

Б. П. РАГОЙША

Минск — БССР

ПРОБЛЕМА ВЕРЛИБРА В БЕЛОРУССКОЙ ПОЭЗИИ

Теория верлибра лежит на пересечении многих проблем: традиций и новаторства, диалектики формы и содержания, национального и интернационального. Нельзя говорить об этой форме стихосложения, не учитывая специфики поэтического отражения действительности, не принимая во внимание соотношения в стихе эмоционального и рационального и т.д. Поэтому не удивительно, что именно свободный стих является той ареной, где очень часто скрещивают перья так званные новаторы и традиционалисты, ибо неразработанность многих названных проблем даёт в руки как одним, так и другим необходимое количество нужных аргументов. Иногда даже об аргументах говорить не приходится: верлибр или голословно отрицается, классифицируется как „мода“, „мёртворожденное дитя“, или — реже — встречается с распростёртыми объятиями, объявляется чуть ли ни единственным полномочным представителем современной поэзии. Правда, были и своеобразные попытки разобраться в сущности свободного стиха. В первой четверти нашего столетия немало бумаги было списано на то, чтобы установить социальные предпосылки его возникновения. Одни (Шарль Вильдрак и Жорж Дюамель) ритмическую раскованность стихотворных размеров выводили из относительной свободы буржуазной общественной жизни¹, другие (В. Фриче) — из „лихорадочно-возбужденного ритма современной жизни и современной души“², третьи (И. Маца) — из „индивидуалистических тенденций мелкой буржуазии“ Америки и Западной Европы³. Грубая вульгарно — социологическая „привязка“ художественной формы к конкретным событиям общественной жизни не только не содействовала решению проблемы, но ещё больше

¹ Ш. Вильдрак и Ж. Дюамель, *Теория свободного стиха*, перевод и примечания В. Шершеневича, Кн-во „Имажинисты“, 1920, стр. 14.

² В. Фриче, *Новейшая европейская литература (1900—1914)*, вып. I: *Капитализм и социализм в литературе*, „Денница“, М. 1919, стр. 26.

³ И. Маца, *Литература и пролетариат на Западе*, М. 1927, стр. 140.

её запутывала. Один из деятелей русского имажинизма В. Шершеневич подсчитал, что в промежутке между 1913 и 1920 годами свободным стихом написано больше, чем размерами правильными. Основываясь на простых арифметических подсчётах, он поспешил пропеть поминальную песню силлаботонике: „...наш метрический стих доживает едва ли не последние дни... Всё большие и большие права приобретает свободный стих”⁴. Гипертрофия свободного стиха, понятого только как отрицание ритмической и метрической организованности традиционного стихосложения, не могла не привести к утере границ между поэзией и прозой. Вследствие этого появились сборники стихов, которые имели к поэзии весьма отдалённое отношение. Поэзия из искусства начала превращаться в словесное трюкачество. Например, поэт С. Нельдихен в одну из своих поэм полностью „вмонтировал” резолюцию работника издательства на первую книгу его стихов: „Настоящая брошюра пережевывает старое, отжившее, явится лишним балластом в общей гармонии пролетарского творчества, и в появлении на свет безусловно не нуждается”⁵.

Однако „эпидемия” свободного стиха в немалой степени содействовала выработке иммунитета против болезни. Повышается интерес к традиционному стиху. Всё чаще и чаще слышатся голоса в защиту классических размеров, против засилия „ритмической неорганизованности”. Иногда ради такой защиты используется весь полемический заряд, доводы заостряются, „беда” рисуется особенно страшной. Уже в 1922 году в украинском журнале „Шляхи мистецтва” критик М. Йогансен пишет о разрушении верлибром классической силлаботоники: „Когда погибли размер и рифма, одновременно погибла организованность стиха — его сюжет, — он раскололся на отдельные куски натюрморта, на образы... Логическая линия погибла первой... Эмоциональная линия стиха заменила логическую. Звуковая линия заменила эмоциональную и погибла в свою очередь, покинув в стихе только неорганизованные образы. И здесь стерлась грань между поэзией и отрывками ритмической прозы (имажинизм)”⁶.

Тем не менее не такие, даже самые крайние, высказывания сыграли главную роль в отходе от свободного стиха в советской поэзии 20-40 годов. Гипертрофия свободного стиха без достаточно полного понимания его сущности и своеобразия логично привела к обесценке этого художественного явления. Практика верлибра вскоре стала забываться, а вместе с тем заглохла и его теория. Но уже со второй половины 50-х годов происходит как бы новое рождение свободного стиха. К этой поэтической форме всё чаще начинают обращаться В. Солоухин, Е. Винокуров, В. Боков, А. Колычев — в русской литературе, Э. Межелайтис и Ю. Марцинкявичюс — в литовской, целая кагорта

⁴ См. предисловие к названной выше книге Ш. Вильдрака и Ж. Дюамеля, стр. 3.

⁵ См.: В. Пяст, *Современное стиховедение. Ритмика*, Л. 1931, стр. 308.

⁶ Цитирую по книге: Л. Новіченко, *Поетія і революція*, Київ 1956, стр. 139.

молодых поэтов — И. Драч, М. Винграновский, Л. Костенко, В. Коротич, В. Лучук — в украинской, Дебора Вааранди — в эстонской, некоторые поэты младшего и старшего поколений во главе с Максимом Танком — в белорусской и т.д. Заметно изменилось отношение литераторов к формальным поискам вообще. В частности, об этом свидетельствует совещание советских и румынских поэтов, происходившее в начале 1961 года в Бухаресте. Именно советские писатели подняли вопрос о возможности сосуществования в литературе социалистического реализма разных стилистических разветвлений. Говоря о поэтических формах и склонности поэтов к тому или иному пути выражения художественного замысла, А. Дементьев сказал, что такие расхождения кажутся ему естественными, что „поэзия от них ни в коем отношении не пострадает, а только выиграет и станет ещё богаче. Различные направления вполне возможны в пределах социалистического реализма”⁷. Поэт Виктор Боков конкретизировал эту мысль: „Я убеждён, что любая система стихосложения обеспечивает неограниченные возможности развития. Ни одна стихотворная форма не может претендовать на роль диктатора...”⁸ Видный белорусский поэт Максим Танк, который всю жизнь боролся с поэтическим однообразием, шаблоном, решительно отстаивал необходимость для поэзии различных форм отражения действительности. Специально остановившись на так званых традиционной и нетрадиционной системах стихосложения, он заявил: „В споре: какая форма лучше, рифмованный стих или белый? — обе стороны располагают тяжёлой артиллерией убедительнейших доводов. Если бы вопрос этот поставили на голосование, то я лично голосовал бы и за белые стихи, и за рифмованные, и за вольные! Потому что я не вижу во всех этих поисках и дискуссиях никакого антагонизма. В их основе лежит стремление найти наиболее действенную форму для отображения величия и многогранности жизни, для постоянного совершенствования нашего боевого оружия и, в первую очередь, поэзии”⁹. Эту свою мысль Максим Танк повторил в феврале 1964 года, выступая перед членами Общества польского-советской дружбы в Варшаве. „Очень трудно — сказал он — на основании темы определить, в какую форму она должна перелиться. Одни стихи без рифмы, без певучести, характерной для белорусской поэзии, не могут существовать. Есть стихи — это касается и моей поэзии — которые рифмовать не было бы смысла. Поэт должен быть в постоянных поисках”¹⁰. Своеобразным выражением мыслей многих советских поэтов явились афористические слова эстонского поэта Яана Красса:

Стихи в рифму — речное пароходство,
без рифмы — морское судоходство.

⁷ „Румынская литература”, 1961, № 4, стр. 126.

⁸ Там же, стр. 120—121.

⁹ Там же, стр. 122.

¹⁰ В. Швед, *Зачараваныя паэзіяй Танка*, „Ніва”, (Białystok) 1. III. 1964.

К сожалению, теория верлибра намного отстала от поэтической практики. За исключением некоторых замечаний общего характера, этой форме стихосложения в последние десятилетия посвящено в советской науке о стихе лишь несколько специальных статей¹¹. Это, в первую очередь, работы А. Квятковского и А. Жовтиса, интересные прежде всего попыткой определить характер меры повтора, лежащей в основе свободного стиха, стремлением дать свою классификацию верлибра, широтой материала, который впервые вводится в научный обиход. Однако и А. Квятковский, и А. Жовтис оставляют в стороне специфику поэтического (в отличие от прозаического) характера отражения действительности, связь между поэтическим отражением и выражением. Справедливо подчеркивая, что „вопрос о русском верлибре нужно решать в системе единой историко-теоретической концепции, во взаимосвязи с другими компонентами стиха”, А. Квятковский сам нарушает эту „историко-теоретическую концепцию”: с одной стороны, он даже не называет „другие компоненты” стиха, с другой — под понятие верлибра подведены и ритмико-структурная организация *Слова о полку Игореве*, и свободный стих современных русских поэтов. А. Жовтис также счёл нужным оговориться: „Верлибр рассматривался мною только со стороны определяющих его формальных признаков. Вопрос о специфике содержания, которое находит для себя выражение в этой сложной структуре, в настоящей статье не затрагивался. Здесь многое неясно и проблематично”¹². Рассмотрение же только „формальных признаков” привело и А. Жовтиса к некоторой непоследовательности. Так исследователь упрекает А. Квятковского за чрезмерное расширение понятия свободного стиха. В то же время его понимание верлибра позволило включить сюда не только *Слово о полку Игореве*, но и... *Житие Стефания Пермского*, и отрывки из *Моления Даниила Заточника*, и так называемые досиллабические вирши, и т.п.

В своём разговоре о месте свободного стиха в белорусской поэзии мы позволим себе особое внимание обратить на определенные, нерешенные или недостаточно ясные теоретические вопросы. Причём попытаемся взглянуть на верлибр как на художественное целое, где ритмико-интонационное течение существует не отдельно, а в тесной связи с другими компонентами стиха, и в первую очередь с компонентом образным.

История белорусской поэзии, так же как русской и украинской, знает три системы стихосложения: самую раннюю — тоническую (некоторые народные сказы, песни, заговоры), силлабическую (творчество белорусско-польских

¹¹ А. Квятковский, *Русский свободный стих*, „Вопросы литературы”, 1963, № 12; А. Жовтис, *Границы свободного стиха*, „Вопросы литературы”, 1966, № 5; А. Жовтис, *Что такое свободный стих*, „Простор”, 1966, № 8; В. Рагойша, *Свабодны верш і беларуская паэзія*, „Полымя”, 1967, № 3.

¹² А. Жовтис, *Границы свободного стиха*, „Вопросы литературы”, 1966, № 5, стр. 123.

поэтов начала XIX ст., В. Дунин-Марцинкевич, Янка Лучина, в немалой степени Ф. Багушевич), и современную — силлабо-тоническую. Последней, силлабо-тонической системе характерна однотипность ритмического и метрического рисунка стихотворных строк, наличие рифмы. Однако почти одновременно с установлением этих канонов силлабо-тоники началось их систематическое нарушение. Живое течение речи, разговорная интонация начали часто „размывать” традиционную метрику и ритмику. Басни, а также отдельные драматические произведения подняли на высоту вольный стих. Всё чаще и чаще в трудах по поэтике стали употреблять понятия пиррихий и спондеев, которые выражали „недостаточность” или „перенасыщенность” метрических ударений в двухсложных размерах. Ритмический круговорот завершился творчеством В. Маяковского: исконная для восточнославянской поэзии тоника нашла в его творчестве своё органическое выявление и дальнейшее развитие.

Известную эволюцию пережила и рифма. Так же как в древней поэзии она была совсем не обязательной (поэзия Эллады и Рима, русские былины, многие белорусские народные песни, преимущественно обрядовые), классическая поэзия XVIII-XIX веков в подавляющем большинстве случаев не могла без неё обойтись. Но уже А. Пушкин, который в молодости иронизировал над белыми стихами В. Жуковского, в свои зрелые годы пророчил большое будущее стиху нерифмованному. Сам же он, как нельзя лучше, доказал огромные возможности этой стихотворной формы в отдельных произведениях преимущественно последних лет жизни (*Вновь я посетил*, монологи и диалоги *Бориса Годунова*, начало *Сказки о медведихе*, *Песни западных славян* и некоторые другие). Тем самым было подтверждено ещё раз право поэзии на стих нерифмованный.

Но, отказываясь иногда от рифмы, от „классических” ямбов, хареев, дактилей ит.д., не отказываются ли вместе с тем некоторые поэты от самих основ поэзии? Чтобы ответить на этот вопрос, следует пристальнее всмотреться в самую сущность поэтического отражения действительности.

В сегодняшнем литературоведении чуть ли не исключительное положение занимает мнение, что поэзия это прежде всего ритмически организованный язык. Но ещё Гегель видел другую, и, кажется, более глубокую основу для разграничения поэтического и прозаического способов отражения действительности — в характере и свойствах представлений. Определяя поэтическое представление как образное, он подчёркивал, что „в прозе выделяется не образ, а смысл как таковой, становящийся содержанием; благодаря этому представление превращается в голое средство, чтобы довести содержание до сознания”¹³. В то же время „поэзия должна вести в другую стихию — в явление самого содержания или в другие родственные явления”¹⁴.

¹³ Гегель, *Соч.*, т. XIV, М. 1958, стр. 197.

¹⁴ Там же, стр. 198.

Таким образом „явление” содержания, „выделение” образа — начало поэтического способа отражения. Сюда примыкают все иные качества стихотворного слова, и в первую очередь его повышенная эмоциональность. Именно эмоциональной природой стихотворной речи обуславливается своеобразие ритмической её организации, наличие многих звуковых повторов, в том числе рифмы, ит.д. Ритмический рисунок, инструментовка, самые разнообразные повторы — от звука и до целой строфы — влияют на мелодику стиха, содействуют усилению эмоционального накала.

Свободный стих самолично отказывается и от традиционного ритма, и от рифмы — этих мощных средств эмоциональной организации речи. Но поэзия без чувства — это уже не поэзия. Тем не менее мы не можем сказать, что верлибр не возбуждает эмоций, не приносит нам известное чувство удовлетворения, эстетического наслаждения. В таком случае — где находятся новые возможности эмоционального излучения, которые в традиционном стихе принадлежали ритму, мегру, рифме? Что их компенсирует?

Очевидно, это, прежде всего, своеобразная, в большинстве случаев условно-ассоциативная образность. Поэтическая образность на протяжении многовекового развития поэзии претерпела ряд изменений. Античная описательность, громадные языковые издержки „борковского” стиля средневековья, строгость реалистического мазка — это только самые общие контуры образной эволюции. Со второй половины XIX века всё чаще поэты начинают задумываться над тем, что образ не только способ отражения действительности, но и средство её познания и осмысления. Хоть и весьма опосредствованно, было это обусловлено общим развитием человеческого мышления — от первородной конкретности ко всё большей абстрактности. Невидимые до этого достижения человеческого ума не могли хоть в некоторой степени не повлиять на характер образного, художественного мышления. Как справедливо пишет украинский литературовед Иван Денисюк, „развитие мышления, неразрывно связанное со способом высказывания, ведет к поискам самого лаконичного способа передачи мыслей, к „натопанности” фразы, к сокращению банальностей — всё это обуславливает уплотнение письма, выработку определённых эффективных приёмов, способных намного сильнее излучать энергию мысли”¹⁵. Одно из следствий этого в поэзии — рождение условно-ассоциативного образа.

В основе такого образа лежит сопоставление понятий конкретных и абстрактных. Абстрактное в нём есть постолько, поскольку само рождение условно-ассоциативной образности связано с расширением в поэзии, как и в мышлении вообще, абстрактного элемента, мысли. Однако, подчиняясь общему закону поэтического отражения (явление содержания), абстрактное должно выражаться в конкретном и через конкретное. Условно-ассоциативная

¹⁵ И. Денисюк, *Новела чи оповідання?*, „Жовтень”, 1966, № 4, стр. 93.

образность, возобновляя глубоко внутренние, смысловые связи между предметами и явлениями действительности, требует определенных усилий логического мышления. Именно поэтому она особенно характера для лирики философской и медитативной. В творчестве многих поэтов можно, пожалуй, безошибочно установить созависимость процессов рождения образа условно-ассоциативного и расширения интеллектуального начала творчества, становления жанра философской лирики.

Однако не снижает ли такая „логизация” образа его чувственную, эмоциональную силу? На этот вопрос нельзя ответить без выяснения самой природы эмоций.

Современная советская эстетика, основываясь на новейшем опыте психологии, существенно поправляет мысль о том, что эмоция, эмоциональное воздействие — это, будто бы, цель искусства, его назначение в общественной жизни. Эмоция — это только безошибочный показатель эффективности воздействия художественного произведения, в то время как в основе искусства лежит информация, но информация о специфическом предмете, и поэтому передаваемая специфическими средствами. У человека всегда есть необходимость узнать, усовершенствовать свой идеал прекрасного, совершенного. Вместе с тем каждый читатель (зритель, слушатель) имеет определенный эстетический опыт, на основе которого уже заблаговременно складывается представление о будущей информации. И вот „несогласованность между ожидаемым и реально полученным решающим образом ведёт к образованию эмоций”¹⁶. Это реально полученное должно всегда стремиться быть большим за ожидаемое. Только в таком случае художественное произведение доставит эстетическое наслаждение.

Образ, этот чрезвычайно тонкий инструмент познания действительности, аккумулирует в себе новизну и богатство информации, необходимой для удовлетворения эстетических потребностей человека. Образ же условно-ассоциативный, налаживающий связи между понятиями отдалёнными, даже необычными и несопоставимыми (с точки зрения образности конкретно-чувственной), образ, где особенно сильно чувствуется это „неизвестное”, имеет, несомненно, более всего шансов для несогласованности „между ожидаемым и реально полученным”. „Я натираюсь морем, солнцем и песком, я натираюсь деревом и яблоками натираюсь, как мёдом” (Назым Хикмет), „Вся жизнь по морщинам моим протекла, как тёмный янтарь” (Поль Элюар), „Тесно в клетке грудной. Я откроюсь равниной, полюбившей движение и перемены” (Тадеуш Ружевич), „Я кожа, горячая кожа на голых остовах улиц” (Артур Лундквист) — эти первые попавшиеся примеры, взятые из произведений известных и чрезвычайно разных поэтов, могут дать некоторое представление о характере понятий (предметов, явлений), которые сопоставля-

¹⁶ П. В. Симонов, *Что такое эмоция?*, „Наука”, М. 1966, стр. 85.

ются в образе условно-ассоциативном. Такой образ при восприятии его читателем апеллирует не только к ощущениям, чувствам, но и к возможностям логического (хотя здесь и логика художественная) мышления. Можно сказать короче: эмоция здесь возникает как следствие необычайного, но художественно оправданного сопоставления явлений действительности.

Если принять во внимание так называемую информационную теорию эмоций, то станет вполне понятным стремление довольно значительной части поэтов к подтекстовости — с одной стороны, и к нарочитой прозаизации строки — с другой. Как первое, так и второе заметно преимущественно у представителей стиха свободного, причем является их неотъемлемой стилистической чертой. Подтекстовость толкает читателя к самостоятельному постижению смысла произведения, к „содуманию” с поэтом, что является одной из важнейших черт современной „мыслительной” поэзии. Само собой произведение должно быть глубоким по мысли, затрагивать актуальнейшие проблемы современности, самые тонкие струны души человека. Только в этом случае „содумание” будет целесообразным, а определённые духовные издержки компенсируются бурной эмоциональной реакцией — возникает и сопереживание. В прозаизации строки лежит причина иного порядка. Многие современные поэты приходят к выводу, что конкретный, правдивый факт уже сам по себе, без дополнительного метафорического „усиления”, может высечь искру эмоции. Вместе с доверием к факту чувствуется и доверие к обычному „будничному” слову. Образность советской поэзии за послереволюционное время пополнилась так называемыми тропами объёмного наполнения (лексика социальная, политическая, философская). Такие „необразные” слова-образы органически входят в поле эмоционального напряжения произведения, „трудятся” на его главную мысль. Эта „местная” образотворческая тенденция, обусловленная потребностями времени, совпадает со стремлением всей мировой поэзии омолодить слово, придать ему прежний, первоначальный вес, утраченный вследствие девальвации многих понятий. Польская поэтесса Анна Каменьска на вопрос журнала „Иностранная литература”, что ей кажется наиболее важным в поисках, идущих в современной поэзии, говорила: „В нашей современной поэзии, особенно после второй мировой войны, некоторые поэты стали писать простым языком, стали пользоваться языком прозы именно для того, чтобы снова назвать вещи своими именами”¹⁷. Такое „омоложенное” слово, которому вернули доверие, воспринимается как радостная неожиданность, становится на грани „ожидаемого и реально полученного” — вызывает эмоцию. „Проза” превращается в поэзию.

Таким образом в истории не только белорусской, русской, но и мировой поэзии можно видеть две отчётливые тенденции: в области ритмики — всё увеличивающееся ритмическое раскрепощение стиха, покорение интонацией,

¹⁷ „Иностранная литература”, 1966, № 3, стр. 211.

обуславливающейся конкретным содержанием произведения, метрических и, в конце концов, ритмических его границ; в области образности — усиление аналитической, познавательной роли художественного образа, его смысловой ёмкости, что связано с общим ростом значения мысли, логического мышления в самом процессе поэтического отражения действительности. Видимо, свободный стих и возник на пересечении этих двух тенденций как художественная форма, способная одновременно наиболее органически выразить каждую из них.

Ритмическая свобода, расширение которой является одной из существеннейших черт современной ритмической эволюции¹⁸, окаймляется, главным образом, тремя границами: идейно-тематической, образной и интонационной. Следует подчеркнуть, что эти границы иногда нарушаются. Но это частности, а не сам принцип.

Что касается первой „границы”, то легко заметить, что верлибр это преимущественно стих — рассуждение, стих — раздумье. Именно поэтому основная область его бытования — лирика медитативная, философская. Причем философская не как жанр, а как тенденция к философскому осмыслению определенного события или явления, какого бы порядка — интимного или гражданского — они не были. Возможно, неудачи некоторых молодых поэтов, пробующих писать стихом свободным, обусловлены характером их мировосприятия. Известно, что молодая поэзия, как правило, это поэзия впечатлений, а не раздумий. Конечно, редкое правило бывает без исключений. Одно из таких „исключений” в современной белорусской поэзии — творчество Алеся Навроцкого. Уже в первом его сборнике стихов *Неба усміхаецца маланкаю* (Минск 1962) ритмическая раскованность строки почти всегда сочетается не только с углублением ассоциативных возможностей образа, но и с характерным для поэта влечением к философскому осмыслению действительности, познанию её взаимосвязей и взаимообусловленности. Интересно, что отдельные белорусские поэты начинают обращаться к верлибру во второй, третьей, четвёртой книге стихов — по мере того, как в их творчестве все более углубляются постижения самой жизни, раздумья над ней (Сергей Дзяргай, Аркадзь Марцинович, Олег Лойка, Анатолий Верцинский, Янка Сипаков). Характерно, что в начале нашего столетия классик белорусской литературы Максим Богданович (1891-1917) пользовался свободным стихом даже там, где, казалось бы, никак нельзя лишаться эмоционального воздействия через мелодику строки, звонкую рифму — в лирике любовной. Однако это почти всегда обуславливалось тем, что в таком случае на первом месте была не столько сама любовь, сколько философия любви, более того — философия природы вообще. Как, в частности, в следующем стихе поэта:

¹⁸ См.: *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стили. Произведение. Литературное развитие*, „Наука”, М. 1965, стр. 327.

Я хацею бы спаткацца з Вамі на вуліцы
 У ціху сіңюю ноч
 І сказаць:
 „Бачыце гэтыя буйныя зоркі,
 Ясныя зоркі Геркулеса?
 Да іх ляціць наша сонца,
 І нясецца за сонцам зямля.
 Хто мы такія?
 Толькі падарожныя, — папутнікі сярод нябёс.
 Нашто ж на зямлі
 Сваркі і звадкі, боль і горыч,
 Калі ўсе мы разам ляцім
 Да зор?”¹⁹

Свободный стих это не нагромождение образов, не композиционное своеволие. Он требует ничуть не меньше организованности, чем стих рифмованный. Его внешняя простота не имеет ничего общего с упрощенностью строфическая свобода — с хаосом.

Постоянные черты архитектоники верлибра только начинают складываться. Однако уже сейчас можно заметить её некоторые особенности. Этой стихотворной форме следует без всяких оговорок адресовать определение М. Рыльским композиции произведения: гармония из мысли вырастающая. Действительно, свободный стих может явить собой яркий пример непосредственной обусловленности строения произведения постепенным развёртыванием его поэтической мысли. Причем главную роль здесь играет интонация. Поэтому свободный стих иногда и называют интонационным. Интонация выступает в нём в полном согласии с синтаксисом, который она полностью подчиняет себе и в котором находит надлежащую поддержку. „Связанность” строк, их взаимозависимость, общая обусловленность логикой поэтического высказывания определяют композиционную стройность и строгость стиха. Саксаул, который „от дерева взял только самое необходимое” — в этом образном определении верлибра белорусского критика Анатоля Клышки, пожалуй, нет преувеличения.

Когда-то В. Жирмунский впервые в советском литературоведении обратил внимание на ту значительную роль, которую играет в свободном зтихе синтаксис. „Художественное упорядочение синтаксических рядов и связанное с ним, в большей или меньшей степени, закономерное расположение ударений, — писал известный исследователь стиха — заменяет собой ту строгую метрическую схему, к которой мы привыкли в строфической лирике”²⁰. Позже Л. Тимофеев высказался ещё категоричнее. Правильно указав на однородное интонационно-синтаксическое построение свободного стиха, он при-

¹⁹ М. Багдановіч, *Творы*, т. I, Мінск 1927, стр. 90.

²⁰ В. Жирмунский, *Композиция лирических стихотворений*, Пб 1921, стр. 87.

шёл к выводу, что „эта повторяющаяся интонация, выраженная в схожем синтаксическом строении фразы, и определяет своеобразный ритм стиха”²¹.

Вероятно, натяжкой будет безоговорочно зачислять в разряд современного верлибра образцы старой поэзии (прежде всего, из-за характера образности). Здесь, видимо, следует говорить об изначальном, эмбриональном периоде свободного стиха. Но как уже в нём отчётливо чувствуется упорядоченность интонационно-синтаксическая!

... Звери, ходящие в пустыни,
 знают ямы своя;
 птицы, летающие по воздуху,
 ведают гнезда своя;
 рыбы, плывающие по морю и в реках,
 чуют виры своя;
 пчелы и тым подобные
 боронят ульев своих, —
 тако ж и люди,
 игде зродилися и ускармлины суть по бозе,
 к тому месту великую ласку имають²².

Этот отрывок из предисловия белорусского первопечатника Франциска Скорины (ок. 1490 — ок. 1541) к переводу книги *Иудиф* на старобелорусский язык (1517 г.) мы для наглядности написали стихом, в котором каждая строка это смысловая и интонационно-синтаксическая целостность. Именно такой вид имеет композиционная структура свободного стиха вообще. Поэтому, если говорить, что верлибр это диалектическое повторение „по спирали” некоторых черт народного и старого литературного стиха, то кроме повышенной роли интонации следует иметь в виду и крепкую синтаксическую связанность стихотворных строк.

Один из тяжелейших грехов, в которых обвиняют иногда свободный стих, то, что в нём будто бы отсутствует музыкальное начало. Однако всё ли мы знаем о самой музыкальности? Долгое время стихи В. Маяковского считались лишенными музыкальности, но вот композитор Свиридов положил их на музыку — и они вдруг выявили свою внутреннюю песенность. Свободный стих, очевидно, не свободен совсем от проявлений поэтической музыкальности. Ярослав Ивашкевич в своих *Письмах из Южной Америки* сделал интересное замечание относительно музыкальности стихов Пабло Неруды: „Когда Неруда называет море »саль сальвахе« — »дикая соль« — то эта необычная метафора продиктована музыкальным соединением двух слогов »саль« ... Их у Неруды множество”²³. Действительно, в свободном стихе

²¹ Л. Тимофеев и Н. Венгров, *Краткий словарь литературоведческих терминов*, изд. 4, М. 1963, стр. 137.

²² *Анталогія беларускай паэзіі ў трох тамах*, т. I, Мінск 1961, стр. 25.

²³ „Иностранная литература”, 1955, № 4, стр. 252.

оворя фигурально, чрезвычайно повышаются в цене отдельные повторы — интаксические, лексические, звуковые. Иногда они густо переплетаются, оздают устойчивую канву для своеобразной ритмо-мелодики верлибра, от как переданы ощущения партизана, идущего ночью на задание, в стиховорении Сергея Дзяргая „Трое ўначы“:

Недзе нешта цырыкала:

zurück...

zurück...

zurück...

Не, гэта не чужынцы.

Гэта толькі наская сонная птушка ў кустах.

Недзе нешта цяжка дыхала:

halt...

halt...

halt...

Не, гэта не чужынцы.

Гэта толькі наша ўласнае дыханне²⁴.

Тревожное „цырыканье” птицы, словно эхо, откликается не только в звукоподражании (zurück), но и во всей многочисленности аллитераций чужынцы... наская сонная... у кустах...) То же можно сказать и о втором слуховом образе: дыхала — halt. Как в музыкальном произведении чередовании однотипных звуков создает мелодию, так и здесь, в стихе, умелая инструментовка не только помогает образной конкретизации, но и создает стойкую тональность, эвфоническую выразительность речи — то, что характеризует произведение со стороны его музыкальности.

Таким образом, и в свободном стихе есть музыкальность. Только он в нём глубже спрятана, подчинена интонационной выразительности стиха.

Всё сказанное о „свободной” форме стихосложения может ещё раз подтвердить неоднократные высказывания самих поэтов, что свободным, а также белым стихом писать не легче, чем стихом традиционным. Определенные идейно-тематические, образные, интонационные, наконец музыкальные рамки, накладывающиеся одна на другую, создают чрезвычайные трудности для ритмического произвола. Свободный стих, убегающий от традиций силлаботоники, создаёт свои, не менее значительные. Об этом в частности красноречиво свидетельствует творческая практика крупнейшего современного белорусского поэта Максима Танка.

Ритмически раскрепощённый стих в поэзии Максима Танка появился ещё до 1939 года, когда поэт жил в Западной Белоруссии. Ежи Путрумент в большой статье *Максим Танк и поэзия белорусская* очень тонко уловил ритмическое своеобразие тогда ещё молодого поэта. Он писал, что Максим Танк, используя возможности своего языка, „идёт двумя путями: с одной

²⁴ С. Дзяргай, *Свята ў будзень*, Мінск 1964, стр. 23.

стороны — модифицирует традиционные (например, в литературе русской) метры, с другой стороны — переходит с системы силлабо-тонической на тоническую, это значит делает то, что проделали Блок и Маяковский, у нас же Каспрович и »Skamander«²⁵. Нужно ли удивляться этому? В тогдашней польской поэзии, которую отлично знал Максим Танк, свободное отношение к ритму отнюдь не считалось святотатством. По словам Адама Важика, „Во время поэтической бури 1918-1925 годов в кругах »Skamandra« свободный стих вскоре появился в поэтических манифестах Тувима, а также Вежинского, в дианисийских посланиях Ивашкевича; соответственно дальше всего задержался в поэмах Слонимского”²⁶. Удивление вызывает другое: как в такой атмосфере увлечения верлибром белорусский поэт, при всей склонности к поискам, смог сравнительно редко обращаться к аритмической, в традиционном понимании, форме стиха? Здесь, очевидно, сказались и сила национальных традиций, всегда в значительной мере обуславливавшая своеобразный почерк поэта, и чувство художественной меры, позволявшее ему избегать однообразия, монополии одной какой-либо формы выражения. После 1939 года свободным стихом Максим Танк не пользовался; только начиная со второй половины пятидесятых годов, происходит возрождение верлибра в его творчестве. Причем, от сборника к сборнику количество произведений, написанных верлибром, неуклонно увеличивается. Свободный стих Максима Танка вырастает из силлабо-тоники, конкретнее — из трёхсложных размеров; иногда даже трудно провести грань между верлибром и традиционным, но деформированным трёхсложником поэта. Возникает своеобразный дольник — переходная ступень к новому типу стиха.

Остановимся подробнее на стихотворении поэта *Пераніска з зямлэй*:

Я пісаў зямлі многа лістоў,
 Пяром, якім пішуць лірычныя песні,
 Гімны розныя, маніфесты;
 Пісаў я смыкамі ўсіх скрыпак,
 Якія смяюцца і плачуць;
 Пісаў спіцамі дрогкіх калёс,
 Якарамі і мачтамі караблёў,
 Штыком і сапёрнай лапатай;
 Пісаў кубкамі, з якіх п’юць
 За здароў’е і вечную памяць, —
 Але пакуль што
 Адказ атрымаў я
 Толькі на ліст мой,
 Напісаны плугам.
 Вось ён.

²⁵ „Sygnały”, № 75 (5. VIII. 1935), стр. 5.

²⁶ A. Ważyk, *Esej o wierszu*, Warszawa 1964, стр. 117.

Парэжце на скібы яго.
Частуйцеся.
Ешце²⁷.

Поэт в этом стихотворении не только определяет основу всех основ жизни на земле, но одновременно слагает гимн этой „основе” — человеческому труду, точнее — труду хлебороба. Форма произведения — свободный стих. Как и следовало ожидать, образность условно-ассоциативная здесь преобладает. В основе всего стихотворения глубоко ассоциативный, „стержневой” образ (писать письма земле), отдельные локальные образы конкретизируют его (писал смычками скрипок, спицами колёс, якорями и мачтами кораблей...). Ассоциации настолько неожиданные, необычные, что удивляют силой своего первооткрытия, внезапностью сопоставлений отдельных понятий. *Перапіска з зямлёй* не придерживается определённой метрической нормы, не имеет рифм. Тем не менее мы не чувствуем ритмической какофонии, неорганизованности. Наоборот, стихотворение впечатляет стройностью, какой-то сцементированностью строк. Чем это достигнуто?

Здесь чрезвычайно важное значение приобретает синтаксическая связь между строками. Легко заметить, что вся первая часть стихотворения это одно развёрнутое предложение, соединённое целой системой анафористических повторов, а также перечислительным характером самого высказывания. Отсутствие рифм не снижает, а наоборот, повышает соединительную силу клаузул, образующих стройную систему чередования мужских и женских окончаний.

Композиционно стихотворение делится на две основные части: тезу-антитезу (1-14 строки) и вывод (15-18 строки). *Перапіска з зямлёй* имеет самое разнообразное чередование ударных и безударных слогов, однако именно здесь можно увидеть оригинальную внутреннюю организацию стихотворения, обусловленную характером образного воплощения его идейного замысла. Если внимательнее присмотреться к отдельным строкам, то в каждой из них можно увидеть склонность к тому или иному трёхсложному размеру. В первой строке, несмотря на излишек ударений, чувствуется так называемая анапестическая тенденция, во второй — амфибрахическая и т.д. В то же время это не произвольное смещение разных размеров. Возьмём только „тезу” (1-10 строки). Её четыре первых строки имеют перекрестный ритмический рисунок: анапест — амфибрахий — анапест — амфибрахий, четыре других имеют рисунок опоясывающий: амфибрахий — анапест — анапест — амфибрахий, две последних — смежный: анапест — анапест. Мы специально взяли термины из области рифмологии, так как этой очень стройной системе ритмической организации стиха соответствует не менее стройная система размещения клаузул (*ABBB/BAAB/AB*). Именно клаузулы служат мостиком,

²⁷ М. Танк, *Збор твораў у чатырох тамах*, т. IV, Мінск 1967, стр. 7.

соединяющим в стихотворении „тезу” и „антитезу”. Смысловое отличие „антитезы” подчеркивается даже ритмически, неожиданным появлением почти „чистого” дактиля:

Але пакуль што
Адказ атрымаў я
Толькі на ліст мой,
Напісаны плугам.

Однако эти строки, выделяющиеся неожиданным ритмическим переходом, не выпадают из общего контекста стихотворения. И это — благодаря тому же объединительному качеству клаузул: с предыдущими строками их связывает перекрёстная клаузация (ABAB).

Кроме интонационно-синтаксической связи буквально все строки стихотворения — и с анапестической, и с амфибрахической, и с дактилической тенденцией — объединяются сложной системой опорных ударений. Из таких опорных ударений можно назвать, главным образом, два: на втором и на пятом слогах. В последних, самых важных по смыслу, четырёх строках интонационно выделяется каждое слово (кстати две последние строки имеют всего по одному слову). Но и здесь строки не распадаются, не существуют сами по себе. Опорные ударения (в первой и четвёртой строке — на первом слоге, во второй и третьей — на втором слоге) „связывают” поэтическое высказывание, цементируют его в единое целое.

Стихотворение Максима Танка *Перапіска з зямлёй*, как видно, не самый „классический” образец свободного стиха. В нём, хоть и в значительной трансформации, всё же чувствуются трёхсложные размеры. Но уже здесь хорошо видно, какой ценой оплачивается определённая ритмическая свобода — усилением зависимости отдельных строк между собой, повышением роли интонационно-синтаксической связи, возникновением точной системы чередования клаузул и т.д. Безусловно, каждый свободный стих по-своему будет реагировать на отсутствие в нём традиционной ритмической организации. Но ни один из них нельзя обвинить в анархическом понимании ритмической свободы. Кроме того не нужно забывать и о другом — о преемственности традиций. Болгарский поэт Любомир Левчев, определяя свободный стих не как модное западное влияние, а как нашу славянскую традицию, справедливо писал в статье *Проблемы свободного стиха*: „Если свободный стих строится на догмах, особенно на таких, которые не допускают ни в коем случае элементов метричности, он не может быть никаким свободным стихом. Здесь преемственность — вполне натуральная и диалектическая”²⁸.

И всё же в последних свободных стихах Максима Танка эти элементы метричности встречаются всё реже и реже. Верлибр начинают „скреплять”

²⁸ „Литературен фронт”, 1962, № 9.

главным образом интонационно-синтаксические повторы, которые воскрешают в памяти цитированные выше строки Франциска Скорины. Одно из таких произведений — *Парог, вычасаны з успамінаў*:

Парог, вычасаны з успамінаў,
Астаўся за мной;
Дзверы, на завесах цвыркуновой песні,
Асталіся за мной;
Вокны, зашклёныя вачамі блізкіх,
Асталіся за мной;
Хата, пакрытая крыламі ластавак,
Асталася за мной, —
Як жа мне не азірнуцца назад,
Нават калі б я застыў
Слупом солі!²⁹

Поистине, насколько близко это стихотворение строкам зачинателя бело-русской книжной поэзии! В нём то же множество синтаксических параллелей, сквозной повтор одной строки, даже похожая интонация — приподнятая, возвышенная. И там и здесь один и тот же композиционный приём: сначала идёт поэтическое доказательство, и только в конце произведения идёт утверждение, которое доказывается.

Но насколько эти произведения близки, настолько они и далеки между собой. И главное отличие в характере образности. Безусловно, Франциск Скорина никогда не смог бы увидеть „окна, застекленные глазами близких”. Даже не потому, что за этим образом стоит специфический опыт поэта, которого жизнь не раз заставляла покидать родной порог. Дело в совершенно ином характере образного мышления, в той возможности сопряжения весьма отдалённых понятий, которая пришла к поэту через полтысячелетие после деятельности первого белорусского литератора.

В современной белорусской поэзии к верлибру всё более охотно начинают обращаться поэты как старшего, так и младшего поколений. Происходит рождение свободного стиха как стилистического течения. Свободный стих не отрицает силлабо-тонического стихосложения, а наоборот, развивает и обогащает его. Сегодня можно говорить о взаимообогащении верлибра и силлабо-тоники в белорусской поэзии. Действительно, ритмическая свобода верлибра оказывает значительное влияние на деформацию ритма, метра, даже строфы традиционного стиха. В свою очередь, силлабо-тоника явилась почвой, вспоившей своими соками, взростившей свободный стих. В частности, разговорная интонация, ритмическая раскованность традиционного стиха нашли своё дальнейшее развитие в верлибре.

²⁹ Танк, *Указ. соч.*, стр. 152.

Трудно сказать, как пойдёт дальше эволюция белорусского стиха — останется ли содружество стихотворных форм или одна из них подчинит себе другую. Ясно одно: активные формальные поиски не прекратятся. Белорусские поэты и впредь будут стремиться полнее отразить действительность, глубже выявить новый, чрезвычайно усложнившийся характер лирического переживания.

ZAGADNIENIE WIERSZA WOLNEGO W POEZJI BIAŁORUSKIEJ

STRESZCZENIE

Na materiale zaczerpniętym z literatury białoruskiej autor rozważa niektóre zagadnienia wiersza wolnego (*vers libre*). Dochodzi zwłaszcza do wniosku, że możliwości emocjonalnego oddziaływania, mieszczące się w walorach metrum, rytmu i rymu, tak charakterystycznych dla tradycyjnego w poezji wschodniosłowiańskiej systemu sylabotonicznego, w wierszu wolnym stają się składnikami funkcji obrazowości poetyckiej. Wyraża się to mianowicie w wyraźnej dążności do obrazowej kondensacji, w nader częstym używaniu obrazu zbudowanego z elementów umownych i asocjacyjnych, wreszcie w posługiwaniu się związkami między pojęciami bardzo oddalonymi, a nawet zupełnie z sobą nie związanymi (z punktu widzenia konkretnych treści obrazu).

Rytmiczna swoboda wiersza wolnego ulega ograniczeniu w trojaki sposób: obrazowy, ideowo-tematyczny i intonacyjny. Wiersz wolny to przede wszystkim wiersz-rozumowanie. Jest rzeczą jasną, że właśnie dlatego teren funkcjonowania wiersza wolnego to liryka refleksyjna, filozoficzna (filozoficzna nie jako gatunek, lecz jako tendencja do filozoficznej refleksji nad zjawiskami rzeczywistości niezależnie od ich rodzaju, osobistego czy też społecznego).

Jeśli chodzi o kompozycję wiersza wolnego, należy mieć przede wszystkim na uwadze jego strukturę intonacyjno-syntaktyczną. „Powiązanie” wierszy (często za pomocą różnego rodzaju powtórzeń), ich wzajemna zależność i ogólne podporządkowanie logice poetyckiego myślenia wyznaczają porządek i rygor wiersza.

Wiersz wolny odznacza się też swoistą muzycznością, lecz jest ona słabo uwydatniona, gdyż wiąże się z nader subtelnymi środkami poetyckiego wyrażania (muzyczna zasada rozwijania tematu, instrumentacja dźwiękowa itp.). Wszystko świadczy o tym, że wiersz wolny posiada własną, specyficzną strukturę wierszową, która określa jego artystyczną wartość. Nie likwidując wiersza klasycznego, lecz tylko wzbogacając narodowe tradycje wierszowe, wiersz wolny pozwala na głębsze wyrażenie duchowych treści naszej współczesności.

Przełożył Jan Trzynadłowski

LES PROBLÈMES DU VERS LIBRE DANS LA POÉSIE BIÉLORUSSE

RÉSUMÉ

Sur des matériaux puisés aux sources de la littérature biélorusse, l'auteur étudie certains problèmes du vers libre. En premier lieu, il arrive à la conclusion que les possibilités d'une influence émotionnelle, contenues dans les valeurs du mètre, du rythme et de la rime, si caractéristiques pour le système syllabotonique traditionnel de la poésie des Slaves de l'Est, deviennent partie intégrante de la fonction de l'imaginative poétique. Cela se manifeste dans la condensation distincte des images, dans une application fréquente d'éléments d'associations conventionnelles et, enfin, dans une corrélation avancée entre des notions fort éloignées et, souvent, sans aucune liaison directe du point de vue du contenu concret de l'image.

L'indépendance rythmique du vers libre est limitée par l'image, le thème et l'intonation. Un vers libre c'est, avant tout, un vers raisonné, c'est pourquoi cette fonction du vers donne un libre cours à la poésie réflexive, philosophique (non comme genre, mais comme tendance à la réflexion philosophique sur les phénomènes de la réalité, indépendamment de leur genre: personnel ou social).

Lorsqu'il s'agit de la composition-même du vers libre, il faut, en premier lieu, prendre en considération sa structure (syntaxe et intonation).

«L'enchaînement» des vers, souvent à l'aide de différentes répétitions, leur dépendance réciproque et la subordination générale à la logique du penser poétique assignent au vers libre l'ordre nécessaire et les rigueurs conventionnelles.

Le vers libre se caractérise d'une musicalité spécifique, mais peu accentuée, étant liée à des moyens d'expression poétique fort subtils (principe musical de développement du thème, instrumentation des tons, etc.). Tout cela témoigne du fait que le vers libre possède une structure spécifique propre qui définit sa valeur artistique.

Ne procédant pas à une liquidation du vers classique, mais l'enrichissant de traditions de versification nationale, le vers libre permet à une expression plus profonde du contenu spirituel de notre contemporanéité.

Traduit par *Helena Devechy*