



Научная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-14-30-50>
<https://elibrary.ru/OGHQYB>
УДК 82-1

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Екатерина БЕЛАВИНА

НА ОБЛОМКАХ БАСТИЛИИ РИФМ

Аннотация: В XX в. в поэтическом языке во Франции произошли глубокие и разноплановые перемены, в частности, появление верлибра. Новаторство строилось как на переосмыслении имеющегося опыта, так и на «жесте присвоения» опыта инационального (Уитмен). Первыми верлибрами на французском языке считаются два текста А. Рембо, опубликованные в 1886 г., но написанные ранее, а не стихотворения Г. Кана, Ж. Лафорга или Ж. Мореаса. В статье показаны два подхода к анализу ритма верлибра — правила чтения и подсчет немого [Ө]; свободный стих рассматривается как производное от стиха или от прозы соответственно (К. Скотт и М. Мюра), что доказывает принципиальную неоднозначность этой поэтической формы и важность восприятия читателя в процессе чтения-сотворчества. Аргументы противников и сторонников свободного стиха, так называемого спора о верлибре (“querelle du vers libre”), свидетельствуют о связи в воображении литераторов поэтической системы и социального порядка. Рассматривается предложенное французским стиховедом М. Мюра противопоставление национального французского верлибра и интернационального свободного стиха, восходящего в американской модели Уитмена через поэтическое письмо Валери Ларбо. Творческий акт Ларбо, создавшего гетероним — англоязычного поэта Барнабуса, поднимает вопрос о стирании национальной просодии и переключении лингвистического кода.

Ключевые слова: французская поэзия, У. Уитмен, верлибр, рецепция, перевод, А. Рембо, В. Ларбо.

Информация об авторе: Екатерина Михайловна Белавина, кандидат филологических наук, доцент филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4038-7815>. E-mail: kat-belavina@yandex.ru.

Для цитирования: Белавина Е.М. На обломках Бастилии рифм // Литература двух Америк. 2023. № 14. С. 30–50. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-14-30-50>.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-14-30-50>

<https://elibrary.ru/OGHQYB>

UDC 82-1

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ekaterina BELAVINA

ON THE WRECKAGE OF THE BASTILLE OF RHYMES

Abstract: Two texts by A. Rimbaud, published in 1886, but written earlier, and not poems by G. Kahn, J. Laforgue or J. Moréas, are considered the first *vers libre* in French. The paper shows two approaches to the analysis of free verse rhythm: the rules for reading and counting silent [Ø]; free verse is considered as a derivative of verse or prose, respectively (K. Scott and M. Murat), which proves the fundamental ambiguity of this poetic form and the importance of the reader's perception in the process of reading as co-creation. The arguments of opponents and supporters of free verse, the so-called "free verse controversy" ("querelle du vers libre") prove that in the imagination of writers there exists the connection between the poetic system and the social order. The paper considers the opposition proposed by the French researcher M. Murat — that of the national French *vers libre* and the international free verse that goes back to the American, that is to say Whitman's model of Whitman through Valerie Larbeau's poetry. The creative act of Larbeau, who created a heteronym — the English-language poet Barnabooth, raises the question of erasing national prosody and switching the linguistic code.

Keywords: French poetry, W. Whitman, *vers libre*, reception, translation, A. Rimbaud, V. Larbeau.

Information about the author: Ekaterina M. Belavina, PhD, Associate Professor, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4038-7815>. E-mail: kat-belavina@yandex.ru.

For citation: Belavina, Ekaterina. "On the Wreckage of the Bastille of Rhymes." *Literature of the Americas*, no. 14 (2023): 30–50. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-14-30-50>.

And I send these words to Paris with my love.

Walt Whitman

В середине XIX в. проявление симпатии к Франции было выражением политической позиции, а также этических установок. «Атеизм, анархия, аморальность» — как ни парадоксально, для американцев парижская жизнь ассоциировалась с этими тремя словами. [Erkkilä 1980: 7–8]¹. Все, что вызывало настороженность отношению к Франции у среднестатистического обывателя, воодушевляло Уолта Уитмена: свое особое отношение к французской культуре поэт выражает, в частности, и французскими вкраплениями².

Переключение лингвистического кода (code-switching) в поэзии Уитмена — не просто прием с определенными эстетическими функциями; его значение оказалось более глубоким, наделенным неодолимой трансформирующей силой. Вот почему мы хотели бы детально рассмотреть контекст, в котором имя Уитмена стало известным во Франции. Как элегантно сформулировала Б. Эркила, Уитмен искал во французских писателях теорию для своей практики, а многие французские символисты искали в Уитмене практику для своей теории. Увлеченный читатель Вольтера, Руссо, Мишле, Санд, Беранже, Гюго, Конта, Тэна и Сент-Бева, столь значимый для XX в., оказался в самом центре парижского «спора о верлибре» [Erkkilä 1980: 50].

Когда начинается XX век в поэзии?

Что такое век? Вспоминается предисловие Жана Жене к его пьесе «Негры», где он иронически спрашивает: «Что такое — негр?» — и добавляет: «И, прежде всего, какого он цвета?» Так же и мне хочется спросить: век — это сколько лет?

Ален Бадью

Французский поэт Робер Сабатье, автор объемной трехтомной истории французской поэзии XX в., несомненно столкнулся с вопросом проведения границ при написании этого труда: как определить

¹ Здесь и далее все переводы с франц. и англ. мои, если не указано иначе.

² Наше внимание к этой особенности и проблемам code-switching привлекла Т.Д. Венедиктова, за что автор статьи выражает ей глубокую благодарность.

границы литературного века, как структурировать литературный процесс, распределяя авторов по томам и главам? Автор настаивает на целостности: «Разделение на века зачастую ложно, поскольку его рамки без конца теснят движения непреодолимой силы. [...] Вне разделения на тома следует рассматривать это историю как непрерывную» [Sabatier 1982: 7].

В XX в. именно поэзия претерпела самые значительные изменения: она стала лингвистической лабораторией по поиску новых форм передачи пережитого опыта. Когда же начинается этот период? Очевидно, что французы ведут его отсчет с Бодлера и воследовавших авангардных движений (символизм, сюрреализма) [Le vers libre 2009, Murat 2008a].

Формой, характерной для последнего периода развития французской поэзии, бесспорно, является верлибр. «Изобретение формы не происходит *ex nihilo*: во многих случаях изобретение состоит в жесте присвоения и переоценки того, что уже существовало, но оставалось невидимым» [Murat 2008b].

Официальной датой рождения верлибра считается 1886 г., когда в только что основанном Гюставом Каном журнале *La Vogue*³, где Кан выступает и как автор, и как редактор, начинают публиковаться «Озарения» (*Les Illuminations*) А. Рембо⁴. Верлибрами из этого цикла считаются два стихотворения — «Движение» (“Mouvement”) и «Морской пейзаж» (“Marine”). В журнале *La Vogue* появились и оригинальные верлибры Лафорга [Murat 2008b] и его переводы Уитмена [Canivec 1980]⁵.

Лафорг перевел 9 уитменовских стихотворений (“Je chante le soi-même”, “Aux nations étrangères”, “A un historien”, “A une certaine cantatrice”, “Ne fermez pas vos portes”, “Poètes à venir”, “A vous”, “Toi lecteur”, “Une femme m'attend!”). Название первой публикации — *Les Brins d'herbes* («Листья травы») — заслуживает внимания. Дословный перевод был бы *Feuilles d'herbe*. Во-первых, листья трансформируются в веточки, стебельки: образ нежный

³ Журнал *La Vogue* был создан в 1886 г., выходил вплоть до 1901 г.: t. 1, no. 1 (4 avr. 1886) — t. 3, no. 10 (20/27 déc. 1886). 2e année, no. 1 (juil. 1889) — no. 3 (sept. 1889). n.s., t. 1, no. 1 (janv. 1899) — t. 10 (1901).

⁴ Тексты Рембо были представлены в пяти выпусках; автор к этому времени уже давно жил в Абиссинии, а сами стихотворения были предположительно написаны между 1973–1975 гг.

⁵ Публикационная политика *La Vogue* не ограничивается авторами, выбравшими для себя верлибр: Кан, Лафорг и Мореас соседствуют на его страницах с Верленом, Деборд-Вальмор и Малларме.

и изящный, сочетание регулярное, словарное — ср., например, “brin de muguet” — «веточка ландыша»⁶. Существительное “grass” передается множественным числом — «травы» (*Les Brins d’herbes*). В-третьих, название предвосхищает реакцию читателя, вниманию которого предлагаются переводы «удивительного американского поэта» (*traduits de l’étonnant poète américain par...*).

Критики сразу отметили, что «без точного метрического соответствия стих Лафорга мягок и выразителен» [см.: Athenot 2015]:

Je chante le soi-même, une simple personne séparée
Pourtant tout le mot démocratique, le Mot en masse.
C’est de la physiologie du haut en bas, que je chante,
La physionomie seule, le cerveau seul, ce n’est pas digne de la
Muse; je dis que l’Être complet en est bien plus digne. [...]⁷

С января 1886 г. Лафорг брал уроки у Лиа Ли (Leah Lee), англичанки, которая впоследствии стала его женой. Влияние их творческого союза и переводческой работы на манеру письма молодого поэта уже давно было отмечено:

Лафорг, несомненно, был подвержен влиянию Уитмена, которого он выборочно переводил в сотрудничестве со своей будущей женой. И действительно, поэтическая речь Лафорга стремится к раскрепощенности и, утверждая свою принадлежность не сознанию, а бессознательному [Энциклопедия символизма 1999: 254].

Последующие исследования подтверждают предположение, высказанное в 1922 г. поэтом и литературным критиком Э. Дюжарденом (1861–1949) о том, что переводы текстов Уитмена, в частности выполненные Лафоргом, способствовали становлению верлибра во Франции:

⁶ Ср. напр.: “tige, jeune pousse ex. Un brin d’herbe, de muguet.” (LeRobert dico en ligne. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/brin>).

⁷ “Les Brins d’herbes, traduits de l’étonnant poète américain par Jules Laforgue.” *La Vogue* 1, no. 10 (28 juin 1886): 325. Лексико-семантические трансформации переводов Лафорга, возможно, заслуживают отдельного исследования. Комментируя данную цитату, можно заметить, что при переводе на французский исчезло французское вкрапление, остранный заглавной буквой и дефисом: En-masse.

Я не проверял, точно ли [форма, которую Лафорг придает своему переводу Уитмена] соответствует оригиналу, но это именно та форма, которую принимал свободный стих (или версе). Если бы [стихотворения] были опубликованы без имени автора, это считалось бы верлибром (или версе), и это кажется мне значительным. [...] В любом случае, очевидно, [...] что они могли натолкнуть молодого поэта на мысль о свободном стихе⁸.

Как мы видим, на тот момент терминология еще не устоялась (верлибр / версе).

В том же 1886 г. Малларме пишет первую редакцию «Кризиса стиха». Годом раньше, в 1885 г., Гюстав Кан возвращается в Париж после военной службы, и с этого момента начинается спор о верлибре — “querelle du vers libre” [Scott 1990: 30]. И как раз в 1885 г. ушел из жизни Виктор Гюго, «великий национальный поэт, реформатор французского стиха» [Толмачев 1988: 3], писавший в 1834 г.: «Я взял Бастилию, где рифмы изнывали» (“J’ai pris et démolì la bastille des rimes”)⁹.

Идея освобождения поэтического слова из застенков системы носилась в воздухе, шел поиск альтернативных способов развития поэтического дискурса: стихотворения в прозе Бодлера, новаторство Верлена и Рембо внутри метрики, воссоздание системы с нуля Малларме в противовес отточенности форм парнасцев, которые в данной расстановке сил выступали, скорее, консерваторами [Murat 2008a: 215]. Впрочем, процесс освобождения стиха встречает сопротивление с многих сторон.

Парадоксы верлибра

O star! O ship of France, beat back and baffled long!
Bear up O smitten orb! O ship continue on!
Walt Whitman

Примечательно, что в истории литературы, спустя почти полтора столетия после создания этих текстов, после всего XX в., на

⁸ Dujardin, Édouard. *Les Premiers Poètes du vers libre*. Paris: Mercure de France, 1922: 49–50.

⁹ Hugo, Victor. “Poème Réponse à un acte d'accusation.” In *Les contemplations*. T. 1: “Autrefois, 1830–1843.” Paris: Hachette, 1856: 24.

протяжении которого во Франции верлибр занимал магистральное положение (что, казалось бы, позволяло создать крепкую теоретическую базу для его изучения), приходится констатировать, что единодушия среди исследователей по поводу правил чтения верлибра нет.

Это можно показать на примере текста Рембо «Морской пейзаж», который стал хрестоматийно-классическим и входит в школьные учебные программы как первый французский верлибр:

- | | |
|---|-------------------|
| 1. Les chars d'argent et de cuivre — | 7 f |
| 2. Les proues d'acier et d'argent — | 7 m |
| 3. Battent l'écume, — | 4 f |
| 4. Soulèvent les souches des ronces. | 8 f |
| 5. Les courants de la lande, | 6 f |
| 6. Et les ornières immenses du reflux, | 10 m |
| 7. Filent circulairement vers l'est, | 9 m |
| 8. Vers les piliers de la forêt, — | 8 m |
| 9. Vers les fûts de la jetée, | 7 f |
| 10. Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière. | 8 f ¹⁰ |

Серебряные и медные колесницы —
 Стальные и серебряные носы кораблей —
 Взбивают пену, —
 Вздывают слоями колючие заросли.
 Течения ландов
 И огромные колеи отлива
 Бегут, вращаясь, к востоку,
 К колоннам леса,
 К стойкам пирса,
 В чей угол бьются вихри света¹¹.

Так, в стихотворении “*Marine*” десять строк с ритмическим рисунком, нарушающим читательские ожидания. В первых строках двух совпадает количество слогов (7, тут разночтений нет), и это могло бы быть началом стихотворения в силлабике с перекрестной рифмой, но

¹⁰ Rimbaud, Arthur. *Les illuminations*. Notice par Paul Verlaine. Paris: Publications de la Vogue, 1886: 29. Обозначение женского окончания стиха — f, мужское окончание — m. Количество слогов указано так, как его преподают во французских школах.

¹¹ Перевод мой.

дальше ожидания слуха не подтверждаются на уровне подсчета слогов: длина строк варьируется от 3/4 до 10/12 слогов, включая четные и нечетные без каких-либо повторов. Можно заметить только, что в строках с шестой по девятую идет последовательное уменьшение длины строк, ускорение ритма. Строки соответствуют синтагмам, переход на новую строку подчеркнут пунктуацией: неординарным, казалось бы, избыточным сочетанием запятой и тире. Движущим механизмом поэтики текста является развернутая метафора, объединяющая водную стихию и сушу, отсутствие рифм и силлабической метрики. На звуковом уровне передают движение, колебания и порывы двух непримиримых противоречащих друг другу стихий: «В стихотворении все подчинено параллелизму и риторическому хиазму» [Murat 2008a: 74].

Вопрос о подсчете слогов связан с немым [Θ]. При кажущемся упрощении поэтического дискурса в связи с «отменой» классической силлабики, отступлением от выработанных веками конвенций, полного единодушия среди специалистов по поводу верлибра нет, как нет и однозначных, применимых ко всем текстам правил чтения. Суть разногласий можно показать на примере комментариев к тому же тексту Рембо, сделанных по обе стороны Ла-Манша. Английский исследователь Клайв Скотт считает, что немые -е должны произноситься внутри строки в верлибре. [Scott 1990: 187]. Французский специалист по истории и теории поэтического языка Мишель Мюра не согласен с этим принципиально, замечая, что, «как и подобает в стихотворении в прозе, правила чтения стихотворного языка не применяются» [Murat 2008a: 74]. Исследователь отмечает, что нет никакого метрического эха силлабики, никаких ритмических цитат или аналогий. Таким образом, в сопоставлении этих позиций высвечиваются два взаимоисключающих, на первый взгляд, подхода к эстетической инновации верлибра как гибридной формы между поэзией и прозой. Концепция М. Мюра генетически возводит верлибр к прозе, а К. Скотт исходит из поэтической традиции.

Второй аспект, вызывающий разногласия стиховедов, — это расположение ударений, да и само понятие “accentuation”, которое не вполне правильно переводить как «ударение». Анализируя ритмический рисунок текста, Мишель Мюра говорит о «ямбическом» (в кавычках в оригинале) ритме и обозначает все же в схеме немые -е цифрой 3:

Soulèv(ent) les souch(es) des ronc(es). 2-2-3// 2-2-3

Цифрой 2 помечены первые слоги-акцентоносители (“ferme-ment accentuées à l’initial” [Murat 2008a: 74]); таким образом, по мнению исследователя, глагол несет ударение на первый слог. Лексемы *soulèv(ent)* и *souch(es)* сближает механизм паронимической аттракции (повтор гласного и повтор согласного, “consonne d’attaque”), что, несомненно, фиксируется читателем. Даже если речь не идет о физических параметрах изменения звука, эти слоги выделены для внимания читателя, даны его аудиальному воображению как бы укрупненно — сквозь лупу внимания, через призму звуковой организации текста (*charpente sonore*).

Возможно, именно в этом и состоит главная инновация поэтического языка новой свободной формы. Большая, *самостоятельная* роль отводится читателю, ему самому нужно включиться в этот поэтический дискурс и выбрать для себя точку звучания — с учетом правил силлабики или по правилам чтения прозы, но в любом случае с опорой на *собственное* внутреннее ощущение гармонии.

Выражение субъективности через ритм и его взаимодействие с читающим субъектом остается в фокусе внимания поэтического дискурса всего XX в.

Верлибр французский или интернациональный?

Развитие французского поэтического языка идет по пути стирания просодии Гюго (“*effacement de la prosodie hugolienne*”) [Roubaud 2000: 34]. Но до какой степени и по каким причинам это происходит? Что остается различимым в верлибре от обломков «Бастилии силлабики»?

Г. Кан давал такое определение верлибру: «Верлибр, вместо того чтобы быть, как старый стих, строками прозы, разрезанными регулярными рифмами, должен существовать сам по себе за счет аллитерации родственных гласных и согласных. Строфа порождается первой или самой важной строкой в ее словесном развитии»¹². Можно заметить, что новаторы зачастую ненамеренно попадают в самые архаичные формы — так, в этом определении роль, отводимая аллитерации, заставляет вспомнить об одной из древнейших форм стиха — аллитерационной.

¹² Kahn, Gustave. *Symbolistes et décadents*. Genève: Slatkine, 1902: 394. К этому определению обращается и А. Мешонник [Meschonnic 1982: 264.]

Дискурс противников верлибра о неумелости владения традиционной метрикой, да и французским языком, включал указания на национальность авторов, развивавших новое поэтическое письмо. Катрин Босиан-Компане, организатор конференции о становлении верлибра и редактор коллективного труда по итогам конференции, обобщает: «Эта тема постоянно повторяется. Например, реакция Эредиа. Она может принимать откровенно националистическую окраску, как в случае с Жоашеном Гаске, поэтом-натуристом из Тулузы, который был близок к Моррасу¹³, основателю журнала *Pays de France*» [Le vers libre 2009: 4].

Действительно, аргументация Эредиа в беседе, опубликованной Ж. Юре (в сб. «Обзор литературной эволюции», 1891), носит оттенок национализма и легкой ксенофобии: «Добавьте к этому влияние иностранцев, которых в группе много... потому что я с некоторым удивлением отмечаю, что именно бельгийцы, швейцарцы, греки, англичане и американцы хотят обновить французский стих...»¹⁴.

Особенно интересным кажется в этой связи упоминание американцев, поскольку европейский стих имеет национальные системы стихосложения [Гаспаров 2003], а американский поэтический язык,

¹³ Жоашен Гаске (Joachim Gasquet, 1873–1921) — французский поэт и искусствовед. В Экс-ан-Прованс он создал литературные журналы *La Syrinx* (1892), *Les Mois dorés* (1896–1898), *Le Pays de France* (1899–1902), общался деятелями культуры из Экса (Эммануэль Синьоре), из Тулузы (Марк Лафарг), а также с Андре Жидом. От символизма перешел к натуразму. Был сторонником Дрейфуса, в 1901 г. принял католичество, стал отстаивать идеи национализма и монархизма вместе со своим другом Шарлем Моррасом. Шарль Моррас (Charles Maurras, 1868–1952) — французский журналист, публицист, политический деятель и поэт, член Французской академии. Провансальский писатель, в молодости принадлежал к сообществу *Félibrige*, позже он сблизился с католическими и антидрейфусовскими кругами. Вместе с Леоном Доде, Жаком Бенвилем и Морисом Пюжо основал газету *L'Action française*, возглавив одноименное движение роялистского, националистического и контрреволюционного толка, которое стало главным интеллектуальным и политическим движением крайне правых в период Третьей республики. Выступал за наследственную монархию, одновременно заявляя о своей антисемитской, антипротестантской, антимасонской и ксенофобской позиции. Хотя Ш. Моррас был настроен против Германии, он поддерживал режим Виши, введение антисемитского законодательства и создание милиции. Продолжал издавать *L'Action française* в условиях немецкой оккупации, призывая казнить участников Сопrotивления. Во время освобождения был арестован и приговорен к пожизненному заключению за свои статьи. В марте 1952 г. был помилован по состоянию здоровья.

¹⁴ Huret, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Vanves: Les éditions du Thot, 1982: 305.

как в плавильном котле смешавший все культуры, выпарив любую обособленную национальную просодию, противопоставлен им исторически.

Эредиа подчеркивает свою принадлежность к латинской традиции, несмотря на испанское, а точнее, кубинское, происхождение. Признавая поэтический дар Вьеле-Гриффена, Эредиа возмущается иностранным влиянием на французскую литературу:

Вьеле-Гриффен, например, англосакс, оказавший, как мне кажется, очень большое влияние на движение символистов, дает нам сегодня под названием стихов прозу, напоминающую некий буквальный перевод иностранного стихотворения. В нем много таланта и настоящего поэтического чувства. Но это опять же не стихи!.. И бельгийцев тоже много! И швейцарцев тоже много! Кажется, право слово, что символисты Франции получают предписания в Брюсселе, в Льеже или в Женеве!¹⁵

А ведь именно им это удастся — при поддержке французских признанных гениев, конечно. В 1886 г. Стефан Малларме пишет предисловие к сборнику начинающего 24-летнего поэта Рене Гиля, который стал впоследствии теоретиком «словесной инструментовки», «цветного слуха», «мэтром поэзии, основанной на науке» [Sabatier 1982: 14]. Бельгийские корни Р. Гиля (René François Ghilbert), греческое происхождение Ж. Мореаса (наст. имя — Jean Paradiamantopoulos) хоть и упоминались в критическом дискурсе их оппонентами, но отнюдь не помешали авторам-новаторам войти в историю французской литературы.

Действительно, французский поэт-символист, один из теоретиков верлибра Франсис Вьеле-Гриффен, родившийся в Соединенных Штатах (1864, Норфолк, шт. Вирджиния — 1937, Бержерак, Франция), до конца жизни сохранил американское гражданство. В 1887 г. Вьеле-Гриффен, постоянный гость вторников Малларме, посылает свою первую книгу *Synges* («Лебеди») ¹⁶ через океан Уолту Уитмену, как оммаж, с письмом, полным глубокого восхищения, и получает в ответ экземпляр «Листьев травы». Именно по этому изданию Вьеле-Гриффен выполнит свои переводы. Примечательно,

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Vielé-Griffin, Francis. *Les Cygnes*. Paris: Alcan-Lévy, 1887.

что в переизданную после переводческой работы с текстами Уитмена¹⁷ книгу «Лебеди» автор включил свои верлибры [см.: Rumeau 2021].

В 1907 г. Вьеле-Гриффен характеризует верлибр как достижение, перенося внимание формальной стороны на смысловую, мировоззренческую:

Свободный стих — это духовное завоевание, имеющее значение для всей поэзии в целом: свободный стих — не просто графическая форма, но в первую очередь определенная внутренняя позиция¹⁸.

Расстановка сил на этом поворотном моменте истории поэтического языка складывается из позиции Верлена и Малларме, критически относившихся к верлибру, Рембо, создавшего (ненароком) два текста, считающихся первыми верлибрами на французском языке, и теоретиков и практиков верлибра — Гюстава Кана, Вьеле-Гриффена, Эдуара Дюжардена, Жана Мореаса, Эмиля Верхарна, Марии Крысинска (Marie Krysiniska) и др. Особым явлением можно считать стих Клоделя, поскольку форма версе (verset) имеет общие черты с верлибром, но все же не совпадает с ним полностью.

Показателен также пример Марии Крысинска, поэтессы и композитора польского происхождения. У нее получилось войти в литературные круги Парижа, в которых, несомненно, на тот момент преобладали и доминировали мужчины. Это удалось вопреки полу и национальности: она стала «иностранкой, публиковавшейся во Франции в годы, предшествовавшие “делу Дрейфуса”, и оказалась в центре спора о верлибре»¹⁹. Верлибр получает как бы ироническую оценку явления маргинального от французской писательницы Рашильд (Маргерит Эмери, 1860–1953), на самом деле завуалированно заявляющей о правах женщин на превосходство в эстетическом

¹⁷ В прессе его называют «внуком Уитмена» (Le Blond M. *Essai sur le naturisme*. Paris: Mercure de France, 1896: 14).

¹⁸ Вьеле-Гриффен Ф. Духовное завоевание // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / пер. с франц., сост., ред., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 458.

¹⁹ [Wierzbowska 2016: 187]. Верлибры М. Крысинска были опубликованы в 1882 г., но прошли незамеченными. По возвращении в Париж после двухгодичного пребывания в Америке, поэтесса обнаружила, что Г. Кан снабдил верлибр теоретической базой и заявила свои права на эту эстетическую инновацию. См. об этом подробно [Wierzbowska 2016].

поиске: «Свободный стих — это очаровательный нонсенс, восхитительное и барочное заикание, которое замечательно подходит женщинам-поэтам, чья инстинктивная лень часто является синонимом гениальности» [Wierzbowska 2016: 208].

Через спор о верлибре затрагиваются важные вопросы социального устройства: о международных отношениях, о национальной идентичности, о субъективности, о гендерном начале и его выражении в поэзии.

Поэтический строй — политический строй?

Жак Рубо, поэт, автор ставшей классической книги об истории французской метрики «Старость Александра» (*La Vieillesse d'Alexandre*), представляющей эволюцию поэтического языка как старение формы, ведет отсчет новой поэзии от того же периода: «Примерно в 1870 году процесс “изменения формы” традиционного французского метра, его “Александрийского романа”, который до этого шел с определенной регулярностью, потерпел катастрофу. Затем начинается период “турбулентности”, которому суждено было продолжаться в течение всего XX века» [Roubaud 2000: 19]. Рубо обращается к новаторству Рембо, рассматривая стихотворение, написанное, вероятно, после падения Коммуны и приходит к выводу: «имплицитно данное уравнение: александрийский стих = социальный порядок» (“l'équitation implicitement offerte: alexandrin = ordre social”) [Roubaud 2000: 27].

На рубеже XIX–XX вв. пейзаж французской поэзии предполагает несколько «сценариев» выхода из кризиса: реставрация традиционной метрики, которая была предпринята Мореасом и его Романской школой; новаторство в существующих формах, в стихе и в поэтической прозе, как, например, у Рембо; глобальное выстраивание системы с нуля, как в «Броске костей» Малларме. М. Мюра считает, что «интернациональный верлибр» и был четвертым вариантом: «Она [стратегия] заключается в отрыве французской поэзии от ее стихотворной традиции и от национального гения, выражением которого она призвана быть, чтобы вписать ее в современное западное пространство» [Murat 2008b: 1].

Можно сказать, что проникновение интернационального верлибра во Францию началось около 1899 г., когда Валери Ларбо открыл для себя Уитмена.

Ларбо и Уитмен: автофикшн о переключении языкового кода

Становление Валери Ларбо (1881–1957) отмечено уходом великих: ему четырнадцать лет в год смерти Верлена, семнадцать — на момент смерти Малларме. Именно тогда, в период расцвета натурализма, молодой поэт, полиглот²⁰ начинает читать Уитмена. Как и его старшие современники Марсель Пруст и Реймон Руссель, Ларбо был сыном состоятельных родителей. К нему на курорты Виши приглашали профессоров из Коллеж де Франс, он мог изучать немецкий, английский, латынь, историю французской поэзии, географию и геологию, рисование, путешествовать, насколько позволяло его хрупкое здоровье [Sabatier 1982: 322].

Для Ларбо открытие Уитмена — это, в первую очередь, открытие новой демократической формы [Murat 2008a: 218]. Рецепция американского поэта во Франции проходила в несколько этапов [Erkkila 1980, Athenot 2015, Rumeau 2019]. Ключевыми моментами полемики вокруг имени Уитмена во французской прессе²¹ считают недоброжелательную заметку в *Revue des deux mondes*²² и статью поэта и драматурга Эмиля Блемона, опубликованную в основанном им журнале *La Renaissance littéraire et artistique* в 1872 г.²³

Второй этап, имевший значение для парижского литературного сообщества, — это уже упоминавшиеся переводы Лафорга, опубликованные в журнале *La Vogue* в 1886 г. Но для Ларбо они не сыграли решающей роли: он читал Уитмена взахлеб в оригинале, даже собирался посвятить ему исследование, но этого так и не произошло.

В 1908 г. Леон Базальгет, посещавший встречи литературной группы Abbaye de Créteil, в которую входили Жорж Дюамель и Шарль

²⁰ Ларбо владел английским, немецким, окситанским, итальянским, португальским и испанским языками.

²¹ Первое упоминание об Уитмене во французской прессе: Étienne, Louis. “Walt Whitman, philosophe et ‘rowdy’.” *La Revue européenne* (novembre 1861): 104–117.

²² «Этот любитель неправильностей сломал старые формы, не зная, как их использовать; легче добиться успеха эксцентричностью, чем любым другим способом» (Bentzon, Thérèse. “Les poètes américains.” *Revue des Deux Mondes*, no. 75 (mai 1, 1886): 82.

²³ «Уолт Уитмен, творчество и даже имя которого наша страна, в своем высокомерном безразличии, почти совершенно не знает, — в англоязычной литературе это личность столь же влиятельная, как Вагнер в музыке» (Blémont Émile. “Littérature en Angleterre et aux Etats-Unis. Walt Whitman.” *Renaissance littéraire et artistique* (8 juin 1872): 53–55.

Вильдрак, опубликовал несколько идеализированную биографию Уитмена, а на следующий год — свои переводы «Листьев травы» (*Mercure de France*)²⁴. Это можно считать третьим этапом рецепции.

Десять лет спустя Ларбо принимает участие в антологии американской поэзии NRF (1918), публикуя свои переводы Уитмена, но этими текстами сам поэт остался недоволен.

В 1911 г. Ларбо в беседе с Полем Фаргом рассказывает о том, насколько важна была поэтика Уитмена для его письма²⁵. Верлибр выступает как песнь нового мира. В ранних стихах Ларбо чувствуется влияние Парнаса [см.: Aubry 1949]. Именно встреча с творчеством Уитмена повлияла на изменение манеры письма и на появление его гетеронима — «американского поэта» Арчибалда Ольсона Барнабута²⁶. Ларбо создает персонаж некоего денди: фамилия образована путем сложения топонима (город Барн неподалеку от Лондона) и названия английской фармацевтической компании.

Р. Сабатье называет Барнабуса «отпрыском Уитмена, но облагороженным, офранцузенным, ироничным, утонченным очень древней культурой эпикурейства, к тому же миллиардером» [Sabatier 1982: 330].

После чтения Уитмена в молодом поэте происходит четкое разделение двух голосов: Валери Ларбо, поэта французской традиции, наследника парнасцев, сдержанной классической эстетики, и Арчибалда Барнабуса, поэта, для которого французский язык не родной. То есть мы имеем дело с симулированием *code-switching*, воображаемым актом переключения языкового кода, как будто этот автор пишет не на родном языке, а выбирает французский языком для своего творчества, попробовав несколько других. Так, опыт Ларбо предвосхищает опыты американского поэта Джона Эшбери, который действительно выбирает французский язык своего текстового письма, и Дени Роша, который

²⁴ Walt Whitman. *Feuilles d'herbe*, trad. par Léon Bazalgette. Paris: Mercure de France, 1909.

²⁵ Fargue, Léon-Paul et al., “Conversation in a Limousine, from Montbrison to Saint-Étienne: Remembering Henry J.-M. Levet, March 22, 1911.” *Common Knowledge* 24, no. 3 (August 2018): 487–488.

²⁶ Ларбо включил произведения, вышедшие под этим именем «Барнабут» в собрание сочинений в 1958 г. Тексты приводятся по изданию: A.O. Barnabooth. *Ses œuvres complètes, c'est à dire un conte, ses poésies et son journal intime*. Paris: Gallimard, 1966. Ссылки даны в тексте в скобках с пометой “Barnabooth”. На русском языке написание колеблется: Барнабут / Барнабус.

под влиянием Эшбери хочет сделать свое письмо таким, как если бы иностранец пытался писать по-французски.

Название первого цикла “Borborygmes”, и первая строка первого стихотворения дезавтоматизируют процесс чтения, едва успевший начаться: поэт использует слово столь редкое, что может показаться, что оно создано автором. Приведем для сравнения в русском языке медицинский термин «борборигм» («урчание в животе», англ. “borborygme”).

В «борборигмах» М. Мюра видит если не утверждение, то предвосхищение новой поэтики: это «недискурсивная и, следовательно, нериторическая поэзия»; «повтор играет центральную роль, повтор заменяет синтаксис», служит «вектором непосредственной, перформативной коммуникации» [Murat 2008b: 225]. Отказ от риторики был провозглашен еще в «Поэтическом искусстве» Верлена, отказ от синтаксиса на рубеже веков декларируют футуристы и в Европе, и в России, но очень важен вектор от авангардных техник начала XX в. к теории перформативности, к интранзитивному письму, научное осмысление которому даст Ролан Барт:

Borborygmes ! borborygmes !
Grognements sourds de l'estomac et des entrailles,
Plaintes de la chair sans cesse modifiée,
Voix, chuchotements irrépressibles des organes,
Voix, la seule voix humaine qui ne mente pas,
Et qui persiste même quelque temps après la mort physiologique...
[Barnabooth: 23]

Борборигмы! Борборигмы!
Приглушенное урчание желудка и живота,
Непрерывно меняющиеся жалобы плоти,
Голоса, неудержимый шепот внутренних органов,
Голос, единственный человеческий голос, который не лжет,
И который сохраняется даже некоторое время
после физиологической смерти....

Архаизм или англицизм «борборигм» взят как бы в своем прямом, словарном значении, но модернизм, обращаясь к архаике, обогащает ее своим дополнительным «мессенджером»: хотя в тексте стихотворения сохранен синтаксис, но заявлено высвобождение голо-

са телесности, невербального истинного оттиска субъекта, заложена идея трансгрессии звука субъективности по ту сторону окончания физической жизни субъекта.

Можно проследить в этих образах развитие “One’s Self I Sing” Уитмена (“Of physiology from top to toe, I sing; // Not physiognomy alone, nor brain alone, is worthy for the Muse // I say the Form complete is worthier far; // The Female equally with the Male I sing”).

Валери Ларбо в беседе об Анри Леве использует то же слово, которым греки в древности называли чужеземцев, говорящих на непонятном языке, применительно к поэту, олицетворявшему Америку:

With us, or rather led by us, the Barbarians entered literature. More exactly: the Barbarian. But what a Barbarian! Walt Whitman, whom I had “discovered” — after Laforgue and at the same time as a number of other young men my age²⁷.

Противопоставление между «поэзией-выражением-себя» и мифическим объяснением божественного вдохновения четко прослеживается в финале стихотворения Барнабута «Моя Муза» (“Ma Muse”):

[...] Ô Diane, Apollon, grands dieux neurasthéniques
Et farouches, est-ce vous qui me dictiez ces accents,
Ou n’est-ce qu’une illusion, quelque chose
De moi-même purement – un borborygme²⁸ ? [Barnabooth: 56]

Неслучайно «борборигмы» вновь появляются в последней строке стихотворения. Уникальное звучание субъективности, как преломление “One’s Self I Sing”, становится одной из самых важных черт поэтики Барнабута / Ларбо:

Mes amis reconnaissent ma voix, ses intonations
Familières d’après-diner, dans mes poèmes.
(Il suffit mettre l’accent où il faut)
(Ma Muse) [Barnabooth: 55–56]

²⁷ Fargue Léon-Paul et al., “Conversation in a Limousine...”: 487.

²⁸ «О Диана, Аполлон, великие боги, неврастенические // И свирепые, вы ли это звучание мне диктуете, // Или это только иллюзия, что-то // чисто мое собственное — борборигм».

Мои друзья узнают мой голос, его интонации
Ежевечерне, после ужина, в моих стихах.
(Просто поставьте ударение там, где оно должно быть).
(«Моя Муза»)

Эпитет “*Familières*” (привычные) оказывается выделенным за счет переноса с разрывом синтагмы. Мишель Мюра обращает внимание на то, что в этой фразе соотношение с метрическим стихом перестает быть определяющим [Murat 2008a: 226].

Уитмен впускает в свой стих слово «демократический» и «современный»: “Yet utter the word Democratic, the word en-Masse” (“The Modern Man I Sing”). Вместе с его дискурсом во французскую просодию приходит американская демократия, традиции европейского стиха перестают быть несущими конструкциями плана выражения. Выбор эстетики «интернационального стиля» и фиктивного поэта Барнабуса позволил Ларбо действительно создать первый сборник современных верлибров на французском языке (рифмованные стихи в нем присутствуют, но занимают маргинальное положение) [Murat 2008a: 233].

Как понимать разделение, предложенное М. Мюра, — на национальный и интернациональный верлибр? Попробуем провести аналогию с устоявшимися терминами в истории русской версификации. В словаре Квяковского верлибры делятся на метрические и дисметрические²⁹. Когда аналогии или расподобление / отрицание / отталкивание от элементов национальных поэтических систем перестают быть значимыми для поэтического дискурса, можно говорить о переходе к поэтике интернационального верлибра.

Верлибр французский отталкивается от традиционной силлабической, которая предполагает одинаковое количество слогов в стихе и рифму в конце строки-сегмента. Верлибру национальному противостоит верлибр интернациональный, это верлибр «со всего света» — “*du monde entier*”, если воспользоваться названием сборника стихотворений Блеза Сандра.

²⁹ «Верлибр (франц. *vers libre* — свободный стих) — термин западной поэтики, под которым с начала XX в. в русской поэтике разумеется ряд своеобразных формаций стиха, отличающихся от равносложного силлабического и равносложного силлабо-тонического стиха... Все формы В. распадаются на две категории: *метрический В.* и *дисметрический*» [Квятковский 1966: 75–77].

Верлибр возникает из обломков, стирания, отрицания; для национального верлибра еще принципиально важно, что было до, что разрушилось — это проявится в строительном материале просодии. Интернациональный верлибр уже «переварил» все эти различия. Такой верлибр поэтичен без опоры на стилистику каждого отдельного языка: это облегчает транспозицию с одного языка на другой. Востребованным становится не перевод со всеми выработанными правилами, а перекодирование, переход, приключение текста в другой культуре.

Свободный стих стал явлением литературного языка и был осмыслен именно во Франции как эстетический выбор, поэтому по всему миру распространилось французское название этой поэтической формы — верлибр.

В эпоху Третьей Республики реформы системы стихосложения некоторыми поэтами воспринималась как акт антипатриотический, предательство, подрывная деятельность по отношению к национальной культуре. Многие поэты, которые способствовали распространению верлибра, были билингвами или полиглотами, посредниками между культурами: Лафорг, Стюарт Мерилл, Вьеле-Гриффен, позже Аполлинер, Сандрар, Сен-Жон Перс, Сюпервьель, Метерлинк, Макс Элскамп, Ларбо и др.

Французский философ Ален Бадью в книге «Век» большое место уделяет роли поэтов и поэзии в понятии века:

Поэт выступал в роли проводника на протяжении большей части XIX века, когда абсолютное искусство направляло народы во времени. Для Франции ведущим в этом отношении выступал Гюго, для Соединенных Штатов — Уитмен. Здесь мы имеем дело с фигурой авангарда в строгом смысле слова — тот, кто идет впереди, образ, связанный с пробуждением народов, с прогрессом, с освобождением, с подъемом сил» [Бадью 2016: 31].

История поэзии XX в. не может обойтись без обращения к теории ритма, без пристального изучения эволюции верлибра. Отрыв от метрики, отказ от рассуждения о метрике применительно к верлибру связан напрямую с отказом от традиции, от национального гения, выражением которого по определению является поэтическая система.

Анри Мешонник продолжает уравнение Рубо, которое мы приводили выше: «Ибо стих национален. Коснуться стиха, значит, коснуться нации» [Meschonnic 1982: 596].

Стихотворение как ритмическая прививка чужого пережитого опыта отказывается от мнемотехник, позволявших мгновенное запоминание и передачу произведения без записи, поскольку меняется ситуация передачи художественного слова: носитель становится все более и более доступным. Путь от журналов и книг конца XIX в. до электронных медиа и авторских блогов начала XXI в. не проходил по однозначному вектору: в моменты, когда доступность носителя и свобода слова находились под угрозой (например, у поэтов Сопротивления), силлабика могла возвращаться. Верлибр, как и любое произведение истинной литературы, обладает трансформационной силой: процесс чтения производит в читающем субъекте эффект, читатель не равен самому себе после чтения. Но при этом верлибр, произведя свою трансформационную работу, растворяется в памяти. Именно растворение в памяти обеспечивает стирание границ между субъективностью автора и субъективностью читателя, становится принципиальным для просодии современной поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

- Бадью 2016 — Бадью А. Век. М.: Логос / Гнозис, 2016.
- Гаспаров 2003 — Гаспаров М.И. Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2003.
- Квятковский 1966 — Квятковский А.П. Поэтический словарь / ред. И. Роднянская. М.: Сов. Энцикл., 1966.
- Толмачев 1988 — Толмачев М.В. Свидетель века Виктор Гюго // Гюго В. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М.: Правда, 1988. С. 3–54.
- Энциклопедия символизма 1999 — Энциклопедия символизма: живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М.: Республика. 1999.

REFERENCES

- Athenot 2015 — Athenot, Éric. “1886, année vers-libriste: Laforgue, traducteur de Walt Whitman.” *L’appel de l’étranger: Traduire en langue française en 1886*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2015: 107–123.
- Aubry 1949 — Aubry, G. Jean. *Valéry Larbaud. Sa vie et son oeuvre*. Monaco: Ed. Du Rocher, 1949.
- Badiou 2016 — Badiou, Alain. *Vek [The Age]*. Moscow: Logos / Gnosis Publ., 2016. (In Russ.)
- Canivec 1980 — Canivec, Pierre. “Une petite revue symboliste, *La Vogue* (table alphabétique des collaborateurs).” *Littératures*, no. 1 (1980): 153–171.

Enciklopedija simbolizma 1999 — *Enciklopediia simbolizma: Zhivopis', grafika i skulptura. Literatura. Muzyka* [Encyclopedia of Symbolism: Painting, Graphics and Sculpture. Literature. Music]. Moscow: Respublika Publ., 1999. (In Russ.)

Erkkila 1980 — Erkkila, Betsy. *Walt Whitman Among the French: Poet and Myth*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980.

Gasparov 2003 — Gasparov, Mikhail. *Ocherk istorii evropeiskogo stiha* [An Essay on the History of European Verse]. Moscow: Fortuna Limited Publ., 2003. (In Russ.)

Kviaykovskii 1966 — Kviatkovskii, Alexander. *Poeticheskii Slovar'* [Poetic Dictionary]. Edited by Irina B. Rodnianskaia. Moscow: Sovetskaia Entsiklopediia Publ., 1966. (In Russ.)

Le vers libre 2009 — *Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poésie d'une forme (1886–1914)*, dir. Catherine Boschian-Campaner. Paris: L'Harmattan, 2009.

Meschonnic 1982 — Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Editions Verdier, 1982.

Murat 2008a — Murat, Michel. *Le Vers libre*. Paris: Honoré Champion, 2008.

Murat 2008b — Murat, Michel. “L'oubli de Laforgue.” *Romantisme*, no. 140 (2008): 111–123.

Roubaud 2000 — Roubaud, Jacques. *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français récent*. Paris: Editions Ixrea, 2000.

Rumeau 2019 — Rumeau, Delphine. *Fortunes de Walt Whitman. Enjeux d'une réception transatlantique*. Paris: Classiques Garnier, 2019.

Rumeau 2021 — Rumeau, Delphine. “Whitman, antidote à Mallarmé.” *Revue des sciences humaines*, no. 340 (2021): 85–100.

Sabatier 1982 — Sabatier, Robert. *La poésie du vingtième siècle*. Vol. 1, *Tradition et Evolution*. Paris: Albin Michel, 1982.

Scott 1990 — Scott, Clive. *Vers Libre: The Emergence of Free Verse in France 1886–1914*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Tolmachov 1988 — Tolmachov, Michail. “Svidetel' veka Viktor Hugo” [“Witness of the Century Victor Hugo”]. In Hugo, Viktor. *Sobr. Soch.: v 6 t.* [Collected Works. In 6 vols], vol. 1. Moscow: Pravda Publ., 1988: 3–54. (In Russ.)

Wierzbowska 2016 — Wierzbowska, Ewa M. “Autour du vers libre. Le cas de Marie Kryszynska (Ire partie. 1885–1900).” *Cahiers ERTA*, no. 10 (2016): 187–216.

© 2023, Е.М. Белавина

Дата поступления в редакцию: 10.12.2022

Дата одобрения рецензентами: 26.04.2023

Дата публикации: 25.06.2023

© 2023, Ekaterina M. Belavina

Received: 10 Dec. 2022

Approved after reviewing: 26 Apr. 2023

Date of publication: 25 Jun. 2023