. Такими системами в данном случае выступили, с одной стороны, восточнославянская силлабика, на русской почве к тому времени просуществовавшая уже более 70 лет, и та же силлабика, только что хорейчески упорядоченная Тредиаковским, с другой. Иерархическое мышление эпохи становления империи требовало жесткой регламентации всех вещей и явлений не только в жизни, но и в искусстве. В поэзии подобная жесткость проявилась в создании регулярных метров и строфических образований, в установлении четкой жанровой системы с закрепленными за каждым родом размерами, в сословной по своей сути теории «трех стилей» Ломоносова. Для свободного стиха места в поэтической иерархии просто-напросто не нашлось, поэтому настоящий опыт остался без продолжения и никак не повлиял на дальнейший ход русской поэзии.

Единственный экземпляр анонимного «Благополучного соединения свойств» сохранился в Библиотеке академии наук, и дважды в XX веке попадал в поле зрения исследователей, касавшихся, правда, лишь содержательной его стороны, да и то вскользь. Однако П. Н. Берков в своей статье на основе анализа содержания атрибутировал это стихотворение в числе прочих, вышедших от имени Рыцарской (Шляхетной) Академии, Михаилу Собакину: <...> „Ода на 1738 год («Благополучное соединение свойств» и т. д.) написана ритмической прозой с дактилическими окончаниями строк“, — лаконично отметил П. Н. Берков. Думаю, что исследователю и в голову не могло прийти, что перед ним чистейшей воды русский верлибр XVIII века <...>

Между тем свободный стих в русской светской поэзии, как оказалось, старше четырехстопного ямба на год, а значит все разговоры о том, что верлибр якобы несвойствен русскому языку, отныне окончательно лишаются оснований. При этом очевидно, что стих свободный как художественный прием наиболее ярко заметен на фоне регулярного».

Этого достаточно, чтобы убедить благосклонного читателя, что у русского верлибра была вполне благородная, хотя и мирская задача!»

Александр Сумароков (1717–1777)

Из 4 псалма

Внегда призватити ми.

Когда зываю я к Тебе, оправдающий мя Боже,
Творящий мне в тесноте пространство;
Помилуй мя и услыши молитву мою!
О вельможи! доколе честь моя ставится мне бесчестьем?
Доколе любите суетные вымыслы?
Увидите, яко творит Господь чудеса над своим преподобным,
И слышит его зывающа
Бойтесь и не согрешайте!
Буди слово Его, во время ваших совещаний, в сердцах ваших:
А вы успокойтесь!
Жертвуйте, жертвою праведною,
И уповайте на Господа!
Многие глаголют тако: кто явит нам время лутче сего времени:
Ты, о Господи явиши, светом лица Твоего:
Ты дашь веселье сердцу моему,
Паче изобилия пшеницы и вина.
Засну спокойно:
Ибо тобою жилище мое безопасно будет.

Из первой части 9 Псалма

Возблагодарю Тя, Господи, всем сердцем моим,
И повею чудеса Твои:
Возвеселюся и возрадуюся о Тебе,
И воспую имени твоему, Вышний.
Когда враги во бегство обратятся;
Падут и погибнут перед лицом Твоим.

Сотворил Ты суд и вступился за меня:
Ведь еси на престоле яко судия праведный:
Изобличал Ты народы и казнил беззаконных,
И истребил на веки имя их:
Развалины обителей вражьих вечно не устроятся:
Память их исчезла.
А ты, Господи, пребываеши,
На престоле во веки,
Судити вселенной по истинне,
И народам по справедливости.
Господи, Ты уподобленным попертому праху прибежище,
Прибежище во время их несчастья.
Познавающие имя Твое, уповают на Тебя;
Ибо Ты ищущих Тебя не оставиши.
Возыграйте Господу, живущему в Сионе:
Поведите во языцех дела Его!
Взыскивает Он пролитых кровь и помнит о ней:
И вопля утесненных не забывает.
Помилуй мя, Господи: зри гонение врагов моих:
Ты, который вознес меня от врат смерти!
Да возвещу хвалу Тебе во вратах Сиона.

Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе <...> А. П. Сумарокова. Ч. I. М., 1781.

Василий Розанов (1856–1919)

Близки к верлибру многие записи Василия Розанова, не претендующие на «стихи», иногда он и располагает свой текст «построчно», продолжая далее уже линейно, прозой:

Молитва – или ничего.

Или:

Молитва — и игра.
Молитва — и пиры.
Молитва — и танцы.
Но в сердцеvine всего — молитва.
Есть «молящийся человек» — и можно всё.
Нет «его» — и ничего нельзя.
Это мое «кредо» — да сойду с ним в гроб...

Я начну великий танец молитвы. С длинными трубами,
с музыкой, со всем: и все будет дозволено, потому что все
будет замолено. Мы всё сделаем, потому что после всего
поклонимся Богу. Но не сделаем лишнего, сдержимся, ни-
какого «карамазовского»: ибо и в «танцах» мы будем по-
мнить Бога и не захотим огорчить Его.

Розанов В. В. Уединенное. СПб., 1912.

Но и этот пример нельзя назвать «сакральным», хотя он о молитве, но не молитва. «Еретическая словарная статья» о молитве с пояснениями и призывом к «танцу» и «поклонению».

Николай Рерих (1874–1947)

Тогда

Ошибаешься, мальчик! Зла — нет.
Зло сотворить Великий не мог.
Есть лишь несовершенство.
Но оно так же опасно, как то,
что ты злом называешь.
Князя тьмы и демонов нет.

Но каждым поступком
лжи, гнева и глупости
создаем бесчисленных тварей,
безобразных и страшных по виду,
кровожадных и гнусных.
Они стремятся за нами,
наши творенья! Размеры
и вид их созданы нами.
Берегися рой их умножить.
Твои порожденья тобою
питаться начнут. Осторожно
к толпе прикасайся. Жить трудно,
мой мальчик, помни приказ:
жить, не бояться и верить.
Остаться свободным и сильным.
А после удастся и полюбить.
Темные твари все это очень
не любят. Сохнут и гибнут
тогда.

1916

Послан

Не подходи сюда, мальчик.
Тут за углом играют большие,
кричат и бросают разные вещи.
Убить тебя могут легко.
Людей и зверей за игрою не трогай.
Свирепы игры больших,
на игру твою не похожи.
Это не то что пастух деревянный
и кроткие овцы с наклеенной шерстью.

Подожди – игроки утомятся, –
кончатся игры людей,
и пройдешь туда, куда
послан.

1916

В танце

Бойтесь, когда спокойное придет
в движенье. Когда посеянные ветры
обратятся в бурю. Когда речь людей
наполнится бессмысленными словами.
Страшитесь, когда в земле кладами
захоронят люди свои богатства.
Бойтесь, когда люди сочтут
сохранными сокровища только
на теле своем. Бойтесь, когда возле
соберутся толпы. Когда забудут
о знании. И с радостью разрушат
узнанное раньше. И легко исполнят
угрозы. Когда не на чем будет
записать знание ваше.
Маленькие танцующие хитрецы!
Вы готовы утопить себя
в танце.

1916

Рерих Н. К. Цветы Мориш. Берлин: Слово, 1921.

Большинство стихов Рериха «замаскированные» белые. Такие философские логазды, стихи восточного проповедника Сере-

бряного века. Интересно, что Рерих часто пользуется переносом (анжабеманом), сбивающим метр и удваивающим количество значимых пауз в стихах.

Осип Мандельштам (1891–1938)

Нашедший подкову

(Пиндарический отрывок)

Глядим на лес и говорим:

— Вот лес корабельный, мачтовый,

Розовые сосны,

До самой верхушки свободные от мохнатой ноши,

Им бы поскрипывать в бурю,

Одинокими пиниями,

В разъяренном безлесном воздухе.

Под соленую пятою ветра устоит отвес, пригнанный

к пляшущей палубе,

И мореплаватель,

В необузданной жажде пространства,

Влача через влажные рытвины хрупкий прибор геометра,

Сличит с притяженьем земного лона

Шероховатую поверхность морей.

А вдыхая запах

Смолистых слез, проступивших сквозь обшивку корабля,

Любуясь на доски,

Заклепанные, слаженные в переборки

Не вифлеемским мирным плотником, а другим —

Отцом путешествий, другом морехода,—

Говорим:

...И они стояли на земле,

Неудобной, как хребет осла,

Забывая верхушками о корнях

На знаменитом горном кряже,
И шумели под пресным ливнем,
Безуспешно предлагая небу выменять на щепотку соли
Свой благородный груз.
С чего начать?
Всё трещит и качается.
Воздух дрожит от сравнений.
Ни одно слово не лучше другого,
Земля гудит метафорой,
И легкие двуколки
В броской упряжи густых от натуги птичьих стай
Разрываются на части,
Соперничая с храпящими любимцами ристалищ.
Трижды блажен, кто введет в песнь имя;
Украшенная названьем песнь
Дольше живет среди других —
Она отмечена среди подруг повязкой на лбу,
Исцеляющей от беспамятства, слишком сильного одуряющего запаха,
Будь то близость мужчины,
Или запах шерсти сильного зверя,
Или просто дух чобра, растертого между ладоней.
Воздух бывает темным, как вода, и все живое в нем плавает, как рыба,
Плавниками расталкивая сферу,
Плотную, упругую, чуть нагретую, —
Хрусталь, в котором движутся колеса и шарахаются лошади,
Влажный чернозем Нееры, каждую ночь распаханый заново
Вилами, трезубцами, мотыгами, плугами.
Воздух замешен так же густо, как земля:
Из него нельзя выйти, в него трудно войти.
Шорох пробегает по деревьям зеленой лаптой,
Дети играют в бабки позвонками умерших животных.
Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу.
Спасибо за то, что было:
Я сам ошибся, я сбился, запутался в счете.

Эра звенела, как шар золотой,
Полая, литая, никем не поддерживаемая,
На всякое прикосновение отвечала «да» и «нет».
Так ребенок отвечает;
«Я дам тебе яблоко» — или: «Я не дам тебе яблоко».
И лицо его — точный слепок с голоса, который произносит эти слова.
Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла.
Конь лежит в пыли и храпит в мыле,
Но крутой поворот его шеи
Еще сохраняет воспоминание о беге с разбросанными ногами —
Когда их было не четыре,
А по числу камней дороги,
Обновляемых в четыре смены,
По числу отталкиваний от земли пышущего жаром иноходца.
Так
Нашедший подкову
Сдувает с нее пыль
И растирает ее шерстью, пока она не заблестит.
Тогда
Он вешает ее на пороге,
Чтобы она отдохнула,
И больше уж ей не придется высекать искры из кремня.
Человеческие губы, которым больше нечего сказать,
Сохраняют форму последнего сказанного слова,
И в руке остается ощущение тяжести,
Хотя кувшин наполовину расплескался, пока его несли домой.
То, что я сейчас говорю, говорю не я,
А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы.
Одни
на монетах изображают льва,
Другие —
голову.
Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки
С одинаковой почестью лежат в земле,

Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы.
Время срезает меня, как монету,
И мне уж не хватает меня самого.

1923

Журнал «Красная новь». 1923. № 2

Это стихотворение Мандельштама с подзаголовком, отсылающим нас к античности, вполне можно предложить для чтения в школе, чтобы указать на отсутствие рифмы в античных стихах и в подражаниях им.

Николай Заболоцкий (1903–1958)

Искусство

Дерево растёт, напоминая
Естественную деревянную колонну.
От нее расходятся члены,
Одетые в круглые листья.
Собрание таких деревьев
Образует лес, дубраву.
Но определенье леса неточно,
Если указать на одно формальное строенье.

Толстое тело коровы,
Поставленное на четыре окончанья,
Увенчанное храмовидной головою
И двумя рогами (словно луна в первой четверти),
Тоже будет непонятно,
Также будет непостижимо,
Если забудем о его значенье
На карте живущих всего мира.

Дом, деревянная постройка,
Составленная как кладбище деревьев,
Сложенная как шалаш из трупов,
Словно беседка из мертвецов, —
Кому он из смертных понятен,
Кому из живущих доступен,
Если забудем человека,
Кто строил его и рубил?

Человек, владыка планеты,
Государь деревянного леса,
Император коровьего мяса,
Саваоф двухэтажного дома, —
Он и планетою правит,
Он и леса вырубает,
Он и корову зарежет,
А вымолвить слова не может.

Но я, однообразный человек,
Взял в рот длинную сияющую дудку,
Дул, и, подчиненные дыханию,
Слова вылетали в мир, становясь предметами.
Корова мне кашу варила,
Дерево сказку читало,
А мертвые домики мира
Прыгали, словно живые.

1930

Литературно-художественный иллюстрированный сборник «Тарусские страницы». Калуга: Книжное издательство, 1961.

Это стихотворение можно причислить к гетероморфным стихам.

Даниил Хармс (1905–1942)

Молитва перед сном 28 марта 1931 года в 7 часов вечера

Господи, среди бела дня
накатила на меня лень.
Разреши мне лечь и заснуть, Господи,
и пока я сплю накачай меня, Господи,
Силою Твоей.
Многое знать хочу,
но не книги и не люди скажут мне это.
Только Ты просвети меня, Господи,
путем стихов моих.
Разбуди меня сильного к битве со смыслами,
быстрого к управлению слов
и прилежного к восхвалению имени Бога
во веки веков.

Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 1. СПб.: Академический проект, 1997.

Ксения Некрасова (1912–1958)

* * *

А земля наша прекрасна.
И, может быть, одинока
среди пламенных солнц
и каменно-голых планет.
И вероятней всего,
что сами мы —

ещё не выросшие боги,
живущие под воздухом целебным
на нашей зелёной
и сочной земле.

Весна

Босоногая роща
всплеснула руками
и разогнала грачей из гнезд.
И природа,
по последнему слову техники,
тонколиственные приборы
расставила у берез,
а прохожий сказал о них,
низко склоняясь:
«Тише, пожалуйста, —
это подснежники...»

* * *

Как мне писать мои стихи?
Бумаги лист так мал.
А судьбы разрослись
в надширие небес.
Как уместить на четвертушке небо?

Некрасова К. А. В деревянной сказке: Стихотворения. М.: Художественная литература, 1999.

Александр Яшин (1913–1968)

К тебе обращаюсь, душа моя

Когда меня еще не было,
поэзия существовала.
Поэзия останется,
когда меня уже не будет.
Она повсюду:
в природе, в людях,
во мне
и вне меня,
как световые лучи
и как радиоволны —
в атмосфере
и в космосе.

Стихи существуют и ненаписанные,
незарифмованные,
ненапечатанные,
еще не почувствованные никем,
как антимир,
и пока не уловленные,
как биотоки Вселенной.

А поэт — вроде приемника.
И если он настоящий поэт,
не сбитый с толку славой и наградами,
не чиновник, а человек,
думающий и страдающий,
он пропустит волны поэзии
через свою судьбу,
через свою душу.

Весь мир — поэзия.
И я обращаюсь к тебе, душа моя,
будь хорошим приемником,
чутким,
многодиапазонным,
всеволновым, как двадцатый век,
приглушена одна волна,
переходи на другую,
чтобы ощутить поэзию,
как биотоки людских сердец.

1964

*Лшин А. Я. Живая вода: Стихотворения. М.: Русская
книга, 2003.*

Иван Буркин (1919–2011)

Кстати

Окна заглядывают в глаза прохожих
и те обороняются
галстуками и шляпами.
Кстати о шляпах.
Шляпа является шляпой тогда,
когда она
окружает головокружение
и описывает англичанина.
В шляпе просторно тем,
кому тесно в кровати.
Шляпа отвечает на вопросы
биржи и банков.

Но вернемся к окнам. Они
переваривают улицу,
развивают любопытство,
настраивают нервы.
Кстати о нервах. Они
оплакивают зубы,
ограничивают разум и тот,
как разболтанное колесо,
слетает с оси
и катится к чертовой матери,
а потом в дурдом.
(Вот это эпопея!)
Кстати о дурдоме.
В нем вырабатывают дураков,
ибо без дураков нельзя быть умным.
Поэтому возвращаться к шляпам не стоит.

Альманах «Встречи». Филадельфия, 1990.

Часы

1

Часы поют
черную азбуку времени.

2

Это с детства
знакомое лицо.
Спокойное,
равнодушное,
холодное.

На нем двенадцать ран,
двенадцать ударов,
двенадцать шагов,
двенадцать узлов
двенадцать гнезд,
двенадцать голубей
моего времени.

3

Двенадцать этажей разочарования,
двенадцать ступеней к палачу,
двенадцать дверей в неизвестность,
двенадцать вопросов к Богу.

Журнал «Новый мир». 1995. № 2.

Михаил Панов (1920–2001)

Лингвист, литературовед, публицист и поэт, доктор филологических наук, один из наиболее значительных представителей Московской фонологической школы.

О Пушкине

Пушкин не знал пишущей машинки.
Пушкин не знал лифта.
Пушкин не знал пшеничного концентрата.
Пушкин не смотрел телевизор.
Не только звукового, даже немое кино не знал Пушкин.
(А что не знал цветного, то это ему повезло.)
Пушкин не знал электрических звонков.

И ему приходилось, когда он приходил в гости,
Наверное, дергать веревку.
Или поворачивать штырь.
(Но, скорей всего, его заранее ждали,
Смотрели в окна, бежали навстречу
И радовались ему.)
Пушкин не знал хоккея, футбола и не забивал козла.
Но все-таки многое знал Пушкин.

* * *

Велимир Хлебников.
Похожий на думающее облако.
Похожий на страстный сухой муравейник.
Похожий на исповедь кенгуру.
Похожий на философствующие часы.
Только на себя похожий.

Победа

Вечер умер.
Еще крошится бормотня в окопах.
Черствые шутки
из солдатского вещмешка:
— Ты, брат, башку
поверх окопа не суй.
Сделают тебе в набалдашнике дырку —
чем будешь ее затыкать?
...Посмеялись
и размыты,
разъяты весенней ночью... сном.
А утром!

Человек перескочил бруствер
и пошел по траве.
Днем. В рост. Спокойный.
Идет! Живой!
(Христос, идущий по водам... Чудо!)
Не верю! Остолбенел. Почему?!
Все во мне кричит...
Понял:
победа!

1945. Карпаты. После ухода немцев.

Декабрь сорок шестого

Кончилась громкая гибель!
Всюду, везде
ходят люди, не пригибаясь.
Не растут вокруг них
кусты стремительной смерти.
Не вздымаются до небес сады
из дыма, и пепла, и криков.
Не так уж страшно стало теперь
быть человеком:
можно не прикидываться, хитря,
кустом, землей, зверем, снегом, пустотой.
О вы! За много лет —
случайно не убитые,
по недосмотру живые!
Мир вам!
Пусть смерть, слепая, ищет вас —
а не вы ее!
Кончился грохот на западе и востоке.
Всем — мир!

Всем! А боль,
нестерпимая –
пусть она схлынет!
Отойдет!
Или хоть замрет, затаится...
Белые хлопья
падают, падают.
Забвенье.
Тишина. Снег.

1946

*Панов М. В. Тишина. Снег: Стихи разных лет» М.: Carte Blanche, 1998;
Олени навстречу: Вторая книга стихов М.: Carte Blanche, 2001.*

Читая стихи поэтов-фронтовиков, – у кого повернется язык сказать, что они писали свободным стихом «из страха перед рифмой»!

У Панова есть и такое стихотворение:

Ночью

Приехали ночью, вкопали ЗИС-3. К пяти замаскировали ее.
Не спалось. Я лежал на снегу под двумя задубелыми шинелями.
Слепо светили две звезды, да и те пропали.
Дышал, дышал на руки: от холода одеревенели.

Вспомнил: «Она пришла с мороза покрасневшая...»
Родной для меня это стих! Это Блок!
(Книгу-то взводный, гад, зажил, – думаю в полусне. –
А ведь нес ее от Кавказа... и всегда... как зеницу ока...)

Натаскиваю, натягиваю шинель, чтобы укрыться с головою.
Рвет ветер! Ко мне сочатся его ледяные потоки.

Медленно вырастает звук порывистый и воющий:
«Мессершмит»? Или может... нет, не «фокке-вульф».

Думаю о судьбе русского свободного стиха:
будущее – за ним. И совсем не бескрылый,
не безвольный, вранье: это стих глубокого дыхания,
яркости, крутизны. Блок давно уже это открыл.

К шести забылся. Резало от ремня и кобуры, неснятых на ночь.
В кармане тихо шелестели часы (трофейные, анкерные).
В семь ноль-ноль на высоте 120 и две десятых
Бешено и мертво застучали немецкие танки.

1942

Здесь неточные и не сразу заметные рифмы (стиха – дыхание, бескрылый – открыл, анкерные – танки) при сбите ритме. Текст разбит на четверостишия, имитируя традиционные стихи. Но важно, что в грозе войны поэт думает о будущем русского свободного стиха. Здесь же упомянут Блок, чьи знаменитые верлибры я не привожу здесь как общеизвестные. Скептики полагают, что эти его два стихотворения не образуют традиции, поскольку сам Блок не писал далее в этой манере («Блоку верлибр „не понадобился“» – Борис Слуцкий, 1972 г.). Да не писал, но и не предостерегал как от заразительного дурного примера. Ю. В. Рождественский относил эти стихи к прозе, Бурич отнес бы их в своей классификации к «прозовикам», что не умаляет их самоценности. Арво Метс в одной из статей разбил эти стихи Блока на метрические отрезки, приблизив их к «неправильным логаэдам.

Юрий Левитанский (1922–1996)

Воспоминанье о скрипке

Откуда-то из детства
бумажным корабликом,
запахом хвойной ветки,
рядом со словом полька
или фольга,
вдруг выплывает
странное это слово,
шершавое и смолистое –
канифоль.
Бумажный кораблик,
елочная игрушка
скрипочка,
скрипка.
Шумные инструменты моего детства –
деревянные ложки,
бутылки,
а также гребенки,
обернутые папиросной бумагой –
это называлось тогда
шумовым оркестром
и были там свои гении и таланты,
извлекавшие из всего этого
звуки,
потрясавшие наши сердца.
Я играл на бутылках,
на деревянных ложках,
я был барабанщиком
в нашем отряде,
но откуда

это воспоминанье о скрипке,
это шершавое
ощущенье смычка,
это воспоминанье
о чем-то,
что не случилось?

Журнал «Юность». 1969. № 8.

Владимир Солоухин (1924–1997)

Как выпить солнце

Профаны,
Прежде чем съесть гранат,
Режут его ножом.
Гранатовый сок по ножу течет,
На тарелке красная лужица.
Мы
Гранатовый сок бережем.
Обтянутый желтою кожурой,
Огромный,
Похожий на солнце плод
В ладонях медленно кружится,
Обсмотришь его со всех сторон:
Везде ль кожа целая.
А пальцы уж слышат сквозь кожуру
Зерна —
Нежные, крупные,
Нажмешь легонько
(Багряна мгла!),
Кровью брызнули три зерна

(Впрочем, брызгаться тесно там —
Глухо и сочно хрупнули).
Теперь осторожно мы мнем и мнем
Зерна за рядом ряд.
Струи толкутся под кожурой,
Ходят, переливаются.
Стал упругим,
Стал мягким жесткий гранат.
Все тише, все чутче ладони рук:
Надо следить, чтоб не лопнул вдруг —
Это с гранатом случается.
Терпенье и нежность — прежде всего!
Верхние зерна — что?!
Надо зерна
Суметь
Достать в глубине,
В середине размять их здорово...
И прокусить кожуру,
И ртом
Глотками сосущими пить потом,
В небо подняв драгоценный плод
И
Запрокинув голову!

1960

Солоухин В. Как выпить солнце. М.: Советский писатель, 1961.

Николай Панченко (1924–2005)

У меня есть очень простая идея

У меня есть очень простая идея:
Я хочу, чтобы всем было хорошо.

– Твой Панченко, – говорят про меня, –
Хочет, чтобы всем было хорошо.
Но ведь так не бывает!

Чтобы всем хорошо, – говорят, –
Этого еще никогда не хватало на всех:
И если одним хорошо,
То оттого только,
Что другим плохо.

– О, – говорю я, –
Тогда хорошо, если плохо:
Тогда человеку хорошему
Никогда не должно быть хорошо.

– Я ведь тоже, – говорю я, –
Могу овладеть вашей логикой,
По которой все мы – более или менее –
Негодяи...

Но откуда вы взяли, – я продолжаю, –
Что хорошего не хватает на всех?
Это денег, которые вы делаете,
Не хватает на всех.
А хорошего,
чего вы не делаете,

Хватает, если не лить в эту воду жизни
Всю грязь нашего последовательного
Человекоустройства
Но скорее вы согласитесь, что вы негодяи,
Чем признаете, что всего хватает на всех.
Потому что негодяй – это хорошо:
Он берет, что близко,
И не опасается, что делает плохо.
– Конечно, – говорит он, – кому-нибудь
должно быть плохо,
Но сегодня моя очередь
Получать свое «хорошо».

Он говорит:
– такова жизнь полосатая,
И все мы в ней то антилопы,
то тигры. –
И когда ему хорошо, он улыбается тигром,
Мерзкой кошкой
С вонючей мышкой в зубах.

И нет для него большего мерзавца, чем тот,
Кто хочет, чтобы всем было хорошо.
И нет для меня большего мерзавца, чем он,
Когда он приближается ко мне, как зараза, –
тогда меня оставляет
терпение,
Тогда я, как и он, вдруг не могу ждать,
Чтобы стало всем хорошо,
И, опершись на ближайшую чашу весов,
Нарушаю
Уже почти совершенное
Равновесие...

Альманах «День поэзии 1981». М., 1981.

Евгений Винокуров (1925–1993)

Очень порадовали мало тогда кем-то замеченные слова Винокурова в его предисловии к тому «Русская поэзия XIX века» в серии БВЛ — в 1974 году: «Да и сам русский язык, который, по гоголевскому выражению, „уже сам по себе поэт“, весь в движении, в становлении. Бесконечны возможности рифм, бесконечны, как в шахматах, возможности инверсий, еще впереди неисчерпаемые возможности белого и свободного стиха».

Винокуров далее в своем предисловии как бы спохватился: «Но в поэзии необходим не только тяжкий могучий молот нового, но и устойчивая, крепкая, сопротивляющаяся наковальня старого...» Хочется сказать, так мы и живем до сих пор между молотом и наковальней. Когда Евгений Михайлович ведал поэзией в «Новом мире», я порой заходил к нему в редакцию. Однажды разговор пошел о верлибре. Винокуров долго патетически что-то говорил о потоке сознания и еще о чем-то удивительном, стоящий рядом с ним его заместитель, поэт Вадим Сикорский, огромного роста, выслушал все это, откликнулся: «Значит, получается, чем больше поэт шизофреник, тем лучше у него получаются верлибры...» Винокуров сочувственно посмотрел на него снизу вверх из своего кресла, выставил свой левый мизинец и подчеркнул его ноготь большим пальцем правой руки: «У тебя ума-то вот с ноготь мизинца, как ты можешь понять, что такое верлибр!» Вспоминаю этот разговор, когда и сегодня читаю некоторых критиков верлибра.

Моими глазами

Я весь умру. Всерьез и бесповоротно.

Я умру действительно.

Я не перейду в травы, в цветы,

В жучков. От меня ничего

Не останется. Я не буду участвовать

В круговороте природы.
Зачем обольщаться? Прах,
Оставшийся после меня, – это не я.
Лгут все поэты! Надо быть
Беспощадным. «Ничто» – вот что
Будет лежать под холмиком
На Ваганькове.
Ты придешь, опираясь на зонтик,
Ты постоишь над холмиком,
Под которым лежит «Ничто»,
Потом вытрешь слезу...
Но мальчик, прочитавший
мое стихотворение,
Взглянет на мир
Моими глазами.

1963

Женщина

Весна. Мне пятнадцать лет. Я пишу стихи.
Я собираюсь ехать в Сокольники,
Чтобы бродить с записной книжкой
По сырым тропинкам.

Я выхожу из парадного.
Кирпичный колодец двора.
Я поднимаю глаза: там вдалеке, в проруби,
Мерцает, как вода, голубая бесконечность.
Но я вижу и другое.
В каждом окне я вижу женские ноги.
Моют окна. Идет весенняя стирка и мойка.
Веселые поломойни! Они, как греческие празднества,

В пору сбора винограда.
Оголяются руки. Зашпиливаются узлом волосы.
Подтыкаются подола. Сверкают локти и колени.

Я думаю о тайне кривой линии.
Кривая женской фигуры!
Почему перехватывает дыхание?
О, чудовищное лекало человеческого тела!
Я опускаю глаза. Хочу пройти через двор.
Он весь увешан женским бельем на веревках.
Это – огромная выставка интима. Музей исподнего.
Гигантская профанация женственности.
Здесь торжествуют два цвета: голубое и розовое.
В чудовищном своем бесстыдном разгуле плоть
Подняла эти два цвета, как знамя,
Коварно похитив их у наивности.

Я пытаюсь все-таки прорваться на улицу,
Увернувшись от наволочки.
Я ныряю под ночную сорочку,
Я выныриваю так, что шелковые,
Чуть влажноватые чулки
Проволакиваются по моему лицу.
Я поднимаю глаза. Там, вдалеке, в проруби,
Как вода, мерцает голубая бесконечность.
Я облегченно вздыхаю.

Но вижу, что и там проплывает облако,
Округлое,
как женщина.

1962

Винокуров Е. М. Земные пределы. М.: Советская Россия, 1965.

Геннадий Алексеев (1932–1987)

В 1969 году Геннадий Алексеев подготовил первый сборник своих стихов, на который написал внутреннюю (по заказу издательства) положительную рецензию Иосиф Бродский, вроде бы противник верлибра! Книга Алексеева «На мосту» пролежала, однако, в издательстве семь лет и вышла только в 1976 году. Из внутренней рецензии Иосифа Бродского: «Главный эффект, производимый верлибром Алексеева, — это чудо обыденной речи. <...> Мы видим доселе не замечавшуюся нами пластику обыденных оборотов, их своеобразную гармоничность, и тем самым наше отношение к словам, к собственной ежедневной речи и сама эта речь углубляются». Я бы не назвал речь Алексеева «обыденной», это именно литературная речь, а содержание этих речей призывает задуматься, продолжить эту речь в себе, чего не ждут от обыденности.

Вариация на тему о печали

Печально я гляжу на настоящее
хотя многие, глядя на него,
просто умирают от смеха
печально я гляжу в будущее
хотя многие ждут его
как манны небесной
и на прошлое я поглядываю с печалью
хотя многие поминают его
только добром
ишь какой печальный нашелся! —
говорят обо мне многие —
выкинуть его из настоящего!
не пускать его в будущее!
отнять у него все прошлое!
пусть болтается

вне времени и пространства!
я слушаю и не обижаюсь:
многим ведь печаль недоступна
и они сердятся

В музее

У богоматери
было очень усталое лицо.

— Мария, — сказал я, —
отдохните немного.
Я подержу ребенка.

Она благодарно улыбнулась
и согласилась.

Младенец
и впрямь был нелегкий.
Он обхватил мою шею ручонкой
и сидел спокойно

Подбежала служительница музея
и закричала,
что я испортил икону

Глупая женщина.

* * *

Протяни руку,
и на твою ладонь

упадет дождевая капля.
Протяни руку,
и на твою ладонь
сядет стрекоза
большая зеленая стрекоза.
Только протяни руку
и к тебе на ладонь
спустится райская птица
ослепительной красоты.
настоящая райская птица!
Протяни же руку!
чего ты стесняешься —
ты же не нищий.

Постой минуточку с протянутой рукой,
и кто-то положит тебе на ладонь
свое пылкое восторженное сердце.

А если положат камень,
не обижайся,
будь великодушен.

Алексеев Г. И. Избранные стихотворения. СПб.: Геликон Плюс, 2006.

Р. С. Великодушие — вот чего нам всем сегодня не хватает!

Сергей Кулле (1936–1984)

* * *

Человека, идущего по льду,
поддержите,

подледные струи!
Человека, летящего в небе,
поддержите,
конгресс небожителей!!
Человека, стоящего твердо
на твердой земле,
поддержите,
противные ветры!
А меня,
начиненного глупыми мыслями,
поддержите,
зачинатели всех начинаний!

3 февраля 1983

О счастье

Чтобы выжить, необходимо счастье.
Без счастья
Не спастись никому от холода,
Голода, от людей.

Счастье — помощь.

Я был очень счастлив. Лишь потому
Я все еще жив.
Но, глядя в будущее, с ужасом сознаю,
Сколько еще мне понадобится счастья.

Счастье — помощь.

Силен — кто счастлив.
Крепкий борец и умный учитель

Тот, кто счастлив.

Счастье — помощь.

Кулле С. Л. «Так и всё относительно в мире...»: Основной корпус стихотворений и приложения. М.: Виртуальная галерея, 2021.

Р. С. «Счастье — помощь», утверждал в одном из своих верлибров Бертольт Брехт (перевод мой. — В. К.).

Марк Харитонов (1937–2024)

У дороги, на взгорке

У дороги, на взгорке, по пути к Коктебелю
Присели отдохнуть две женщины, молодая и немного постарше,
Обе с большими букетами сине-лилового вереска.
— Что значит общаться с Богом? — говорит молодая. —
Вот у вас есть приёмник с антенной,
Принимает Киев или дальше, Москву.
У других приёмник с антенной сильнее,
Может слышать совсем далеко, хоть Америку.
Есть такие, что могут слышать без всяких антенн —
Голос Бога.
До других ничего не доходит, только окружающий шум,
А они слышат. Вот и всё объяснение.
Слева сияет на солнце море,
Справа темнеет против солнца силуэт Карадага.
В низине между холмами гнётся, шелестит на ветру камыш.
Ветер шумит в ушах.
Сквозь прорехи в облаках расходятся мельничным веером
Светящиеся лучи.

* * *

Мы слишком долго живем, успеваем разочароваться,
Пережить торжество недостойных, крушение надежд,
Разрушение целых стран, гибель лучших, непонимание
Современников, оргии непотребств, успеваем
Даже понять кое-что, изучая историю, убедиться,
Что так было всегда. Из-под вековых отложений
Извлекают творения гениев, вспоминают их имена,
Всем воздают по заслугам, объясняют причины упадка —
В прошлом. Чтобы дожидаться такого при жизни,
Времени не хватает — мы слишком мало живём.

Вино поздних лет

Выдержанное вино, зрелый букет, настоящий на годах,
Проявляется, оживает на нёбе, в глубине языка,
Все богаче, все полноценней. Задерживаешь, смакуешь.
Сколько еще на дне? Сосуд непрозрачен.
Чем меньше, тем драгоценней остаток. Когда каждый глоток
Может оказаться последним — всё обостренней, ярче
Накаляется чувство жизни, всё напряженней душа,
Все насыщенной аромат.

Драгоценней блаженство сна, бессонница перед рассветом —
Время странствий по памяти, вдохновенных открытий.
Не дотлел потревоженный уголек — всколыхнется легкое пламя.
Светится предрассветное тело, сияет лицо любимой.
Разве раньше ты знал, что можно всю жизнь влюбляться,
Не насыщаясь, сходить с ума? Разве старится время?
Все благоуханней настой, все сладостней поздний хмель,
Как бывает только впервые.

Терпкий, выдержанный букет, растворивший в себе, вобравший
Соки земли, где жил, свежесть дождей и гроз,
Растекается с языка по телу, заполняет каждую клетку.
Спадает жар воспаленного солнца, запахи загустевают.
Травы колючи, сухи, но все нежнее цветы.
Удлиняются тени ресниц — солнце заходит за ели.
Вечерние игры детей, их возгласы, лепет внятны, как никогда.
Обновляешься вместе с ними.

Вино в непрозрачном сосуде. Дрожь зябкой осенней лужи,
Благословенье пережитой боли, возвращение из провала,
Лихорадка выздоровления, счастье дышать свободно.
Небывалость небывалого дня, каждого часа, мгновения.
Смакуешь, не торопясь, предвкушаешь с трепетом, но без страха
Еще не испробованное до конца, остаток на дне, вершину,
Поднимая, как тост благодарности за дарованное тебе,
Чашу пока еще недопитой жизни.
Скрашивать неуют одинокой печальной жизни.

Харитонов М. С. Вино поздних лет. М.: Время, 2018.

Иван Шапко (1939 – ?)

Иван Шапко появился в середине 1970-х в Москве проездом, был у Владимира Бурича и у меня. Оставил нам свои стихи, верлибры. Был очень стеснителен, ему было важно, как мы отнесемся к его опытам. Потом он писал, что уехал с Камчатки, где работал инженером на заводе, производившем рыбные консервы. У него была болезненная идиосинкразия на рыбу. И он был вынужден оставить эту работу. Последние известия о нем были таковы, что он выдавал лыжи на одном из горных курортов на Кавказе. На этом наша связь прервалась. Его верлибры публиковались в антологии «Время Икс» в 1989 году, потом его

подборки были в моей мини-антологии «Другая традиция» в 1992 году, практически «невидимой», наконец, в изданной в Германии издательством «Алкион» двуязычной антологии «Куда идет тополь в мае» („Wohin schreitet die Pappel im Mai“, Alkyon Verlag, Weissach im Tal) в 2000-м. Его стихи остаются разговором одного из одиночеств со всем миром. Собеседник Гераклита и Полифема, он жил рядом с пробегающей мимо смертью, неосторожно заглядывая «по ту сторону жизни». Очень самостоятельный и странный голос из 70-х годов прошлого века. И некое кредо уже в его стихотворении: «не о себе я / хотел сказать».

* * *

До сумерек сидели за столом.
Множество звезд оказалось счетным
и все они лежат
на одной прямой. Инвариантное время
было поставлено во главу угла.
В сумерках напоследок
страшную мысль произнес
собеседник вслух.
Незачем вставать из-за стола.
Молчим.
На осторожные слова решился –
– Гераклит,
но что бы мы делали, если бы
не родились?

* * *

Многочисленно тикающие часы
вот вам вектор пространства
Вырастает

красное дерево Это вечер
Неизбежность симметрий
слепая мысль
 голая идея будущей печали
стремительно перебегает
от предмета к предмету
 некоторых
еще нет
 но синее небе уже летит
кто задумал
 все это
 смотрит

* * *

Перед подбежавшей к кому-то
смертью
 испуганно зашептал
человеческие слова оправдания
 случайный
прохожий.
В промежутках между ударами
 грома
снова слышен шум дождя.
 все ждет тебя солнце,
 обнимающее лень
человека и животного.
 Тебя – предателя жизни.

* * *

Воздух, воздух осенний воздух
 пошел человек

Это я доносчик Богу
на себя и людей

* * *

Быстро я пролетел этот мир.
Кто-то крикнул о помощи...
...не о себе,
Не о себе я
хотел сказать

Журнал поэзии «Плавучий мост». 2016. № 3 (II).

Константин Кедров (р. 1940)

Перспектива

Летающая точка
перспектива
тополиного пуха
куда ты унесешь мое зрение
мир заполнен тополиными перспективами
роятся перспективы
вот скрестились два взгляда
но они невидимы
один не знает
что другой
смотрит в ту же точку
из другого пространства
я и не подозреваю
что иду навстречу тебе

и если удаляюсь
то часто неизвестно откуда
шаг –
и перспектива обнажена
вот встреча поезда с поцелуем
поезд выехал к югу
а поцелуй был направлен в север
столкновение неизбежно
но они прошли друг сквозь друга
не ведая друг о друге
аэроплан поднимался к луне
а наперерез устремился взгляд
в точке пересечения ничего не произошло
слабенькая вспышка
и аэроплан летит
перпендикулярно взору
зрачки роятся
роются звезды
и тополиный пух
где кто куда откуда с кем никогда
быть может
пересечется
Лобачевский вычислил
неизбежность встречи
всего со всем
даже параллельные линии
встретятся в бесконечности
что уж говорить о непараллельных
летит пчела
унося перспективу в мед.

Сборник стихов «Порье: Новые имена». М.: Советский писатель, 1989.

Вера Чижевская (р. 1946)

В ритме паузы

Всего лишь черточка,
такая маленькая малозаметная черточка
между датами рождения и смерти...

Иной раз каменотес и высечь ее забывает.
Подумаешь, черточка!
Это всего лишь пауза,
в которую длится
существование человека.

2013

Несостоявшееся предсказание

Ранним утром
к Ковшу Большой Медведицы
стали в очередь облака,
желающие напиток.
Но Ковш как сквозь небо провалился!

И облакам,
не пролившись дождем,
пришлось отправиться
в сторону горизонта.

Чижевская В. А. В ритме паузы: Верлибры / Стихи. Обнинск, 2015.

Геннадий Красников (р. 1951)

* * *

На старости лет
после серьезных занятий
чтения философии
сочинения умных стихов
споров
столкновений
углублений
стремления занять
не последнее место в обществе
выглядеть достаточно серьезным.

После приобретения
болезней суставов
сосудов —
вытащить из картонной коробки
старые юношеские верлибры
весьма несерьезные
и открыть неожиданно для себя
что в начале
мы знаем больше
чем в конце

Сборник «Время Икс: Современный русский свободный стих». М.: Прометей, 1991.

Евгений Брайтчук (р. 1948)

* * *

Космический ветер
пронизывает наше сознание,
словно игольное ушко!
Оно – та самая пустота,
какой представляется Человек
в материальном мире
полей и энергий космоса...

* * *

Видеть, воспринимать, уличать, порочить –
Это и значит творить начерно.
Остается лишь переписать набело
С наскальной росписи собственного сердца.

Ведь отражение –
одна из форм цветения
полированного камня...

* * *

Самоанализ!
Когда смотришь в себя,
подкручивая окуляры хромосом,
и оттуда –
лицами, не больше размеров молекулы,

хмурятся и улыбаются только тебе
мириады предков...

Самоанализ сродни почету.

* * *

Помечая любимые стихи звездочкой
и помещая их на свод поэзии,
можно создать собственное звездное небо,
воспринимая основное как фон,
способный время от времени
выплескивать сгустки
горячей материи чувств...

Сборник «Время Икс: Современный русский свободный стих». М.: Прометей, 1991.

Валерий Липневич (р. 1947)

Под звездным небом

холодноватое покалывание звезд
и черная
сосущая пустота
прижался к любимой
и успокоился:
уравновешена
бездна неба
пропастью женщины

Последний снег

Пухлая снежинка
опустилась в лужу,
сразу впитала её темноту
и стала невидимой.

Мягкими тополиными хлопьями,
не заботясь
о своей четкой и прекрасной форме,
равнодушно падали
мириады снежинок.

Переход к воде был неизбежен.
И стоило ль тратиться
на неповторимость,
особенность,
красоту?

На всё, что делает нас
соизмеримыми
с вечностью.

Всё еще живые

Добиваемся успеха.

Теряем
друзей.

Находим женщину.

Теряем
любовь.

Собираем вещи.

Теряем
свободу.

Копим деньги.

Теряем
сердце.

Наживаем годы.

Теряем
время.

Без времени,
без сердца,
без любви...

Но всё ещё живые.

Как?
Зачем?

Сборник «Время Икс: Современный русский свободный стих». М.: Прометей, 1991.

Михаил Орлов (1949–1986)

Противоборство

На голой земле стоит мое голое сердце,
Ему дано отмеривать время,
и оно бьется, несмотря ни на что.
Осыпанное инеем и птичьим пометом,
освистанное всеми ветрами,
голое на голой земле,

оно сжимается в кулак
и наносит удар за ударом
в безмолвие.

Стань вровень с собой

Стань вровень с собой.
У тебя в крови, в памяти есть все,
чтобы улучшить собственную природу,
сделать добрее чувства,
прозрачнее мысли.

Над тобой достаточно потрудились
поколения предков,
неисчислимые, как туман.

Теперь твоя очередь.
Поднимайся!
Расправь плечи!
Работай!
Смело гляди вперед.

Твоя очередь
спрашивать и отвечать.

Похожести

Птицы в утреннем лесу похожи на руки,
которыми причёсываются спросонья деревья,
выходящие из тумана.

Солнце похоже на чернильницу,
доверху наполненную золотыми кляксами,
С чистописанием оно не в ладах!

Тайна молчания состоит в том,
что оно похоже на размышление...

Сборник «Время Икс: Современный русский свободный стих». М.: Прометей, 1991.

Иван Ахметьев (р. 1950)

* * *

Они думают:
если конец света,
то всё дозволено.

Сетевой журнал «TextOnly». 2014. №1 (41).

Карен Джангиров (1956–2022)

Один из подвижников верлибра, издатель антологий «Белый квадрат» (1988), «Время Икс» (1989) и «Антологии русского верлибра» (1991, 360 авторов).

* * *

Я утверждаю, что рифма — категория государственная.
Что баррикады состоят исключительно из верлибров.
Мне не нравится гладь на тишайшем лице пионеров.
Мне по сердцу метель во взъерошенном взгляде Гавроша.

Сборник «Белый квадрат». М.: Прометей, 1988.

* * *

Приходят люди
Уходят люди
Как сон приходят
Как сон уходят
А Человек остается
стоять неподвижно
у камня,
у дома,
у моря,
у дерева...

Наедине со своим
Отсутствием.

* * *

Буду

у трав
набираться умения
принимать
очертания ветра...

У гор –
так же легко и просто
рассеять в небе
птиц...

У рыб,
несущих мерцание моря,
учиться мыслить кристаллами...

Зеркало

мертвый
детеныш
моря

Антология русского верлибра. М.: Прометей, 1991.

Наталья Румарчук (1958–2023)

Крылья

Милый, я подметаю пол,
но мне мешают твои крылья.

Я убрала их в шкаф,
но они вываливаются из шкафа.
Я убрала их на антресоли
и подмела пол,
а перья собрала в совок.
Я пошла в магазин и купила молоко.
А когда вернулась,
тебя уже не было, и крыльев не было.
Ты улетел в Германию... в Китай...
А у меня чистый пол
и на столе бутылка молока.

Когда я просыпаюсь утром,
я сначала ничего не помню:
ни кто я,
ни где я,
ни какие заботы сулит мне нынешний день.
Но постепенно я вспоминаю всё-всё,
с первого дня Творенья.
...Как же мне не устать,
когда во мне все тысячелетия земли.

Между днем и днем ночь лежит,
как ничейная земля
между двумя странами
Ангелы сна на страже стоят,
как доблестные пограничники.

Лариса Йоонас (р. 1960)

* * *

Иногда я много работаю и мало сплю
и начинаю забывать свое предназначение
зачем для чего и ради каких целей
меня забросили в этот заснеженный город
вечной зимы
на краю бесконечного света
в бессмысленный круговорот ничтожных и мелких событий

что мне надо делать
кого спасать
во имя каких забытых идей
кто послал меня
не научив до совершенства
не придав мне уникальных качеств
забыв обо мне наконец
оставив меня на попечение
собственного угловатого тела
ограниченного разума
обстоятельств не благоприятствующих свершениям

если бы вспомнить

а пока ни шагу в сторону
на случай если
именно я держу этот мир.

Йоонас Л. Кодумаа. М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2017.

Евгений Степанов (р. 1964)

Цивилизации

пауки
плетут всемирную паутину

муравьи
строят муравейники-небоскребы

пчелы
запасают тонны целебного меда

цивилизация насекомых
бросает вызов цивилизации людей
которые по-прежнему обожают убивать друг друга

Слова

деревянные слова
железные
алюминиевые
и вдруг
иногда
так все-таки бывает
человеческие

Газета «Поэтоград». 2018. № 44 (352).

Есть различия между авторами верлибров 1960–1970-х годов, авторами, появившимися после перестройки, и теми, кто пошел дальше, уже вместе с XXI веком.

Илья Оганджанов (р. 1971)

* * *

послушай как бьется сердце
его косолапые шаги
похожие на «да-да» и «нет-нет»
звучат то глуше то сильнее
будто кто-то идет за тобой по пятам
неотступно и неумолимо

Газета «Литературные известия». 2012. № 5 (85).

Майя-Марина Шереметева

Троллейбус верлибра

замер
прислушался
пошевелил усами
рифмы! ямбы!
сущие дети
загудел как жук
рванул с места
мимо раскрытых окон поэтической «Вены»
«верлейбус иного троллибра»
— сочинил он на ходу
для девушки в узеньких джинсах
— — — но она была в наушниках

* * *

сестры сестры!
ласточки!
можно мне с вами
в разорванный воздух

Шереметева М.-М. А. Рентген крыла. М.: Русский Гулливер: Центр современной литературы, 2019.

Алексей Яковлев (р. 1981)

* * *

Человек-функция
Индустриальной эпохи
Обнаружил функции во всей
Постиндустриальной эпохе.
У человека-функции
Случился постмодернизм сознания.

Человек-бит
Информационной эры
Добывает квантовую инфу,
Загружается в ноосферу.
Человек-бит
Обитает в грибнице истории.

У человека-подлежащее,
Как и у человека-сказуемое,
В Предложении с большой буквы
С обещанными знаками в конце —

Слово на языке.
Но оно, непременно, все это объясняет.

Медиа-альманах «Кастоправда». 8.12.2018.

Александр Францев (р. 1981)

поэт в России
совсем не то что поэт в СССР
не собирает стадионы
не призывает к борьбе за мир
не выступает в Политехническом

поэт в России
не является совестью нации
узником совести
голосом народа
клеветником
властителем дум
окололитературным трутнем
бездельником
карабкающимся на Парнас

является неизвестно кем
неизвестно откуда
в три часа ночи
— явился! — произносит жена открывая двери

книги поэта не воруют в библиотеках
не сжигают на площадях
стихи не расходятся в самиздате

барышни не учат их наизусть
следователь не приобщает к делу

поэта в России пилит жена
за нехватку денег
погубленную молодость
тесноту в хрущевке
круги под глазами
требует чтобы взялся за ум
бросил писать нашел другую работу

поэт отмалчивается
уходит в себя
вечерами
листает биографию Бродского
смотрит в окно
выходит из себя бьет посуду
понимает что жизнь разрушена
ничего не склеить
собирает осколки
выносит вон

когда он умрет
никто не застрелится на его могиле

2015

Р. С. Лирика — это скорее всего о себе и только о себе. Верлибр часто выходит за эти рамки, возможно, кого-то смущают эти претензии на «всеобщее»: если «не о себе хотел сказать» (Иван Шапко), то зачем? И эти стихи угрожают культуре?

Что-то из этих примеров можно в будущем довести до умов учителей и школьников, без боязни, что они не смогут их запомнить, а значит, не поймут.

10 ноября 2023 года в Доме культуры «Онежский» московские школьники от 10 лет и старше читали мои стихи, которые они выбрали для чтения сами. Среди них были и верлибры, и ни у кого не возникло вопроса, стихи это или не стихи.

И вот появилось 4 декабря во ВКонтакте следующее свидетельство (пишет организатор этих чтений «Стихи с табуретки» актриса Елизавета Роговская):

«После знакомства с творчеством Вячеслава Куприянова рискнула написать верлибр:

* * *

На земле „нет ничего“ красивее закатов!
На земле „нет ничего“ красивее рассветов!
На земле „нет ничего“ красивее первого снега,
Всепокрывающего белой чистотой!
На земле „нет ничего“ прекраснее весеннего цветения,
Дурманящего красками и ароматами!
На земле „нет ничего“ красивее берега теплого океана!
На земле „нет ничего“ красивее самого задрипанного котенка,
или щенка.
По земле ходят куклы ряженные и трудятся приблизиться
к красоте!
Но у них не выходит!
От того, что на этой планете есть еще щенки и котятка,
Которые встречают рассветы и закаты,
Холодную зиму и теплую весну.
А иногда и на берегах океана.
Когда смотришь на красивых кукол,
кажется что на земле „нет ничего“ ...

С названием сложность вышла... надеюсь вы в комментариях поможете придумать».

Не берусь придумывать название и тем более оценивать этот верлибр, но уверен, что вреда нашему читательскому сообществу явно не принесет. Тем более можно ли утверждать, что в приведенных мною образцах есть некая угроза нашей культуре или хотя бы «культуре стиха»? Или это тоже знаки культуры, на которые кто-то призывает не обращать внимания, потому что эти знаки кем-то плохо запоминаются? Отрицать возможность и необходимость давать и объяснять примеры русского верлибра в русской школе — не что иное как обскурантизм и образовательный вандализм. У верлибра есть достойные внимания образцы (в том числе из приведенных выше!), а есть и неумелые подражания или скороспелые попытки сочинять в мало кем осознанном «духе времени». Следовало бы не противопоставлять верлибр и «традицию», а сопоставлять их, не сталкивая их взаимно лбами. То, что заявляет о своем существовании без истерики и претензий на «святость», должно быть прочитано, объяснено и понято.

Free verse and speech texture¹

Abstract

The paper studies the influence of communication media in the field of *vers libres*, where prose and poetry intersect. It traces the correlations between *vers libres* and folklore, including proverbs and fables, and between *vers libre* and sacred texts: psalms and prayers. It shows that prose printed texts can be close to free verse, and explains why scientific texts, even well written, cannot. It demonstrates how mass media styles pressure free verse towards simplification. The paper concludes that *vers libres* may become a koine of modern literature, being remediated through all communication technologies.

In his book “General Philology” Yuri Rozhdestvensky says: “There are four main kinds of speech texture: oral speech, written speech, printed speech, mass communication ...According to the kinds of speech texture, Philology distinguishes four classes of speech: oral speech or folk-lore, written texts, printed text, mass communication.” We will look for the sources of free verse based on these four classes.

¹ Свободный стих и фактура речи (*англ.*). Английский вариант статьи «Верлибр и его истоки» (см. на с. ???), вышедший в журнале “INTELLECT” (USA, 2022). Он отличается некоторыми примерами, которые более подходили для англоязычного читателя, а также рассуждениями на тему экологии масс-медиа. Благодарю за перевод Ольгу Волгину и Марию Польских.

1. Definition: what is free verse?

The nature of language allows three ways to condense sound: a syllable, a word and a sentence. That means there are three stages of thought condensation, three types of speech. The basis of the first type is a syllable. A regulated number of stressed and unstressed syllables forms a line, at the end of which there may be a rhyme. This is traditional poetry, or syllabic verse. The basis of the second type is a sentence or a phrase with a logical or phrasal stress on one of the words. This is prose, which (like poems) can be both artistic and non-artistic (business). The basis of the third type is a word. In an ideal case, each word of such text is distinguished and logically stressed.

Concentrated logical stresses require a special attitude to the choice of words, to their distribution relating to one another, to a stronger link of the logical (the notional) in the language with the figurative. Free verse might be defined as a verse with stress on each word. Estonian– Russian Poet Arvo Mets thought the same: “Free verse is a qualitative leap—a transition from a syllable style of speech towards the new element—to the element of a fully meaningful word. Any meaningful word becomes the base, the unit of free verse...” (A. Mets, “On Free Verse”). A word exists in free verse in a more poetic way than in prose, and in a more prosaic way than in poetry. I would define free verse as an artistic genre symmetrical to prose regarding poetry. (Running ahead I would say that modern poetics should be expounded proceeding from free verse). Consider the example from *The Gospel According to John*:

In the beginning was the Word,
And the Word was with God,
And the Word was God.

Here the Word is defined through God, God is defined through the Word, and “being” itself (verb “was”)—through the formation of the Word by means of God. If we don’t count the conjunctions “and”, prepositions

“in” and “with”, and articles “the”, then there are 6 words, and “Word” is repeated 3 times, “was”—3 times and “God”—2 times. It creates a “word-by-word”, semantic rhythm. “The Word” turns into a hyperonym.

According to Yu. V. Rozhdestvensky’s idea, if poetry and prose are to be distinguished, then there should be such texts which could simultaneously be both poetry and prose, not poetry and not prose and at the same time remained fiction without a transition to scientific or magazine literature. Free verse turns out to be this “third” type of speech. **Here we state for the first time the triunity of artistic speech and that free verse is a separate third genre!**

In his “Theory of Rhetoric” (Moscow, “Dobrosvet”, 1997) Yu. V. Rozhdestvensky finds a worthy place for it: “Free verse is a metrical construction, but metre is created not by a sound, but by a regular repetition of lexical units becoming synonymous—of words and word combinations. Such a group of synonyms forms an inner semantic metre when the reader’s and the listener’s attention is concentrated on a mental operation of realizing the hyperonyms which are not named but are presented in the text by a selection of a number of synonyms. In this way hymnographic texts are constructed:

A prayer to the Saint Equal-to-the-Apostles Cyril and Methodius (written in lines like prose, but we put the words according to semantic clauses):

[As equal to the Apostles]
[and teachers of Slavonic countries]
[God-wise Cyril and Methodius]
[Pray to the Lord of all]
[Establish all the Slavonic tongues in the Orthodoxies and like-mindedness]
[pacify the world and rescue the souls of ours]
Curly brackets mark the synonymic rows that form a semantic metre.”

And further: “Hymnography is the most difficult kind of text, as the selection of synonyms should state the main hyperonym’s signs which present the essence of an idea and reality. The superposition of a hyperonym, whether it is evident or non-evident, conscious or subconscious, makes up the rightness of thought.” (pp. 244–245).

Free verse is considered a modern genre of poetic speech, at any rate, it is believed that it appeared on Russian ground not so long ago, at the beginning of the XX century, but it was introduced into the wide literary practice in the second half of the XX century.

2. Free vers and oral speech

In the 80s of last century Yuri Vladimirovich was the head of the Department of General and Comparative Linguistics at Moscow State University, and seminars were held there for students and post-graduate students on “composing free verses” in which I took part within my powers. In particular, for models they selected my texts from “the beasts’ cycle”, “How to Become a Giraffe”, “How to Become a Porcupine” and in conclusion—“How to Become a Man”:

How to become a Man

Stop
crawling
to save
your hide.

Stop
trying
to fleece others.

Don't let others
crawl
before you.

Tell yourself one more time:
stop crawling

to save
your hide.

Stop
trying
to fleece others.

Now try to become a man.

For a start,
try putting yourself
in someone else's
skin.

*(From Russian by Francis Jones, "In Anyone's Tongue, Forest books, London
& Boston, 1992)*

It can be defined as "a fable free verse", according to A. A. Potebnya, fables emerge from folk-lore, proverbs and sayings, he stated: "in some cases short folk-lore genres are a rolled up form of extensive genres." Yu. V. R. considered these fables fit for extracting poetic sense from certain physical properties owned by some representatives of the animal kingdom. Such an ancient writing as "The Physiologist" was referred to. My "beast" texts can be traced to the earliest one of the speech textures—to the oral one, and they can be connected with the folk-lore tradition. Thus, as for my "Song of the Wolf" I connect it with the impressions from Siberian tales in my childhood:

The Song of the Wolf

I am the wolf wolf
I am the winter night wolf wolf
My footsteps serve the spirit of snow
I am the master of crackling someone's bones
It was I who blew freezing stars
Upon your window glass

While you slept in a dream
I howled the full moon into the sky
When you still couldn't look up at the sky
It was I who taught you to fear evening trees
It was I who charmed you from dangerous games with one's shadow
It was I who prompted you to be in a pack
I am the wolf wolf
I am the winter night wolf
I am going from you into your winter tale

(Translated by Dasha Nisula)

Sound is important in folklore. Rozhdestvensky compared free verse to adictionary entry, as the interpretation of the word “wolf” here. However, in folklore, which, according to Potebnya, initiated all lyrical and song poetry, the sound is stil more important than meanings, so we hear “a wolf howl” imitation, that is especially noticeable through the repetition of the “howling sounds”. But folk-lore is not confined by song lyrics only!

Spells and charms can be considered “oral” free verse, and they are often deprived of any sense on purpose. Folklore also provides rules of speech behavior through proverbs and sayings. In one of my free verses “In Some Trading World...” paroemia are used several times for an ironic presentation of “a wrong speech behavior”, under the conditions of mass communication. (see appendix)

Michail Gasparov reminds us—“These are shriveled up proverbs: “... Hunger breaks stone walls”. “One hand washes the other.” “Neither fish nor fowl.” “The belly has no ears.” “The first blow is half the battle.” “A penny saved is a penny earned.” (“Notes and Extractions”). I.e. today we remember only scraps of oral maxims, we forget how a saying continues leading to a meaningful proverb, almost to an aphorism”.

Rozhdestvensky spoke about speech erudition which can, relying on oral clichés, either adorn a text, or construct an absolutely new text. Our contemporary’s arsenal has fewer and fewer of these cultural clichés; oral speech of a mass communicant is poorer than the speech of a “folklore”

character. Free verse, on the other hand, rests on paroemia, not allowing a literary text to be trivialized to the level of everyday speech.

3. Free verse and writing

Let's consider two examples to see the similarity between sacral texts (the product, mainly, of the written stages of communication) and free verse.

In the 1920s, Vladimir Vinogradov noted in the chapter about the Archpriest Avvakum's style: "...we come across it either in the prayers addressed to God, or in the "akathists" addressed to Avvakum: the syntactical rows undergo a more complicated artistic-rhythmic order, forming what we might call *vers libres*, where we can find the division into stanzas, a dactyl closing each stanza, and generally a whole arsenal of poetic devices. For example, such is Avvakum's prayer that he "was shouting with a yell towards God",—with reminiscences from psalms: Further we passed on to a study of sacral texts starting with Psalms.

"Hear me, O Lord!
Hear me,
King of Heaven Light,
Hear me!
Let not a single of them ever return back

And do settle a coffin there for all of them!
Attach evil to them,
O Lord, do attach it,
And inflict ruination on them.
Let the Devilish prophecy never come true" (35)

(p. 37–38, VVV—"On the Language of Artistic Prose", 1980, Science).

We can say that St. Basil the Great in his Interpretations on Psalter showed the way of composing "*vers libre*". "The superiority of Psalms can be cognized either through the matter, or through the image, or through

the kind of writing. For the book of Psalms appears as if a condensed content of the Old Testament. Whatever Moses conveyed in History, or ordered in the Law, and whether any prophets admonished to virtues or prophesied the future, all this David got into the Psalms in the briefest way...

...Nevertheless, all this is expressed not by a simple narration, but by various versification skills, by important word-combinations, by wonderful metaphors and by some new kind of speaking, and love and praise towards God captivates souls so much, that it is impossible to glorify and to hear anything sweeter or more salutary..."

He directly states that a Psalm is an artistic work. Ernesto Cardenal, Nicaraguan poet, modernized David's Psalm—with regard for mass communication:

PSALM 1

Blessed is the man that followeth not
the Party's slogans
nor sitteth at the meetings of the mean ones
nor at the same table with gangsters
nor with Generals at a military council
Blessed is the man that shall not spy on his neighbours
Nor informeth on his classmates
Blessed is the man that readeth not
commercials
nor listeneth to them on the radio
nor believeth their lies
And he shall be as a tree
Planted by the rivers of water...

The appearance of free verse should be shifted towards the beginning of the XXth century, if we agree that its model is a sacral text, the hymnography, or what Cyril Taranovsky called "kontakarny" verse. And this verse was born directly from sacral prose, bypassing the rhymed metrical songs of the pagans. It was born as a more precise definition of poetics, but not

as “a destruction” of a traditional verse, which is the view of those who don’t know how to deal with fine words in a worthy way, the view of those for whom free verse means a simplification of poetics and poetry. Lotman states bluntly: “Pre is not simpler than poetry; on the contrary, it is more complicated.” (The Analysis of the Poetic Text, 1972, L-d, p. 33). Free verse is probably more complicated than prose. In the Interpretation on Psalter much is said about repetitions, now called parallelism. The text is constructed as redundant on purpose, repetition appears through negation (“Blessed is the man that walketh not..., nor standeth..., nor sitteth...”; then through the statement (“But his delight is in the law...”) and then through likeness, (“And he shall be like a tree...”). What a fine and strict construction! We can also say that a syllogism is hidden in the Psalm; psalms are logical, and therefore persuasive. Thus, through psalm and other sacred texts, written speech can be said to have formed the vers libres syntaxis (repetitions), and gave an ethical component to the content.

4. Free verse and print

Now glance at the printed speech and see how free verse goes with bookish artistic prose. In the article “Where, after all, the nature of Russian Poetry is and where its peculiarity is”, Nikolay Gogol pays attention to the fact, that for many of us there is something mysterious about this extraordinary lyricism, born by the superior sobriety of mind,—the lyricism that comes from our church songs and canons and the dear sounds of our songs are so involuntarily touching for our hearts. What an exact definition by Gogol it is—“the superior sobriety of mind”! So from a famous Gogol’s text I tried to pass on to an imitation of a Psalm:

The Dnieper is Miraculous

Miraculous is the Dnieper
When it doesn’t divide its majestic breadth
Into the left and the right halves

Miraculous is the Dnieper when
A rare bullet can reach
Its golden mean

Miraculous is the Dnieper in all weathers
When its waters don't play
Into profanes' hands

Miraculous is the Dnieper
And blessed is the man
As he divideth not
Into the left and right
The majestic breadth
Of his Slavonic soul

We see that Gogol's prose text, which he created for print, can be presented in the form of a free verse. In his novel "The Idiot," F. M. Dostoevsky speaks through the words of prince Myshkin (I transcribe this text as "free verse"):

"Since then I've had a terrible fondness for asses.
It's even some sort of sympathy in me.
I began inquiring about them,
because I'd never seen them before,
and I became convinced at once
that they're most useful animals,
hardworking, strong, patient, cheap, enduring;
and because of that ass I suddenly
took a liking to the whole of Switzerland,
so that my former sadness went away entirely.

.....
But all the same I stand up for the ass:
an ass is a kind and useful fellow."

(From Russian by Eva Martin)

Here an ironic (irony is a poetic trope!) transformation of “an ass” into “a man” takes place, it is a kind of fable without any special moral. Semantics is supported by the sound, by alliteration. If we turn this device inside out, then we can turn (now with edification) a man into an animal, for example, here is my poem:

How to become a Porcupine

Remember
you are still a man,
and think
how often you have behaved
like a beast,
how often men
have acted bestially,
imagine
what else men are capable of –
and once your hair
is standing on end,
consider yourself a porcupine
and apply double-quick
for a place in the Red Book

Let's consider some texts by Dostoevsky from “The Writer's Diary”. Rozhdestvensky drew my attention to it, and wrote to me on this book in 1970: “...This book seemed to me suitable for a future theorist and practical worker of the Russian free verse... It seemed to me that F. M. D. created an idea according to the versification rules. 23/12/70. (signature in Chinese characters)”.

From note-book № 1/3 (Central Archives, f. 212), transcribed by me in “free verse” form, following the wave of rhythm caught by intuition:

Passionate and wild impulses.
Neither coldness, nor disappointment,

nothing of what was set going by Byron.
Excessive and insatiable lust for delights.
Lust for life that is unquenchable.
A variety of delights and quenching.
A perfect awareness and analysis of every delight
without any fear that it becomes weaker as it is based
on the legal need of the nature itself, of the body.
The delights are so artistic, almost sophisticated and beside them
there are the rough ones, but exactly because excessive roughness
comes into contact with sophistication. (A severed head)
Psychological delights.
Delights from a criminal violation of all the laws.
Mystical delights (of fear, of night).
Delights of repentance, of monastery.
(Of a severe fasting and a prayer).
Beggary delights (of begging alms)
Delight from Rafael's Madonna.
Delights of theft,
delights of robbery,
delights of suicide.
Delights of good deeds...

*(Here is what we can see further in Dostoevsky's text: III. From note-book
№1/3 (Central Archives, f. 212).)*

Rozhdestvensky used to say that free verse was a “lexical entry”! Here Dostoevsky gives a poetic and prosaic definition of “a delight”. In order to put it down as a free verse one should correctly choose the pauses according to the rhythm and sense. There are eccentric men among prosody specialists who claim that any text written in “a column” is “free verse”. The given example shows that not every text is ready to become like “a column”, and not every column is a work of art. Here we can see a play of contrasts, a collision of opposites, and all of it awakens emotions not less than the strain of thought. Let us oppose this “condensed” text by Dosto-

evsky to an equally “condensed” text without any claim to poeticism, an extract from Aristotle’s

“Nicomachean Ethics”: “And if all craves for delight, then delight according to its kind should be a blessing. Besides, delight was not recognized as a blessing because it was a hindrance. Delight was made to be called a hindrance probably because of a wrong way of studies. Indeed, delight from doing a job is not a hindrance for it, but if it is a delight from something else, then there is a hindrance; for example, delight from hard drinking is a hindrance for a job...”

Here a philosopher (a prose-writer!) finds a notional sense for the key word “delight”; emotional splashes are absent. This passage doesn’t mean to be included in the verse record; the pauses here will coincide with punctuation marks. But Dostoevsky distributes “passions” enumerating their shades; his speech can be written as poetic using the emotional strain of the “key” word. His words are more ponderable (ecstatic strain). With Aristotle it’s different: it’s reasonable business speech. I have chosen my “similar!” free verse “playing” the key word “Disappearance”:

Disappearance. In due course it becomes obvious
How sorry you are even for a cloud floating away. Flowers’ disappearance
Embarrasses a sensitive soul, though
The garden itself remains as cool as a cucumber. Disappearance of snow
From the canvases of Brueghel the Elder
Would have been more embarrassing than the disappearance
Of Brueghel himself. Disappearance of leaves
When the wind appears. Disappearance of bread
From the table. A sudden disappearance
Of a table from the room, of the room from space.
Disappearance of the human being who wasn’t noticed
By the garden, the table, the space, the time,
The human being. Disappearance of all the human
In a human being. Disappearance of love
In a beloved one. Disappearance in the loving one.
Disappearance of a human being inside the earth, of the earth in the sky,

Of the sky in the disappearing soul, disappearance
Of a lightning that had no time to flash.
Disappearance of a smile that couldn't find
Its face. Happiness of disappearance
Before all disappears.

Printed speech gives models of scientific and business prose. Let's consider the difference between "non-artistic" speech of good quality, and texts in free verse. Here is a text from training regulations:

The bolt's function is:
to send the cartridge into its chamber,
to lock the channel of the barrel,
to produce a shot,
to throw out the fired cartridge.

This is an example of business prose written down by a "clicker". Here the action of the bolt is exhausted, its idea is exhausted. Here a freely constructed text is presented and it's hardly possible to continue it "for ever and ever". The subject matter of this text defines not only its borders but also a clear word order, otherwise the essence of the described action will be misrepresented. Such are directions, instructions, recipes, regulations etc. It's obvious that the "idea of delight" or "the idea of disappearance" can't be exhausted with the same object definiteness. But with external limits of the tastes' efforts, the artist's intuition, the whims of the operative memory and the author's scheme, an artistic text is endless inside itself through the infiniteness of its esthetic task. The scheme invents an emotion for itself, the emotion responds to the sense. Here's another good example from Walt Whitman, where the waves "play" with the ship and the ship with the waves:

After The Sea-Ship

AFTER the Sea-Ship—after the whistling winds;
After the white-gray sails, taut to their spars and ropes,

Below, a myriad, myriad waves, hastening, lifting up their necks,
 Tending in ceaseless flow toward the track of the ship:
 Waves of the ocean, bubbling and gurgling, blithely prying,
 Waves, undulating waves—liquid, uneven, emulous waves,
 Toward that whirling current, laughing and buoyant, with curves,
 Where the great Vessel, sailing and tacking, displaced the surface;
 Larger and smaller waves, in the spread of the ocean, yearn fully flowing;
 The wake of the Sea-Ship, after she passes—flashing and frolicsome,
under the sun,
 A motley procession, with many a fleck of foam, and many fragments,
 Following the stately and rapid Ship—in the wake following.

Vinogradov (“Stylistics. A Theory of Poetic Speech. Poetics.” M., 1963, p. 72) gives an example from the past century: “In the first decade of the XX century the style of translations of Pshibishevsky’s works was very influential and caused a widely spread “neurasthenic” style of narration consisting of curt, lapidary, fractional phrases—with a constant omission of designations for person and pronouns with the verbs in the third person. E.g. from Fedor Sologub’s “Navya Enchantment”:

“— Paper!—the police-officer shouts.
 Sheet after sheet.
 The police-officer is scoffing.
 He is threatening with a revolver.
 She woke up.
 The teacher came—a squeaker, small, fragile.
 Calling to an armed rebellion.
 A second, a third follows him.” (and so on)

Thus, free verse might seem to be close to the old “neurasthenic” style, that, at its time, influenced humorous prose, but this “background” has been forgotten and free verse may seem to someone to be a bearer of poetic innovations. Nowadays, many try to write like this.

Many notes by Vasily Rozanov are close to free verse; sometimes he arranges his text “line by line”, and then continues as prose (From “The Secluded”):

A prayer—or nothing.

Or:

A prayer—and a game.

A prayer—and feasts.

A prayer—and dances.

But in the core of everything—there is a prayer.

There is “a praying person”—and all is possible.

There is no “him”—and all is impossible.

This is my “credo”—let me sink into the grave with it...

I shall start the great dance of prayer. With long trumpets, with music, with all: and all will be allowed, because all will be preyed for forgiveness. We shall do our best, because after all this we shall bow to God. But we shall not do what is not wanted, we shall control ourselves, nothing “of the Karamazovs’ nature”: for even in “dances” we shall remember God and we shall not want to upset Him.

Printed speech maintains the sacral content of the written texts; but, addingscientific texts, it creates a contradiction between the two. Written sources are translated from sacral languages into national languages, hymnography starts forming literature, there appear free verses of such poets as Hoelderlin in Germany, Sumarokov in Russia (versification of Psalms) or Whitman in America... Modern free verse in its best patterns is worth including in the school curriculum (contrasting it with the primitive hybrid texts of mass communication and with the noise of kids’ rock) in order to prolong childhood of modern kids and to accelerate their cultural growing up as regards to Neil Postman’s essay “Disappearance of Childhood” (1988).

5. Free verse and mass communication

This is my first reaction to the mass media:

Mass Media

Global
guff
traverses
the great ocean

Intercontinental
nonsense
runs between
the east and the west

Super highway
misunderstandings
cross
all the borders

The world's sense
of moderation
is in transatlantic
trance

The most influential author among The Sixtiers (the time of mass communication's flourishing) was Vladimir Burich (1932–1994) with his 1988 book "Texts". He says: "From the esthetic point of view, conventional verses are a specific expression of the category of artificiality (one shouldn't put a negative meaning into this word), and free verses are an expression of the esthetic category of naturalness." ("The first poetic tradition" 1982). Burich is an expressly bookish poet; he considers the

“book” language to be natural and orderly. Mass communication, on the other hand, brings forward pedestrian everyday speech. Hence, we have “A Poet’s Vacation” by Alexei Alyokhin, a consistent vers libre author:

A regular French park resembles a sonnet.

An English one—a prudent disorder of free verse.

For the whole August I was editing a dacha’s patch of land: weeding
spondees, sowing pyrrhics, cutting caesuras with a pruner.

Here and there I used a saw

to divide stanzas.

All the same, later it will be overgrown with everyday speech.

Mass communication can be easily overgrown with oral everyday speech, which we already mentioned in connection with forgetting folklore. This is the culture of social media and smartphones, it is communicating with like-minded persons, with “the close ones”, who do not think but exchange rumors and gossip, and the distance of communicating with “the distant ones” becomes longer. In this culture speech is a tool. Hence, there are “common life’ free verses”, everyday narratives that don’t rest upon the experience of the written language and book-printing. For some, it becomes a convenient way of writing down their prose.

“Poets and artists give an instantaneous feedback on the emergence of new means of mass communication like, for example, radio or television. Radio, gramophone and tape-recorder gave us back the voice of a poet as an important measuring of a poetic experience”, states Marshall McLuhan. Nevertheless, the orientation towards “the voice” urges the author to everyday speech; when accumulated in a book, such speech becomes less impressive. The Sixtiers (the Entertainers) are integrated into mass information. “Evtushenko reminds me of television”,—the critic Lesnevsky wrote. In my novel “Empedocles’ Shoe” I placed McLuhan’s “global village” in the mouth of my character, the poet Pomereshzhensky, whom the critics considered a parody of Evtushenko: “...— I am the last poet of the electronic village! Nowadays we see the language dropping behind art more and more, dropping behind culture in general, and then the need of it

will fall away, what's the use of it if we can communicate silently, watching jointly the same video clip..." The poet Voznesensky argues with the critic A. Urban: "Does the invention of TV rival the book? Thank God if it does. In the beginning was a Word. And who said that word should be only a written one?"

Here is what Voznesensky says about his acquaintance with Marshall McLuhan: "For some people he is an oracle, for others he is an electronic shaman, but he amazed everyone by his books about the influence of mass communication on humans. He presented me with his latest book "Counterblast" which says a lot about the word and its inscription." Further he describes the appearance of the Canadian scientist and at last there is an attempt to give an opinion: "In a conversation he is as clear and metaphorical as algebra. It's hardly possible that he read Khlebnikov, but the key to McLuhan is in Khlebnikov's statement: "Here is mankind of numbers armed with both an equation of death and an equation of morals, it reflects by seeing, not by hearing."

This is the explanation of vagueness through vagueness. But these are the authors who have been noticed by mass information with gratitude, and these are the authors who were and still are "on TV", and about whom movies were made. They joined the "mosaic" of culture of the second half of the XX century through their "mosaic" texts. But find almost no film- or TV-evidence of the "quiet lyric poets", who were still close to folklore or written culture, nor of the *vers libre* authors, who were beginners at that time (not noticed and not published almost till the mid-1980s) and who contradicted the "mosaic" culture either intuitively or consciously. It was taken by the authorities as an opposition to the official Soviet art.

Literature of mass communication is done, first of all, for feeling, or, as McLuhan says, -for effect, which results in the negative attitude to intelligence: "We think- does it mean that we live? No, we suffer- that means we live!" (Evtushenko), as opposed to Pushkin's natural aspiration- to harmony: "I want to live in order to think and to suffer". "It is silly to believe reason, it is silly to argue with it" (Voznesensky). Film effects must be making men of letters feel as suffering targets: "Ignorance shoots us...", "Maturity- is a kind of shooting" (Evtushenko); "I am wait-

ing for the night as if to be shot”, “I am sentenced” (Robert Rozhdestvensky). The authors—“mass communicants” (as Yuri Rozhdestvensky called them)—similarly speak about shame and conscience which are regulators of behavior: “Furious conscience will quarter you by each syllable again and again”, “Ghostly frost covers my shameless brain” (Robert Rozhdestvensky); “We live not getting ready to die, therefore we forget about shame, but at every cross-roads there is conscience standing as an invisible Madonna” (Evtushenko); “And what if it is my conscience, which I have lost?” (Voznesensky).

The Slovak free-verse-poet Miroslav Valek thought in a different way: “I am bored to think about rhymes, I held a review of my conscience”.

I should say that Burich was among the first ones in Russian and world poetry who even in the 50s of the 20th century consciously wanted to find in poems some devices protecting from the destructive influence of media. “Creative work”,—Burich stated, (in contrast to “Russian beatniks” Evtushenko and Voznesensky)—“should accompany books and the whole book culture. Creative work helps to escape bookishness, books assist concentration and composure (books help to get concentrated and collected?). Otherwise one might perish. And they do perish.” (“Note-books, Texts-2”. “Poetry is a way of re-creation and creation of the psychological adaptation model” (ibid).

Why am I afraid to die
if I go to sleep praying
that everyone would outlive me

Free verse of the second half of last century appeared in answer to the raging of mass information, whether it was propaganda or the violence of instrumental music. It reached out to the book intuitively, but the book was already closed for it. This is its difference from the free verse of the beginning of the XXI century. Burich used to say: “we are ethical poets, or—esthetic dissidents”. He left this poem in his note-books:

Chronicle

Yesterday as always
I waited
for Christ's advent

In his first book ("Texts", 1988) Burich shocked his contemporaries by other maxims:

What do I expect from tomorrow?

Newspapers.

Such is the aphorism from mass information! Here is one of jokes of the mass-media time: books make a man clever, and newspapers make him nervous! I remind again about the "nervous" style!

But still, Burich followed the path of bookish, "scientific" culture—look at the titles of Burich's free verses: ADAPTATION, DEADAPTATION, TRANSPLANTATION, THE FORMULA OF HUNTING, THE THEOREM OF ANGUISH, ESCALATION, STAGNATION, SYRIGOMYELIA, MIGRATION, CONSEPTS... He also references scientific, philosophical subjects (in the 1950s–60s):

Probably
the world originally
was black-and-white

and the deaf and dumb nature
was giving signs to us
through colour

And we
mixed the alphabet of paints

having painted the earth
the waters
the sky

The mystery will remain unsolved

Burich wrote in *Texts* (2008): «Looking for a philosophical basis for art, I created a new philosophical doctrine—adaptationism, built on the absolutization of physiological and psychological adaptation». He considered poems to be a way of cultural adaptation in a culture-hostile environment. In this sense he could be considered an ecologist of poetry. Burich was against “the witchcraft” of the rhyming poets, against the vagueness of their creative work.

The poet Evgeny Stepanov, Vladimir Burich’s follower, gives another picture of the present media civilization:

Civilizations

Spiders
weave a world-wide spiderweb

Ants
build ant-hills—skyscrapers

Bees
store tons of honey with healing properties

Insects’ civilization
challenges human civilization
people continue and adore killing each other

(Translated by Anna Galberstadt, <http://texts.rusfreeverse.com/0038>)

6. Conclusions and observations

The present work is the first one to investigate the media's influence in a new field—in the field of free verse where poetry and prose are intersecting. It is shown here how the new media affect any kinds of word, both prosaic and poetic ones, having an influence on their content and form.

How does modern free verse contribute to the “ecology” of literature and philology in general? By its practice, free verse only confirms that oral, written and printed speech give it their positive patterns to enable it to exist in the sphere of mass communication which is not always favourable for creative work.

Besides, the correlation of poems and prose changes, which is not immediately understood by men of letters and critics. Gianpiero Gamaleri points it out in his *Media Ecology, Neil Postman's Legacy*. To the authors of prose, it gives an opportunity to get closer to poetry and to embody in a fine way the thesis about briefness being talent's sister.

It gives another, third opportunity to the knights of the pen hesitating at the cross-roads between the long way of prose and the bumps of poetry.

And if the kids compose heaven knows what easily and enjoy themselves, then let them not believe adults when they say: baby, poetry is only in a sing-song and with rhymes.

In our time, free verse can become a koine in the world literature, because translating it does not require following a formal convention (rhyme and a strict meter). Usually cultural exchange lags behind real time—it is a labor of generations. Free verse enables “synchronous translation” and makes the cultural context topical, resting on the experience of all speech media.

Об авторе

Вячеслав Глебович Куприянов родился 23 декабря 1939 г. в Новосибирске. Учился в Высшем военно-морском училище инженеров оружия в Ленинграде. Окончил Московский институт иностранных языков (переводческий факультет, отделение машинного перевода и математической лингвистики).

Стихи и проза переведены на несколько десятков языков мира.

Лауреат премии фестиваля поэзии в Гоннезе (Италия, 1986), Европейской литературной премии (Югославия, 1987); Премии им. Бранко Радичевича (Сербия, 2006); премии министерства образования Австрии (2007); премии «Моравский свиток» (Сербия, 2008); Бунинской премии (2010); Премии им. Маяковского (2011); премии «Европейский атлас поэзии» (Сербия, 2017); премии “Felix Romulana” (Сербия, 2017); премии «Сердце связующая нить» (СП России, 2018); премии «Югра» (Ханты-Мансийск, 2018); премии “Naji Naaman’s Literary Prize” (Япония, 2018), «Золотой ключ Смедерева» (Сербия, 2021). Обладатель Македонского литературного жезла (1999).

Член Союза писателей России, Союза писателей Сербии и Русского ПЕН-центра.

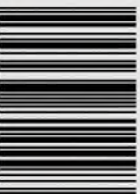
Живет в Москве.

Вячеслав Куприянов (р. 1939) – известный современный поэт, переводчик, прозаик и теоретик стиха, лауреат множества отечественных и зарубежных литературных премий, среди которых премия фестиваля поэзии в Гонезе (Италия), Европейская литературная премия (Югославия), премия Министерства образования и искусства Австрии, «Европейский атлас поэзии» (Сербия), Бунинская премия и многие другие, обладатель Македонского литературного жезла. Его стихи переведены на несколько десятков языков мира, книги изданы во многих странах Европы, Америки и Азии.

В его новой книге впервые собраны вместе теоретические и полемические статьи, исследующие национальные корни, современные возможности и перспективы дальнейшего развития верлибра на русском языке.

Дискуссия о свободном стихе, начавшаяся в 1972 году в журнале «Вопросы литературы», удивительным образом не стихает до сих пор, находя всё новых и новых ярких противников и сторонников. Попытаться обобщить накопленный опыт, развеять предрассудки и мифы, вывести разговор о верлибре на иной уровень – основные задачи, которые последовательно решает автор.

9 785933 814498



ISBN 978-5-93381-449-8

