

ГЛАВА V

НОВЫЙ ПЕРИОД В РАЗВИТИИ РУССКОГО СВОБОДНОГО СТИХА

С 1923-го и вплоть до 1955 года (дата выхода в свет сборника Ксении Некрасовой «Ночь на баштане») в истории верлибра наблюдается «безвременье». Не исключено, что еще будут выявлены материалы, которые покажут, что традиция русского свободного стиха была непрерывной, но в лучшем случае они позволят доказать, что верлибр отошел на периферию, уступив свое место другим стихотворным формам. В целом же за указанный тридцатилетний период, за исключением нескольких опытов В. Маяковского и Н. Заболоцкого, значительных произведений свободным стихом написано не было. Приведем данные, позволяющие проследить динамику русского свободного стиха в послеоктябрьские годы: 1917 г. — «Певущий зов», «Отчарь», «Пришествие» С. Есенина; 1918 г. — «Преображение», «Сельский часослов» С. Есенина, «Христос воскрес» Андрея Белого, «Купельная ода» Н. Тихонова, «У врат грядущего» И. Садофьева, «Написание о царях Московских» М. Волошина, «Мои читатели» Н. Гумилева; сюда же относится ряд верлибров и дисрифменных тонических стихов Н. Рериха; 1920 г. — «Восстание погибших» Г. Якубовского, «Принцип графического стиха» В. Шершеневича; 1921 г. — «Древний новгородский ветер» Н. Ключева, «Посев» М. Герасимова, ряд стихотворений из сборника «Эхо» М. Кузмина,

«Развратничаю с вдохновеньем...» Л. Марисенгофа; 1922 г. — многочисленные верлибры В. Хлебникова, «Без остановок», «Гибель богов» А. Крайского; 1923 г. — «Нашедший подкову» О. Мандельштама, «Баку» (свободник), «1-е мая» («Хоть сегодняшней хочется привет переименовать...») В. Маяковского, ряд стихотворений из сборника «Параболы» М. Кузмина; 1924 г. — небольшой отрывок из поэмы «Владимир Ильич Ленин» В. Маяковского; 1925—1926 гг. — на сегодня верлибров не обнаружено; 1927 г. — отрывок из романа «Пушторг» И. Сельвинского; 1928—1929 гг. — опять пробел; 1930 г. — два верлибра В. Маяковского, написанные им по случаю организации своей выставки: «Помните — мы работали без красок...» и «Чтоб эта выставка стала полной...»², в этом же году Н. Заболоцкий создал стихотворение «Искусство».

Даже из этого перечня видно, что после 1923 года свободный стих переживает резкий спад. Чем это объясняется? Дело в том, что к этому времени уже были, в основном, освоены все те стихотворные формы, что начали развиваться на рубеже веков, а именно: «...классические размеры (в том числе —вольные или неравностоящие), классические размеры с вариациями анакруз, логоэды, дольники на трех- и двухсложной основе, акцентный стих». Последний, благодаря В. Маяковскому, завоевывал все более прочные позиции в советской поэзии. В то же время большинство этих форм так или иначе было связано с традициями классического русского стиха и не создавало вокруг себя такого ореола необычности, который волей-неволей сопут-

ствовал верлибру. Подъем русского свободного стиха связан с эпохой поисков путей обновления традиции, а спад его — с обретением их.

Немалая роль в вытеснении верлибра с передовых позиций русской поэзии принадлежит стиху В. Маяковского. Правда, сам поэт называл свой стих свободным, по нельзя забывать, что во времена В. Маяковского термин «верлибр», или «свободный стих», не имел еще того значения, которое он приобрел за два последних десятилетия. Известно, что В. Брюсов и О. Брик трактовали стих В. Маяковского как свободный³. Однако в ходе развития советского литературоведения термин «свободный стих», как нам уже известно, закрепился за несколько иным явлением стихотворной речи. В стихе В. Маяковского смена мер повтора исчерпывается, как правило, тремя компонентами: метром, рифмой и строфой, в то время как свободный стих характеризуется многообразием констант, и возможность вариации ритмических ресурсов в нем практически бесконечна⁴.

Но есть у В. Маяковского произведения, написанные свободным стихом в современном его понимании. Первое по времени среди них — уже упоминавшееся стихотворение «1-е мая» («Хоть сегодняшней хочется привет переименовать...»)⁵. За ним хронологически идет следующий фрагмент из поэмы «Владимир Ильич Ленин»:

Пятиконечные звезды

выжигали на наших спинах

царские воеводы.

с
единственной целью —
ОТСТОЯТЬ РЕСПУБЛИКУ

Советов
помочь
обороне
чистке
стройке.

Текст держится на однородных членах предложения и на немногочисленных тонических константах.

То же самое можно сказать и о другом свободном стихе — «Чтоб эта выставка...»:

Чтоб эта выставка
стала полной,
надо перенести сюда
трамваи

и

поезда,
расписанные боевыми строками.

Атаки,
горланившие частушки.
Заборы,
стены

и

флаги,
проходившие под
Кремлем,

раскидывая
огонь
лозунгов.

Не все выявленные на сегодня верлибры В. Маяковского можно отнести к его лучшим произведениям. Но они отражают процесс становления этой формы в творчестве поэта.

В 1930 — 1933 годах к верлибру обращается крупный советский поэт Николай Заболоцкий. В 1930 году он создает стихотворение «Искусство», где почти стирается граница

между верлибром в собственном смысле слова и двумя его переходными формами. Возьмем для примера первую лессу:

Дерево растет, напоминая	хорей
Естественную деревянную колонну.	
От нее расходятся члены,	
Одетые в круглые листья.	амфибрахий
Собрание таких деревьев	
Образует лес, дубраву.	
Но определение леса неточно,	
Если указать на одно формальное	
строение.	

Здесь большинство стихотворных строк содержит в себе по три ударения (кроме третьей и последней, где их наблюдается, соответственно, два и пять). Поэт пользуется и другими типами повторов. Но все они поддерживаются тоническими константами. Сходная структура просматривается и во второй строфе, где на шесть строк, заключающих в себе равное количество ударений, приходится только две строки, допускающие отступления от этого принципа. В третьей лессе пять стихов тоничны и три атоничны. Четвертая строфа — образование любопытное, поскольку тут накладываются друг на друга свободник и вполне строгий дисрифменный тонический стих:

Человек, владыка планеты,	
Государь деревянного леса,	анapest
Император коровьего мяса,	анapest
Саваоф двухэтажного дома,	анapest
Он и планетою правит,	дактиль
Он и леса вырубает,	дактиль

Он и корову зарежет,	дактиль
А вымолвить слова не может.	амф ибрахий

Далее идут восемь заключительных строк, шесть из которых организованы тонически и одновременно метрически, а две неметричны и нетоничны:

Но я, однообразный человек,	ямб
Взял в рот длинную сияющую дудку,	
Дул, и подчиненные дыханию,	хорей
Слова вылетали в мир, становясь	
	предметами.

Корова мне кашу варила,	амф ибрахий
Дерево сказку читало,	дактиль
А мертвые домики мира	амф ибрахий
Прыгали, словно живые.	дактиль

Таким образом, перед нами произведение очень оригинальной архитектоники. Условно се можно определить как метрически упорядоченный тонический стих. В то же время замечается явная эволюция в сторону верлибра, на что указывают и отступления от тоники, и особая забота поэта о логико-синтаксической организации текста.

По нашим наблюдениям, «в чистом виде» верлибр впервые появился у Н. Заболоцкого в стихотворении «Битва слонов» (1931). Он присутствует здесь в виде отдельных вкраплений в общий силлабо-тонический костяк; к тому же этот свободный стих несет на себе печать свободника, поскольку поэт очень часто прибегает к метрическим повторам:

На бессильные фигурки существительных	хорей
Кидаются лошади прилагательных,	

Косматые всадники	амфибрахий
Преследуют конницу глаголов.	
И снаряды междометий	хорей
Рвутся над головами,	
Как сигнальные ракеты.	хорей

Характер свободного стиха Н. Заболоцкого несколько меняется в поэме «Безумный волк» (1931), где верлибр также соседствует с силлаботоникой, но где он уже меньше зависит от метрических констант. В том же году Н. Заболоцкий создает поэму «Школа жуков», в которой встречается свободный стих.

Н. Заболоцкий продолжил в русской поэзии традиции Е. Боратынского и Ф. Тютчева. Основной мотив его натурфилософии — стремление к гармоническим отношениям между человеком и природой, к постижению человеком глубинных закономерностей окружающего мира; поэт мечтает о человеке — истинном хозяине природы, добровольно отказавшемся от первозданной «дикой свободы» для участия в «разумном труде».

Известно, что на творчество Н. Заболоцкого большое влияние оказала «Диалектика природы» Ф. Энгельса, а также взгляды И. Мичурина и К. Циолковского.

В поэме «Школа жуков» проявилось гуманистическое отношение Н. Заболоцкого к природе. Поэт призывает человечество «расплатиться» с животными, безропотно служившими ему материалом для научных опытов, рабочей силой и т. д.

Он рассказывает о людях, добровольно отдавших свой мозг для того, чтобы пересадить

его животным и наделить их человеческим сознанием:

Сто наблюдателей жизнью животных
Согласились отдать свой мозг
И переложить его
В черепные коробки ослов,
Чтоб сияло
Животных разумное царство.
Вот добровольная
Расплата человечества
Со своими рабами!
Лучшая жертва,
Которую видели звезды!
Пусть же подобье героев
Отныне стоит перед миром младенцев.

В 1933 году появилось стихотворение Н. Заболоцкого «Время», частично написанное рифмованным свободником, и поэма «Деревья» с верлибром в ряде фрагментов.

Примеров свободного стиха в творчестве Н. Заболоцкого после 1933 года не обнаружено.

Рассматривая развитие русского свободного стиха 30-х годов, нельзя пройти мимо двух опытов Павла Васильева⁶: стихотворения «Песня о Ленине» (1932) и «Мадригала в засуху» из поэмы «Синицын и К°» (1934). Первое из них — свободник с незначительными отступлениями от метрики:

Лучше б все песни
Вдруг замолчали
И больше никогда
Не начинались,
Лучше б чума пришла,
Чем узнать,
Что умер великий Ленин!
Нет, этого быть не может.
Это просто выдумки

Ленивых баев и мулл —
Не может умерсть
Наш Ленин.

Разве он решился бы
Уйти и оставить
Одинокими народы?..

Нет, жив Ленин
И еще бессчетное
Множество раз — жив!

А если даже
И правда,
Что опустили его
В каменную могилу,
Все равно
Хорошо нам
Слышно отсюда,
Как бьется его
Большое сердце.

Так же можно определить и второе произведение с учетом, однако, того, что если в «Песне о Ленине» свободник — явление органичное, то «Мадригал в засуху» — это стихи одного из персонажей поэмы, поэта-декадента, то есть выбор формы во втором случае обусловлен желанием создать впечатление чего-то экстраординарного, непривычного.

В 1927 году к свободному стиху впервые обратился И. Сельвинский в романе «Пушторг», создав стихотворный фрагмент, который самим поэтом, вероятно, осознавался как тактовик*, а объективно явился верлибром,

* Тактовик — термин, предложенный И. Сельвинским и А. Квятковским для обозначения стиха, построенного по законам музыки. По мысли этих теоретиков, единицей подобного стиха является не стихотворная строка, а некий такт. Отсюда обилие в приводимом фрагменте И. Сельвинского звукоподражаний и попытки отразить мелодическое строение фразы.

постепенно переходящим в дисрифменный то-
нический стих:

У-у-у-уу... У-у?у... Метелица... Дым...
Белая медведь. Серое море.
Как осьминоги, как медузы по клыкám скáл,
Полярные льды переливают лунами.
Белая медведь под пургу вылазит,
Белая медведь суо иьемн пурга,
У ней мех обледенел сосцами на брюхе
И такой голубой, как в сиянии небо.

Поэт обращался к верлибру и в средние
30-х годов, когда работал над романом «Арк-
тика». Поскольку окончательный вариант ро-
мана был опубликован лишь в 1957 году, то
и разговор о свободном стихе в этом произ-
ведении пойдет несколько позднее, в связи
с общей характеристикой верлибра 50—60-х
годов.

С 1934 по 1955 год наступает не самый бла-
гоприятный в истории русского верлибра пе-
риод. Свободным стихом в эти годы писали
мало, хотя и имелись некоторые интересные
верлибры, например, поэма К. Некрасовой
«Ночь на баштане» или стихотворение Я. Сме-
лякова «Из дневника»:

Вчера
возле стадиона «Динамо»,
соскочив на ходу с трамвая
и пробираясь по снежному насту
к одноэтажному домику своего друга,
я вдруг увидел под фонарем, у пригорка,
двух мирно беседующих подростков.
Один на своих деревянных лыжах
стоял, отирая со лба рукою
пот здорового человека,
и внимательно слушал,
не нарушая,

однако, правильности дыханья,
то, что говорил ему мальчик
с грубою деревянной ногою.

Вот и все.

Я прошел мимо них неслышно,
не замедляя прямого шага,
не заглянув им в лицо,
не зная
того, о чем они говорили,
и только потом уже остановился,
почувствовав — этого я не забуду.
О, если бы со мною была в тот вечер
волшебная палочка — я б, наверно,
нашел, как вмешаться и что исправить.
Но, как нарочно, я, представьте,
забыл ее дома, среди скопленья
папиросных коробок и фотографий.
Я вынужден был осознать бессилье
и пройти мимо мальчиков
с тем безразличьем,
с каким осыпало февральское небо
того и другого, одною мерой,
белыми звездочками снежинок;
с той равнозначностью,
с тем бесстыдством,
с каким дерево — страшно подумать! —
пошло одному на длинные лыжи
и другому — на новую эту ногу.

Итак, с 1934 по 1955 год свободный стих не занял сколько-нибудь важного места в творчестве какого-либо из известных русских советских поэтов.

Впрочем, это вовсе не значит, что он полностью ушел со страниц русской советской поэзии. Не надо забывать, что и в эти годы широко была представлена переводная поэзия, в частности творчество такого классика свободного стиха, как Уолт Уитмен⁷. Но хотя эти переводы и сыграли определенную роль в деле популяризации свободного стиха, мы

не можем подходить к ним с той же меркой, что и к оригинальным сочинениям. Как показывает опыт, свободный стих переводов является часто результатом механического перенесения авторских констант в русский текст, причем, как правило, часть повторов теряется, меняется их соотношение. В результате такой верлибр начинает восприниматься как не совсем полноценный. Поскольку переводная поэзия свободного стиха в книге не рассматривалась, раскроем изложенную точку зрения на примере сопоставления отрывка из известного стихотворения У. Уитмена «Beat! Beat! Drums!» и двух его переводов, сделанных такими мастерами, как К. Бальмонт и К. Чуковский.

Beat! beat! drums! blow, bugles! blow!
Through the windows — through doors — burst like
a ruthless force,
Into the solemn church, and scatter the congregation,
Into the school where the scholar is studying;
Leave not the bridegroom quiet — no happiness
must he have now with his bride;
Nor the peaceful farmer any peace, ploughing his field
or gathering his grain,
So fierce you whirr and pound you drums —
so shrill you bugles blow.

Рассмотрим перевод К. Бальмонта (1911 г.)⁸. Он интересен еще и тем, что во время его создания специфика верлибра не была определена стиховедами, так что переводчик должен был самолично решить, каким образом передать ее по-русски. К. Бальмонт избрал для этого дисрифменный тонический стих:

Громче ударь, барабан! — Трубы, трубите, трубите!
В окна и в двери ворвитесь — с неумолною силой,

В храм во время обедни — пусть все уйдут из церкви,
В школу, где учится юноша, силою звуков ворвитесь,
Жениху не давайте покоя — не время теперь быть
с невестой,
Возмутите мирного пахаря, который пашет и жнет,
Гремите сильнее, барабаны,— громче, сильнее ударьте,
Резкие трубы, трубите,— звучи нам, призывный рог.

В оригинале нет единого ритмообразующего фактора. Тем большее значение приобретают такие обычные для свободного стиха меры повтора, как изосинтаксизм, аллитерации, анафоры, порой метрика (у У. Уитмена четвертая строка выдержана в ключе дактиля, а шестая — в ключе ямба). Переводчик ввел единую меру повтора и за счет этого несколько сократил остальные. Во второй строке переводчик вводит аллитерацию (b) (у У. Уитмена был повтор «th»), но никак не передаст внутреннюю рифму: *doors — for-
se*. Третья и четвертая строки в оригинале построены анафорически, кроме того, четвертая строка организована метрически, и в ней наличествует аллитерация «*school — scholar*». Из всего этого переводчик сохранил только анафору. В шестой строке два раза повторяется морфема «*rease*», что никак не отражено в переводе, в пятом стихе У. Уитмен вводит эмфатическую форму императива, а в шестом — инверсию, которым тоже не найдено соответствия в русском тексте. В седьмой строке переводчик опускает повтор «*so*», лишает ее метрической организации и, более того, чтобы полнее передать содержание, жертвует ритмом, переводя одну строку двумя.

Обратимся теперь к переводу К. Чуковского:

Бей! бей! барабан! — труби! труба! труби!
 В окна, и двери ворвитесь, как беспощадная рать,
 В церковь — гоните молящихся,
 В школу — долой школяров.
 Жениха от невесты прочь, чтоб не смел женихаться,
 Мирного фермера прочь, чтоб не пахал, не езил, —
 Так бешено бьет барабан, так звонко трубит труба.

Переводчик стремится сделать перевод как можно более точным. У него уже не встречаются такие отступления от подлинника, как «силою звуков ворвитесь». И в ритмике К. Чуковский попытался сохранить верность оригиналу и не ввел в стихотворение какую-то новую ритмическую основу. Перед нами свободный стих. Но и этот стих многое потерял в процессе перевода. Так, аллитерация первой строки оригинала в переводе раскладывается на два компонента: повтор «б» и повтор «тр». Далее К. Чуковский поступает так же, как К. Бальмонт: дает аллитерацию «в» и отказывается от поисков эквивалента внутренней рифмы. Он сохраняет анафору третьей и четвертой строки и аллитерацию «school — scholar» («В школу — долой школяров»), но не передает метрических констант четвертого стиха. В пятой строке у У. Уитмена имелся повтор морфемы «bride», К. Чуковский решает сохранить его и при этом вольно поступает со смыслом, изменяя его не в лучшую сторону, переводя уитменовское «не давайте покоя жениху — он не должен сейчас предаваться счастью с невестой» — следующим образом: «Жениха от невесты прочь, чтоб не смел женихаться...» Повтор же морфемы «rease» (шестая строка) никак не передан в русском варианте. В седьмой строке конст-

рукция со словом «так» отражает английские выражения, начинающиеся с «so», но метрическая организация строки остается за пределами русского текста.

Конечно, странно было бы требовать от переводчика передачи абсолютно всех особенностей оригинала. Однако в случае с верлибром, когда все повторы являются принципиально важными, по-видимому, необходимо искать замену тем константам, которые переводчик бывает вынужден опустить. Что касается рассматриваемого текста К. Чуковского, то в нем все повторы оказываются результатом буквального перевода, поэтому исследователь верлибра не имеет права подходить к этому тексту с теми же критериями, что и к оригинальному свободному стиху.

Возвращаясь к оригинальному русскому советскому свободному стиху, с радостью останавливаемся перед датой «1955 год», когда вышел в свет сборник стихов Ксении Некрасовой «Ночь на баштане». Верлибр этой поэтессы представляет тем бóльший интерес, что, как говорил С. Наровчатов, «К. Некрасова — явление совершенно русское, без малейшей примеси иноязычных явлений, и ее пример... лучшее доказательство возможности естественного возникновения свободного стиха на нашей почве»⁹. Поэтесса сама хорошо сознавала глубокую связь своей поэзии с устным творчеством родного народа: былинами о богатырях, сказаниями, сказками. «По-видимому, у нас на Руси, — писала она, — еще в глубокой древности существовали два

потока поэзии, одно течение — это стихи без рифмы, основанные на глубокой мысли и образе, где словам тесно, а мыслям просторно, поэзия историческая и государственная, о трагедиях и победах народа... И второе течение — это зарифмованные стихи... Такая поэзия в древнее время создавалась скоморохами и людьми... с проницательным глазом»¹⁰. Она чутко улавливала поэзию и в обыденной русской речи: «А если послушать, как разговаривают или письма пишут русские люди, так целые куски речи или письма можно без поправки вставить в главы поэм»¹¹.

По натуре своей К. Некрасова была поэтом-виртуозом, смелым экспериментатором, прекрасно владевшим техникой самых разнообразных стихотворных форм. В небольшом по объему сборнике «Ночь на баштане» можно встретить и примеры вполне традиционной рифмованной силлаботоники (стихотворение «Красный вереск»), и белый стих (стихотворение «Чаша в сквере»), и вольный белый стих («К другу»), и немало верлибров, в числе которых такие, как «Солнце», «В мастерской художника», «На закате», «Горный февраль», «Сказка о воде» и поэма «Ночь на баштане» (в сочетании со свободником). Обилие метрических повторов вообще отличительная черта верлибра К. Некрасовой, так что зачастую стирается грань между свободным стихом и свободником, как в поэме «Ночь на баштане»:

Прозрачным дождем	амфибрахий
висел виноград на стеблях.	амфибрахий
В этот час бы молчать,	анапест

да посыпался яблочный град,	анapest
и, как яблоки, сыпался смех:	анapest
«Ой, ничь моя, ничь!»	амфибрахий
И в ночь	
из-за тучи ветвей	анapest
выходила луна.	анapest
Нет! Не луна. То Одарка,	
откинув охапку листвы,	амфибрахий
посреди тишины встала,	
корзину с фруктами	ямб
наземь поставила,	дактиль
запела:	
«Ой, мамо, мамо,	
за свою дытыну,	хорей
за свою дивчину	хорей
не журись».	

Более свободным от метрических повторов является верлибр «Сказки о воде»:

И тогда,	
капли стряхнув	
от струи родниковой,	анapest
у колодца женщина явилась вновь,	
в белом вся,	
и над бледным лбом большая чалма,	
полумесяцы глаз под чалмой.	анapest
Женщина выпула	дактиль
из колодца воду	
и свернула ее,	анapest
как блестящий с коконов шелк;	
подходящий взяла сучок	
и к нему привязала ручей, как куделю;	анapest
и, воткнув в расселину скал,	
села пряхь у колодца воду.	

Стих «Сказки» вообще представляет собой редкий для К. Некрасовой пример «классического» верлибра, который отличает смена мер повтора. Обычно у поэтессы наблюдается преобладание либо метрических констант, либо тонических повторов, как, например, в стихотворении «Санда́л — это так просто...». В данном же отрывке поэтесса использует и изосинтаксизм в виде перечисления однородных сказуемых в предложении «Женщина вынула из колодца воду...», и анафоры («и тогда», «и над бледным лбом большая чалма», «и свернула ее» и т. д.), и фонетические повторы (аллитерации «стр» — «капли стряхнув от струн родниковой»; «л» и «б» — «и над бледным лбом большая чалма»), и метрику.

Эти достоинства свободного стиха были приумножены К. Некрасовой в следующем ее сборнике «А земля наша прекрасна!» (1958), где наблюдается такое же многообразие стихотворных форм, как и раньше, но теперь уже намечается линия к их соединению в пределах одного произведения, как, например, в стихотворениях «Исток» и «Сирень».

Творчество К. Некрасовой ознаменовало собой начало «возрождения» свободного стиха и появление интереса к нему со стороны многих известных русских советских поэтов.

В 1961 году выходит в свет сборник Владимира Солоухина «Как выпить солнце». Показательно, что, как это было и у Ксении Некрасовой, поэт разрабатывает не только технику верлибра, но и вольный белый стих («Яблоко»), и свободник («Ягода»), и тради-

Строго говоря, перед нами свободник, переходящий в обыкновенный силлабо-тонический стих. Но автор использовал здесь ряд повторов, типичных для верлибра, и, отвергая упрёки в том, что в его произведении отсутствует ритмическая организация, следующим образом прокомментировал свою поэтическую технику: «Повтор коротенького слова «все» переходит в следующей строке в повтор более длинного слова: «самого». Повтор усиливается вполне определенным созвучием «тай — тон — точ». Созвучие слов «мозг — мог» подготавливает переход к традиционно рифмованной строке. Кроме того, в этой строке повторяются уже не короткие слова, но два слова: «Даст приказ»¹².

Как видим, поэт рассматривает свое произведение вполне в духе теории смены мер повтора. В этом отношении досадно, конечно, что разбираемый фрагмент обладает метрической организацией, но в том же произведении есть и совершенно полноценный свободный стих:

У жизни,
Распростершейся во времени и пространстве,
Блестяще выдержанный экзамен —
Эта маленькая,
В пестрых перышках,
Бесконечно красивая голова.
Триста тысяч машин, размещенных в гигантском зале,
Не заменят пятнадцати граммов
Невзрачного мягкого вещества.
Кто-то мне говорил: в институте мозга
Изучают, делают срезы, разглядывают в микроскоп...
Да, четырнадцать миллиардов клеток,
Да, фосфора (допустим) полпроцента,
Но разве только это вмещает мой человеческий лоб?

Для Владимира Солоухина характерно, так сказать, сознательное отношение к свободному стиху. Об этом свидетельствует и приведенный выше разбор ритмики Александра Блока, и попытки установления связи между белым и свободным стихом.

У поэта есть много интересных примеров верлибра. Выдающееся место среди них по идейно-художественным достоинствам занимает стихотворение «Здравствуйте!» (1960):

Мне навстречу попалась крестьянка,
Пожилая,
Вся в платках (даже сзади крест-накрест).
Пропуская ее по тропинке, я в сторону резко шагнул,
По колено увязнув в снегу.
— Здравствуйте! —
Поклонившись, мы друг другу сказали,
Хотя были совсем незнакомы.
«Здравствуйте!»
Что особого тем мы друг другу сказали?
Просто «здравствуйте!», больше ведь мы ничего
не сказали.
Отчего же на капельку солнца прибавилось в мире?
Отчего же на капельку счастья прибавилось в мире?
Отчего же на капельку радостней сделалась жизнь?..

Часто обращается к свободному стиху Евгений Винокуров.

Первые его опыты в этом направлении были предприняты еще в 1945 году, когда поэт написал верлибры «Ложка» и «Рейка». Более интересные образцы свободного стиха были созданы Е. Винокуровым несколько позднее, в конце 50-х — начале 60-х годов; это стихотворения «Серебряный бор» (1959), «Марс» (1959), «Женщина с красивыми зубами...» (1960), «Я ловил ощущение...» (1961) и другие, вошедшие в сборники «Слово» (1962) и «Музыка» (1964). Свободный стих Е. Вн-

покурова весьма подробно разбирался В. С. Баевским в книге «Стих русской советской поэзии». Исследователь пришел к заключению, что «никаких специальных мер для фонетической организации свободного стиха Е. Винокуров не принимает. Ни заметных случаев «звукописи», ни инструментовки текста, насыщения его «звуковыми повторами», ни «речевой мимики», ни формирования сложных звукообразов — ничего этого у Е. Винокурова мы не найдем. По-видимому, это свойство не только свободного стиха Е. Винокурова и не только свободного стиха вообще. Любой безрифменный стих обыкновенно так же не организован в отношении фонетики»¹³. Проверим эти положения, обратившись к стихотворению «Мойми глазами» из сборника «Музыка»:

Я весь умру. Всерьез и бесповоротно.

Я умру действительно.

Я не перейду в травы, в цветы,
в жучков.

От меня ничего не останется.

анапест

Я не буду участвовать

анапест

В круговороте природы.

дактиль

Зачем обольщаться.

амфибрахий

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,

анапест

Ты постойшь над холмиком,

Под которым лежит «Ничто»,
Потом вытрешь слезу.
Но мальчик, прочитавший мое стихотворение,
Взглянет на мир моими глазами.

С первого же слова этого стихотворения возникает звуковой повтор «я», неоднократно повторяющийся в следующих строках и носящий анафорический характер. В третьей строке появляется звукопись — аллитерация «в»: «Я не перейду в травы, в цветы, в жучков». Далее идет очень важный повтор «ничего — ничто — вот что — ничто», который вполне можно считать «звукообразом», и анафорическая константа «ты». Так что в стихотворении налицо не только метрические и синтаксические константы, но и фонетические, что типично для свободного стиха вообще, как мы стремились показать в книге. Что касается «безрифменности» свободного стиха, то у того же Е. Винокурова есть убедительно опровергающий это утверждение верлибр — трагическое стихотворение о гибели солдата:

Взрыв. И наземь. Навзничь. Руки врозь. И
Он привстал на колено, губы грызя.
И размазал по лицу не слезы,
А вытекшие глаза.

Стало страшно. Согнувшись вполювину,
Я его взвалил на бок.
Я его, выпачканного в глине,
До деревни едва доволок.

Он в санбате кричал сестричке:
— Больно! Хватит бинты крутить! —
Я ему, умирающему, по привычке
Оставил докурить.

А когда, увозя его, колеса запыли
Пронзительно, на все голоса,
Я вдруг вспомнил впервые: у друга ведь были
Голубые глаза.

Евгений Винокуров обращается к верлибру систематически. Свободный стих встречается у него и в вышедшей в 1965 году книге «Характеры» (стихотворения «Хор в полях», «Опоздал»), и в сборнике 1966 года «Ритм» («Сорок», «По ту сторону лица», «Шоферы боятся самоубийц»), и в сборнике «Метафоры» (1972). В. С. Баевский в своем интересном разборе верлибров Е. Винокурова следующим образом обобщил их тематику: «Можно утверждать, что система свободного стиха предопределяет в творчестве поэта философскую лирику (с мотивом воспоминаний, с темой творчества), сочетание образов, выхваченных из повседневного быта, с наиболее отвлеченными образами, воплощающими основные категории природы, философии, общественной жизни; немалое значение имеет легкий налет иронии, часто обращенный на самого лирического героя стихотворения»¹⁴.

С такой характеристикой верлибра Е. Винокурова в общем можно согласиться. Действительно, в сборнике «Музыка» (1964) свободный стих с философской тематикой даже выделен курсивом, (который в последующих изданиях был снят). Но исследователь попытался распространить частные свойства верлибра Е. Винокурова на русский свободный стих вообще, заявив, что «тот же самый набор мотивов, хотя в различной интерпретации в зависимости от индивидуальности и мировоззрения поэтов, встречаем мы у Кузми-

на, Блока, Маяковского, Яшина, Рыленкова: сперва обрисовываются конкретные образы, непременно на фоне воспоминаний; параллельно развивается мотив творчества, подготавливающий переход от изобразительной части стихотворения к философской; это философское обобщение содержится, как правило, в конце стихотворения»¹⁵.

Думается, ныне нет необходимости специально заниматься опровержением этой теории. Появление ее на свет, как уже говорилось, было связано с недостаточной исследованностью русского верлибра. Даже примеров, приведенных в этой книге, достаточно для того, чтобы убедиться в несостоятельности самой формулы «система свободного стиха предопределяет...». Тематика верлибров чрезвычайно разнообразна, и любая схематизация здесь противопоказана.

Как уже знает читатель, на отдельных этапах развития русской поэзии со свободным стихом связывались какие-то конкретные мотивы типа передачи «музыки революции» (С. Есенин, Андрей Белый, Н. Тихонов, пролетарские поэты) или возвышенно-трагического настроения, как у А. Луначарского и О. Берггольц. Но ни о каком «предопределении», конечно, речи быть не может.

В 60-е годы к свободному стиху обратился Александр Яшин (сборник «Босиком по земле», 1965). Это очень знаменательно, ибо А. Яшин всегда оставался верен традициям народной поэзии, и в этом плане его можно сравнить с К. Некрасовой.

Как и книги многих других советских поэтов-верлибристов, сборник «Босиком по зем-

ле» — явление многоплановое в смысле поэтической техники. Здесь есть и традиционный силлабо-тонический стих, как в стихотворении «Рябчики в снегу», и примеры сочетания различных стихотворных форм внутри одного текста, как в стихотворениях «С матерью наедине», «Молитва матери», и верлибр «в чистом виде» — в стихотворениях «ВМТ», «Что я за человек», «Все для человека», «Спасибо солнцу»:

На восходе
вершины сосен
вспыхнули под солнцем,
и у каждой образовалась своя корона.

Солнце понесло огонь свой по лесу,
по речным сенокосам,
по всей земле, —
и все на земле
старалось уподобиться ему.
Папоротники,
еще не просохшие от росы,
развернулись, будто солнечные кокошники.
Водяная струя под берегом
превратилась в лучистый зонтик,
и по краям его
заиграла радуга.
У рыжей волнушки
пушистая юбочка с оборочками
стала походить
на солнечные протуберанцы.
Подсолнух — солнце,
кружевная паутина — солнце.
Даже старый глухарь,
раснутив хвост,
выдавал себя за восходящее светило.
Кому же и поклоняться в этом мире,
как не солнцу?
И я,
выйдя из своего охотничьего домика
на Бобринском угоре,

повернулся лицом к реке,
которая внизу текла тоже, как солнце,
снял кепку
и сказал ему, огнеликому:
— Нет, человек произошел не от обезьяны!
Мне хорошо с тобой, солнце.
Спасибо тебе!

«Читатель, наверно, обратит внимание, — писал Ал. Михайлов, — и на то, что Яшин, который, кажется, так просто укоренился в народнопоэтической традиции, заговорил верлибром. Что это — эксперимент? Возможно. Но никак не ради самого эксперимента. Такого с Яшиным не может случиться. Значит, что-то из ряда вон выходящее побудило поэта обратиться к необычной для него форме свободного стиха, к необычной форме поэтического самовыражения»¹⁶.

Это «что-то из ряда вон выходящее» было одной из общих тенденций русской поэзии — недаром до А. Яшина к свободному стиху обращались многие видные писатели, тесно связанные с народнопоэтической традицией: С. Есенин, А. Ремизов, Н. Клюев, К. Некрасова.

Верлибры А. Яшина очень неравноценны по своим поэтическим достоинствам. Встречаются среди них и весьма слабые произведения, но есть и целый ряд очень интересных образцов этой стихотворной формы. Чем объяснить это явление? Ал. Михайлов, например, не считает верлибр органичным для А. Яшина¹⁷. Думается, однако, что здесь сыграло роль другое обстоятельство: поэт просто не успел до конца «освонтиться» со

свободным стихом, он только начинал исследовать возможности верлибра. }

Ксения Некрасова, Владимир Солоухин, Евгений Винокуров, Александр Яшин, а в литературах других народов СССР — литовец Эдуардас Межелайтис, белорус Максим Танк — все эти поэты обращались к верлибру более или менее регулярно. В 50—60-е годы были и авторы, в творчестве которых верлибр был, очевидно, пробой и остался разовым явлением. Так у Николая Рыленкова выявлен только один верлибр — уже цитировавшееся в начале книги стихотворение «Думая о матери».

Всего один верлибр удалось обнаружить в творчестве Ольги Берггольц — надпись на памятнике, открытом девятого мая 1960 года на Пискаревском кладбище:

Здесь лежат ленинградцы.	анapest
Здесь горожане — мужчины, женщины, дети,	
Рядом с ними солдаты — красноармейцы.	
Всею жизнью своею	анapest
Они защищали тебя, Ленинград,	амфибрахий
Колыбель революции.	анapest
Их имен благородных мы здесь перечислить не сможем,	анapest
Так их много под вечной охраной гранита,	анapest
Но знай, внимающий этим камням, Никто не забыт, и ничто не забыто.	амфибрахий

В этом возвышенно-торжественном и трагическом стихотворении используются самые

различные повторы: тонические (количество ударений в строке подвержено незначительным колебаниям: от пяти до двух), метрические, синтаксические — в виде анафор и перечислений, окказиональная рифма. Перед нами безукоризненный пример свободного стиха.

Сложными были «взаимоотношения» со свободным стихом Ильи Сельвинского. Мы уже упоминали о его первых опытах в романе «Пушторг». В 1957 году был напечатан роман «Арктика» (1934 — 1956), где тоже есть образец верлибра, постепенно переходящего в белый стих, причем этому свободному стиху предпослано нечто вроде обоснования его права на существование, выдержанное в духе негативных его определений: «...рифма, размер — разве это главное? К тому же, современные европейские поэты пишут без рифмы и без размера. Было бы что сказать!»

...люди моего столетья
убедились,
что ослепительные грезы древних ямб
все чаще утверждаются наукой, ямб
и глупость первобытного мечтанья ямб
преображалась в мудрость. ямб
Атомная догадка Демокрита
подтверждена Дальтоном,
«философский камень»
открыт, —
так почему отвергнуть
идею личного бессмертья? ямб

Пример этот поучителен постольку, поскольку он показывает, что получается на

практике, когда свободный стих начинают осознавать только как стих без рифмы и размера: он утрачивает свои признаки и переходит в другую форму. Но в творчестве поэта есть и более удачные примеры свободного стиха, такие, как фрагмент из стихотворения «Как умолял я о чуде...» (1963), верлибры «Что такое любовь?» (1965), «Когда я был молод...» (1966), «Нет, любовь не эротика...» (1967). Это не самые лучшие произведения русского свободного стиха, но само обращение И. Сельвинского к верлибру (кстати, насколько нам известно, не отмеченное советскими стиховедами) симптоматично для атмосферы повышенного интереса к свободному стиху, которая сложилась в 60-е годы.

В эти же годы верлибр привлек к себе внимание Андрея Вознесенского. Правда, нам неизвестно ни одного стихотворения этого поэта, которое было бы целиком написано свободным стихом. Как правило, верлибр входит в виде фрагментов в общий силлабо-тонический или тонический текст. Так, одно из наиболее ранних обращений А. Вознесенского к верлибру имело место в стихотворении «Париж без рифм» (сборник «Антимиры», 1964), начало которого выдержано в ключе рифмованной силлаботоники:

Париж скребут. Париж парадят.
Бьют пескоструйным аппаратом.
Матрон эпохи рококо
продранивает душ Шарко.

Далее постепенно совершается переход к свободному стиху:

о Париж,

мир паутинок, антенн

и оголенных проволочек,

как ты дрожишь,

как тикаешь мотором гоночным,

ямб

о сердце под лиловой пленочкой

ямб

Париж

(на месте грудного кармашка

вертикальная, как рыбка, плыла

бритва фирмы «Жиллет»)!)

На смену этому фрагменту опять идет силлаботоника.

В данном случае переход от силлаботоники к свободному стиху обусловлен содержанием стихотворения. Верлибр появляется там, где авторское описание Парижа переводится в несколько фантастический и одновременно иронический план.

При разборе верлибра А. Вознесенского сразу видно, что ведущая роль отводится здесь перечислительной интонации и изосинтаксизму, выступающему в самых различных видах: в виде многочисленных перечислений, а также в виде параллелизма членов («коричнево изгибался чай, сохраняя форму чайника, и так же, сохраняя форму водопроводной трубы, по потолку бежала круглая серебряная вода») и сравнений («как знак: «Проезд запрещен», «как 16 матрасных пружин», «как рыбка»). Все остальные константы оттеснены на второй план, хотя время от времени встречаются и звуковые повторы, и метрически организованные строки, и окказиональные рифмы. Вообще-то практически редко получается, чтобы все меры повтора были

бы в количественном отношении уравновешены, по решительное предпочтение какого-либо одного типа констант может привести к появлению на свет «прозовика», который, «как правило, эстетической ценности не имеет». Впрочем, Л. Вознесенскому свойственно соединение в пределах одного произведения самых разнообразных форм художественной речи. В стихотворении «Охота на зайца» (сборник «Антимиры») соседствуют рифмованная силлаботоника, верлибр и проза. Верлибр вводится в традиционный стих «Эскиза поэмы» (сборник «Ахиллесово сердце», 1966). Небольшие фрагменты, написанные свободным стихом, встречаются в поэме «Оза» (1964). Более заметное место занимает верлибр в поэме «Портрет Плисецкой» (сборник «Тень звука», 1970).

В стиховедении отмечалось, что ритмика верлибра Л. Вознесенского «строится на параллелизмах, повторах, на чередовании однотипных синтаксических конструкций. Здесь усилена также ритмообразующая роль строки, хотя отсутствует рифма»¹⁸. Поэт охотно использует аллитерации, ассонансы, тонические константы, перечисления и противопоставления, но почти полностью избегает употреблять метрические повторы. Между тем, как мы видели, от применения метрики в верлибре не отказывались самые выдающиеся приверженцы свободного стиха. Вероятно, отказ Л. Вознесенского от метрики связан со своеобразным периодом «акклиматизации» его с верлибром и с отталкиванием от традиций силлаботоники. Может быть, при этом свободный стих осознается как форма

промежуточная между прозой и стихом; не случайно в ряде произведений А. Вознесенского верлибр либо соседствует с прозой, либо даже непосредственно переходит в нее, как в стихотворениях «Языки» и «Из Хемингуэя» (сборник «Тень звука»).

Для Андрея Вознесенского характерно такое использование верлибра, которое мы условно предлагаем называть эмфатическим*. Выше уже шла речь о том, что у него нет произведений, которые были бы целиком написаны свободным стихом; обычно переход к верлибру бывает связан с тем, что тот или иной фрагмент необходимо по тем или иным причинам выделить и противопоставить другим частям стихотворения.

В стихотворении «Париж без рифм» свободный стих привлекается для описания особого видения Парижа. В «Портрете Плисецкой» верлибр должен передать экстраординарный характер балерины. В стихотворении «Из Хемингуэя» с помощью свободного стиха автор пытается дать представление о стиле американского писателя.

В последнее время нередко обращается к верлибру Евгений Евтушенко. В 1975 году была опубликована его поэма «Снег в Токно», полностью написанная свободным стихом. Поэма имеет много интересных в идейно-художественном отношении элементов, не исключая и свойственной ей стихотворной формы:

1. Глаза у хозяина были такие, амфибрахий
2. как будто, не зная о ней ничего, амфибрахий

* Э м ф а т и ч е с к и й — (букв.: ударный) здесь: выделяющий, отличающий какой-либо фрагмент стихотворения от других.

3. он знал ее в детстве, знал ее
в юности,
4. ее детей принимал из нее,
5. и ей помогал мокасины стаскивать
с мужа,
6. и где-то рядом сидел в кафе,
7. увидев мысли о самоубийстве,
8. витавшие в легком облачке дыма
9. над чашечкой кофе в ее руках.
10. Но он, играя на этой свирели,
11. не выражал снисходительной
жалости, дактиль
12. а этим кружением, этой мелодией амфибрахий
13. и грустными, но улыбающимися
глазами
14. госте своей говорил: дактиль
15. «Все пройдет.
16. Конечно, и жизнь пройдет —
что поделаты!
17. Но если мы живы, зачем умирать
прежде смерти? амфибрахий
18. Ведь есть еще счастье играть
на свирели амфибрахий
19. или послушать чужую свирель. дактиль
20. И в каждом из нас есть, наверно,
звуки, амфибрахий
21. которые кажутся неизвлекаемыми,
22. но стоит лишь тихо закрыть глаза
23. и протянуть ожидающе руки
ладонями кверху, дактиль
24. как вдруг окажется, будто подарок,
25. в них деревянное тело свирели, дактиль
26. и стоит лишь прикоснуться губами
27. к дырочкам круглым, просверленным
в тайну, дактиль
28. как вместе с дыханием выйдет из нас амфибрахий

29. наша единственная мелодия,
30. и жизнь тогда никогда не пройдет,
31. а смерть пройдет, заслушавшись
жизнью.

В отличие от верлибра А. Вознесенского, поэме Е. Евтушенко свойственна соразмерность строк, в той степени, в какой вообще это слово применимо к свободному стиху. Если А. Вознесенский весь как бы диспропорция, то у Е. Евтушенко отсутствие традиционных ритмических факторов уравнивается наличием многообразных повторов. В приведенном фрагменте первые четыре стиха связаны между собой тонически, так как в каждом из них имеется по четыре ударения. Кроме того, две первые строки организованы метрически, из второй строки в третью переходит повтор «зная — знал», а все первые девять строк объединены тем, что они составляют одно предложение, насыщенное однородными сказуемыми. В тексте используются и фонетические константы: аллитерации («н» во второй строке, «г» — в четырнадцатой, «р» — в семнадцатой) и ассонансы («и» — в седьмой и в тринадцатой строке); и различные типы изосинтаксизма (применение деспричастных конструкций в первых десяти строках, уже отмеченное употребление однородных сказуемых, обращение к лейтсловам типа «знал» в первом трехстишии или «пройдет» в пятнадцатой, шестнадцатой, тридцатой и тридцать первой строках; наличие противопоставлений). Вся эта смена мер повтора и порождает эффект корреспондирования рядов, лежащий в основе

свободного стиха вообще. Евгений Евтушенко создал образец весьма зрелого высокоорганизованного верлибра и, отважившись «доверить» этой стихотворной форме ритмику целой поэмы, сделал довольно решительный шаг вперед в деле популяризации свободного стиха, ибо подобные опыты не предпринимались в русской поэзии со времени Андрея Белого. Впрочем, мы уже говорили о том, что поэму «Христос воскрес» надо судить по законам литературы эксперимента; поэма же «Снег в Токио», хотя о ней могут быть разные мнения, безусловно, относится к категории полноценных художественных произведений и может рассматриваться как несомненный успех русского советского свободного стиха.

Через несколько лет Е. Евтушенко вновь обратился к свободному стиху в поэме «Мама и нейтронная бомба». Здесь поэт от, так сказать, «мысли семейной» в «Снеге в Токио» возвращается к «мысли народной» и поднимает тему, волновавшую его в таких этапных для него произведениях, как «Братская ГЭС» и «Казанский университет», — тему взаимодействия человека и истории.

Центральная проблема поэмы «Мама и нейтронная бомба» — преломление истории в судьбе человеческой. Поэма подчеркнуто автобиографична, пути истории пересекаются с жизненными путями родственников поэта, ставших героями его произведения. И скорее всего именно автобиографичность послужила основой творческой удачи поэта. Конечно, нельзя сказать, что он смог глобально осмыслить историческое содержание нашей эпохи, но поэт сделал на этом пути немало интерес-

