

А. Л. ЖОВТИС

О КРИТЕРИЯХ ТИПОЛОГИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ
СВОБОДНОГО СТИХА

(Обзор проблемы)

Непризнание *vers libre*, *free verse* или оригинальных русских модификаций свободного стиха обычно аргументировалось невозможностью описать эту форму с помощью эталонов, вполне приемлемых, когда речь шла о произведениях традиционного построения, и в общем применимых в отношении поэтических текстов менее жесткой конструкции (французский *vers libre* или русский дольник). Конкретно-исторический подход к материалу со своей стороны требовал, чтобы свободный стих — будь то испанский или турецкий — рассматривался в контексте национальной литературы и получал объяснение с неременным учетом особенностей языка.

Закономерность такого подхода бесспорна, как бесспорна языковая обусловленность любой системы стихосложения. Однако в случае с «верлибром» налицо признаки и наднациональные. Они всегда казались столь очевидными, что отрицание этой формы как стихотворной начиналось, как правило, с указания на ее заимствованность, чужеродность и враждебность канону. В этой связи совсем недавно у нас говорилось о непосредственном и притом непродуктивном влиянии Запада; некоторые немецкие теоретики видели истоки стиха Арно Хольца во французской поэзии (несмотря на факт существования оригинальных *freie Rhythmen* за столетие до Рембо и Вьеле-Гриффена), а англичане — обстоятельно прослеживали пути заимствования приемов верлибризма в литературах английского языка (хотя «Листья травы» У. Уитмена были опубликованы еще в 1855 г.); даже самобытность французского верлибра признавалась далеко не всегда. Так, М. Нордау в своей известной филиппике против декаданса, в книжке «Вырождение», следующим образом замыкал круг «заимствований и влияний»: «Другие цивилизованные народы (т. е. не французы. — А. Ж.) давно уже имеют то, чего добиваются символисты с таким треском и шумом. Свободный стих, свободное обращение с рифмой, свержение гнета классической метрики, полное разнообразие размера — все это составляет уже прочное приобретение английской, итальянской, русской поэзии»¹. В другом месте он говорит о «рабском подражании» Метерлинка Уолту Уитмену и т. п.²

¹ М. Н о р д а у, Вырождение, СПб., 1894, стр. 142.

² Там же, стр. 151. А вот совсем недавнее заключение (обвинительное) русского автора: «Свободный стих, несмотря на всю его соблазнительную повизну, оказался в русской поэзии мертворожденным детищем. Искусственно сконструированный по чужим образцам, стих этот имеет, в сущности, одну особенность — свободу от всех закономерностей, присущих структуре русского стиха» (А. С. К а р п о в, Стих и время, М., 1966, стр. 204). Удивительно, как точно повторяет здесь исследователь то, что говорилось по аналогичному поводу не только в странах Запада, но и Востока. См., например: А. И. М а м о н о в, Свободный стих в японской поэзии, Канд. диссерт., М., 1968, гл. II.

Конечно, не следует преувеличивать осведомленность М. Нордау в проблемах английской и тем более русской версификации. Тем не менее любопытно, что почти восемьдесят лет назад он заметил тенденцию, внутреннюю детерминированность которой и сейчас продолжают отрицать некоторые из русских и зарубежных литературоведов. Свободный стих не родился где-либо однажды — он родился везде.

При всех различиях локальных форм верлибра и достаточно широкой вариативности его типов и конкретных воплощений, представляется возможным выявление межнационального инварианта этой системы.

Основным вопросом, требующим разрешения при такой попытке, является вопрос о критериях описания и методологических принципах характеристики верлибра в современной стихологии. Не претендуя на полноту охвата литературы, постараюсь суммировать главные тенденции литературоведения, преимущественно зарубежного, в объяснении свободного стиха.

1. К р и т е р и й м е т р а. Концепцию, из которой исходят в этом случае, можно изложить следующим образом. Если верлибр (*freie Rhythmen*, *free verse* и т. д.) — это стих, то измерять его надо с помощью эталона, приложимого и к другим формам русского, английского, французского и т. д. стихосложения. Метро-ритмическая урегулированность текста может быть вскрыта либо на протяжении всего произведения (если оно монометрично), либо на протяжении отдельных его частей (тогда исследователь имеет дело с полиметрической композицией). Если метр есть, значит, стих существует, если нет — значит, то, что представлено как стих, таковым не является. Когда же, наконец, метрический критерий приложим лишь частично — тогда перед нами одна из переходных форм (т. е. форм, лежащих на грани стих — проза).

Качество самого «эталона» при таком подходе принципиального значения не имеет. Это может быть в силлабо-тонике «стопа», в тонике — тактовая группа (доля, «стопа» с переменным, но ограниченным числом безударных), а в силлабическом стихе — полустигмие или слоговое звено, строгий блок системы.

Силлабо-тоническую основу не раз, например, пытались вскрыть исследователи в *freie Rhythmen*. В некоторых случаях «свобода» этой формы действительно оказывалась мнимой.

В старой работе Г. Фитбогена «Языковая и метрическая форма гимнов Гете» показано, что отдельные произведения этого цикла строго размерны и лишь отсутствие рифмы и ничем не регламентированная разностопность создают иллюзию неметрического стиха³. («*Adler und Taube*», например, написано вольными белыми ямбами). Однако большая часть «Од и гимнов» лишена метрической постоянной. По подсчетам Г. Фитбогена на 483 строки с односложным интервалом приходится 453 строки «смешанной ритмичности» (междуударный интервал в них колеблется в пределах 0—4 слога). Автор старается учесть и акцентные корреляции, и ритмические особенности зачина строк, он отмечает, что при переиздании од и гимнов Гете «убирал» цезуры в метризованных строках, т. е. уходил все дальше от структуры силлабо-тонического стиха. В конечном счете Г. Фитбогену приходится отказаться от своего метрического измерителя. В его описании остаются лишь вторичные стиховые признаки, которые он кое-где перечисляет в качестве «примитивных средств связи строк» (формулировка, заслуживающая внимания)⁴.

³ G. Fittbogen, *Die sprachliche und metrische Form der Hymnen Goethes*, Halle, 1909, стр. 107. Констатируя метричность таких стихов, автор предлагает считать их не *freie Rhythmen*, а *vers libre*.

⁴ Там же, стр. 97.

Более сложным оказывается объяснение «метра» *freie Rhythmen* у современного западногерманского литературоведа Ф. Г. Юнгера. Колебание междуударного интервала (в преобладающих границах 1—2 слога) он склонен рассматривать как прямой результат генетической связи *freie Rhythmen* с гекзаметром Клопштока. Интерпретировать так весь материал или сколько-нибудь значительную его часть автору не удастся. Несравненно важнее не сама возможность измерить с помощью «такта» (Takte) поэтический текст, а осознание того факта, что структура его могла и может быть воспринята на фоне метрических форм и с ориентацией на них. Но такая характеристика уже выходит за пределы чисто метрического критерия⁶.

Стремление к «точному» описанию в европейском и американском стиховедении способствовало тому, что даже у Уолта Уитмена находили «варьирующую стопу», запрятанную в сложных регуляторах синтаксического и риторического построения⁶.

С позиций традиционного стихосложения рассматривали не раз свободный стих английские, французские, чешские и другие авторы, широко раздвигавшие типологические границы этой формы. Так, И. Левый, одна из последних работ которого является в других отношениях новаторской, намечает, однако, типы верлибра, опираясь на те же соображения о размере и отклонениях от него, которые были столь характерны для описательного стиховедения. Из трех классифицированных им групп первая—это просто «правильный стих с нарушением графики», вторая определяется как стих «ослабленный» (*uvolněný*), т. е. такой, к которому, как к русским дольникам, применим метрический эталон, третья именуется стихом неметрическим (термин, распространенный и в английском стиховедении — *non-metrical*)⁷.

Автор современного английского словаря поэтических терминов Б. Дойч также настаивает на том, что многие *free verses* можно «объяснить метрически», хотя и говорит о сугубо индивидуальных модуляциях ритма в них⁸. М. Гжендельская, которая подходит к верлибру в целом как к полиморфной, промежуточной между стихом и прозой структуре, все же использует и такие понятия, как «метрические цепи» и «метроиды», выделяя эти компоненты в качестве важнейших в своей характеристике⁹.

Подобное стремление сохранить термин, дав ему нетрадиционную интерпретацию, отмечается еще у французских авторов начала века. Ш. Вильдрак и Ж. Дюамель в их старой брошюре (1910) объясняли структуру вер-

⁶ F. G. J ü n g e r, *Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht*, Stuttgart, 1966, стр. 130—151. Об «отзвуках» и «осколках» классических метров в свободном стихе пишет и Э. Арндт в обобщающей работе «*Deutsche Verslehre*» Ein Abriss, Berlin, 1960, стр. 203—205.

⁷ W. C. W i l l i a m s, *Measure*, «Spectrum», 1953, 3, стр. 153. У нас подобная методология привела к тому, что вся поэзия Маяковского была объявлена силлабо-тонической (см. статью В. Назаренко «Об одном распространенном заблуждении», «Звезда», 1952, 8).

⁸ J. L e v ý, *Umění překladu*, Praha, 1963, стр. 254—262. Далее указанная работа цитируется по расширенной авторской рукописи, в русском переводе подготовленной к печати В. М. Россельсом (две главы из нее уже опубликованы в сб. «Мастерство перевода», М., 1968). Во второй группе этой классификации И. Левый называет «свободный стих романтиков»: «Кристалль» Кольриджа, а также Гейне и Лермонтова. Речь идет о дольниковых формах. Тонический (акцентный) стих представлен как следующий этап на пути к полному освобождению от метра.

⁹ B. D e u t s c h, *Poetry handbook*, London, 1965, стр. 54—57.

⁹ M. G r z e d e l s k a, *Les tendances à atténuer la distinction entre le vers et la prose*, в кн. «*Poetics...*», Warszawa, 1962, стр. 281—292.

либра как сложную мозаику определенных и неопределенных слоговых групп, подчиненных метрическим законам и принципу ритмического равновесия, которое порождается числовыми соотношениями слогов, но не ограничивается ими, а опирается также на симметрию и асимметрию разного вида, на созвучия и внутренние рифмы¹⁰.

В немецкой литературе А. Клосс считал основой *freie Rhythmen* все тот же «такт» (употребляемый как синоним «стопы») «при произвольном числе тактов и свободном их заполнении»¹¹. Разумеется, какая бы то ни была определенность характеристики в последнем случае пропадает (как и в случае с «варьирующей стопой»).

Другие исследователи, придя к выводу, что «размерная» организация в разноязычных формах верлибра отсутствует, делают этот негативный признак основой описаний и определений¹². Последнее обстоятельство, по нашему мнению, и дало повод говорить о том, что «свободный стих» (*vers libre*) не может быть объектом стиховедения, поскольку ничем не отличается от обычной речи¹³.

Автор наиболее значительного из новейших обзоров проблемы Б. Грушовский объясняет логические основания такого взгляда на явление свободного стиха. В традиционном понимании поэтической речи в ее противопоставлении прозе метр как организатор всеобъемлющ, на его базе создаются «все ритмические конфигурации» и «вся ритмическая экспрессия». Но, резонно указывает Б. Грушовский, это верно не всегда, а «лишь в большинстве случаев». «Слога и ударения, — сочувственно цитирует он англичанина Р. Блекмура, — недостаточно, чтобы превратить метрику в стиль (*to make a metric into a style*), хотя их вполне достаточно, чтобы делать вирсии (*doggerel*)»¹⁴. В то же время «мы должны подчеркнуть позитивную ценность многоуровневого экспрессивного разнообразия ритма, которое может быть достигнуто в поэзии» (разрядка наша. — А. Ж.). Метрические теории неприемлемы, ибо «есть поэтические ритмы без метра, как есть стихи без метафор»¹⁵. Структура верлибра должна изучаться как стиховая, но неметрическая. Образование ритмического движения на базе метра классифицируется, таким образом, как одна из возможностей, а не как универсальный закон поэзии.

«Свободнейший из свободных стихов» воплощается в эстетически определенном ритмическом построении¹⁶. Метр же, который в классический период «связывал» ритмику стиха, сам становится теперь «текучей формой»¹⁷.

¹⁰ Ш. Вильдрак, Ж. Дюамель, В. Шершеневич, Теория свободного стиха, М., 1920, стр. 27, 29, 30, 33.

¹¹ A. Closs, *Die freie Rhythmen in der deutschen Lyrik*, Bern, 1947, стр. 152, 154 и др.

¹² В русском стиховедении с таких позиций подходил к верлибру А. П. Квятковский. См.: А. П. Квятковский, Русский свободный стих, «Вопросы литературы», 1963, 12.

¹³ М. Янакьев, Българско стихознание, София, 1960, стр. 10.

¹⁴ B. Hruschovski, *On Free rhythms in modern poetry, Preliminary remarks toward a critical theory of their structures and functions*, в сб.: «Style in Language», ed. by Th. Sebeok, New York — London, 1960, стр. 179.

Сравните с этим тезисом столь же категорическое суждение М. Янакьева: «Стиховедение обязано заниматься и самыми бездарными „несвободными“ стихами» (указ. соч., стр. 10).

¹⁵ B. Hruschovski, указ. соч., стр. 180.

¹⁶ H. Gross, *Introduction*, в кн.: «The structure of verse», New York, 1966, стр. 10—11.

¹⁷ C. Sachs, *Rhythm and tempo. A study in music history*, London, 1953, стр. 27. и сл.

К этому итогу, по сути дела зачеркивающему все метрические теории, и приходят зарубежные исследователи верлибра¹⁸.

2. **Графика** как «единственная примета верлибра». Системность классического стиха в самом общем виде определялась, помимо размера, еще и рифмой. Но, поскольку европейские литературы нового времени (не говоря уже об античности) использовали также безрифменный стих, этот признак в связи с проблемой верлибра почти не обсуждался. Зато графическая форма новой поэзии характеризовалась зачастую противниками ее и даже апологетами как единственная примета стихов, лишенных метра. Простейшее объяснение их графической композиции, исходившее от традиционалистов, сводилось к тому, что графика свободного стиха абсолютно произвольна, что это проза, притворяющаяся поэзией. Если только расположение слов на странице и отличает эту форму от прозы, то, следовательно, верлибра не существует вовсе, либо, если угодно, любая проза — это верлибр, записанный *in continuo*. Отсюда употреблявшаяся иногда в английской критике наименование свободного стиха — *space-prose* («пространственная проза»).

По мнению Д. Стоффера, свободные стихи это «поэзия, различимая только типографски»¹⁹. Быть может, рассуждает Д. Стоффер, — «строка определяется членениями мысли, тогда они функционируют просто как знаки препинания; если же строки не следуют чисто логическим членениям, то что может воспрепятствовать их превращению в причуду?». А причуда (или — произвол) исключает упорядоченность текста, именуемого стихами; ему присуща не системность, а ритмическая бесформенность²⁰.

К этому автору близок Р. Этьембль, который по исследовании «тысяч строк» свободных стихов «на разных языках» приходит к заключению, что речь здесь идет вообще не о стихе, а «о чем-то совершенно ином» — о разбиении каждого предложения на графические «части, отвечающие группам слов, выделенных на основании грамматического или логического анализа». «Если в целом свободный стих и есть нечто, то он есть только это»²¹.

Элементарная логика, как казалось, могла привести к такой постановке вопроса. Экспериментальная проверка свободного стиха «на слух» аудитории приводила к тому же печальному для верлибристов выводу²². Получалось, что признание верлибра стихом равносильно утверждению, будто может существовать поэтический стиль, целиком зависимый от наборщика или технического редактора²³. В действительности же зависимость здесь не большая, чем зависимость структуры фильма от действий кинемеханика при его демонстрации.

Отличительный признак поэзии — стихотворная строка; трудно переопределить ее значение в создании поэтического ритма и в самом существовании стихотворения... когда мы представляем стих как прозу, мы часто

¹⁸ Отмечу, что В. М. Жирмунский почти полвека назад писал: «...всякая попытка отыскать метрическую формулу такого стиха (верлибра. — А. Ж.)... заранее, по теоретическим в общем причинам, должна быть неудачной» (В. Ж и р м у н с к и й, Композиция лирических стихотворений, ОПОЯЗ, П. 1921, стр. 88). Однако и у В. Брюсова можно прочесть, что свободный стих — это «система мергов, где отдельные метры образованы сочетанием произвольных стоп в произвольной последовательности» (В. Б р ю с о в, Основы стиховедения, 1—2, Общее введение. Метрика и ритмика. М., 1924, стр. 126).

¹⁹ D. S t a u f f e r, The nature of poetry, New York, 1946, стр. 195.

²⁰ Там же, стр. 204.

²¹ R. E t i e m b l e, L'imposture du vers libre, «Zagadnienia rodzajów literackich», IX, 2(17), 1966—1967, стр. 23.

²² М. Я н а к и е в, указ. соч., стр. 74.

²³ Тот же Р. Этьембль убежден, однако, в недолговечности этого «пасынка» поэзии: «Поэты предшествовали наборщикам и, конечно, их переживут», — резюмирует он без тени юмора (указ. соч., стр. 21).

теряем не только специфический ритм — стихотворение само как произведение искусства исчезает. Только внимательный, тщательный анализ — не ограничивающийся слоговым подсчетом — обнаруживает тонкие отличия этого феномена...». Локальные элементы верлибра «получают иную перспективу» и «играют важную роль в формировании „мира“ стихотворения»²⁴. Строка в качестве единицы построения, по Б. Грушовскому, объяснена уже Ю. Тыняновым. Напомню соответствующее место из «Проблемы стихотворного языка»: «Совершенно исключительное значение получает... понятие *стихового единства* и момент его выделения... Графика здесь является сигналом стиха... Тогда как в системном стихе существует как мера мелкая единица, выделенная из ряда, — здесь основой, мерой является сам ряд...»²⁵. Этот тезис развит автором в связи с его концепцией «неразрешения динамической изготовки» в верлибре (на ней я остановлюсь ниже).

В наиболее серьезных современных работах графическая композиция рассматривается как отражение внутренних закономерностей текста отнюдь не грамматического характера. «Сущность стиха» (любого) И. Грабак видит в специфическом расчленении языкового высказывания, т. е. в сегментации²⁶. Но это членение — только «граничная характеристика», нерелевантная без характеристики внутренней. Лишь при наличии качеств стиховой организации внутри рядов она приобретает смысл и значение²⁷.

Т. Е. Сендерс в своей книге «The Discovery of Poetry», рассматривая неметрические стихи, уделяет огромное внимание самому расположению слов — формальному выявлению ритма речи или, как мы бы сказали, речевого жеста²⁸. Графическая композиция в главе, посвященной свободному стиху, служит ему лишь исходным пунктом анализа. Обоснованность такого подхода очевидна в наше время, когда «столбики», «лесенки» и другие, комбинированные, приемы подобного рода (включая смену шрифтов) все чаще используются в поэзии. От них Г. Сендерс и идет к стихотворному стилю вещи в целом.

Однако речь уже должна идти не о метре и банальных измерениях строки соответствующим эталоном, а о многосторонних вертикальных связях в стихе, выявляемых графическим расположением. В качестве единицы для анализа при этом нужно брать как минимум две строки, а в большинстве случаев — три строки или группы строк.

3. Композиция стихотворения и синтаксический параллелизм. Понятие внутренних связей сводилось не раз к грамматическим отношениям. От графики через систему изосинтаксических конструкций к ритмическим импульсам, лишенным метрической основы, — такой путь объяснения свободного стиха был намечен В. М. Жирмунским в небольшом разделе его работы «Композиция лирических стихотворений»²⁹. Основная мысль этого раздела, посвященного синтаксическому параллелизму, усиленному симметрией графического построения на уровне рядов и строф, нашла в дальнейшем распространение в зарубежных истолкованиях свободного стиха³⁰.

²⁴ В. Грушовский, указ. соч., стр. 186; см. также R. Wellek, A. Warren, Theory of literature, New York, 1956, стр. 173.

²⁵ Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка, М., 1965, стр. 55.

²⁶ J. Grabák, Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disantes formes de transition, «Poetics...», I, Warszawa, 1962, стр. 214.

²⁷ C. F. Stutterheim, Poetry and prose, their interrelations and transitional forms, «Poetics...», стр. 228.

²⁸ T. E. Sanders, The discovery of poetry (USA), 1967. Особенно интересен детальный анализ стихотворения Каммингса (стр. 243—244).

²⁹ В. Жирмунский, указ. соч., стр. 87—95.

³⁰ Работы В. М. Жирмунского, в частности, исследования 20-х годов, широко используются в зарубежном стиховедении. «В английской науке о стихе, — пишут, на-

О членном параллелизме, о значении повторов сложно-сочиненных и сложно-подчиненных конструкций, о градации, о нагнетаниях однородных членов предложения и т. п. механизмах поэтических текстов писали задолго до В. М. Жирмунского. Своеобразие синтаксического строя лирических страниц Библии, в особенности псалмов Давида, с их *parallelismus membrorum* было отмечено еще Гердером³¹. Общность стиливых приемов устанавливалась для Библии и *freie Rhythmen*, для Библии и У. Уитмена (использование изосинтаксизма, анафор, эпитифор и т. д.). Б. Грушовский вслед за другими авторами указывает на тот же вечный образчик риторических фигур³². Но там обычно речь шла о компонентах языкового стиля, а не об организации стихотворного языка в его специфичности. В. Жирмунский же писал о ритмическом упорядочении текста с использованием художественно расчлененного синтаксиса. Мотивировка, таким образом, тут не грамматическая или логическая, как полагает Р. Этьембль, а эстетическая.

В объяснении ее у В. М. Жирмунского упор сделан на функции графики и синтаксиса в целостном организме произведения (на уровне композиции). В таком аспекте естественно рассмотреть функционирование и других элементов в системе версификационных приемов. В дальнейшем, однако, под влиянием ли В. М. Жирмунского (понятого упрощенно) или независимо от него «синтаксический критерий» стали использовать как основу для определения, единственную базу, на которой якобы возникает специфическая стиховая интонация. Из зарубежных исследователей М. Длуская, например, называет неметрические конструкции просто «современным синтаксическим стихом»³³. В недавней статье Л. Штукавца «К синтаксической конструкции свободного стиха и его эстетической релевантности» метрический эталон прямо заменяется синтаксическим. Подробно и весьма убедительно показывая роль синтаксических построений в стихах Яна Скацела, автор приходит к обобщающему выводу: «Отсутствие метрического импульса в свободном стихе это результат перехода просодических постоянных на синтаксический уровень языка»³⁴.

Другой чехословацкий ученый, уже названный выше И. Левый, говорит о третьем (в его классификации) типе верлибра — неметрическом — как о структуре, построенной «на принципах риторики». «Ведущую роль в типе свободного стиха, скомпонованном риторически, играют параллелизмы, повторы и контрасты лексические, либо синтаксические». Иначе говоря, в верлибре «формообразующая доминанта перенесена с принципов просодических на композиционные»³⁵.

Выявление синтаксических аналогов в качестве структурной основы в длинном ряду анализируемых образцов верлибра приводило к тому, что его начинали трактовать и как подвид акцентной системы (ведь число уда-

пример Р. Уэллек и О. Уоррен, — нет ничего, что могло бы сравниться с книгой Виктора Жирмунского о рифме...» (*The Structure of Verse, Modern Essays on Prosody*, New York, 1966, стр. 25). Столь же большое значение имела и «Композиция лирических стихотворений». Высоко оцениваются и переиздаются труды Ю. Н. Тынянова, О. М. Брика и некоторых других советских авторов.

³¹ См.: G. F i t t b o g e n, указ. соч., стр. 88. О структуре библейских псалмов и, в частности, о синтаксическом параллелизме, см.: L. N e w m a n, W. P o r p e r, *Studies in biblical parallelism*, University of California, 1918; C h. F. K r a f t, *The strophic structure of Hebrew Poetry*, Chicago, 1938; C. S a c h s, *Rhythm and tempo*, London, 1953, стр. 69—75. На русском языке — Ф. В и г у р у, *Руководство к чтению и изучению Библии*, II, М. 1899, гл. 1.

³² В. Г р у ш о в с к и, указ. соч., стр. 189 и сл.

³³ М. Д л у с к а, *La systemation du vers polonais*, в кн.: «Poetics...», стр. 149.

³⁴ L. Š t u k a v e c, *K syntaktické výstavbě volného verše a její formální estetické relevanci* в кн. «Teorie verše», Brno, 1966, стр. 184.

³⁵ J. L e v ý, указ. соч.

рений в параллельных строках очень часто совпадало!). В той же работе И. Левого тонический стих именуется «промежуточной ступенью» между классическим и свободным³⁶.

Если применение метрического эталона привело к появлению в качестве определения некой «варьированной стопы», лишенной реального метробразующего значения, то при таком подходе верлибр оказывался акцентным стихом, в котором число акцентов произвольно и в принципе ничем регулироваться не может. Правда, в отдельных случаях урегулированность группы строк по этому признаку легко демонстрировали при элементарном обзоре текста (как, например, в статье А. М. Пешковского «Стих и проза с лингвистической точки зрения»), где показана равноударность части стихов «Северного моря» Гейне)³⁷.

Методологически отнесение русских или немецких верлибров к типу акцентного стиха, как это не раз делалось, так же неоправданно, как отнесение польских к силлабической системе. Колеблющийся признак, если амплитуда колебания не нормирована ничем, кроме общеязыковых закономерностей, не может служить основой характеристики стиха.

Что же касается грамматического уровня описания, то все трактовки, подобные приведенным выше, будучи справедливыми для одних фактов, не соответствовали другим, хорошо известным фактам, другому материалу. Критерий изосинтаксичности стиховых рядов столь же мало пригоден к тому, чтобы быть универсально применимым к любому типу верлибра, как и метрический критерий.

4. **Возможности синтетической характеристики и структурального подхода.** Дилемму, которая стоит перед исследователями верлибра, Б. Грушовский определил следующим образом: либо можно «исключить свободные стихи из поэзии, поскольку их формы не могут быть раскрыты», либо «если мы не в состоянии отделиться от факта существования важной части современной поэзии (как и от Гете, Гейне, Гёльдерлина, Библии и т. д.) — значит надо изменить наши старые представления о поэтическом ритме...»³⁸. Попытки истолкования форм верлибра наталкивались не только на невозможность унифицировать разные типы их, но и на неприменимость используемых критериев (метрического «эталона», принципов акцентного стиха, *parallelismus membrorum*) к конкретному произведению в целом; известные исключения только подчеркивали «правило». Многочисленные, иногда очень обстоятельные и убедительные описания текстов сводились к единственному обобщающему указанию на неповторимость их ритмической организации. Так, А. Морье, автор трехтомного труда, посвященного *vers libre* Вьеле-Гриффена, А. Ренье и Э. Верхарна, по словам Вл. Стрейну, «излагает не эстетику его», а лишь характеризует в конечном счете «индивидуальные ритмы» в анализируемых произведениях³⁹. К этому сводятся многие «толстые» исследования зарубежных авторов. Но индивидуальным ритмом обладает любое

³⁶ Там же, стр. 261.

³⁷ А. М. Пешковский, Сборник статей, М., 1925, стр. 153—160. «Число тактов, — говорит автор, — эстетически организовано в стихах „Северного моря“. Эта организованность обнаруживается и в оригинале, и в трех приводимых переводах. Значит, она — признак системы (мы бы сказали — инвариант всей группы из четырех стихотворений. — А. Ж.)» (см. указ. соч., стр. 157—160). Рассуждение это логически ошибочно: любая фраза из немецкой прозы может быть переведена с сохранением числа словесных ударений, но это доказывает только, что переводчик проявил чуткость к ритмической структуре этой прозы. Проблема стиха остается в стороне.

³⁸ В. Грушовский, указ. соч., стр. 173.

³⁹ Вл. Стрейну, *Versificatia moderna*, Bucuresti, 1966, стр. 301; Н. Морьер, *Le rythme de vers libre symboliste étudie chez Verhaeren, Henri de Regnier, Viele-Griffin, et ses relations avec le sens*, Genève, 1943—1944.

метризованное произведение — как и любой прозаический отрывок (хотя степень и уровень этой организации, разумеется, различны).

Проблема в конечном счете сводится к уточнению самих понятий стиха и прозы, ибо, как говорит исследователь: «Если мы хотим выделить основную базу стиха, надо искать такой элемент, который был бы общим для всех видов стиха и даже для тех, которые являются самыми свободными. И он не должен быть обязательным в прозе»⁴⁰.

Сегментация текстов в поэзии, имеющая в своей основе установку на противопоставление двух принципиально отличных систем, как говорилось, есть внутреннее обоснование графики стиха. «Нет надобности писать прозу, варьируя длину ряда» (И. Грабак), но такая «надобность» — причина самого существования верлибра. Стих задан как непрозаическая система — и это обстоятельство психологически обуславливает восприятие каждой строки в отдельности и рядов в целом. В результате вторичные признаки стихотворной речи активизируются (интенсифицируются, актуализируются), создавая минимум условий, позволяющих читать стихи как стихи.

Механизмам стихотворной речи, которые обнаруживаются в верлибре и могут быть описаны на разных уровнях, посвящает свою очень важную для объяснения его сущности статью З. Черный⁴¹.

На первый взгляд может показаться, что автор оперирует теми же категориями, с которыми мы встречаемся у предшествующих литературоведов (синтаксический параллелизм, звуковая организация и т. д.). В действительности же здесь имеет место синтетический подход к стиху как к сложной полиморфной (а отнюдь не аморфной!) организации. В этом плане метр сам по себе не есть мера стиха, а отсутствие его не свидетельствует об отсутствии фактуры стихотворной речи. З. Черный подходит к объяснению упорядоченности верлибра, понимая ее как систему различных ритмико-фонетических повторов, связывающих текст и укрепляющих его единство. Критерий «стихотворности» оказывается многозначным, а не однозначным, как прежде.

Этот несравненно более диалектический подход к проблеме оказался возможен именно в последние годы, когда наметились новые пути анализа художественного произведения и вопрос о знаковой природе искусства и о функции элемента системы в самой системе стал предметом особенного внимания. Стремление описать с помощью модели ту или иную структуру естественно (и прежде всего!) ведет к уточнению формальных признаков построения.

Если традиционный стих основан на «абстрактно-количественном» принципе, то в свободном счете слогов (мотивированное и урегулированное варьирование слоговых звеньев) сохраняется как одна из возможностей, не исключая других, которые не были основополагающими в классической французской силлабике. Новая установка отвергает прежний «механический силлабизм». Структура верлибра, показывает З. Черный,

⁴⁰ J. H a b a k, указ. соч., стр. 246; см. также: его же, *The retrogressive theory of verse*, в кн.: «*Theorie versée*», I, Brno, 1966.

⁴¹ Z. C z e r n y, *Le vers libre français et son art structural*, «*Poetics...*». Синтетическое объяснение верлибра намечалось в литературе и прежде, как за рубежом, так и у нас, но оно чаще всего сводилось к перечислению признаков. С этой точки зрения интересна статья: О. С о р о к и н, *Про вільний вірш*: «Червоний шлях», 1929, 7. Тонкое понимание структурных отношений в стихах К. Сендберга и других англоязычных поэтов обнаруживается в переводах И. Кашкина. См. также отдельные замечания И. Кашкина, приведенные в статье Вл. Россельса «Ради шумящих зеленых ветвей», в кн. «Мастерство перевода», М., 1965, стр. 28—30. Отмечу и главу «Современный свободный стих» в кн.: Е. Э т к и н д, *Поэзия и перевод*, М.—Л., 1963, ценную широким охватом материала (стр. 317—344).

«детерминируется одним, двумя и многими» из описанных автором «принципов», среди которых отмечен и принцип «ударно-ритмический», встречающийся чаще всего в комбинации с другими, гомофонный (ритм вокальный или консонантный, т. е. использование звуковых повторов в качестве значимого фактора построения), использование внутренних и конечных рифм в ряду нерифмованных строк, лексических цепей, «ведущих» текст, и синтаксических констант. Термин «константа» Э. Черный заимствует у Ш. Вильдрака и Ж. Дюамеля, но он не кажется удачным в применении к системе, где элементы структуры как раз отличаются изменчивостью, где сама изменчивость становится приметой стиля. В качестве выделенного автором признака наряду с другими называется и симметрия частных сочетаний, хотя, как это можно показать, принцип симметрии, графического (и далее на разных условиях) со- и противопоставления имеет здесь более широкий смысл.

Материал Э. Черного ограничен французским *vers libre*. Автор не стремится к построению всеобщей теории неметрического стиха, но именно его подход к проблеме кажется удачным и многообещающим.

«Реальность художественной структуры верлибра» (разрядка наша. — А. Ж.)⁴² — вот что утверждает статья Э. Черного. В большей мере, чем в других работах, здесь преодолевается то «номенклатурно-морфологическое изучение» поэтической речи, о котором говорит Ю. М. Лотман⁴³, и открываются перспективы рассмотрения элементов в функционирующей системе.

Остановимся на некоторых других исследованиях, преодолевающих (хотя бы в тенденции) метафизичность «постатейного» изучения верлибра. Речь идет не о трудах, специально посвященных нашей теме, а лишь об отдельных страницах, так или иначе ее затрагивающих или имеющих к ней отношение.

В том же сборнике «Style in Language», где помещена статья Б. Грушовского, опубликована и работа Дж. Лотца (США) «Метрическая типология», содержащая некоторые важные идеи, основанные на фонологической теории Н. С. Трубецкого. Стих Дж. Лотц определяет следующим образом: это «...тексты, в которых фонетический материал внутри известных синтаксических построений (frames), таких, как предложение, словосочетание (выражение), слово, в количественном отношении упорядочен»⁴⁴. Характер этой упорядоченности в разных языках служит автору основанием для построения метрической типологии. В советской научной печати уже было отмечено введенное Дж. Лотцем понятие *response*⁴⁵. «Отношения между сопоставляемыми элементами в метрической структуре назовем *response* (отзвук, отклик). Если в стихотворении есть только одна строка, как, к примеру, стих гекзаметра, этот отклик может относиться (направляться) к другим образцам такой же метрической структуры, существующим в (данной) культуре»⁴⁶. Приведенная мысль предвосхищает концепцию «внетекстовой оппозиции», столь блистательно развернутую Ю. Лотманом⁴⁷. Дж. Лотц останавливается и на внутритекстовых корреспондированиях и других «указателях связи» в стихотворных строках, т. е. на механизмах, существующих вне «метрической надстройки». *Response* возникает в стихах как вторая часть (половина) двуединого це-

⁴² Там же, стр. 279.

⁴³ Ю. М. Лотман, Лекции по структуральной поэтике, «Труды по знаковым системам», I, Тарту, 1964, стр. 6.

⁴⁴ J. Lotz, Metric typology, сб. «Style in Language», стр. 135.

⁴⁵ См.: И. И. Ревзин, В. Н. Топоров, Новое исследование по стиховедению, ВЯ, 1962, 3, стр. 128.

⁴⁶ J. Lotz, указ. соч., стр. 139.

⁴⁷ Ю. М. Лотман, указ. соч., преимущественно гл. 3.

лого — клетки стиховой ткани. И хотя в начале статьи автор называет прозу «неметрическим текстом» в противоположность «метрическому» = стихотворному, его понимание метра и междустрочных отношений позволяет интерпретировать верлибры как стих, обусловленный структурой неметрических уровней. «Количественная регулировка, — говорит он, — может относиться к синтаксическому единству с широкой варьированностью (разнообразием) фонетического материала. Свободный стих стремится в этом направлении»⁴⁸. Строгость нормировки Дж. Лотц не считает единственно значащим признаком; текст может быть «связанным», но не урегулированным жестко (правда, в отношении free verses автор в одном месте мимоходом оговаривается: «...если свободные ритмы можно назвать стихом...») ⁴⁹.

Традиционное противопоставление текста метризованного, имеющего размер (= стихотворного) и текста прозаического полностью снимается в современном стиховедении, в котором: 1) либо само понятие метра трактуется расширительно как инвариантные черты стиха вообще, на разных уровнях, а не только на уровне ударных — безударных, долгих — кратких и т. д.; 2) либо сам термин оказывается неприемлемым, неточным и заменяется другим. Так, Р. Якобсон предпочитает использовать определение «vers design» (стиховой план, стиховая конструкция), понимая под ним генеральный принцип связуемости строки и целого. «Стиховой план обуславливает инвариантные черты стиховой единицы (vers instances) и устанавливает пределы варьирования»⁵⁰. Разумеется, для строгих форм (английский или русский ямб, французский двенадцатисложник) размер как мерило остается, но он уже не ограничивает нас, как ограничивал прежде.

Понимание стихотворной речи как системы отношений и функций было намечено в свое время Ю. Н. Тыняновым, «Проблема стихотворного языка» которого доныне служит источником в высшей степени ценных идей для отечественных и зарубежных стиховедов⁵¹.

К истолкованию верлибра непосредственно относится его тезис о «динамической изготовке». «Принцип метра состоит в динамической группировке речевого материала по акцентному признаку. При этом простейшим и основным явлением будет выделение какой-либо метрической группы как *единства*; это выделение есть одновременно и динамическая изготовка к последующей подобной (не тождественной, а именно подобной) группе; если метрическая изготовка разрешается, перед нами метрическая система...». «Неразрешенная изготовка» есть также динамизирующий момент; метр сохраняется в виде метрического импульса; при этом каждое „неразрешение“ влечет за собою метрическую перегруппировку... Такой стих будет метрически свободным стихом, vers libre, vers irregulier. Здесь метр как систему заменяет метр как динамический принцип — собственно установка на метр, эквивалент метра...»⁵². Ю. Тынянов устанавливает возможность динамизации языкового материала не только с помощью метра, фактора особенно сильно действующего благодаря прогрессивно-регрессивным связям сопоставленных рядов, но и в силу возможных «эквивалентов». «...в понятии стиха важным оказывается знак его, динамизирующий принцип, а не способ его проведения»⁵³.

⁴⁸ J. L o t z, указ. соч., стр. 136.

⁴⁹ Там же, стр. 141.

⁵⁰ R. J a k o b s o n, Concluding statement, сб. «Style in language», стр. 364.

⁵¹ См., например: В. Н г у ш о в с к и, указ. соч., стр. 178.

⁵² Работа Ю. Тынянова впервые вышла в 1924 г. Цит. по изд.: Ю. Т ы н я н о в, Проблема стихотворного языка, М., 1965, стр. 54—55.

⁵³ Там же, стр. 57.

Говоря о многосторонних связях в стихе, Ю. Тынянов не ограничивает понятие ритма отношениями ударных — безударных. Он называет еще два важнейших фактора ритма — рифму и инструментовку, звуковой повтор. Как ритмический прием последний имеет преимущественно регрессивный характер (повтор обнаруживается, когда переключка звуков уже состоялась, а инвариант метра в классическом стихе в большинстве случаев выявляется сразу, в первой строке коррелирующей пары, и параллельная ей строка лишь подтверждает ожидание). «Повторы организуют регрессивно ритмические группы (причем большее ритмическое ударение лежит поэтому на последующем члене группы)... При такой постановке вопроса в повторе начинают играть роль: 1) близость или теснота повторов; 2) их соотношение с метром; 3) количественный фактор (количество звуков и их групповой характер): а) полное повторение — *deminatio*; б) частичное — *reduplicatio*; 4) качественный фактор (качество звуков); 5) качество повторяемого словесного элемента (вещественный, формальный); 6) характер объединяемых инструментовкой слов. Чем больше близость повторов, тем яснее их ритмическая роль...»⁵⁴.

Мысль об эквивалентности, равноправности, соотносительности стиховых рядов и ритмических групп на разных уровнях в той или иной форме варьирует на протяжении почти всей работы Ю. Н. Тынянова. Не случайно в то же время термин *vers libre* многократно появляется на этих страницах и в примечаниях к ним, хотя автор и не ставил перед собой специальных задач в этой области и не разрешал их. Быть может, именно формы верлибра, лишенного «очевидного» признака, дают или могут дать более убедительный материал для характеристики понятий «стих» — «проза», чем канонические системы. Такой подход противоположен подходу Б. Томашевского⁵⁵, но он имеет своих сторонников в современной науке (И. Грабак и др.). Не случайно и внимание новейших исследователей ко всякого рода эмбриональным, явно неметрическим формам поэзии⁵⁶.

Огромный уже накопленный материал наблюдений над верлибристскими произведениями в разных литературах и у разных авторов, «проницательные» (по словам Б. Грушовского) замечания Ю. Н. Тынянова, работа Э. Черного и, в особенности, достижения структуральной лингвистики и поэтики в последние годы, достижения, благодаря которым в ином свете предстают и исследования прошлых лет — все это открывает возможности для создания межнациональной модели верлибра. В ней должны быть выявлены общие закономерности развития поэзии, которая на определенном этапе эволюции жестких «классических» форм снимает одно за другим одни условия, заменяя их иными, создавая систему, декларирующую отказ от всяких ограничений, но в действительности формирующую их на других уровнях.

Может ли в принципе быть создана такая абстрагирующаяся от локальных признаков модель? Косвенным подтверждением этой возможности служат существующие определения верлибра, при всей своей неточности и недостаточности всегда выходящие за рамки одной какой-либо литературы или стихотворной системы. Обратимся хотя бы к формулировке Б. Грушовского: «Под свободным стихом (*free vers*) я подразумеваю стихи, которые (1) не имеют твердой (последовательной) метрической

⁵⁴ Там же, стр. 147.

⁵⁵ Б. В. Томашевский, Стих и язык. Филологические очерки, М.—Л., 1959, стр. 10, 13 и др.

⁵⁶ Среди новейших работ отмечу: А. В. Позднеев, Из истории русского стиха XV—XVIII вв. в кн.: «*Teorie verše...*», I; К. Тарановский, Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI—XIII вв., в кн.: «*American contributions to the VI International congress of slavists*», Praha, 1968, I.

схемы, которые в силлабо-тонической поэзии свободны от преобладающего, predeterminedного расположения ударных и безударных слогов, но (2) непременно обладает (but do have) поэтическим языком, организованным для создания впечатления и выполнения функций поэтического ритма»⁵⁷. Понятие ритма, таким образом, сохраняется здесь в качестве основополагающего и (это можно заключить из общего контекста статьи) оно берется автором в тыняновском смысле. И первый и второй признаки, как мы видим, не связаны здесь условиями какого-либо национального стихосложения⁵⁸.

А вот определение, выведенное автором в основном из материала романских литератур: «Мы называем свободными стихами строки непросодической (неметрической) поэзии, в которой все нормы применяются только на выбор (по желанию), начиная с формального опыта французских символистов»⁵⁹.

Намечу, однако, вслед за некоторыми теоретиками, возможный аспект рассмотрения верлибра как целого (не давая при этом своего определения и не строя модель структуры).

Становится очевидным прежде всего, что верлибр следует рассматривать не как автономную, замкнутую систему и не только как переходную, пограничную форму, но что само его существование есть результат отрицания предшествующего развития, своего рода «метрический взрыв». Верлибр не мог бы существовать, создаваться и восприниматься как стихотворная форма без многовековой истории строгих форм, без «фона», о котором говорит, например, Дж. Ерскайн. Он подходит к структуре free vers как к системе, которая полностью не может быть понята вне контекста реалистической прозы нового времени (и прежде всего русской и французской) и без отношения к классическому стиху. Верлибрист, по Дж. Эрскайну, все время помнит о классическом стихе, и, шире, о предшествующей поэзии в целом. «Подобно тому, как перевод гораздо полнее воспринимается, если вы знаете оригинал, так и тут: если вы знаете поэзию прошлого, вы воспринимаете ее гораздо лучше. Это нечто вроде перевода, у которого никогда не было оригинала»⁶⁰.

Методологически более строго верлибр как отношение определил несколько раньше Ю. М. Лотман. Для автора «Лекций по структуральной поэтике» текст произведения не существует сам по себе, а лишь в связи с комплексом наличествующих в обществе представлений о поэзии, ее приметах, необходимых чертах и свойствах. Простота свободного стиха, отказ от рифмы, метра и т. д. есть система минус-приемов, а не простое отсутствие, и в этом плане воздействует на читателя. «Графика выступает здесь не как техническое средство закрепления текста, а как сигнал структурной природы, следуя которому наше сознание „вдвигает“ предлагаемый ему текст в определенную внетекстовую структуру»⁶¹. Проблему метрического критерия Ю. Лотман снимает. «С возникновением письменной поэзии, — говорит он, — отвлеченная от текста система чередования ударной и безударной гласных (или иная, например, равносложная, силлабическая схема) начала восприниматься как *признак* поэзии, *сигнал*,

⁵⁷ В. Н г у ш о в с к и, указ. соч., стр. 183.

⁵⁸ Подчеркну еще раз, что здесь ни в коей мере не отрицается органическая связь свободного стиха с языком, в котором эта система функционирует. Но при нашей постановке вопроса любая из национальных модификаций сопоставляется не с другой модификацией, а все они выступают как форма, противопоставленная классическим образцам как известному принципу.

⁵⁹ V. S t r e i n u, указ. соч., стр. 22.

⁶⁰ J. E r s k i n e, The kinds of poetry and other essays, New York, 1966, стр. 118; см. также: G. J ü n g e r, указ. соч.

⁶¹ Ю. М. Л о т м а н, указ. соч., стр. 60.

по которому поэтический текст отличается от непоэтического (отсюда, в дальнейшем, развилось распространенное заблуждение, отождествляющее сигнал о структуре с ее конструктивной основой). На этом этапе необходимо было наличие в сознании поэта и слушателя строгой системы, идентификация, с которой она воспринималась бы как признак стиха. Не случайно разница между метром и ритмом, в дальнейшем столь волнующая стиховедов, на этом этапе была явлением редким, нежелательным и строго регламентировалась»⁶².

На современном этапе развития стихотворного языка, по крайней мере для европейских литератур, все большее число элементов метрической схемы и других признаков стиховой речи переносится «в фон», присутствуя в тексте лишь как отказ. Но это означает не «стирание граней» между стихом и прозой, а наоборот, «подчеркивание структурного различия фона». Наконец, «что касается до сегментирующей роли ритма, то vers libre и предшествующие ему типологические формы возникают на такой стадии поэтической культуры, когда сознание „отдельности“, смысловой соотнесенности фонологических единиц текста само собой подразумевается»⁶³.

Такая постановка вопроса о стихе исключает возможность введения верлибра в рамки «риторического построения» (как и метрического). Если любой художественный прием — «не материальный элемент текста, а отношение», то из этого по крайней мере следует, что ни один из указанных на протяжении десятилетий признаков верлибра не может определяться как основание системы. Система строится на соотнесенности стиховых рядов верлибра, соотнесенности, реализующейся на разных уровнях — от композиции целого до мельчайших деталей построения, со- и противопоставленных в произведении. Следовательно, описание форм верлибра можно построить, основываясь на этих многоуровневых корреляциях⁶⁴. Важное место в изучении свободного стиха должно занять выяснение вопроса об эстетической значимости факультативных приемов связывания строк в сравнении с удельным весом их в метрически строгих структурах.

Еще один аспект изучения верлибра открывается перед исследователем в работе Р. Якобсона «Грамматика поэзии и поэзия грамматики»⁶⁵.

Р. Якобсон видит в любом стихотворном произведении «яркую актуализацию грамматических противопоставлений». Синтаксические или лексические повторы, о которых так много говорилось и говорится, оказываются, с его точки зрения, лишь частным выражением более глубоких закономерностей специфической организации стиха. Вслед за Дж. Гопкинсом, одним из создателей английского vers libre и так называемого sprung rhythm, Р. Якобсон выдвигает формулу «повторной грамматической фигуры», которую, наряду со звуковой, следует рассматривать как основополагающий принцип стиха. «В качестве грамматических категорий, используемых для соответствий по сходству или контрасту, в поэзии выступают все разряды изменяемых и неизменяемых частей речи, числа, роды, падежи, времена, виды, наклонения, залого, классы отвлеченных и конкретных слов, отрицания, финитные и неличные глагольные формы, определенные и неопределенные местоимения или члены и, наконец, различные синтаксические единицы и конструкции». «Поэзия, налагая сходство на смежность, возводит эквивалентность в принцип построения сочетаний. Симметричная повторность и контраст грамматических значений становятся

⁶² Ю. М. Л о т м а н, указ. соч., стр. 113.

⁶³ Там же, стр. 115.

⁶⁴ набросок такого описания дан в нашей статье «Границы свободного стиха» («Вопросы литературы», 1966, 5).

⁶⁵ Р. Я к о б с о н, Грамматика поэзии и поэзия грамматики, в кн. «Poetics...».

здесь художественными приемами»⁶⁶. Сравнение «ради сходства» и «ради несходства» вырисовывается как генеральный принцип связывания рядов как по вертикали, так и по горизонтали.

Проблема верлибра не интересует автора в данной статье. Но его принципиально неметрический, если можно так сказать, анализ стиха открывает новые горизонты в изучении верлибра, как, впрочем, и дометрических форм⁶⁷. Грамматический параллелизм иногда может быть «близок к метрической константе» в свободных формах⁶⁸. Тогда, если исходить из идей Ю. Лотмана и Р. Якобсона, метр выступает уже не в виде «фона», части текста (куски, отрывки с размытой границей, тирады) корреспондируют на уровне «классического» стиха, т. е. сам «фон», факультативно входя в структуру, оказывается во внутренней «опозиции» к ритмическому контексту. Вопрос лишь в том, каковы структурные условия функционирования подобных отрывков в целостном произведении и чисто психологические возможности их восприятия.

У верлибров, с одной стороны, и у метрических форм, с другой, как можно заключить согласно структурному подходу к стиху — сложной системе эквивалентов и функций — свои неповторимые отношения компонентов и горизонтально-вертикальных связей. Исключение любого, даже самого важного из них, из системы, не уничтожает системы, но в то же время изъятие и самого незначительного перестраивает эти отношения. К примеру, замена обязательной рифмы факультативной нарушает всю диалектику обычного — необычного в структуре и ведет к радикальным переменам на семантическом уровне. Новейшие исследования вскрывают порождение смысла в бесконечном многообразии именно вертикальных силовых линий⁶⁹. Б. Грушковский говорит о многопространственной организации слова в верлибре⁷⁰.

Выявление средств интенсификации значений и актуализации связей на всех уровнях в типах свободного стиха есть первая задача исследователя. Описание материальных субстанций этих средств, в известной мере уже выполненное, ведет к обобщению сначала в более узких рамках, затем на уровне абстрагирующих схем. Вторая задача — сведение этих схем к инварианту верлибра. Современное стиховедение вплотную подошло к ее решению.

«Нет свободного стиха для того, кто хочет сделать хорошую работу»⁷¹. Наивное представление о верлибре как «легкой» форме, нестихе, противоречащем всем без исключения национальным литературным традициям, сменяется ясным осознанием того факта, что успехи крупнейших художников, использовавших эту форму, достигнуты благодаря ей, а не вопреки ей.

⁶⁶ Р. Якобсон, указ. соч., стр. 403.

⁶⁷ В этой связи см. новые работы В. М. Жирмунского: «Ритмико-синтаксический параллелизм как основа древнетюркского эпического стиха», ВЯ, 1964, 4; «О некоторых проблемах теории тюркского стиха», ВЯ, 1968, 1, а также: Г. М. Васильев, Якутское стихосложение, Якутск, 1965 и рецензию на эту книгу В. М. Жирмунского (ИАН ОЛЯ, 1968, 4).

⁶⁸ Р. Якобсон, указ. соч., стр. 400.

⁶⁹ См., например: В. Турчаны, Замечания по вопросу взаимосвязи различных элементов поэтического произведения, в кн.: «Teorie verše...».

⁷⁰ В. Грушковский, указ. соч.

⁷¹ T. S. Eliot, The music of poetry, «On poetry and poets», New York, 1961, стр. 37.