

Юрий Орлицкий

Особенности «квантового» письма Аркадия Драгомощенко

Yury Orliitskiy

The Characteristics of Arkady Dragomoshchenko's "Quantum" Writing

Юрий Орлицкий (РГГУ, ведущий научный сотрудник лаборатории мандельштамоведения, доктор филологических наук) ju_b_orliitski@mail.ru.

Yury Orliitskiy (Dr. habil.; Head Researcher, Laboratory of Mandelstam Studies, Russian State University for the Humanities) ju_b_orliitski@mail.ru.

Ключевые слова: Аркадий Драгомощенко, письмо, поэтика, стих и проза, типы стиха, свободный стих

Keywords: Arkady Dragomoshchenko, writing, poetry, verse and prose, types of verse, free verse

УДК: 82.09

UDC: 82.09

В статье рассматриваются основные типы стиха, использовавшиеся А. Драгомощенко в разные периоды его творчества, анализируется его отношение к противопоставлению стиха и прозы, дается краткий обзор высказываний поэта о традиционной стихотворной поэтике (по материалам журнала «Часы»). Особое внимание уделяется свободному стиху Драгомощенко, двум главным типам этого стиха, к которым обращался поэт, а также другим характерным типам его стиха: разновидностям нерифмованной силлаботоники, трехсложникам с переменной анакрусой, нерифмованному акцентному стиху. Определяется место стиха Драгомощенко в современной ему русской поэзии.

This article examines the main types of verse used by Arkady Dragomoshchenko during his different artistic periods, analyzes his attitude to the contrast between verse and prose, and gives a brief overview of the poet's statements about traditional verse poetry (based on the materials from the journal *Chasy*). Special attention is paid to Dragomoshchenko's free verse and the two main types of this verse the poet turned to, as well as other types characteristic of his verse: different varieties of non-rhymed syllabotonic verse, three-syllable meters with variable anacrusis, and non-rhyming accent verse. The place of Dragomoshchenko's verse in contemporary Russian poetry is defined.

В своем эссе «Отступление к истокам высказывания» Александр Скидан замечает: «Письмо Аркадия Драгомощенко отличается тем, что принципиально отвергает традиционное разделение на прозу и поэзию, сохраняя, да и то не всегда, лишь визуальную, графическую разницу между ними — способ записи» [Скидан 2013: 5]; как пояснил нам позднее в частном письме автор, он имел в виду «прежде всего прозу как максимально приближенную к поэзии по целому ряду характеристик: образной сущности, обилию инверсий, паронимической аттракции, паратаксису и т.д.» [Скидан 2020], что вполне справедливо. Тем не менее с этим красивым положением с точки зрения рационалистической теории стиха и прозы согласиться невозможно: во-первых, именно потому, что никакой другой разницы между стихом и прозой, кроме «визуальной, графической», не бывает, а во-вторых — что еще важнее — потому что в своей творческой практике, в своем письме АД (согласимся с этим уже общепринятым сокращением инициалов поэта) не только не отвергает разделение речи на стихотворную и прозаическую, но и постоянно это разделение подчеркивает.

Особенно это очевидно в его собственных прозиметрических (то есть состоящих из стихотворных и прозаических фрагментов, чаще всего не только самостоятельных, но и вполне равноправных) произведениях. Так, относительно поздний текст «Изображение Плантации» (2011)¹ состоит из трех частей: написанной верлибром стихотворной и двух противопоставленных ей прозаических «Подписей» [Драгомощенко 2011: 17—20]. Прозаической «Подписью под изображением» контрастно — и в ритмическом, и в семантическом смысле — завершается и стихотворение «Ах, Анатолий, друг не близкий...» (2011), написанное другим излюбленным типом стиха АДД — вольным белым силлабо-тоническим стихом [Там же: 104].

Не отделяя формально, с помощью подзаголовка, финализирующую текст прозаическую коду от стихотворной части, поэт тем не менее (именно с помощью «способа записи») так же однозначно и четко противопоставляет ее основному стиховому «телу» еще одного своего стихотворения — «Говорить о поэзии означает говорить о ничто...» (1993) [Там же: 355—357].

В других текстах Драгомощенко смягчает это противопоставление, и тогда прозаические фрагменты достаточно плавно «перетекают» в стихотворные и обратно; однако как раз с помощью «способа записи» мы всегда видим, где кончается одно и начинается другое. Например, в тексте «Мелькающие вещи» (2011), состоящем из двух частей, первая написана свободным стихом, а вторая — прозой, в которую вмонтированы четыре коротких стихотворных фрагмента (от четырех до шести строк), именно за счет «способа записи» воспринимающиеся как своего рода иллюстрации к прозаической части текста [Там же: 47—49].

Еще сложнее обстоит дело в более протяженных произведениях. Так, «Кондратий Теотокополус на перекрестке в ожидании гостя» (1988) состоит из шести стихотворных и пяти прозаических частей, сменяющих друг друга; здесь прозаические рассуждения тоже контрастно противостоят лирическим в своей основе стихотворным фрагментам [Там же: 359—370].

Наконец, применительно к тексту «Не все открылись криптограммы почек...» (2000) [Там же: 373—379] можно говорить уже не о двух, а о трех принципиально различных ритмических слоях: традиционном силлабо-тоническом (как видим, начинается текст достаточно редким у АДТ чистым пятистопным ямбом, правда, нерифмованным), который сначала контрастно сменяет свободный стих («Мои руки, зажигает папиросу Севастьян, грузчик...»), и уже на смену ему приходит «настоящая» проза, в конце текста еще дважды уступая место верлибру, но затем возвращаясь снова.

К этому следует добавить регулярно возникающие в стихотворных книгах Драгомощенко полностью прозаические тексты: от минимальных «Подписей» до развернутых эссе (иногда так и называемых автором); очевидно, именно эту принципиальную прозиметризацию композиции целой книги и имел в виду Скидан, говоря об «отвержении» традиционного разделения. Однако здесь скорее следует говорить именно о сознательном разграничении и уме-

1 К сожалению, у нас до сих пор нет научно подготовленного собрания произведений А. Драгомощенко и, соответственно, мы не располагаем точными данными о времени их написания. Поэтому после названия стихов здесь и далее в круглых скобках даются даты их первой журнальной («Часы», «Митин журнал») или книжной публикации, что не всегда соответствует времени написания.

лом использовании возникающих контрастов разной степени жесткости, чем о смещении или тем более о неразличении.

Уникальная, ускользающая от исследовательского глаза сложность стихотворного письма АД постоянно провоцирует современников на высказывания, вольно или невольно воспроизводящие особенности именно такого, принципиально избегающего четкости и однозначности, способа высказывания. Так, Кирилл Корчагин в журнале «Транслит» пишет:

Стихотворения АД часто нелинейны с точки зрения логики причин и следствий, что позволяет дробить *протяженность* (пейзажа, времени или нарратива) на мельчайшие кванты, и эти кванты, будто бы руководимые дыханием, образуют особый ритм текста. Но это не тривиальный стиховедческий ритм ударений, а особый ритм «дискурса» — сочетания квантов разного типа: такой квант может образовывать синтаксис, изображаемый пейзаж, композицию текста и т.п.

Другими словами, в поэзии АД работает некий общий структурный принцип. Если говорить грубо и приближенно, то этот принцип заключается в том, что *связность, непрерывность* возникает из чередования квантов, каждый из которых представляет собой некий частный фрагмент реальности [Корчагин 2013: 15].

Тут не вполне понятно, что именно исследователь имеет в виду под «стиховедческим ритмом» — скорее всего, ритм, изучаемый классическим стиховедением, то есть упорядоченное тем или иным способом чередование ударных и безударных слогов. Однако какой бы загадочный «некий структурный принцип» ни предлагался автором взамен «стиховедческого ритма», стих Драгомощенко, как всякий другой, написанный на русском языке, неизбежно состоит из ударных и безударных слогов и столь же неизбежно подчиняется объективным законам ритмического строения речи. В том числе и состоящей из чередующихся смысловых квантов, восходящей в отечественной традиции прежде всего к поэзии и прозе футуристов и обэриутов.

Принципиально важную особенность творческой манеры АД отметил А. Барзах в отзыве на роман «Китайское солнце»: сравнивая его письмо с манерой Бродского и Петрушевской, критик утверждает: «У Драгомощенко же все ровно наоборот: главное не в смысле, но в фактуре. Он не рассуждает о разрушительности языка, он ее демонстрирует» [Барзах 1997].

В свете этого важно хотя бы кратко остановиться на отношении Драгомощенко к современной ему поэзии и характерным для нее типам письма — причем не к официальной советской, а к гораздо более разнообразной и свободной от внешних запретов неподцензурной. В 17-м томе «Часов» (1979) АД публикует эссе «Блаженство и много нежных средств (несколько слов по поводу поэмы Е. Шварц “Хоррор эротикус”», написанное от лица «души, осатаневшей в регулярном хаосе версификации». Оно интересно нам не столько как отзыв на конкретное произведение, сколько как обобщенное впечатление об окружающей Драгомощенко в конце 1970-х поэтической стихии:

Голос, голос, голос! Я бесконечно слушаю поэзию, я редко или почти совсем не читаю ее. То, что предлагается моим глазам, не что иное, как запись пения, вялая, ничего не говорящая запись мелодекламации, пестрящая длиннотами, вызывающая тошноту плоской патетикой, неумелыми попытками сообразовать свою художественную логику с языком, попытками, обременяющими его, истощающими его неизменным обращением к стереотипным блокам — и впрямь, чем отлича-

ется суждение: «так похожа страсть на убийство» от «развернем широкий фронт работ» — дотошная стенограмма, продолжаю я, постоянного настоящего, не имеющего и не могущего иметь памяти, рассчитанная на мгновенный триумф и рукоплескания [Драгомощенко 1979]².

Очень характерен и содержащийся в том же эссе отзыв на главную беду русской поэзии тех лет:

Римская бижутерия, с легкой руки Бродского осевшая в словарях более молодого поколения, все эти гладиаторы, бассейны, шпильки, форумы, центурионы, эпистолы, все эти бирюльки, долженствующие якобы придавать значительность заурядному комнатному неврозу, смешанные в душевном порыве с ветхозаветными аксессуарами и обрамленные локонами полупризнаний-полупророчеств — весь этот сугубо поэтический материал отказывается служить, выходит из подчинения, паясничает и гримасничает» [Там же].

Уместно вспомнить и определение поэзии, которые дает АТД в эссе «Эксгумация мнимой собаки»:

Поэзия — неизменное, неизмеримое напряжение, трагическое сопротивление, возвращение из смерти, в которую поэт ввергнут силой своего дара (а сам пусть что хочет, то и говорит: вор, дурак, лгун, хитрец — пускай его! Ему и карты в руки, и веры ему никакой — грош ломаный в базарный день, когда принимается за свои рассказы), — ибо восхищенье вовсе не означает пленительного бездетного парения над лугами роз, помаваний кисейных крыльев какого-то второпях придуманного очищения, не распределение расхожих мыслей до полкам добросовестного, стихосложения, — восхищенье прежде всего постоянное преодоление времени в любой его клетке (преодоление некой симметрии) [Драгомощенко 1981].

Наконец, в рецензии на книгу стихов Л. Дмитриева «Тайные причуды кардинала Пирелли, или Сад черепков (несколько замечаний о книге Л. Дмитриева “Нестойкое чувство”» АТД рассматривает эту книгу «в контексте стихотворческой рутины» и видит вокруг нее «меланхолический скандал, учиненный в затхлом бабушкинском будуаре, рассчитанно умелое битье посуды» [Драгомощенко 1984] и т.д. — то есть еще раз перечисляет приметы неприемлемого для него традиционного поэтического искусства — в характеристиках которого, заметим, всегда находится место для отрицаемого поэтом способа стихотворчества: регулярного, добросовестного, рутинного и т.д.

Как свидетельствует мемуарист, не менее строг был АТД и по отношению к классике:

- Аркадий, поэзия должна быть глуповатой, а ты умничаешь!
- А почему она должна быть глуповатой?
- Так обаятельней. И барышням нравится. И умным людям.
- Чушь. Поэзия должна быть интеллектуальной. А Пушкин, по-моему, хреновый поэт.

Вторичный. Неумный. Почему все заладили: Пушкин, Пушкин... Будто ничего другого нет.

Мне больше нравится Джон Эшбери. Или даже Чарльз Олсон [Месяц 2015: 85].

2 Здесь и далее журнал цитируется по оцифрованной версии архива «Часов» (http://samizdat.wiki/Архив_журнала_«Часы»).

От этого негативного фона Драгомощенко последовательно отталкивается. Попробуем рассмотреть, как именно это происходит, то есть какие именно способы стихосложения сам поэт перебирает и подбирает для себя в собственном творчестве, а также как меняется стих Драгомощенко от книги к книге.

М. Ямпольский справедливо пишет (со ссылкой на статью М. Гронаса «Наизусть: о мнемоническом бытовании стиха» («Новое литературное обозрение. 2012. № 114»)) об антимнемонической природе поэзии АД:

В России, действительно, стих прежде всего запоминается. Люди знают сотни поэтических строк, обмен которыми стал навязчивой привычкой в российских медиа, безостановочно цитирующих знакомые стихотворные 273 строки и часто делающих из них каламбуры. Обмен знакомой строчкой из Пушкина или Пастернака позволяет почти мгновенно установить связь, так как отсылает к некой культурной общности. Поэтические строки стали своего рода мемами русского интеллигентского сообщества.

Иными словами, русский стих в его классическом бытовании связан с памятью и сообществом. Но в поэтическом мире Аркадия эта связь эквивалентна смерти. Жизнь начинается там, где невозможно запоминание стиха. Это исключение памяти и общения — это одиночество поэзии — мотивируется тем, что обмен готовыми стихотворными блоками не позволяет пережить поэзию (то есть именно погрузить ее в жизнь). Цитатный фонд нужен для обмена мертвыми осколками былой жизни, фотографическими клише. Переживание поэзии как уникального опыта жизни предполагает одиночество и беспомысленность, с ним связанное (именно память связывает людей между собой).

Два качества поэтической речи Аркадия прямо вытекают из этой установки — подавление визуальной образности и чрезвычайно усложненный синтаксис, который делает запоминание практически невозможным [Ямпольский 2015: 273–274].

Антимнемонизм поэзии АД напрямую сказывается в выборе им конкретных типов стиха. Когда (в основном в раннем творчестве) он обращается к традиционной силлаботонике, то предпочитает стих без рифмы и урегулированной стопности, то есть ямб или анапест в вольном белом варианте (обращает на себя внимание параллель с аналогичной системой отказов в поэзии Айги [Орлицкий 2006]).

При этом в ряде случаев Драгомощенко допускает определенные отклонения и от этой крайне раскованной («освобожденной») формы силлаботонического стиха. Так, в «Кухонной» и «Сентиментальной элегии» из «Неба соответствий» встречаются по одной «случайной» рифме; стихотворение «Сказано “лампа”, а скажется: “громы весны”...» (1986) начинается строкой пятистопного дактиля, после чего идет белый вольный анапест (то есть стих можно интерпретировать как трехсложник с переменной анакрусой). Таким образом, можно говорить об определенной гетероморфности даже в условиях силлабо-тонической метрики. В свою очередь, три вошедшие в цикл элегии этой ранней книги верлибра включают метрические вкрапления.

А вот пример белого вольного ямба с нарушениями границ строк из ранней поэзии АД (такой тип стиха принято считать изобретением М. Волошина, предложенным им в свое время для перевода «свободного стиха» Э. Верхарна и затем активно внедряемым в оригинальную поэзию — своего рода «замаскированный» ямб [Орлицкий 2016]; значком «/» обозначаются спонтанно возникающие цезуры, на которых появляется наращение слога (то есть по-

является «лишний», выпадающий из регулярной ямбической схемы слог), что, однако, не меняет ямбический характер текста в целом; однако его дополнительно осложняет активное использование анжамбеманов:

...Так времена теряют тени.
 Мы утешаем / себя, что постигаем
 в тот час природу сумрака, начал и чисел —
 Вложа персты в трепещущие дыры / растений,
 мы сопричастностью покою тщимся / себя
 обрадовать,
 а попросту нам страшно...
 Сентябрь небесноокий / уходит,
 Пасмурные крылья / над головами распростер
 Октябрь,
 Похоже, вновь к изгнанию готовы,
 в преддверии веселия стоим...
 О скука помнись!
 Разве простоты / на нашу долю выпало так мало?
 В прорехах сырости, в пластах блаженной глины,
 насыпят нищим риса вдоволь — только поспевай
 глотать вино сведенными губами,
 и однозубой вилкой
 могильной тризны настигать зерно.
 Так, праздно рассуждая, / брели с Останиным мы тихо
 по рубежам окраин, наблюдая, / как
 связь
 слепая / листа и дерева мерцает...
 [Драгомощенко 1977].

Очень показательна в смысле отклонений от метрических схем «Кухонная элегия» (1986), написанная в основном вольным белым ямбом с рядом непредсказуемых цезур. Приведем стихотворение целиком, снабдив его метрическими схемами строк и полустрочий (ударные слоги обозначаются цифрой 1, безударные — 0, спонтанная рифма выделена полужирным шрифтом):

Агония лучистой кости / в шишащем снеге,	010001010 / 01010
по ветру изогнут / польни куст,	000010 / 0101
он красноват и колок / — не слушай звон его,	0001010 / 010101

(в трех первых строках текста ямб осложнен неожиданными цезурами, на которых появляется «лишний» безударный слог, что сразу же усложняет рисунок метра)

вомни в тропу стопой. Рука,	01010101
шип повстречав кизила, / не в силах «совершенство формы»	1001010 / 010001010
почтить неспешной каплей крови.	010101010
Мороз.	
И воздух.	
В блеске и разрывах.	01010100010
Пустырь.	

И, мнится, небу столь же трудно	01010101010
изгнать звезду из уравнений света ,	01010001010
как вспомнить, сколько зим до лета	010101010
или позволить памяти свернуться,	00010100010
вернув меж тем ей совершенство формы —	01010001010
не ргутной капли — но иглы бессонной,	01010001010
что разрешит не требующей нити / скользить бестенно,	00010100010 / 01010
более не встретив / всеотражающей и вязкой капли,	100010 / 00010001010

(эта строка формально начинается хореем, однако на самом деле является продолжением предыдущей ямбической полустроки)

как довелось ветвям, руке открывшим пламя	0001010101010
в соединении с разрывом точки.	00010001010
Сера, убога поросль рассвета.	01010100010
Чай жил птенцом в узорной клетке чашки,	01010101010
в окне пустырь кружил — в его оправе,	01010101010
вгрызаясь в холод быстрыми зубами,	01010100010
купались псы в сугробах,	0101010
плаванье ворон напоминало отпечаток в угле,	10001 / 00010001010

(здесь тот же «мнимый» хорей, что и в предыдущем случае)

и пепел папирусный медлил // падать.	010010010 /10
--------------------------------------	---------------

(более серьезное отклонение от схемы: строка начинается тремя стопами амфибрахия, однако в конце он не выдерживается; строку в целом следует интерпретировать как дольникую, и уж никак не соответствующую основному метру стихотворения)

Но веял в волосах сквозняк, / мешая утренней науке	01000101010100010
зеницы, суженной побегом лучевым,	010100010001
рот обучать опять терпению предмета,	0001010100010
узлы вязать и не читать по ним.	0101000101

[Драгомощенко 2000].

Второй тип стиха, к которому активно обращается АД, — свободный стих (верлибр). Тут тоже наличествует мощная традиция — как мировая, так и отечественная. В связи с последней уместно вспомнить редко цитируемое раннее стихотворение АД, написанное как очевидная вариация на тему стихотворения ленинградского классика неподцензурного верлибра:

По следам Г. Алексеева

— отсеките мне голову, —
как-то вечером сказал он,
лежа на полу у стены.

Птицы выклевали зернышки
из его волос.

— Отсеките мне голову!

— Почему? — удивились мы, — Ты хочешь быть похожим на Иоанна?

— Отсеките мне голову, не медлите ни минуты, — сказал он, — Потому что нет в ней мне надобности.

Наконец все это услышали боги,
и стали хохотать во все горло,
и от смеха колотить голыми пятками
о горячую крышу.

После чего принялись обезглавливать
друг друга.

Божественная грация наполнила
их движения,
И в поздний час,
к нам, обескураженным просьбой
приятеля
и весельем богов,
стали закатываться головы,
в которых даже у бессмертных
не было надобности.

Ночь.

На привязи лампа бьется с остервенением.
Окружают меня создания, о которых
я думал, что давным давно истаяли
в будущем образы их

в окно влетает лошадь
с бирюзовыми крыльями,
в трубах водопроводных слышится рокот
голосов приглушенных...

Лапинский, брат мой, с какой тоской
вглядываюсь я в очертания подвижные
сучьев на стенах, корневища которых
кожу рвут,
набухая у меня на руках!

Вижу я тебя плешивого в девственных
зарослях одичавшей смородины и крыжовника,
похожего на монаха
из ордена францисканцев
с книгою Данте в руках.

И божественная нищета текла в тот час
Полог покоя...

Вижу тебя, я вижу как дернулся рот твой
изумлением детским
перед любовью неслышанной
к прекраснейшей Беатриче!

О брат мой! Окружают создания меня,
о которых я думал, что образы их
утрачены мной.

Ночь. Загнанный свет лег на свет.

Дерево выплывает к луне,
Оно рассыпает бесценные тени.

Тускнеет твой облик монаха,
играющего на домре,
Плачу я.
Мерцают звезды в Господних садах
[Драгомощенко 1976: 120—122].

Если же говорить о мировой классике этой формы, прежде всего стоит вспомнить переводы АТД из американских авторов: Джона Эшбери, Лин Хеджинян, Чарлза Олсона, Майкла Палмера, представительная подборка которых вошла в антологию «Современная американская поэзия в русских переводах» (Екатеринбург, 1996). Характерно, что в этих переводах АТД использует (что, разумеется, связано со стиховой природой оригиналов) традиционный «отрицательный» (то есть принципиально не содержащий ни метра, ни рифмы) верлибр.

Приведем пример из Лин Хеджинян:

Стоящий на кромке скалы ощущает
определенное удовольствие, в упоении думая:
«а что, если прыгнуть».
Но море внезапно вздымается
и на него взирает с любопытством глупым.

Падают драгоценные капли дождя. Раскаянье
и решенье тоску отсчета добела выжигают
в движении стрелок назад. Даже
в пост-рациональном обществе слово
как «преданный» пес
не ведает устали в повтореньи —
опять и опять

его звонкий голос (стянут в кольцо
узкого эхо) звучит в темном воздухе раннего
утра... сыро, опасность
ребенок готов угодить под машину
бросаюсь, выгалкиваю, безопасность...

себя повторяя. Я не могла раковину
«украсть» у природы
С другой стороны, я не могла просто ее уронить.
В конце концов, где-то на берегу
я ее потеряла, но где, как — совершенно не помню.

Так частица каждая знания
(благодаря близорукости и так далее) лишь умножает собой
романтизм, ряд перемен, окропленных
«маленькой музыкой»,
как если бы шоссе взорвало

мириадам стеклянных брызг этот
молочно-пасмурный воздух.
Холмиста моя удача-клаустрофобия, — звучанье
шоссе почти материнское.
Рот предполагает в еде —
благородство какое, мы уплатили сполна по счетам!

Порядок в еде сохраняют тарелки. Дом заявляет
(неудовлетворительный прототип), что
автомобиль есть бронированная книжная полка.
Словно деревянные стены,
моя клаустрофобия проницаема звуком

[Хеджинян 1996: 96—97].

С другой стороны, в этой же антологии помещены «Заметки о “свободном стихе”» американского поэта Роберта Крили в переводе того же Драгомощенко; в них, в частности, говорится: «Мне кажется, что термин “свободный стих” в настоящее время вносит неловкость в то, что кажется крепко-накрепко увязанным с расположенными в оппозиции к нему традиционными поэтическими формами, которым, в силу сложившейся исторической ситуации, выказывается намного большее доверие. “Свобода” вызывает множество ассоциаций — “свободный человек”, “свободное падение”, “свободное посещение” и т.д. Уместно также сказать, что смысл такого стиха по большей своей части обязан американской практике, одной из ведущих фигур которой является Уолт Уитмен. <...> Короче, сказать: “свободный” или же: “не свободный” — значит не сказать ни о чем особенном» [Крили 1996: 259].

Нетрудно заметить в этом фрагменте переключки с негативными критическими замечаниями самого АТД, некоторые из которых приведены выше.

Кроме принципиально видоизмененной силлаботоники и верлибра «американского» (и традиционного русского — как у Г. Алексеева) типа, Драгомощенко, особенно в поздних произведениях, нередко обращается также к тоническому стиху, и в первую очередь — к белому акцентнику, введенному в активную практику Бродским [Орлицкий 2012]. В стихотворении «Ослабление признака» его природу можно определить как пятиударный белый акцентный стих, все более важную конструктивную роль (тоже как у Бродского) начинают играть переносы (ниже выделены полужирным), которые часто совмещаются с сильными паузами внутри строк, благодаря чему ослабевают столь важная для классического стиха теснота стихового ряда и возникает усложненная иерархия сегментов стихового текста:

Ludwig Josef Johann

Витгенштейн давно в раю. Вероятно, он счастлив, поскольку его окружающий шелест напоминает **ему о том**, что шелест его окружающий говорит ни о чем, но и не предъясняет того, что надлежит быть «показано». Мучительно, поскольку никак не вспомнить какую-то фразу. Неприятно еще потому, что разум не в состоянии **«схватить» границу** между absorption и знанием поглощения. Erfassen. Фраза забыта, однако он знает, что ее знают все, причем они тоже забыли, более того, даже не знают **о том, что она**, не возникая в раю, обречена появлению, — **если рай**, как полнота языка, постоянен **в стремлении за собственные пределы**, фраза обещает лишь форму, т. е. тень вне источника света, **но между тем забвение** модально, оно расслаивается **и образует пространство**, в котором что-то определено известно. И благодаря чему другое смещается в то, что неведомо. Например, известно, что Витгенштейн (Людвиг) в раю. Также, что тело не подлежит описанию, ни предъяснению. Оглядываясь, Витгенштейн видит, как, **попирая законы** перспективы, у его плеча возникает Вергилий. С ним кто-то рядом. Дождь еще не накапывает. И не начнется. Естественно, у Витгенштейна **возникает вопрос относительно фразы**, которая была несомненно **важна и отсутствие которой** во рту его **не столько терзает, сколько смущает**. Но неожиданно для себя произносит: «Как поживает Траэль?» И после короткой паузы слышит: «Там, откуда мы, его нет». И Витгенштейн пишет: «Приятное различие температуры разных участков человеческого тела...» Это тоже, скорее всего, что-то напоминает, татуировки песка, окружающий шелест, не говорящий никому — ничего

[Драгомощенко 2011: 15–16].

Наконец, так называемый верлибр длинной строки, к которому Драгомощенко тоже нередко обращается, особенно в своих поздних стихотворениях: в нем, а не в поэзии переводившихся АТД американских поэтов, как раз сказывается влияние поэзии Уитмена. Этот тип свободного стиха до сих пор достаточно редко встречается в отечественной стиховой практике — среди современников Драгомощенко его чаще всего использовал в своих стихах ориентированный на французское письмо Вадим Козовой.

Этот стих находится на самой границе с так называемым версе, специфической формой стихоподобной прозы, для которой главный признак стихотворной речи — авторское членение текста на строки — перестает быть актуальным.

Такие произведения чаще всего печатаются в стихотворных сборниках, однако по сути дела являются прозаическими, а не стихотворными (тут важно помнить о различии оппозиций «стих — проза» и «поэзия — проза»: версе условно является формой поэзии, но при этом принадлежит к прозаическому типу организации текста).

Пример версе у Драгомощенко:

Им ничего не снилось. Из этого состоял сон. Вещь. Не исключая противительных союзов. Шум деревьев как прибавление (не избавление). В углу глаза искривленное отражение: анатомическая подробность, я бы сказал, диалога.

Изменение возможного в перспективе сравнения. Куда никто не заглядывал. Как за скорлупу «сейчас». Ничего здесь не трогай.

В ореоле песка стекловидное перемещение личинки.

Ограниченные тонкой линией повествования. Как если бы в отдалении мелькающие машины по мосту — проходя сквозь маслянистую мембрану (возможно перевести как «пленку») умножающего внимания, — этимология. Многое ушло бесповоротно. Разве не так? Разговорный язык.

Разве не так? Сказали «не трогай» — не трогай. Не понуждающая речь. Подобно знанию о снах, которое концентрическими кругами отсутствия образов: — как происходит то или другое исключение из ряда?

Разве не так? Нашествие птиц: каждая переходит из «прямой» описания в кристаллы метафоры. Разве не так? Прозрачность ничего не таит. Разве не так? Я знаю, что: «помню, что снилось ей». «Позднее» требует слов. Будто лед. Словно «разве не так?» Склонение над водной поверхностью. Как будто не так. Равенство исчерпывается в сходстве.

Прибой, маятник — вчерашний день. Факт не вещь. Лестница не спасение. Влага — не избавление от жажды. Разве не так? Моя жизнь (разве не так?) не является мною. Три открытки. Снизу подпись: «ничего здесь не трогай». Между ними пробелы, будто рот изучал формы отсутствия. Ты украла у меня все, даже зубную щетку, сука. Можно ли тень назвать мозгом? О, время! О, власть луны! О, скрепки скоросшивателя! О, власть типографской краски! Фотографий «сейчас» можно сделать сколько угодно.

Известь, мел, мрамор и уксус. Однако и это теперь не относится к мифологии века. О, любовь моя, помнишь ли, как замертво падали птицы к чьим-то ногам, а у нас не было денег даже на пиво [Драгомощенко 2000].

В отличие от него верлибром длинной строки написан, например, цикл Драгомощенко «...Рождение»:

В капсуле блеска слезою исходит коршун.
В средокрестии этом легкокрыло убийство,
под стать блесне израненной в глазури паутины и сходств.
Неразлично и трудно, перетирая до щебня круг гончара.
Действительно, что прибавит любовь к этой земле — чего
у меня не было раньше?
Что добавит еще одна строка книгам, рожденным во мне?
Зачем она той, кто уводит героев в сценарии сходств?

[Драгомощенко 2011: 25].

Таким образом, в распоряжении поэта находится достаточно широкий спектр стихотворных техник, которые автор осваивает одну за другой, иногда возвращаясь к уже использованным.

Если судить по изданным недавно ранним стихам Драгомощенко (1970—1980), собранным в двух появившихся почти одновременно книгах [Драгомощенко 2016а; 2016б], начинал поэт со свободного стиха, причем сначала с вер-

либра краткой строки, постепенно осваивая длинную. Книгу «Великое однообразии любви» открывает самое раннее из датированных стихотворений (1968), написанное свободным стихом:

описание следует за описанием
ничто не кончается —
день следует параллельно птице
капля скатывается по скорлупе зноя
корни вытягиваются в стволы
созвездия пьют тяжелую ночь
из подвижных ветвей
добавить: иглы зрачков
пронизывают пелену описания
и пропадают в пыли

[Драгомощенко 2016а: 8].

Позднее поэт пробует возможности других типов современного стиха. Так, в первом печатном сборнике АД «Небо соответствий» (Л.: Советский писатель, 1990) содержится 30 стихотворений, объединенных в три цикла. Первый из них назван «Сумма элегий» (в более поздних книгах это наименование снято) и состоит из десяти стихотворений, написанных в основном вполне традиционными типами стиха: семь — силлабо-тоническими размерами (пять — ямбом и два — анапестом), и три — свободным стихом.

Второй цикл книги — «Острова сирен» (1986), который можно рассматривать также как большое многочастное стихотворение, состоит из семи частей, тоже незаглавленных, написанных, за исключением второго текста (выполненного вольным белым ямбом «Порой, казалось, достигают весла...»), свободным стихом. Первая и третья часть включают также прозаические вставки, то есть представляют собой прозиметрические композиции.

Наконец, третий цикл, «Настурция как реальность» (1986), тоже состоит из верлибрических и силлабо-тонических частей (свободным стихом написано восемь, белым вольным ямбом — три, белым трехсложником с переменной анакрусой — одна часть).

Другая отличительная особенность версификации этого цикла — использование верлибра длинных строк, контрастирующих с короткими, а также обильные переносы, в том числе и между частями, например:

Догадка проста — настурция
не

11

нужна. Слагается из точности исключительной языка,
требующего от вещи «быть» (говорим иногда)

[Драгомощенко 2011: 428—429].

К тому же в большинстве верлибров активно используются фрагменты силлабо-тонического стиха, то есть применительно к ним вполне можно говорить, что перед нами не свободный, а гетероморфный стих (ГМС) [Орлицкий 2005]. В «Островах сирен» встречается также монтаж в стихотворный текст объемного прозаического фрагмента (прозиметрия).

Можно говорить также о чрезвычайно активном использовании в книге выразительных возможностей заголовочно-финального комплекса. Прежде всего это авторские и неавторские эпитафии, иногда очень оригинальные, например:

Мартовская элегия

розы
морозы
(из поэтического).

Или:

Элегия на восхождение пыли

...восходит медленно,
течет однообразно.

Можно говорить также о других авангардистских элементах «оснастки» поэтического текста: в первую очередь это эквиваленты строф, авторские знаки препинания и т.п. По сути дела, уже в этой книге у поэта складывается и целая система индивидуальных графических/ритмических средств, редких для русской поэзии того времени.

Следующая авторская книга стихов Драгомощенко, «Ксении» (СПб.: Борей-Арт; Митин журнал, 1993) — единое произведение, практически в неизменном виде входившее затем в более поздние и более объемные издания автора. Главный тип стиха в ней — верлибр длинной строки, а также прозиметрические композиции, включающие объемные фрагменты прозы.

Изредка в книге встречаются рифмы, однако в основном стих нерифмованный. Наряду с верлибром, здесь есть и силлабо-тонические стихи — например, вошедшие в большой текст «Кондратий Теотокополус на перекрестке в ожидании гостя» «Ода лову мнимого соловья» и стихотворение «Не все открылись криптограммы почек...», написанные вольным белым ямбом, или стихотворение «Казнь виноградной лозы знаменует начало...» (1993), большая часть которого выполнена разными типами трехсложников. Появляется в книге и свободный стих короткой строки.

В следующем году в том же «Борее» выходит поэтическая книга Драгомощенко «Под подозрением» (1994), главное место в которой тоже занимают небольшие верлибры короткой строки, например:

Пустые крыши
Пустые словари
Пустая ночь — одни стрижи —
Тавтология форм
Цитата: «на вершине горы»
Снова
Сквозь стены.
Изморось
речной туман — май.
Пишет: молниеносное явление листа

не застигнет врасплох
Явление зелени
не из ожидания зеленого.
Луна появляется не в стекле

Ни тени завтра

Память
двоение
берега

[Драгомощенко 2000].
(1993)

Обращается в этой книге поэт и к объемным сноскам, образующим прозиметрию:

Весеннее полнолуние
Ночь затмения
Увидел во сне
Как Чен Ден* рубит рыбу
(не переменялся ни в чем)
Как рыба трубит в трубу
Как обрушивается река
Как радуга сводит концы с концами
Со спуска на полосе
Гельветика — 9-й кегль

* персонаж росписей Фан Цзун-чжэня. По свидетельству Го Жо-Сюя, играя кистью, прекрасно изображал демонов, чешую и луну. О нем также с достоверностью можно сказать, что сочетания его слов оставляли впечатление гибкости и силы, причем осторожность никогда не оставляла его кисть. В последнем его сравнении луны с луной заметно будущее совершенство. Вскоре о нем перестали слышать, а еще через некоторое время вспоминать. Должно быть, скрывшийся, переменявший привычки, остригший волосы, он предался любимому занятию — созерцанию тысячи вод, ногтей на ногах, замерзших ягод и следов птиц в северном небе. Много спустя он подтвердил, что все так и было [Там же].

Сохраняется в книге также верлибр длинной строки.

Далее, в книге «Фосфор» (СПб.: Северо-Запад, 1994), включающей одноименный роман, прозу, статьи, эссе и стихи, доля свободного стиха уменьшается, а силлаботоника становится более востребованной.

Интересные опыты работы с традиционным стихом обнаруживаются и в книге «Описание» (СПб.: Академический проект, 2000), тоже включающей тексты разных лет. Так, среди опубликованных здесь ранних (1960—1970) произведений можно выделить стихотворение, написанное белым трехсложником с переменной анакрусой, базовым размером которого выступает пятистопный анапест (5 строк из 11, причем четыре из них идут подряд), еще две строки написаны соответственно шести- и четырехстопными вариантами этого метра, еще одна — восьмистопником с цезурой посередине строки, то есть, по сути дела, вдвоенным четырехстопным анапестом; одна строка совпадает с четырехстопным амфибрахийем, одна — с пятистопным дактилем (причем это соответственно

первая и последняя строки стихотворения) и одна — шестистопным дактилем с усечением на цезуре (то, что традиционно именуется русским пентаметром):

В глубоких зеницах ножа шелест темного облака,
 010010010010010 Амф 5
 лезвие тронешь рукой — ранним восходом взойдет,
 1001001 1001001 Дак 6 с ус. на цезуре (русский пентаметр)
 словно кровью размытой. Шурша разрушают стрекозы
 0010010010010010 Ан5
 разветвления зимних страниц, и запястий касается лед.
 001001001001001001 Ан6
 Где весны ломкий край... — кто-то скажет,— сколь пасмурно небо.
 0010010010010010 Ан5
 Разбиваются капли дождя, гаснет узкая сталь.
 001001001001001 Ан5
 Что открылось окном за мостом в черно-белом цветеньи?
 0010010010010010 Ан5
 Птичьи крыши, следы, талый гаснущий флаг
 001001001001001 Ан 5
 остаются во сне, за которым сереет, и шагов нарастает тема с утра.
 0010010010010 / 00100101001 Ан4+4 с одним стяжнием
 И, склоняясь к ножу, видишь облако резче,
 0010010010010 Ан4
 слышишь течение в воске воздушных равнин.
 1001001001001 Дак 5

[Там же].

Книга «На берегах исключенной реки» (М.: ОГИ, 2005) вновь демонстрирует поворот к свободному стиху, однако теперь его характеризует не введение метрических фрагментов, а устойчивое тяготение к акцентной упорядоченности (по аналогии с моделью позднего белого стиха Бродского [Орлицкий 2012]). В книге «Тавтологии» такой стих становится количественно преобладающим. Кроме того, в книге встречаются стихотворения, написанные традиционным, не упорядоченным по числу ударений в строке, верлибром; много здесь также прозаических миниатюр.

Таким образом, можно в общих чертах определить направление эволюции стиха Аркадия Драгомощенко за пятьдесят лет его развития. Начав с белой вольной силлаботоники, поэт пережил увлечение «международным» (термин М. Гаспарова) свободным стихом (сначала — длинной, а потом и короткой строки), а в конце пути обратился к тонически урегулированному белому стиху в духе позднего Бродского, осложненному обилием переносов. При этом на протяжении всего творчества Драгомощенко регулярно обращался также к совмещению стиха и прозы (прозиметрии) как в рамках одного произведения, так и — позднее — в рамках прозиметрической книги, активно используя также ритмообразующий потенциал заголовочно-финального комплекса.

Можно констатировать, что в ходе индивидуальной эволюции поэт выработал собственную стиховую манеру, характеризующуюся определенной гетероморфностью. В ранней силлаботонике она проявляется в вольности стиха, создающей контраст строк разной слоговой и акцентной длины, в неупорядоченном чередовании разных трехсложников, в умышленном разном клаузул,

в немотивированном обращении к окказиональной рифме; в раннем верлибре — в регулярном использовании метрических вставок, иногда — достаточно протяженных.

Позднее Драгомощенко практически полностью отказывается от метра, начинает использовать свободный стих с принципиально разной длиной строки, а потом постепенно упорядочивать его по количеству ударений. Дополнительным ритмообразующим механизмом при этом становится активное использование переносов, к которым «подтягиваются» паузы в середине строки, что вместе создает принципиальную разномерность сопоставляемых фрагментов, неоднозначную градацию пауз. При этом на протяжении всего творчества Драгомощенко практически не использует в своих стихах рифменные созвучия.

Особого разговора заслуживает также проза Аркадия Драгомощенко — как собственно художественная, так и эссеистическая, в которой самым активным образом используется стиховое начало. Можно сказать, что сам АТД сформулировал свое отношение к ней в своем послесловии к книге «Изысканий и эссе» Александра Скидана «Сопротивление поэзии»: «Проза поэта не является продолжением его поэтической речи. Следует ли говорить о поэзии прозаика? Последнее по обыкновению представляет собой частный случай. Но поэт обращается к прозе, как к возможности “экзистенциальной” инаковости. Мысль продолжает себя следующим образом — к поэту проза подступает двусмысленным мгновением смерти, сводящим в точку (наподобие той, что по Гоголю возможно углядеть в русалке) масштабы и меры его поэтического проекта.

Поэтического проекта как такового нет. Но его возникновение возможно “в прозе” в виде упомянутой выше плавающей и не имеющей измерений точки» [Драгомощенко 2001: 227–228]. Но это тема уже другого исследования.

Библиография / References

- [Барзах 1997] — Барзах А. [О романе Аркадия Драгомощенко «Китайское солнце»] // Митин журнал. № 55. С. 259–265 (<http://www.vavilon.ru/metatext/mj55/dragomot.html>).
- (Barzah A. [O romane Arkadiya Dragomoshchenko “Kitayskoe solntse”] // Mitin zhurnal. № 55. P. 259—265 (<http://www.vavilon.ru/metatext/mj55/dragomot.html>))
- [Драгомощенко 1976] — Драгомощенко А. Стихи // Часы. 1976. № 1. С. 116–141.
- (Dragomoshchenko A. Stikhi // Chasy. 1976. № 1. P. 116—141.)
- [Драгомощенко 1977] — Драгомощенко А. Фальшивый венок // Часы. 1977. № 8. С. 109–121.
- (Dragomoshchenko A. Fal'shivyy venok // Chasy. 1977. № 8. P. 109—121.)
- [Драгомощенко 1979] — Драгомощенко А. Блаженство и много нежных средств (несколько слов по поводу поэмы Е. Шварц «Хоррор эротикус») // Часы. 1979. № 17. С. 186–191.
- (Dragomoshchenko A. Blazhenstvo i mnogo neznykh sredstv (neskol'ko slov po povodu poemy E. Shvarts “Horror erotikus”) // Chasy. 1979. № 17. P. 186—191.)
- [Драгомощенко 1981] — Драгомощенко А. Эксгумация мнимой собаки (замечания к докладу Ю. Колкера «Пассеизм и гуманизм») // Часы. 1981. № 32. С. 241–255.
- (Dragomoshchenko A. Eksgumatsiya mnimoy sobaki (zamechaniya k dokladu Yu. Kolkera “Passeizm i humanizm”) // Chasy. 1981. № 32. P. 241—255.)
- [Драгомощенко 1984] — Драгомощенко А. Тайные причуды кардинала Пирелли, или Сад черепков (несколько замечаний о книге Л. Дмитриева «Нестойкое чувство») // Часы. 1984. № 48. С. 130–132.

- (*Dragomoshchenko A.* Taynye prichudy kardinala Pirelli, ili Sad cherepkov (neskol'ko zamechaniy o knige L. Dmitrieva "Nestoykoe chuvstvo" // *Chasy*. 1984. № 48. P. 130—132.)
- [Драгомощенко 2000] — *Драгомощенко А.* Описание. СПб.: Академический проект, 2000 (<http://www.vavilon.ru/texts/dragomot4-4.html>).
- (*Dragomoshchenko A.* Opisanie. Saint Petersburg, 2000 (<http://www.vavilon.ru/texts/dragomot4-4.html>).
- [Драгомощенко 2001] — *Драгомощенко А.* Послесловие // Скидан А. Сопротивление поэзии: изыскания и эссе. СПб.: Борей-Арт, 2001.
- (*Dragomoshchenko A.* Posleslovie // *Skidan A.* Soprotivlenie poezii: izyskaniya i esse. Saint Petersburg, 2001.)
- [Драгомощенко 2011] — *Драгомощенко А.* Тавтология: Стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- (*Dragomoshchenko A.* Tavtologiya: Stikhotvoreniya, esse. Moscow, 2011.)
- [Драгомощенко 2016а] — *Драгомощенко А.* Великое однообразии любви. СПб.: Пальмира, 2016.
- (*Dragomoshchenko A.* Velikoe jednoobrazie lyubvi. Saint Petersburg, 2016.)
- [Драгомощенко 2016б] — *Драгомощенко А.* Почерк. СПб.: Лимбус Пресс, 2016.
- (*Dragomoshchenko A.* Pocherk. Saint Petersburg, 2016.)
- [Корчагин 2013] — *Корчагин К.* Распределенная речь: протяженность и дробность в поэзии Драгомощенко // *Транслит*. 2013. № 13. С. 13—15.
- (*Korchagin K.* Raspredelennaya rech': protyazhenost' i drobnost' v poezii Dragomoshchenko // *Translit*. № 13. 2013. P. 13—15.)
- [Крипи 1996] — *Крипи Р.* Заметки о свободном стихе // Современная американская поэзия в русских переводах / Сост. А. Драгомощенко, В. Месяц. Екатеринбург: Уральское отделение Российской академии наук, 1996. С. 259—261.
- (*Creely R.* Notes Apropos "Free Verse" // *Sovremennaya amerikanskaya poeziya v russkikh perevodakh* / Ed. by A. Dragomoschenko, V. Mesyats. Ekaterinburg, 1996. P. 259—261. — In Russ.)
- [Месяц 2015] — *Месяц В.* «С серебряной ложкой в руке...». Лоскутный мемуар // *Гвидеон*. 2015. № 12—13. С. 84—92.
- (*Mesyac V.* "S serebryanoy lozhkoy v ruke...". Loskutnyy memuar // *Gvideon*. 2015. № 12—13. P. 84—92.)
- [Орлицкий 2005] — *Орлицкий Ю.* Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 187—202.
- (*Orlitskiy Yu.* Geteromorfnyy (neuporyadochenny) stikh v russkoy poezii // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2005. № 73. P. 187—202.)
- [Орлицкий 2006] — *Орлицкий Ю.* О стихосложении Геннадия Айги // Айги. Материалы. Исследования. Эссе: В 2 т. Т. 2. М.: Вест-Консалтинг, 2006. С. 154—173.
- (*Orlitskiy Yu.* O stikhoslozhenii Gennadiya Aygi // *Aygi. Materialy. Issledovaniya. Esse: In 2 vols. Vol. 2.* Moscow, 2006. P. 154—173.)
- [Орлицкий 2012] — *Орлицкий Ю.* Белый акцентный стих Иосифа Бродского // *Славянский стих*. Вып. IX. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 117—124.
- (*Orlitskiy Yu.* Belyy aktsentnyy stikh Iosifa Brodskogo // *Slavyanskiy stikh. Iss. IX.* Moscow, 2012. P. 117—124.)
- [Орлицкий 2016] — *Орлицкий Ю.* Стиховая уникальность исторических поэм М. Волошина // *Вестник Владимирского государственного университета. Серия: Социальные и гуманитарные науки*. 2016. № 4. С. 57—65.
- (*Orlitskiy Yu.* Stikhovaya unikal'nost' istoricheskikh poem M. Voloshina // *Vestnik Vladimirsikogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial'nye i gumanitarnye nauki*. 2016. № 4. P. 57—65.)
- [Скидан 2013] — *Скидан А.* Отступление к истокам высказывания // Драгомощенко А. Устранение неизвестного. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 5—9.
- (*Skidan A.* Otstuplenie k istokam vyskazyvaniya // *Dragomoshchenko A.* Ustranenie neizvestnogo. Moscow, 2013. P. 5—9.)
- [Скидан 2020] — *Скидан А.* Письмо Ю.Б. Орлицкому от 22.08.2020 // [Частный архив автора].
- (*Skidan A.* Pis'mo Yu.B. Orlistkomu ot 22.08.2020 // [Chastnyy arkhiv avtoraj].)
- [Хеджинян 1996] — *Хеджинян Л.* Из книги «Передел» // Современная американская поэзия в русских переводах / Сост. А. Драгомощенко, В. Месяц. Екатеринбург: Уральское отделение Российской академии наук, 1996. С. 88—98.
- (*Hejiniyan L.* From "Redo" // *Sovremennaya amerikanskaya poeziya v russkikh perevodakh* / Ed. by A. Dragomoschenko, V. Mesyats. Ekaterinburg, 1996. P. 88—98. — In Russ.)
- [Ямпольский 2015] — *Ямпольский М.* Из хаоса (Драгомощенко. Поэзия, фотография, философия). СПб.: Сеанс, 2015.
- (*Jampolski M.* Iz khaosa (Dragomoshchenko. Poeziya, fotografiya, filosofiya). Saint Petersburg, 2015.)