

Н.М. Азарова

О ДЛИНЕ СТИХОТВОРНОЙ СТРОКИ, ИЛИ МОЖНО ЛИ ФОРМАЛИЗОВАТЬ ТЕЛЕСНОСТЬ В СТИХЕ¹

Когда мы пытаемся установить некоторую взаимосвязь между текстом и телесностью, мы заранее полагаем, что такая взаимосвязь существует. Однако можно ли формализовать это? Иными словами, можно ли формализовать телесность в стихе, например, исходя из определенного существенного параметра – такого, как длина строки? Здесь можно выделить два аспекта. Первый – поставить вопрос, каким именно образом та или иная форма, текстовая структура связана с телесностью, а второй – заметить, что та или иная структура, в отличие от других, обязательно предполагает тесную связь с телесностью.

Задать вопрос – чем полагается окончание строчки – значит уже установить связь между стихом и визуальным. Распространенный концепт «стиха» включает в себя особый телесный ритм, особое движение глаз и особую визуальную информацию. Строка стиха определяется как более короткая, чем обычная типографская строчка.² С другой стороны, концепт стиха предполагает и связь с телесностью иного типа – произнесением голосом, т.е. связь между стихом и перформативом. Что это, чистая

1 Исследование выполнено при поддержке РГНФ (проект № 13-04-00363 "Языковые параметры философских и поэтических текстов в России и Европе 19-21 вв."). Исследование выполнено при поддержке гранта ведущих научных школ НШ-2084.2014.6 «Образы языка и многоязычия в различных типах дискурсов».

2 Именно исходя из этого определения, Ю.Б. Орлицкий пишет, что «признание ритма строк главным <...> признаком стихотворной речи предполагает трактовку в качестве стихотворного любого текста, разбитого на стихотворные строки, т.е. строки, имеющие обычно протяженность короче стандартной типографской строчки, а если превышающее ее, то продолжающиеся во второй и последующих "полустроках" с отступом от границы строки вправо, и, соответственно, развертывающегося одновременно по горизонтали и по вертикали» // Орлицкий Ю.Б. 2 Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 17.

условность? Безусловно, нет. Тем, что даже в традиционном стихе независимо от того, что стихи были записаны строго в столбик, а длина строк была сопоставимой – уже этим в классическом стихе полагается некое присутствие равномерного (искусственного) ритма дыхания, так или иначе обращенного к адресату. Именно ритм дыхания как при чтении вслух, так и при чтении глазами, внутренним голосом (при котором все равно моделируется чтение вслух) может способствовать, в частности, осуществлению *магической функции* стиха.

Связь между ритмом дыхания и *глазным* ритмом легко устанавливается даже неискушенным читателем. И немаловажную роль здесь играет длина строки. Как визуальный, так и «телесный» (дыхательный, произносительный) облик стиха зависит от длины строчки. Самое грубое разделение – это разделение на короткие и длинные строки и, соответственно, на стихи только или преимущественно из длинных строк и, соответственно, стихи из коротких строк.

Короткая строка стиха, как правило, предполагает более отрывистое чтение, т.е. чтение подчеркнуто искусственное, не связанное с естественным ритмом дыхания. В экспериментальных стихах предельно короткие строчки, состоящие из одного слова, обладают ярко выраженным перформативным потенциалом: длина дыхания сокращается, а все слова, даже если они не содержат выраженного звукового повтора, благодаря схожему звуковому облику воспринимаются как похожие (иногда вплоть до эффекта паронимии). В знаменитом стихотворении В. Ходасевича «Похороны» короткие однословные строки состоят из односложных слов. Каждое из слов произносится на одном выдохе и со схожей интонацией. Появляющееся у слов общее значение можно воспринимать как нечто подобное серии ненастойчивых императивов (*сядь, вынь, вверх* и т.д.) или как серию дейктических конструкций с семантикой предъявления, что при чтении вслух может быть интерпретировано читателем как звуковые или телесные перформативные жесты:

Лоб –

Мел.

Бел

Гроб.

Спел

Поп.

Сноп

Стрел –

День

Свят!

Склеп

Слеп.

Тень –

*В ад!*³

Но обязательно ли интерпретировать короткие строчки, устанавливая связь с телесностью? В случае Ходасевича этому способствует не столько длина строки, сколько звуковой облик отдельных коротких слов. А вот если записать короткими строчками из одного слова поэтический текст другого типа, то эта связь может и не устанавливаться, и впечатление останется чисто «глазное»: короткие строчки удобны для чтения. Хорошим примером здесь могут служить стихи Игоря Холина, который в своё время, вдохновлённый появлением компьютеров, переписал все свои тексты короткими строчками.

³ Ходасевич В. Собрание стихов, М., 1992. С.274

Хотя связь длины строчки с телесностью не концептуализировалась в метатекстах, однако, возможно, в сознании читателя с телесностью связывалась именно длинная строка. Визуально длинные строчки больше заполняют страницу, а коммуникативно длинная строка приглашает читателя не прерываться, прочесть (просмотреть) строку «на одном дыхании», чтобы не растерялся её эмоционально-экспрессивный запал, то есть подразумевает некоторое усилие (эмоциональное, глазное, телесное) адресата. В какой-то мере это сродни риторике, ораторскому искусству, поэтому стихи с длинными строчками могут восприниматься как прозаизмы. В то же время существует некая устойчивая связь длинной строки с телесностью как проекции разного типа движения в пространстве, например, шага. С другой стороны, длинная строка визуально усиливает линейность прочтения, то есть возможное восприятие длинной строки стиха как прозаизма связано и с движением глаза слева направо:

O the engineer's joys! to go with a locomotive!

*To hear the hiss of steam, the merry shriek, the steam-whistle, the
laughing locomotive!*

To push with resistless way and speed off in the distance⁴.

У современного читателя длинная строка ассоциируется либо с архаикой, либо с верлибром, а У. Уитмен единогласно признается фигурой, симво-

30

лизирующей как начало верлибра вообще, так и верлибра из длинных строк⁵.

По отношению к телесности необходимо выделить два аспекта проблемы,

4 О радость машиниста! вести паровоз! / Слышать шипение пара, радостный крик, паровой свисток / хохочущий паровоз! / Мчаться по непреодолимому пути, спешить прочь на расстоянии! // Whitman W. *Leaves of Grass*, 2008. http://www.gutenberg.org/files/1322/1322-h/1322-h.htm#link2H_4_019

5 Steele T. *Missing Measures: Modern Poetry and the Revolt Against Meter*, University of Arkansas Press, 1990; Kirby-Smith H. T. *The Origins of Free Verse*, University of Michigan, 1996.

которые могут выступать как совместно, так и по отдельности: первый -- телесность и длинная строка, а второй – телесность и верлибр. Обычно конец строки Уитмена полагался исследователями исходя из ментального критерия: Уитмен «никогда не разрывает стих произвольно <...> его произведения почти всегда разбиты на строки или периоды, длина которых соответствует естественной длине мысли»⁶. Однако конец строки верлибра может задаваться ритмом дыхания, его подчинённостью внешним явлениям, неравномерностью, определяющей «словесную походку» (выражение Ю. Тынянова). По мысли Тынянова, единицей динамизации стиха в верлибре «служит каждый предыдущий ряд по отношению к последующему»⁷.

Известно, что при чтении верлибра, как правило, каждый конец строчки маркируется более значительной паузой, чем при чтении рифмованных стихов. Таким образом фиксируются естественные остановки дыхания, поэтому связь с телесностью может быть акцентирована именно в верлибре.

Кроме того, если в стихотворении из коротких строк легче устанавливаются вертикальные связи, то в длинной строке преобладают горизонтальные – независимо от наличия или отсутствия нарратива. Благодаря движению глаза слева направо усиливается последовательность, последовательное движение, а вертикальные связи так или иначе ослабляются, в результате чего возникает ощущение нарратива. В этом смысле по отношению к знаменитым перечислительным рядам Уитмена возможны два типа рассуждения. Первый – перечисления характерны для Уитмена, длина строки характерна для Уитмена, поэтому любовь поэта к перечислениям и нарративный характер его лирики требуют длинной строки. Второй – длинная строка определяется телесным ритмом продвижения в пространстве, что в свою очередь предопределяет появление нарратива и

⁶ Kennedy W. Reminiscences of Walt Whitman. Haskell House Pub, 1972. P.169

⁷ Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М., 2002. С. 64

рядов перечислений. Объявление перечислений следствием, а не причиной длины строки, возможно, является более адекватным.

В истории культуры тексты Уитмена не просто фигурируют как значимые прецедентные тексты, в том числе опознаваемые по критерию длины строки, но и формируется концепт «Уитмен», конститутивным признаком которого является телесность. Именно Уитмен первый назвал себя «поэтом тела»:

*I am the poet of the Body and I am the poet of the Soul,
The pleasures of heaven are with me and the pains of hell are with me,
The first I graft and increase upon myself, the latter I translate
into new tongue...⁸*

Действительно, «торжество духовного начала художественно осмысляется не как преодоление телесной “оболочки”, но как ее <...> развитие, расцвет»⁹.

Телесность поэзии Уитмена можно трактовать трояко.

Телесность 1: можно мыслить уитменовскую телесность как телесность субъекта – как некий топик, который утверждается в тексте и самим текстом.

Телесность 2: телесность внешнего адресата. Это длина строки при чтении: длиной строки задается протяженность дыхания адресата, в том числе и при

31

чтении про себя (внутренним голосом). Воздействие на адресата заключается в том, чтобы заставить его дышать и делать паузы особым образом.

И наконец, телесность 3: условно – это телесность самого текста, заложенная в нем потенциальная перформативность. Дело в том, что длинная

⁸ Я поэт Тела, и я поэт Души, / Радости рая во мне и страдания ада во мне, / Первыми я прививаю себе и умножаю радости, а затем мучениям я даю новый язык...// Whitman W. Leaves of Grass, 2008. http://www.gutenberg.org/files/1322/1322-h/1322-h.htm#link2H_4_0196

⁹ Венедиктова Т.Д. Поэзия Уолта Уитмена. М., 1982. С. 36

строчка выигрышной при чтении вслух, чем нейтральная. И наоборот, она иногда вызывает затруднения при чтении глазами – читатель путается, теряет строчку – поэтому длинная строчка как бы приглашает прочесть себя вслух, вызывает желание читать вслух¹⁰.

Возможно, неслучайно «верлибр из длинных строк» и «телесность» – как две составляющие входят в то, что можно обозначить как концепт «Уитмен». Но интересно, что они, как правило, рассматриваются сами по себе: обычно телесность трактуется как особенность поэтики Уитмена, его идеология, его стратегия, его оптика¹¹ [Moon 1993], но не как свойство его строки.

Когда «Уитмен» превращается в концепт из двух составляющих: 1 – телесность, 2 – длинная строка верлибра с нескончаемыми перечислениями – и фигурирует как прецедентный текст в культуре, оказывается, что эти две вещи вполне связаны между собой: «уитменовскую строку» можно определить как длинную строку свободного стиха, длина которой определяется дыханием (и шире – телесностью человека). Как это транслируется в культуре, видно, если посмотреть, с одной стороны, на тексты Ф. Пессоа, с другой – на А. Гинзберга.

По мысли великого португальского поэта Фернандо Пессоа, создание У. Блейком свободного стиха, усовершенствованного затем Уитменом, дало литературе симфонический инструмент и сделало возможной идейно-словесную оркестровку¹². Казалось бы, это высказывание можно воспринимать в аспекте взаимосвязи формальной организации стиха и его идейной организации (организации идей). На самом деле в статье поэта фигурирует термин *ideativo*, который, учитывая визуальную значимость

10 Одна из теорий возникновения языка – это координация голоса и движения тела, которая предшествует всякой референции. [Сослаться на Бурлак](#) Возможно, именно поэтому длинная «телесная» строчка мыслится как изначально звучащая, даже когда она существует на уровне «словесной походки».

11 Moon M. Disseminating Whitman: Revision and Corporeality in Leaves of Grass. Cambridge, 1993.

12 Pizarro J. Alias Pessoa. Valencia, 2013.

текста и строчки для Пессоа, очевидно, лучше всего коррелирует с тем, что называют *идеограммой*, т.е. *симфония* у поэта – это одновременно и зрительная симфония, симфония для глаза, позволяющая соотнести зрительно-телесное и ментальное. Однако оказывается, что *оркестровка* – это и одно из ключевых слов Пессоа. Так, в его самом известном верлибре «Морская ода» (1915), написанном его гетеронимом Алваро де Кампушем¹³, *оркестровка* оказывается напрямую связанной не просто с телесностью, унаследованной от Уитмена, но и с тем, что у Пессоа получило название *sensacionismo* (от порт. *sensación* – ощущение). По Пессоа, сенсационизм в противовес всем предшествующим *измам* подразумевает последовательную запись ощущений, которые благодаря оркестровке превращаются в симфонию. Термин симфония оказывается применим и к объекту/субъекту ощущений, и к структуре текста, обеспеченной длиной строк:

И есть ощущений симфония подобных и несовместных,

Есть оркестровка в моей кровí гомона преступлений,

...

Быть с вами в бойне, в резне!

С вами сплестись в оркестровке симфонии грабежа!

32

О не знаю, не знаю, скольким я бы хотел быть в вас!

Не то чтобы только быть-вами женщиной, быть-вами женщинами,

быть-вами

жертвами,

Быть-вами жертвами – мужчинами, женщинами, детьми, шхунами —,

Не то чтобы только быть временем, и кораблями, и волна́ми,

Не то чтобы только быть вашими душами, телами, вашей яростью,

13 de Campos A. (Fernando Pessoa). Opiário. Ode Triunfal. Ode Marítima. Lisboa, 2008.

мочью,

Не то чтобы быть конкретно вашим абстрактным действием оргии,

*Не то чтобы только этим я хотел быть – больше чем это, Бог-это!*¹⁴

В «Морской оде» образуется связь между длиной стиха, его визуальностью, функционирующей как идеограмма, и структурой (стиха) верлибра, отвечающей задаче поэтики телесности, понимаемой как сенсационизм. Интересно, что далее, в «Приветствиях Фернандо Пессоа» («Salutations to Fernando Pessoa», 1988)¹⁵ Аллен Гинзберг предпочитает не замечать эту связь и сознательно редуцирует поэтику Пессоа до чётко артикулированного концепта «Уитмен», опять воспроизводя ставший уже каноническим ряд Уитмен – длинная строка – словесные длинноты:

*Turning to Pessoa, what'd he write about? Whitman
(Lisbon, the sea etc.) method peculiarly longwinded,
diarrhea mouth some people say...*¹⁶

Довольно четкая взаимосвязь телесности и длины строки легко прослеживается и в таких, казалось бы, маргинальных, но тем не менее очень значимых для русской культуры текстах, как стихи философов. В русской философии немало примеров стихотворений философов, в том числе верлибров, помещённых внутрь философской прозы (Фёдоров, Соловьёв, Карсавин и др.). Запись философского текста как стихотворного может иметь в виду перевод мысли в телесный режим, это сродни мистической практике. Особый интерес вызывают тексты философа-обэриута Якова Друскина, в которых в том числе можно усмотреть причину обращения философа к

14 Перевод с португальского Наталии Азаровой.

15 Это стихотворение Гинзберга написано по следам португальского текста Алваро де Кампуша «Saudação a Walt Whitman» (1915). О Пессоа и Уитмене как проводниках прецедентных текстов см. Азарова Н.М. «Морская ода» Ф. Пессоа: о критериях опознания прецедентного текста // НЛЮ, № 128, стр. 201-207

16 Обратимся к Пессоа, о чем он писал? Уитман / (Лиссабон, море и т.д.) типично многоречивый способ / словесный понос, скажут некоторые... (пер. Н.А. Азаровой) // Ginsberg A. Collected Poems 1947-1997. London, 2013.

критерию «длина строки». Друскин еще в конце 20-х гг. 20 в., переходя от прозы к верлибру, демонстрирует необходимость и возможности ритмической репрезентации философской мысли. Длина строки философского высказывания о форме и пространстве полагается телесностью «я» философа, его естественным дыханием (заметим, задолго до когнитивных теорий).

Любое определение, в том числе философское, всегда несовершенно и семантически неполно. Философский термин отличается от научного прежде всего тем, что он определяется только целым философским текстом, и любое вырванное из текста определение, вырвано искусственно. Но как положить предел определению внутри текста? И в этом смысле эффективным средством, способным положить естественный ритмический предел определению, является дыхание человека и соответственная длина строки верлибра. Длина строки регулируется дыханием, его глубиной, размеренностью-неразмерен-

33

ностью, и определение длится столько, насколько хватает воздуха. В то же время ряд подобных определений составляет единое целое:

Попробуем писать размеренными строчками и неразмеренными, сообразуясь со своим дыханием...

Формы яснее

Формы чище

Чистое тело геометрическое.

Чистое тело, еще не открытое наукой геометрией

И определяется оно через связь с телом.

Связь происходит через горло и носоглотку

Фигура книзу сужается кверху расширяется

И наоборот фигура кверху сужается,

*а книзу расширяется*¹⁷.

Предел развертывания мысли – ее недоопределенность – регулируется телесностью. Под недоопределённостью я понимаю отступление границы определения по мере приближения к ней. *Недоопределенность* – это не неопределенность, не размытость, не отказ от определения. Это как мама, учащая ребенка плавать, отходит на шаг назад, когда ребенок уже почти к ней подплыл.

Переход к стихотворной форме связан у Друскина также с остановкой «внешнего» времени и переходом в другое время. Если «внешнее» время выражается конвенциональным синтаксисом, предполагающим привычные причинно-следственные связи, то остановка внешнего времени, начало ритмической речи, переход к стихотворной строке верлибра подразумевает разрушение этих связей, установление новых связей во времени стиха. Это настоящее (новое) время определяется телесным ритмом. Если силлаботоника существует во внешнем конвенциональном времени, то верлибр такого типа можно понимать как установление нового времени, подчинённого телесному ритму. Длина стиха полагается естественной телесностью. Таким образом, три характеристики – телесность (дыхание), недоопределенность философского определения и длина строки – оказываются взаимосвязанными и помещенными в некоторое «настоящее» время, где эта взаимосвязь оказывается возможной.

Попутно отметим, что длина строки косвенно коррелирует и с такой грамматической характеристикой, как время глагола. Телесность, телесный опыт, опыт дыхания связаны с планом настоящего. В этом смысле прошедшее и будущее бестелесны. Предположение о том, что большая часть глаголов в длинной строке верлибра будет в настоящем времени, неожиданно подтверждается как текстами Уитмена¹⁸, так и Пессоа, Друскина и даже Аркадия Драгомощенко.

17 Друскин Я. // «Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2-х тт. М., 2000 Т. 2. М., 2000. С. 442-443.

Исходя из вышесказанного, создается впечатление, что можно не жёстко формализовать взаимосвязь телесности и длины стиха. Например, утверждать, что длинная строка, или преимущественно длинная строка, или строка, тяготеющая к длинной, лучше подходит для соотнесения ментального и телесного, для создания ментально-телесного ритма. Или утверждать, что в принципе такое построение верлибра дает больше возможностей для реализации связи с телесностью.

Однако позволим себе несколько усомниться в наших собственных выводах. Можно допустить, что некий схоже организованный текст из длинных строк или даже поэтический текст, генетически восходящий к линии Уитмен – Пессоа – Гинзберг, может реализовывать в том числе иную модель. Хорошим примером этого положения будут тексты Драгомощенко, явно на-

34

следующего традицию Уитмена через тексты Гинзберга и американской «школы языка» (language school).

Оказывается, несмотря на наше утверждение, что длинная строка способствует линейности, прозаизации и нарративизации, которая регулируется естественным дыханием, длинная строка обладает и как будто противоположной характеристикой. Способность сжимать, спрессовывать смыслы, не следуя за естественным дыханием, способность в длинной строке ставить преграды линейному «чтению залпом», на одном дыхании, можно воспринять как своеобразную стратегию антителисности, или чистой ментальности:

... он все это знал, я же знал, что вернусь к этому позже –

страх, косноязычие, а далее описание.

Никто зеркально не знает, с чего начинает себя почти ничего.

Поскольку нет нужды даже в том, что бы думать как «о себе».

И затем: чтобы видели, что как «о себе» никто за не видел:

3. Драгомощенко А. Тавтология: Стихотворения, эссе. М., 2011.
4. Друскин Я. «Давно не писал...» // «...Сборище друзей, оставленных судьбою» А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях, в 2-х тт. М., 2000.
5. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.
6. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М., 2002.
7. Уитмен У. Листья травы. Пер. и вступ. статьи К. Чуковского и М. Медельсона. М., 1955.
8. Ходасевич В. Собрание стихов. М., 1992.
9. de Campos A. (*Fernando Pessoa*). Opiário. Ode Triunfal. Ode Marítima. Lisboa, 2008.
10. Ginsberg A. Collected Poems 1947-1997. London, 2013.
11. Kennedy W. Reminiscences of Walt Whitman. Haskell House Pub, 1972.
12. Kirby-Smith H. T. The Origins of Free Verse, University of Michigan, 1996.
13. Moon M. Disseminating Whitman: Revision and Corporeality in Leaves of Grass. Cambridge, 1993.
14. Orlov, Paul A. On Time and Form in Whitman's "Crossing Brooklyn Ferry" // Walt Whitman Quarterly Review 2 (Summer 1984). P. 12-21.
15. Pizarro J. Alias Pessoa. Valencia, 2013.
16. Steele T. Missing Measures: Modern Poetry and the Revolt Against Meter, University of Arkansas Press, 1990.
17. Whitman W. Leaves of Grass, 2008.
http://www.gutenberg.org/files/1322/1322-h/1322-h.htm#link2H_4_0196