

УДК 801.655.7
ББК 83

Н.В. Черных

**СУГГЕСТИВНОСТЬ
ВЕРЛИБРА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ
В. СТРОЧКОВА)**

Предлагается новый вариант рассмотрения воздействия верлибра на глубинные слои человеческого сознания. Проанализированы приемы и механизмы создания суггестивности в свободном стихе на примере верлибра Владимира Строчкова.

Ключевые слова: *верлибр, суггестивность, семантическая ёмкость слова, идиостиль В.Я. Строчкова.*

Черных Надежда Всеволодовна – канд. филол. наук, ст. преподаватель кафедры общего и сравнительного языкознания Южного федерального университета.
Тел.: (8-863) 263-31-94
E-mail: ndelaland@narod.ru

«...некоторые дополнительные, наложенные на текст, ограничения заставляют нас воспринимать его как поэзию. А стоит нам отнести данный текст к поэтическим, как количество значимых элементов в нем получает способность расти».

Ю.М. Лотман

С точки зрения общей методологии науки в XX в. наблюдалась интенсивная смена парадигмы – движение от синкретичного знания к узко-дифференцированным дисциплинам. Тем не менее, история развития науки показывает продуктивность междисциплинарного подхода. Применение этого подхода на стыке стиховедения, психолингвистики, психологии восприятия, трансперсональной психологии представляется перспективным. Традиционно под суггестивностью в поэзии понимают активное воздействие на воображение, эмоции, подсознание читателя посредством «пленительной неясности» – логически неуловимых, зыбких, намекающих тематических, образных, ритмических, звуковых ассоциаций. В качестве образцов суггестивной лирики приводят стихотворение А.А. Фета «Певице» и «Можжевельный куст» Н.А. Заболоцкого, а ее поэтическим «оправданием» считается поэтический текст М.Ю. Лермонтова «Есть речи – значенье темно иль ничтожно, / Но им без волненья внимать невозможно» [Современная энциклопедия, Большой Энциклопедический словарь]. Такое понимание

суггестивности делает ее прерогативой строго ограниченного числа поэтических текстов, тогда как если подразумевать под суггестивностью способность воздействия на глубинные пласты человеческой психики в обход «дневного», рационального, сознания, то она оказывается основным свойством поэзии, имманентно ей присущим. Воздействие в этом случае осуществляется посредством значительного арсенала приемов и механизмов, таких как ритм, рифма, особый статус поэтического слова, возникающий за счет «единства и тесноты стихового ряда» [Тынянов, 1965, с. 66], «семантическая ёмкость слова» [Введенская, 1988, с. 24] и др.

Вопрос о природе и сущности верлибра носит в современных научных исследованиях дискуссионный характер: «Пожалуй, ни одно явление современной стихотворной культуры не породило столько споров, сколько русский свободный стих (верлибр). Поэты, критики и литературоведы дискутируют обо всем – от происхождения русского верлибра и его “возраста” до уместности самого этого термина» [Орлицкий, 1995].

Значительный вклад в изучение свободного стиха в России внесли статьи и монографии таких исследователей, как Ю.Н. Тынянов, М.Л. Гаспаров, Ю.М. Лотман, А.П. Квятковский, А.Л. Жовтис, В.С. Бавевский, Ю.Б. Орлицкий и др. Однако феномен воздействия свободного стиха на глубинные пласты человеческой психики в традиционных стиховедческих работах, которые сосредоточены главным образом на воздействии, не выходящем и не выходящем за рамки обыденного сознания, не освещен. В чем же состоит тайна суггестивности верлибра, если значительная часть налагаемых на поэтический текст ограничений с него снята?

Под верлибром (от фр. – *vers libre*) принято понимать особую систему стихосложения, характеризующую не выясненными до конца закономерностями. В качестве единственного постоянного признака всех видов свободного стиха, отграничивающего его от художественной прозы, обычно указывают графическую установку на стих и возникающие вследствие этого межстиховые паузы [БСЭ].

Термин «верлибр» введен французским писателем Г. Каном в 1884 г. В России первые образцы верлибра дал А.П. Сумароков в переложении Псалтири – в 1747 г. он публикует в своей книге стихотворных переложений псалмов 19 текстов, снабженных подзаголовками «точно как на еврейском». Следующая попытка создания русского верлибра была предпринята В. Жуковским при переводе «Слова о полку Игореве» (1817–1819) без ритма и рифмы, но с разбивкой на строки. Активное освоение верлибра русской поэзией начинается в середине XIX в. с ориентацией на немецкие верлибры (Я. Полонский, А. Фет, М. Михайлов), звучащие в русских имитациях вольным белым дольником. Новое открытие верлибра происходит в начале XX в., синтезирующего опыт русского верлибра XIX в. и верлибра французских символистов (тогда же В. Брюсов впервые вводит в русское стиховедение термин «свободный стих») [Российский гумани-

тарный энциклопедический словарь]. Именно символистам французская поэзия обязана (прежде всего, Артюру Рембо, Жюлю Лафургу и Гюставу Кану) рождением верлибра. Раскрепощение языка, разрушение привычных отношений между знаком и денотатом, многослойность символа, несущего в себе разноплановые и часто противоположные значения, вели к распылению смыслов и превращали символистское произведение в «безумие множественности», в котором смешивались и претерпевали постоянную метаморфозу вещи, явления, впечатления и видения. Поэт искал собственный ритм для каждого стихотворения. Символисты разрушали традиционные нормы стихосложения: они отказались от канонического александрийского стиха и обязательной цезуры, от ударения в конце строки, сделали подвижной систему пауз, часто обходились без рифмы, заменяя ее ассонансами, вводили стихотворные строки необычных размеров, разрушили строфу и даже посягнули на грамматику и синтаксис [Кривушина]. Освобождение несвободного по определению стиха не привело у символистов к его уничтожению, поскольку (это – во-первых) разрушение традиционных норм стихосложения носит экспрессивный характер, работает на остранение, провоцирует свежесть восприятия. Во-вторых, центр тяжести текста был перенесен в иные сферы посредством многослойности символов, составляющих стихотворение и обеспечивающих ему множественность измерений смысла, вне привлечения традиционных для поэзии средств (каковыми являются ритм и рифма). Имея в виду современную русскоязычную поэзию, мы не можем говорить ни об эффекте остранения при ставшем уже более чем привычным верлибре, ни о какой бы то ни было особой символической нагрузке.

Вместе с тем изучение верлибра в России, начавшись в 20-е гг. XX в., ведется и по сей день. Первоначально внимание стиховедов в основном было сконцентрировано на анализе западного верлибра. Исследователи, понимая верлибр как индивидуальную систему стихосложения, которая не подчиняется общим закономерностям, выделяли две его разновидности: «свободные стихи немецкого строя» и «свободные стихи французского строя» [Брюсов, 1919, с. 118]; утверждали, что свободный стих состоит «из стихов разного размера, перемешанных без всякого определенного плана» [Щерба, 1963, с. 76]; отрицали обязательность однородной синтаксической организации верлибра, отмечая наличие в его структуре разностроенных речевых рядов, соединённых лишь «некоторыми конструктивными элементами» [Квятковский, 1963, с. 63]; указывали на отличие верлибра от традиционной системы стихосложения, говоря о том, что в свободном стихе нет «сквозных» мер повтора [Жовтис, 1966, с. 118]. М.Л. Гаспаров в качестве основного признака стиха в верлибре выделял разбиение на отдельные строки, членение на сопоставимые и соизмеримые отрезки (при отсутствии рифмы, метра и ритма) [Гаспаров, 1993, с. 13].

Опираясь на исследования Ю.Н. Тынянова и Ю.М. Лотмана, Ю.Б. Орлицкий считает ритм самих стихотворных строк универсальным ритмом, создающим двухмерную художественную речь. Поэтому он дает такое определение верлибра: «Верлибром (свободным стихом) называется самостоятельный тип (система) стихосложения, возникающий на определённом этапе развития версификационной культуры, и характеризующийся принципиальным отказом от всех вторичных стихообразующих средств: рифмы, слогового метра, равенства строк по числу слогов и ударений (изосиллабизма и изотонии) и регулярной строфики» [Орлицкий, 1997, с. 62].

Ранее исследователи, как правило, причисляли к верлибру стихотворения русских поэтов конца XVIII — начала XIX в., начиная с сумароковских переложений псалмов, а также стихотворений Фета, Добролюбова и раннего Блока. Такие произведения Орлицкий предложил считать «предверлибром». Возникновение же верлибра как такового он относит к началу XX в., когда многие поэты, включая А. Блока, В. Маяковского и др., пытались экспериментировать со стихотворными формами. Мысль о появлении верлибра как постепенном отказе от всех вторичных стихообразующих признаков основана на теории Ю.М. Лотмана о «минус-приемах» в поэзии, которые имеют не меньшее значение в качестве «негативных элементов структуры» [Лотман, 1972, с. 31]. По мнению Ю.Б. Орлицкого, читатель, не знакомый с «традицией рифменного и метрического стиха», не может осознавать верлибр как поэзию, поэтому нельзя считать свободным стихом произведения, созданные до разграничения стиха и прозы (фольклор, сакральные тексты) [Орлицкий, 1997, с. 62].

На материале поэзии Г. Айги Ю. Минералов доказывает, что в верлибре, при отсутствии стихотворной конструкции, «есть поэзия как особое семантическое явление, отличное от прозы как семантического явления» [Минералов]. Наличие систематических эллипсисов создает в произведении особого рода ритм — чисто смысловой. В итоге порождается другая черта верлибра как семантического феномена — необыкновенное ассоциативное напряжение, ему присущее. Верлибр, по Ю. Минералову, «это "оголенная" от привычных формальных стандартов художественная семантика, как бы семантика в чистом виде» [Там же]. По мнению исследователя, нет оснований отождествлять верлибр ни со стихами (как внешней формой), ни с прозой (как родом смысла) [Там же].

В.П. Руднев, анализируя один из самых известных верлибров А. Блока, настаивает на том, что верлибр — «не отсутствие системы, а, напротив, чрезвычайно сложная система, можно сказать, метасистема» [Руднев, 1999, с. 50]. Пронумеровав строки одного из самых известных верлибров А. Блока («Она пришла с мороза...»), В.П. Руднев каждую из них рассматривает как метрическую аллюзию на определенный период творчества: «Все стихотворение Блока и любой верлибр состоит из строк, соответ-

ствующих, «омонимичных» различным стихотворным размерам, – в этом суть верлибра как системы систем» [Там же, с. 51].

М.Н. Айзенберг, говоря о поэзии Сергея Кулле, замечает: «Вопреки названию, русский верлибр крайне редко предоставляет реальную свободу слова. Убедительных примеров очень мало, как правило, речь верлибриста или неестественно напряжена, или непоправимо расслаблена. Слова сопротивляются, как-то ощутимо "топорщатся". Для точного сочетания напряженности и легкости необходим особый поэтический темперамент...» [Айзенберг, 2005, с. 47 – 58].

Резюмируя изложенное, следует сказать: сколько поэтов, пишущих верлибрами, столько видов верлибра и соответственно выделяемых исследователями его основных черт. Тем не менее, учитывая особую зависимость этого вида поэтического письма от личности автора, все же можно наметить общие свойства текстов, сводящие их к единому понятию свободного стиха.

Генеральное свойство верлибра имеет экстралингвистический характер (что, по всей видимости, и создает определенные трудности для его выявления) – **это внутренняя установка на восприятие поэтического текста**. Внешне она может быть заявлена как организация текста в столбик (для зрительного восприятия), либо как поэтическая традиция чтения стихов (фразирующая традиция, скандовка, стиховая монотония). Елена Невзглядова отмечает, что любой текст – от кулинарного рецепта до сводки преступлений за последнюю неделю – прочитанный с установкой на поэтическую речь (т.е. стиховой монотонией), заставит воспринять услышанное как стихи. Стиховая монотония же является единственно правильным озвучиванием организации текста в столбик, поскольку в стихотворении пустых знаков на письме нет и возникающая на конце строки пауза должна быть соответствующим образом прочтена [Невзглядова].

На наш взгляд, это и есть основное условие распознавания текста как поэтического – предложение рассматривать его как таковой посредством помещения в соответствующий контекст. Таким образом, основополагающей характеристикой верлибра, как особой системы стихосложения, является внутренняя установка на поэтическую речь, создающая контекст и выражающаяся в графической организации текста (в столбик) и способе прочтения (скандовкой). Иначе говоря, стихами верлибр делает, прежде всего, решение считать верлибр стихами.

Суггестивность верлибра, если остановиться на его главной характеристике, также носит конвенциональный характер. В отсутствие регулярного ритма¹ как одного из древнейших и обязательных элементов поэзии, вводящих соприкасающегося с поэтическим текстом в измененное состояние сознания, рифмы, которая «прошивает» текст, входя в него от-

дельной смысловой линией – на долю верлибра остается, казалось бы, не так много.

Тем не менее, помимо установки на поэтическую речь, в данном случае решающей, свободный стих располагает остальными (оставшимися) признаками поэтического текста. И прежде всего – это **особый статус поэтического слова**, перешедший по наследству верлибру от регулярного стиха.

Поэзия (или стихосложение) – это противопоставленный прозе по ряду признаков тип речи. Причем, как писал еще Б.В. Томашевский, для нас не важно, существует ли четкая граница между поэзией и прозой. Для нас достаточно того, что «существуют два явно выраженных типа речи – стихотворная и прозаическая, и отдельные факты располагаются так, что они примыкают либо к типу стихотворному, либо к типу прозаическому» [Томашевский, 1929, с. 12–13]. Хронологически поэзия возникла раньше прозы, а проза раньше верлибра. Верлибр представляет собой своеобразную мутационную форму, учитывающую опыт обеих. На момент возникновения верлибра слово уже имело опыт поэзии и опыт прозы и вошло в верлибр с генетической памятью о них, со значительным преобладанием опыта поэзии.

Приращение смысла, характерное для слов в поэтическом контексте, является «самым значимым вопросом в области поэтического стиля» [Тынянов, 1965, с. 22]. С изучением особенностей функционирования слова в стихе связаны работы Ю.М. Лотмана, Ю.Н. Тынянова, Б.В. Томашевского, Г.О. Винокура, В.В. Виноградова, М.Л. Гаспарова, Е.Г. Эткинда и многих других. Слово в стихотворении, как известно, не равно слову в естественном языке, с которым оно совпадает по форме. За счет единства и тесноты стихового ряда, создающего условия для взаимопроникновения, *семантической диффузии слов*, слова в стихотворении распадаются на семы [Левин, 1966, с. 199 – 215], которые потом перераспределяются внутри поэтического текста и складываются в новые смысловые образования. «Речь существует здесь (в стихотворении. – Н.Ч.) как будто в другом агрегатном состоянии: расплава, плазмы, магнитного поля» [Айзенберг, 2005, с. 54].

Для иллюстрации этого тезиса обратимся к примерам функционирования слова в современных верлибрах, поскольку это «другое агрегатное состояние» хорошо заметно, например, в «полисемантике» Владимира Строчкова, самой материей своих текстов иллюстрирующего это распадение и собирание сем, эту другую организацию языка, о которой говорят и сами поэты, и исследователи, но в которую, если взглянуть на поэзию бегло и поверхностно, взглядом постороннего, – не верится.

Поэтический язык Владимира Строчкова уникален по насыщенности словами, увеличивающими семантическую ёмкость: «Решительная игра со смыслом, доходящая до тотального каламбура, продавливая сонность

нашего восприятия, делает Строчкова поэтом многосмысленной осмысленности, или, говоря научно, полисемантики. Стих разламывается на полужазе, на полуслове, на известной цитате, взрывом оторопи выделяя ядерный заряд новых смыслов» [Шевелев]. Степень суггестивности его стихотворных текстов позволяет привести их в качестве идеального иллюстративного материала в настоящем исследовании. Являясь «большим русским поэтом» [Иванова], Владимир Строчков чрезвычайно одарен, прежде всего, лингвистическим чутьем – создавая новые слова и смыслы, он проникает в материю языка изнутри, максимально уплотняя ее, возводя в семантическую степень практически каждое слово: «Строчков один из тех авторов, для которых сама языковая стихия является более значимой основой для письма, нежели, к примеру, предметный мир или мир чувствований» [Давыдов].

Слово в стихах В. Строчкова ведет себя примерно одинаково – будь то рифмованный дольник или свободный стих. Одним из ведущих приемов, на которых строятся поэтические тексты Строчкова, является **калейдоскопичность**. Прием представляет собой обыгрывание омофонии, возникающей при контактном соположении слов, чей фонетический состав позволяет перемещать границу слова, отрывая букву (или группу букв) от одного слова и присоединяя ее (их) к другому слову, стоящему рядом («надо всеми» – «над овсеми»). Либо такое перераспределение происходит не между словами, а внутри одного слова («не подсядь на это *пенье*» – внутри слова *пенье* содержится *пень*; авторское новообразование *пшенится* – в соответствии с фонетическими законами русского языка звучит как *пшени[ц]а*; слова (*д*)*рожь*, *ржа* – имеют в себе *рожь*; «за глаза, заподлицо» – за под лицо). Причем слова распадаются и срastaются, подобно узорам в калейдоскопе, но не последовательно, а одновременно. Так, как если бы при возникновении нового узора в повернувшемся тубусе калейдоскопа прежний не исчезал, а происходило бы наложение одного на другой, палимпсест смыслов. Это создает эффект дискретных остановок времени, замедления и остановки движения. За один речевой акт произнесено два совершенно разных слова/словосочетания, т.е. отсутствует непосредственно сам переход от одного к другому (автор не эксплицирует «надо всеми» в «над овсеми» или «за под лицо» в «заподлицо»), поскольку одно уже дано в другом, переход осуществлен внутри [Черных, 2008].

В верлибрах В. Строчкова также присутствует увеличение семантической ёмкости слова, достигаемое различными способами, например обыгрывание омоформ:

* * *

Ручей стал лаком до льда
М. Кузмин

ну мороз
но здорово
но морозно
морозно

морозно
и прогноз на мороз
Вс. Некрасов

Лед стал.
Лед стал?
Да?

Нет,
не лед стал,
вода стала.
Вода стала
льдом,
вода.

А когда
ручей стал
лаком до льда? —
после Кузмина.
После Кузмина,
после.

Жаль...
Что?..
Жаль,
что не позже,
не после
меня.

Не жалко,
обидно.

Не обидно,
завидно.

Завидно,
но поздно.

Поздно,
но все равно,
все равно
здорово
и превосходно.
Ну,
и прекрасно.

И так лакомо.

[Строчков, с. 266 – 267]

Стихотворение строится, по сути, на переплетении двух линий семантического развития формы *лаком*: 1) как краткой формы прилагательного *лакомый*, поддерживаемого финальным предикативным наречием – *лакомо*; 2) как формы творительного падежа существительного *лак*. Причем в строчке М.А. Кузмина (полный текст стихотворения из известной поэмы М.А. Кузмина «Форель разбивает лед» см. в Приложении), предпосланной в качестве эпиграфа, неясно, насколько осознанно возникло полисемантическое наполнение (по крайней мере, в тексте никак оба значения не обыграны), однако В. Строчков воспринял ее однозначно как полисемантическую. Подсобную функцию для реализации этих двух семантических линий выполняет глагол *стать*, поочередно используемый то в качестве смыслового глагола («Лед стал», ср. исходное общеязыковое «лед идет»), то в качестве глагола-связки («Нет,/не лед стал,/вода стала./Вода стала/льдом,/вода»). Причем в конструкции «вода стала льдом» семантической доминантой, несмотря на вроде бы отчетливое использование *стать* как вспомогательного глагола, является сема 'неподвижность', *стать льдом для воды* – значит остановиться, сделаться неподвижной. В следующей строфе – А когда/ручей стал/лаком до льда? – повтор модели, по которой образовано с/с *стать лаком* (как *стать льдом*), позволяет первоначально сконцентрироваться на значении 'лак', которое также более выражено и в эпиграфе («Ручей стал лаком до льда:/Зимнее небо учит»). По развитию синтактики текста, дополненное до «стал лаком до (чего-л.)», с/с меняет свое значение за счет внутренней смены вектора, определяющего уже не временной промежуток предшествования (до льда, т.е. до наступления морозов, см. второй эпиграф – из стихотворения Вс. Некрасова), а некое следствие (последствие) жизни ручья, который в силу определенных причин (например, тех же погодных) стал лаком, охоч до льда, покрылся им. А, возможно, тут же и «съел» его, ввиду бурного течения своих вод. Где-то на периферии возможности возникновения остается связь «стать лаком» (где существительное отве-

чает на вопрос «как?») со «стать раком», ассоциативно подсказанная преобладанием фонемы **л** (лед, стал, лак) в первой части текста и **р** во второй (все **равно**, здоро**во**, пре**восходно**, пре**красно**). Кстати, лаком, отвечая на вопрос «каков?», самым фонетическим оформлением вопроса провоцирует ожидаемую, но так и не возникшую форму *лаков* («И так лаково»).

Потенциальные возможности слова обнаруживаются поэтом при нарушении языкового автоматизма. Множество измерений, присущих стиховому слову, переводят читающего/пишущего стихи в другой режим существования. Иосиф Бродский писал о том, что стихи – это колоссальный ускоритель мышления и «порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему стихотворение удается оказаться там, где до него никто не бывал, – и дальше, может быть, чем он сам бы желал» [Бродский, 1999, с. 191 – 251].

Подобные характеристики поэтического слова в поэзии В. Строчкова приближают ее по степени многослойности смысла к поэзии символистов, о которых шла речь в начале статьи. Но это другая метафизика: многомерность языка в стихотворении, синкретичность значений слова, его семантическая ёмкость² моделируют множественность измерений психики, имманентно присущую ей, но блокируемую в дневном, не измененном, состоянии сознания. В связи с этим и автор, и читатель погружаются в особый многомерный мир, генерируемый ключевыми словами текста и входящими в них семантическими полями³.

В верлибре В. Строчкова остаются элементы «нерастворенной» рифмы (*да – вода – когда*), повторы, когда одно и то же слово прибавляется к себе как другое, атавистические островки ритма. Из этого также складывается суггестивность текста. Заслуживает внимания в стихотворении Строчкова межстиховая пауза.

Пауза создает значительность (ср. понятие «мхатовская пауза»), а при анжамбемане этой значительностью наделяется всякий конец строки, даже в стихотворении практически лишенном рифмы: «слова, разорванные стихоразделами, окажутся повышено многозначительными, словно выделенными интонационным курсивом» [Гаспаров, 1993, с. 13]. В стихотворении Строчкова анжамбеман используется с целью увеличения семантической ёмкости слова, маркируя переход от одного значения к другому, переключая семантические каналы.

В стихотворении взаимодействуют две противоположные тенденции: первая – вытянуться в строку, стать линейным, чему способствует поверхностная смысловая канва с ее синтаксическим членением, наличие традиционной пунктуации; вторая – организовать в столбик, с чем связано обрубание строк (короткая, сравнительно с прозаической, стихотворная строка), анжамбеманы, спорадическая рифма в верлибре (выравнивающая столбец по правой стороне), заглавные или все строчные буквы (выравнивающие столбец по левой стороне) и др. Борьба этих

двух тенденций создает в стихотворении, во-первых, особое семантико-синтаксическое напряжение, полюса, между которыми «бьется» его смысл; а во-вторых, позволяет стихотворению воздействовать не только на сознание (посредством поверхностной смысловой канвы) и не только на глубинные пласты психики (посредством ритма (остаточного в верлибре), синкретичных языковых знаков, рифм (эпизодических в верлибре), фонетической составляющей), но, вводя в трансное, измененное состояние сознания, удерживать дневное сознание «на плаву», сочетать расширенное сознание и концентрацию.

Итак, суггестивность верлибра складывается в конечном итоге из следующих элементов:

- установки на поэтическую речь, выражаемую графически организацией текста в столбик (и озвучиванием этой организации в поэтической традиции чтения стихов);

- остаточными характеристиками поэтического текста (такими, как особый статус стихового слова, увеличение семантической ёмкости слова, спорадическое использование рифмы, элементы ритмической организации, анжамбеман, фоносемантика), которые, напоминая о своей полноценной реализации в стихе (как отличном от прозы типе речи), служат в верлибре фоном и подчеркивают «минус-приемы».

Стихи живут гораздо большим количеством измерений, чем проза, объем их смысла чудом уместается в крошечном теле текста и в этом – тайна стихотворения. Это его парадокс. Об этом писал Ю.М. Лотман: «Если бы существование стихов не было установленным фактом, можно было бы с легкостью доказать, что их не может быть» [Лотман, 1996]. Суггестивность верлибра, как и рифмованного дольника, обусловлена множественностью измерений текста, нелинейностью роста мысли, раздвигающими установленные для дневного сознания рамки человеческой психики. Под воздействием структурообразующих факторов стиха (не тождественность стихового слова слову в естественном языке, семантическая емкость слова) изменяется состояние сознания читателя, он входит в измененное состояние сознания. Подобно тому как речь пытается вывести мысль в область материального, в сферу выговариваемого, поэзия выводит речь в область идеального, нелинейного, невыговариваемого. Поэзия как бы имитирует доречевое (внеречевое) мысленное общение, выходя за рамки возможного⁴. Поэтический текст сочетает в себе возможности воздействия на поверхностные пласты человеческой психики, отвечающие за дневное, неизменное, состояние сознания и на глубинные пласты. В свободном стихе воздействие на глубинные пласты человеческого сознания ослаблено за счет усиления части, апеллирующей к дневному сознанию («генетический код» прозы), но не упразднено и зависит от процентного соотношения тех или иных элементов в конкретном поэтическом тексте.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Поэма М.А. Кузмина «ФОРЕЛЬ РАЗБИВАЕТ ЛЕД»

А. Д. Радловой

1

ПЕРВОЕ ВСТУПЛЕНИЕ

Ручей стал лаком до льда:
Зимнее небо учит.
Леденцовые цепи
Ломко брячат, как лютня.
Ударь, форель, проворней!
Тебе надоело ведь
Солнце аквамарином
И птиц скороходом – тень.
Чем круче сжимаешься –
Звук резче, возврат дружбы.
На льду стоит крестьянин.
Форель разбивает лед.

Опубликовано: http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/tkuzmin1_11.shtml

Примечания

¹ Определение А.Д. Алехина: верлибр – «безрифменный стих со свободной ритмической организацией. Обычно все помнят, что “безрифменный” и что ритмическая организация – “свободная”, а про то, что “организация” – забывают» [Алехин, 2006].

² Понятие семантической емкости слова (далее – СЕС) в строго терминологическом значении связано с явлением так называемого «речевого полисемантизма», т.е. «одновременной актуализации нескольких семем одной лексемы» [Введенская, с. 24].

³ Семантическое поле (далее СП) – это пространство поэтического текста, организованное множеством значений, имеющих общий семантический компонент (ядро, центр СП), иногда с максимальной точностью и насыщенностью представленный в ключевом слове. Впрочем, центр СП может приходиться на центр СП ключевого слова, а может быть и независимым, так как в конечном итоге он складывается из повторяющихся сем, принадлежащих семантической структуре разных слов. Таким образом, чаще всего ключевое слово поэтического текста представляет собой не центр, а именно периферию, границу совпавших в нем семантических полей [Черных, 2003].

⁴ «Если довести подобную идею до логического конца, может показаться, что я считаю стихи искусством, по существу, вне-словесным. Подтверждаю законность такого предположения.» [Айзенберг, с. 53–54].

Литература

1. *Айзенберг М.Н.* Литература за одним столом // Оправданное присутствие : сб. статей. М., 2005. С. 47 – 58.
2. *Алехин А.Д.* Свободный разговор о свободном стихе (интервью). «Интерпоэзия». № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2006/4/aa7.html>
3. БСЭ. URL: <http://gatchina3000.ru/great-soviet-encyclopedia/index.htm>
4. *Бродский И.А.* Об одном стихотворении // Меньше единицы. Избранные эссе. М., 1999. С. 191 – 251.
5. *Брюсов В. Я.* Краткий курс науки о стихе. М., 1919.
6. *Введенская Л.А.* Этюды о мастерстве М. Стуря. Ростов н/Д., 1988.
7. *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях : учеб. пособие для вузов. М., 1993.
8. *Давыдов Д.М.* Подступы к небытию // Книжное обозрение. 2008. 17 июля. URL: <http://www.book-review.ru/news/news3594.html>
9. *Жовтис А.Л.* Границы свободного стиха // Вопросы литературы. 1966. № 5. С. 113 – 124.
10. *Иванова Т.И.* Взгляд на события литературной жизни. 05.11.1994 // Радиостанция «Радио России»
11. *Квятковский А.П.* Русский свободный стих // Вопросы литературы. 1963. № 12. С. 61 – 78.
12. *Кривушина Е.* Энциклопедия «Кругосвет». URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SIMVOLIZM.html
13. *Левин Ю.И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М., 1966. С. 199 – 215.
14. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.
15. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста: Статьи. Исследования. Заметки. С.Пб., 1996.
16. *Минералов Ю.* Литературно-художественный журнал «Русский глобус». 2002. Ноябрь. № 9. URL: <http://www.russian-globe.com/N9/MineralovVerlibr.htm>
17. *Невзглядова Е.В.* О стихе. СПб., 2005.
18. *Орлицкий Ю.Б.* Век русского верлибра // Литературная учёба. 1997. № 5-6. С. 59 – 67.
19. *Орлицкий Ю.Б.* Русский верлибр: мифы и мнения // Арион. 1995. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/1995/3/monolog1-pr.html>
20. Российский гуманитарный энциклопедический словарь. URL: <http://slovari.yandex.ru/dict/rges>
21. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1999.

-
22. *Строчков В.* Наречия и обстоятельства. М., 2006.
 23. *Томашевский Б.В.* О стихе. Л., 1929.
 24. *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. М., 1965.
 25. *Шевелев И.Л.* Соло на словесине. Владимир Строчков: поэт в интернете // *Время МН.* 2001. 12 авг. № 363 (974). URL: <http://www.newshevelev.narod.ru/strochlov.htm>
 26. *Щерба Л.В.* Фонетика французского языка. М., 1963.
 27. *Черных Н.В.* Семантическая ёмкость слова в рамках теории семантического поля (на материале поэзии М. Цветаевой) : дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д., 2003.
 28. *Черных Н.В.* Стихи как опыт смерти (на материале поэтического цикла В. Строчкова «Цыганочка с выходом»). URL: <http://www.poezia.ru/volstih6.php?show=full&topic=7>