

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

На правах рукописи

Белавина Екатерина Михайловна

**Трансформации современного французского стиха
в аспекте аудиальности (1870–2000)**

5.9.3 Теория литературы

5.9.2 Литературы народов мира

Диссертация
на соискание ученой степени доктора филологических наук

МОСКВА

2025

Оглавление

Введение.....	4
Первая глава. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ПОЭТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА	35
§ 1. Письмо в постнеклассической науке	35
1.1. Представления об опыте, памяти и внешних носителях памяти.....	35
1.2. Поэтическое письмо между gramme и phone.....	40
1.3. «След» и письмо	44
1.4. Два модуса письма: логос и фюсис	45
§ 2. Антропологическая теория ритма между швейцарской школой и русской теорией.....	52
2.1. Понятие “valeur” в антропологической теории ритма	52
2.2. Понятие “subjectivité” в антропологической теории ритма.....	54
2.3. Истоки интереса Мешонника к консонантно-вокалическим фигурам	56
2.4. Просодия, ритм, историчность и процессы означивания	60
2.5. Цепи консонантно-вокалической организации	68
§ 3. Аудиальная поэтика: голос — чтение — письмо-перевод	71
3.1. Непрерывность практики и теории	71
3.2. Системы репрезентации	78
3.3. От устности и телесности к ментальному аудиальному образу	81
3.4. Дискурс активного воздействия и дискурс контрабандного воздействия	86
§ 4. Ключевые понятия аудиальной поэтики.....	90
4.1. Из истории взаимодействия поэтического слова и музыки	90
4.2. Структурно-типологические особенности верлибра в соотношении с запретительными правилами силлабической поэзии	104
4.3. Полемические подходы и понятия, касающиеся ментального представления о звучании текста	117
Выводы первой главы:	128
Вторая глава. ЭТАПЫ СТИРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРОСОДИЧЕСКОЙ МАТРИЦЫ	130
§ 1. От Верлена к верлибру.....	130
§ 2. «Изобретение» свободного стиха в контексте «спора о верлибре»	154
2.1. «Верлибр» Рембо avant la lettre в свете современного европейского литературоведения.....	154
2.2. Национальный компонент «спора о верлибре»	160
2.3. Ларбо и Уитмен: вымысел о переключении языкового кода.....	170
§ 3. Предыстория: вызревание верлибра в просодическом «тигле перевода»	180
3.1. Перевод, переложение, подражание: Марселина Деборд-Вальмор, Томас Мур, Лукреция Дэвидсон	182
3.2. Поэтический перевод как вызов: По, Бодлер, Малларме, Роллина	187
§ 4. Типы пауз во французском поэтическом дискурсе и их роль в аудиальной поэтике	194

4.1. К проблеме внутристиховой сегментации	194
4.2. Цезура во французской силлабической традиции: внутренний просодический модификатор	196
4.3. Аномалии просодических модификаторов в стихотворении А. Рембо “Qu’est-ce que pour nous, mon coeur, que les nappes de sang// et de braise...”	207
4.4. Какемфатон и панторифма	214
4.5. Слоговой анжамбеман, или метрический тмезис, в современной французской поэзии	223
Выводы второй главы:	232
Третья глава. ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ТЕХНИКИ ПОЭТИЧЕСКОГО ПИСЬМА И АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА СОВРЕМЕННЫХ ФРАНЦУЗСКИХ ПОЭТОВ	236
§1. Голоса эпохи модерна и проблема рецепции с точки зрения аудиальной поэтики	236
1.1 . «Словесная инструментовка» Рене Гиля	236
1.2. Переключки словесной инструментовки и «первой ласточки романтизма»	256
1.3. Аполлинер и Сандрар в погоне за симультанностью	262
1.4 Версе и веера Поля Клоделя.....	277
1.5. «Академическая» силлабика Поля Валери	290
1.6. Луи Арагон и рифма, «стражница произношения»	298
§2. Голоса второй половины XX века: неоавангард и нео-лиризм	313
2.1. Скрытая музыка присутствия Филиппа Жакоте.....	313
2.2. Техника réécriture: Жак Рубо	319
2.3. Поэзия и наука: интранзитивное письмо Дени Роша и Джона Эшбери.....	327
2.4 Поэзия вне книги: к вопросу о сонорной поэзии	341
2.5. Актуальные практики французского поэтического дискурса: Кристиан Прижан, Мишель Финк, Анн-Джейс Шатон	355
2.6 «Измененная силлабика» Уэльбека	367
Выводы третьей главы:	376
Заключение.....	380
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	389

Введение

Актуальность и степень разработки темы исследования

Настоящая работа посвящена изучению трансформаций звуковой организации современного (*moderne*) стиха в художественной системе французской поэзии в аспекте восприятия участниками литературного процесса. Поэзия как «словесная музыка» предполагает внимание к звуку, и мы рассматриваем аудиальность как одну из составляющих кода, позволяющего тексту производить эффект.

С тех пор, как Поль Верлен, называя свое «Поэтическое искусство»¹ *песней*, а не манифестом, просил о «музыке прежде всего другого», а Стефан Малларме называл Поэзией выражение таинственного смысла всех сторон бытия, с помощью человеческой речи приведенное к *сущностному ритму*², в звучании поэтических произведений на французском языке произошли кардинальные перемены.

В 1989 г. французский философ Ален Бадью ввел понятие «Век поэтов»³ как философскую категорию⁴, говоря об особой организации мысли, связавшей в «единый узел стихотворение и философию» (*“nœud du poème et*

¹ Написано предположительно в 1872 г., датировано 1874 г., опублик. в 10 ноября 1882 г. Paris-Moderne.

² “La Poésie est l’expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l’existence: elle doue ainsi d’authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle”. Mallarmé St. Lettre à Léo d’Orfer (27 juin 1884)// Correspondance II, 1871-1885, édition de Henri Mondor et Lloyd James Austin, P. Gallimard, 1965. P. 266.

³ Badiou A. Manifeste pour la philosophie. P.: Ed. Du Seuil, 1989.

⁴ Badiou A. L’Age des poètes // La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse? P.: Albin Michel 1992. P. 22 (230 p.) Первый перевод на рус. яз. С.Л. Фокина Бадью А. Век поэтов (Опубл. в журнале НЛО, № 5, 2003.)

de la philosophie”)⁵. По мнению Бадью, поэзия после 1870 г.⁶ стала местом суждения о бытии и времени, способным породить истину⁷, заместив в этой роли философию.

Выбор временных рамок основного материала исследования с выходом за пределы XX в. (1870 г. – начало XXI в.) обусловлен глубокими переменами, произошедшими в поэзии одной из самых влиятельных европейских литератур, причины которых проясняются при диахроническом рассмотрении. Данный период, нижняя граница которого приходится на череду социальных потрясений (Франко-прусская война, Парижская Коммуна, крах Второй империи, провозглашение Третьей Республики), характеризуется трансформацией традиционной национальной силлабики и поиском новых форм и средств выразительности. Невозможность выразить александрийским стихом свой опыт⁸ встречи-с-миром, ощущавшаяся многими поэтами, привела к становлению верлибра. Название данного явления (фр. *vers libre*, свободный стих), закрепившееся в истории мировой литературы и в международной терминологии, указывает на тесную связь осмысления реформы стихосложения как «освобождения» с событиями национального литературного процесса в истории французской литературы.

⁵ Badiou A. op. cit. P. 22.

⁶ “je situe – vaguement – cet âge entre la Commune de Paris et l’après-Deuxième-Guerre-mondiale [...]”. Badiou A. Op. cit. 1992. P. 21. «Само собой разумеется, что для меня век этот располагается где-то между Парижской коммуной и теми двумя десятилетиями, что следуют за Второй мировой войной, то есть между 1860 и 1960 годами или, если угодно, между Рембо и Целаном [...]» Пер. С.Л. Фокина.

⁷ “Qu’il soit bien clair que pour moi la poésie est toujours un lieu de pensée, et plus précisément une procédure de vérité – ou procédure générique”. Badiou A. Op. cit. P. 22. «Следует со всей определенностью сказать, что для меня поэзия всегда остается местом мысли или, если быть точнее, процедурой истины, или порождающей процедурой». Пер. С. Л. Фокина.

⁸ «Говорить о поэзии (и в целом, об искусстве) в связи с антропологией во всяком случае нетривиально. Поэзия как “опыт о человеке”? [...] или же речь идет о поэзии как о своего рода антропологической практике? [...] Что говорит о человеке его интимная связь с формой (или с музыкой, как это называют на романтическом языке)? [...] Что эта форма говорит человеку – не только самому автору, но и его читателю?» Седакова О. Поэзия и антропология// Седакова О. Poetica. М.: Университет Дмитрия Пожарского, Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. С. 99-105.

Сопоставляя пути развития национальных литератур Франции и Швейцарии, Т.В. Балашова отмечает расхождения, касающиеся установок на традиции поэтического дискурса в логоцентрическом варианте и на обновление организации поэтического текста: «Французская литература (поэзия, устремившаяся в русло символизма особенно) решительно отдавала предпочтение материи эстетической, все дальше уходя от моделей риторических (а если Пеги или Клодель продолжали последнюю линию, то к их опыту чаще всего взывали коллеги из Женевы или Лозанны)»⁹. Понимание эстетики (от др.-гр. αἶσθησις «чувство, чувственное восприятие») как сенсорного переживания будет исходной точкой нашего исследования аудиального аспекта современных поэтических произведений.

Идеи, связанные с реформой французского стихосложения, в условиях мультикультурализма XX века получили отклик не только в поэзии, но и в прозе, так В.М. Толмачев отмечает: «Начнем с важнейшего для символизма 1880–1930-х годов, для неклассического искусства XIX–XX вв. в целом тезиса о тотализации (всеохватывающем характере) поэзии. Что означает эта восходящая к Ф. Шлегелю, а затем усиленная Р. Вагнером и П. Валери формула применительно к джойсовскому творчеству? Во-первых, означает веру в личное поэтическое самовыражение, сущностный источник всякой креативности, как квинтэссенцию мира во всех его проявлениях, а также постепенное расширение его возможностей — начиная с освоения ранее непоэтического материала, «высвобождения стиха» (реформа «устаревших» поэтических словаря, техник) и заканчивая выявлением через мирочувствование, самовыражение поэта-гения кризиса мира»¹⁰.

С момента изобретения французским издателем и корректором Э.Л. Скоттом Мартенвилем фоноавтографа¹¹ (автоматическая графическая

⁹ Балашова Т.В. Франкоязычная поэзия Швейцарии после Второй мировой войны // История швейцарской литературы. Том III. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — С. 527.

¹⁰ Толмачёв В.М. Символизм Джойса // Вестн. Моск. Ун-та. Серия 9. Филология. 2024. № 2. С. 138.

¹¹ Scotte de Martinville E.-L. Le problème de la parole s'écrivant elle-même: la France, l'Amérique... P.: Ed.: Chez l'auteur. Scotte de Martinville E.-L. 1878. 94 p.

фиксация следа звука) и палеофона – поэтом Шарлем Кро (сохранение голосов прошлого “voix du passé”, 1877 г.) проблематика перекодировки звучания голоса и его сохранения не теряла актуальности и давала огромное поле для творческих поисков.

Учитывая антропологический поворот в гуманитарных науках и следуя предложению Ролана Барта «поменять сам объект»¹², представляется важным проследить трансформации современного французского стиха с акцентом на способность текста производить аудиальный эффект (формировать ментальный образ звучания на основе визуального восприятия) на материале свидетельств и комментариев участников литературного процесса (вербализации опыта чтения).

Звук пронизывает множество сфер человеческой жизни, его изучение в аспектах восприятия музыки (мелодии и ритма, организованного звука, работа обоих полушарий головного мозга), говорения и пения (звука, сопровождающегося семантическим распознаванием смысла речи, область Вернике, зона Брока), шума (неорганизованного звука) распределялось между далекими друг от друга научными дисциплинами. Изучению звука в ситуации «гегемонии зрения» (развитие оптики, распространение книгопечатания и т.д.¹³) уделялось меньше внимания. Ответом на такое положение дел стало активное развитие с 90-х гг. научной области «Звуковых исследований» (Sound studies), появившихся на Западе в 1960-е гг. В Звуковых исследованиях восприятие поэтического текста называют *транссенсорным* или мультисенсорным, то есть активирующим при визуальном восприятии те же зоны мозга, что и при аудиальном¹⁴.

¹² «Вместо того, чтобы менять способ говорения о музыке, лучше изменить сам музыкальный объект как предмет разговора, перейти на другой уровень его восприятия и мышления о нем, сдвинув таким образом линию соприкосновения музыки и языка». Барт Р. Зерно голоса // Новое литературное обозрение. 2017. № 148. С. 78.

¹³ Урри Дж. Социология за пределами обществ: виды мобильности для XXI столетия. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2012; McLuhan Н. М. The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

¹⁴ «Другими словами, когда ритмическое явление достигает нас по определенному сенсорному пути — этот [орган чувственного восприятия] глаз или ухо, возможно, является

Понимание динамики развития современного французского стиха требует внимания к изменению процессов означивания в поэтическом тексте. Исследование выполнено на материале поэтических произведений, показывающих изменения в силлабической системе, приведшие к осознанию *кризиса стиха* (Малларме, 1892) и *кризиса авангарда* (Соллерс, 1977). На протяжении рассматриваемого периода понятие «современности» в поэзии тесно связано со звучанием и с политикой. Первый раздел коллективной монографии под редакцией Жака Рансьера, посвященной политике поэтов¹⁵, связывает понятие *современности* с Веком поэтов (“Modernité, Age des poètes”)¹⁶.

Эквивалентами русского слова «современный», заявленного в теме, во французском языке являются прилагательные “moderne” и “contemporain”¹⁷, но их узус различается. Если в самом широком употреблении *poésie moderne* подразумевает поэзию XX века, то для историка литературы *poésie moderne* начинается с Шарля Бодлера¹⁸. Само прилагательное “moderne” не связано в

не чем иным, как каналом, по которому ритм достигает нас. Как только звук попадает в ухо или глаз, он затрагивает в нас в какой-то области мозга, связанной с двигательными функциями, и только на этом уровне он расшифровывается как ритм». Chion M. Audio-vision sound on screen. New York: Columbia University Press, 2019. P. 134.

¹⁵ La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de la détresse/ Sous la dir. de J. Rancère. Paris: Albin Michel, 1992. В подзаголовке использована цитата из элегии «Хлеб и Вино» Гельдерлина, написанного в конце 1800, (во фр. переводе “A quoi bon des poètes en temps de détresse?”)

¹⁶ Ibidem. P. 21-87.

¹⁷ С проблемой обозначения границ периода современности сталкиваются искусствоведы на материале англоязычного сегмента: «Современное – здесь это, конечно, перевод выражения contemporary art, обозначающее в англоязычном мире искусство примерно с 1950 г., хотя верхнюю границу отодвигают ближе к нашим дням. Искусство XX века, не попадающее под определение, будет называться, modern art. Это различие терминов создает трудности при переводе на русский язык: отсюда попытки переводить modern art как “модерное искусство”, “новое искусство”, “новейшее искусство”, а чаще всего – как “искусство модернизма”, а “contemporary art” - как “самое новое искусство”, “искусство наших дней”, “контемпоральное искусство”, в 1990 годы часто говорили “актуальное искусство. Все эти переводы неудачны». Марков А.В. Теории современного искусства. М. Рипол классик, 2021, (238 с.) С. 14. Марков считает, что contemporary обрело свой сегодняшний смысл, «когда нужно было как-то определить специфику послевоенного искусства, и саму новую ситуацию отношений между художником и обществом». Там же. С. 15.

¹⁸ Briolet D. Lire la Poésie française du XX siècle. Dunod. 1995. P. 13.

истории литературы исключительно с эпохой модерна, оно вошло в историю литературы в конце XVII века, когда получил резонанс спор Древних и Новых (*querelle des Anciens et des Modernes*). Во французском литературоведении есть ощущение несовершенства этого словоупотребления: «Во второй половине девятнадцатого века во французской поэзии произошла революция. Риторика, некогда доминировавшая, отступила, даже исчезла; установилась новая концепция, которую, за неимением лучшего термина, мы обычно называем «современной» (*“moderne”*)»¹⁹. Французское прилагательное *moderne* произошло от латинского *modernus* – недавний, актуальный. Слово современность *“modernité”* приобрело позитивную окраску и прочно вошло в обиход, когда Бальзак, начиная с 1823 г.²⁰, ассоциирует его с прогрессом, противопоставляя присущей романтикам ностальгии по всему «утраченному», в частности по прошлому. В этом ключе часто понимается императив Рембо «нужно быть абсолютно новым»²¹, звучащий дерзкой решимостью и энтузиазмом, ставший элементом современного культурного мифа о Рембо, но во Франции не всегда трактуется столь однозначно. В 1993 г. стиховед Анри Мешонник, выразил критическое отношение к стереотипам о современности²², предложив подробный анализ контекстов у Рембо, где эпитет

¹⁹ Leuwers D. Introduction à la poésie moderne et contemporaine. Paris : Armand Colin, 2005. P. 125.

²⁰ Balzac, XIIe livraison des Annales françaises des arts des sciences et des lettres, à l'occasion de la sortie du Centenaire (28 déc. 1822). Texte cité et commenté par Roland Chollet, “Du premier Balzac à la mort de Saint-Aubin. Quelques remarques sur un lecteur introuvable”, L'Année balzacienne 1987. P. 17-18.

²¹ «Нечто современное исходно присуще субъективности, придавшей свое понимание спору “старых и “новых”, восставшей против всего нормативного, всеобщего. Отсюда – такие формулы, как у [...] А. Рембо (il faut être absolument moderne [поэту] необходимо быть абсолютно новым)». Зарубежная литература XX века. М.: Изд. Центр «Академия». 2003, с.25. Rimbaud A. Œuvres Complètes, P.: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. 2009. Adieu. P. 280. (апрель-август 1873).

²² В 90-е гг. эссе Мешонника вызвало широкий общественный резонанс и переиздавалось: впервые в журнале Magazine littéraire (n° 396), затем в журнале Le Français aujourd'hui 1993 (n° 75), в 1994 г. вышло отдельной книгой. Мешонник записывает через дефис цитату Рембо, ставшую клише: “Assez de clichés qui sortent l'un après l'autre dès qu'on parle de modernité. Des contemporains ont la bouche pleine de la rupture, du nouveau, de la vanguardie, du «il-faut-être-résolument-moderne» de Rimbaud. Mais Rimbaud n'a pas dit ce qu'on croit. Baudelaire est travesti. On entasse toutes les fins”. Meschonnic H. Modernité Modernité, P.: Gallimard, Collection Folio essais (n° 234), 1994. P. 121-127. «Хватит клише, которые

moderne носит негативный характер²³.

Прилагательное *contemporain* (лат. *cum+tempus*) не окрашено положительно или отрицательно, этимологически должно обозначать явления и персоналии, виденные в течение жизни пишущим, поэтому границы этого понятия подвижны. В результате те авторы, которых еще недавно можно было назвать *contemporain*²⁴, потому что они были современниками тех, кто о них писал, с течением времени перестают подходить под это определение для читателей.

Традиционно современную (*moderne*) французскую поэзию связывают с именем Бодлера. Немецкий теоретик литературы Хуго Фридрих (1904-1978), известный своими работами по французской литературе и современной поэзии, автор монографии «Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия» (1956 г.) признается в предисловии к девятому переизданию книги, что ему пришлось поменять название: «Ранее было: “От Бодлера к современной эпохе”. Сейчас — “От середины девятнадцатого к середине двадцатого столетия» — формулировка приблизительная и достаточно гибкая. Впрочем, дата 1950 более ограничительна, нежели 1850. После 1950 года нечто иное появилось в европейской лирике, быть может, заслуживающее внимания и уважения. Однако я не очень понимаю, с перспективы какого будущего надо пересекать замкнутое поле между классической и новой лирикой. Напряжение ослабляется, и сегодня ощутимо возвращение к субъективно-гуманным

сыплются одно за другим, как только разговор заходит о современности. Современники полны энтузиазма по поводу “разрыва”, “новизны”, “авангардного”, «надо-быть-решительно-современным» Рембо. Но Рембо не говорил того, что принято считать. Бодлер весь перекоен. Все смешано».

²³ В частности, для стихотворений в прозе «Города» (“*Villes*”), «Дурная кровь» (“*Mauvais sang*”), «Прощание» (“*Adieu*”).

²⁴ Так, например, коллективный сборник *Le Parnasse contemporain* (1866, 1871, 1876) был призван представить творчество живых поэтов-современников, но поскольку между эстетикой «Современного Парнаса» и зарождающимся символизмом со временем обозначились противоречия, что сопровождалось дивергенцией политических позиций авторов, входивших в литературную группу, это создало новый виток противостояния «канона» и «новаторства», одни участники которого называли себя “*contemporains*” (сторонники традиционной силлабики), другие (сторонники реформ поэтики) - “*modernes*”.

переживаниям, к лирике, распадающейся в страданиях и радостях. Скрытая, повелительная сила поэзии требует свободы и отваги, несоединимых с нашей прагматической эпохой. Возможно, это моя вина, возможно, я слишком близорук, чтобы подметить фактическую оригинальность поэтических свершений, выходящих за [...] пределы 1850—1950 [...]»²⁵. Данная цитата свидетельствует об ощущении смены поэтики, указывает на необходимость проследить в диахронии изменения в поэтическом дискурсе, сопоставить существующие исследования новейшей поэзии с наблюдениями о поэзии Прекрасной эпохи и Конца века, актуальной для современных авторов, как в отрицании, так и в преемственности. Вторая половина XX века во французской поэзии менее изучена, чем предшествующие эпохи²⁶. С практической необходимости переводить живых авторов, приглашенных в Россию в начале 2000-х гг., необходимости понимать устройство современных поэтических текстов началось данное исследование.

Настоятельную необходимость в восполнении лакун для российских читателей, традиционно интересующихся французской литературой, высказали участники круглого стола «В поисках утраченной поэзии»,²⁷ среди которых были поэты, переводчики, редакторы и организаторы поэтических фестивалей. В частности, И.И. Кузнецова, переводчик французской поэзии, сожалела об отсутствии новых имен второй половины XX века, а Евгений

²⁵ Гюго Ф. Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия. — М.: Языки славянских культур, 2010. С. 15.

²⁶ Об этой тенденции мировой литературы пишет В. Жискар д'Эстен: «Если вы зайдёте в книжные магазины Нью-Йорка, мировой столицы культуры, или Берлина, где книгоиздательство долгое время являлось делом французским благодаря гугенотам, то напрасно будете искать на полках книг на французском языке и с величайшим трудом обнаружите переводы с этого языка. Исключение из этого правила – путеводители. Книги по кулинарии и переиздания некоторых произведений наших великих классиков. Последними по времени французскими писателями, получившими всемирную известность, являются, бесспорно, Альбер Камю и Андре Мальро [...] Сегодня же французская мысль с трудом находит дорогу за пределы страны». Жискар д'Эстен В. Французы. Размышления о судьбе народа. М.: Ладомир. 2000, с. 52-53. Понятие *Oralité* было в центре нескольких диссертаций современной поэзии: Dutournier C. *La poésie hors du livre : étude sur les médiations orales de la poésie en France de 1945 aux années 60.* (2012); Nauleau S. *André Velter troubadour au long cours : vers une nouvelle oralité poétique* (2009) и др.

²⁷ В поисках утраченной поэзии : круглый стол //Иностранная литература, 2024. №10. С. 264–297.

Бунимович, поэт, организатор Международных фестивалей «Весна поэтов», выразил уверенность, что во Франции есть ныне живущие замечательные поэты, но для их рецепции необходим адекватный перевод и понимание контекста. Последние десятилетия усилили необходимость систематизации накопленных знаний о трансформациях языка французской поэзии в широком контексте.

В целом ситуация с недооцененностью французской поэзии не нова. Отмечая этот факт, Поль Валери употреблял для объяснения ее причин понятие «нация»: «Французские поэты, вообще говоря, мало известны и мало ценимы за рубежом. Нам охотнее отводят преимущества прозы; но могущество поэтическое признают за нами скупое и трудное. Порядок и своего рода суровость, царящие в нашем языке с XVII века, наша своеобразная акцентуация, наша неукоснительная просодия, наш вкус к упрощению и непосредственной ясности, наша боязнь преувеличений и странностей, некое целомудрие выразительности и отвлеченная направленность нашего ума создали у нас поэзию, довольно не похожую на то, что есть у других наций, и чаще всего для них неуловимую»²⁸. Соотношение в представлении участников литературного процесса понятий *стих*, *нация*, *современность* представляется заслуживающим внимания и изучения.

Для настоящего исследования трансформаций звуковой организации французского стиха фигура Поля Верлена была выбрана отправной точкой, поскольку в его поэтике соединяются многие черты современного поэтического дискурса, непосредственно связанные со звучанием (ритмическая непредсказуемость, иноязычные вкрапления в лирике, отказ от риторичности, ироничное обыгрывание запретительных правил чтения), а его роль в главном событии современного поэтического языка — появлении верлибра — недостаточно освещена, как полемически пишет Георгий Константинович Косиков: «Хотя Верлен и посмеивался (не без ревнивой

²⁸ Валери П. Положение Бодлера// Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. С. 338.

придирчивости) над версификаторскими новациями молодых символистов рубежа 80—90-х гг., именно он (а не Рембо, чье творчество в то время было почти неизвестно, и не Малларме, придерживавшийся традиционной метрики) проложил дорогу символистскому верлибру»²⁹.

Воспользовавшись метафорой С.И. Великовского, который определял жанр своей книги о французской поэзии «как групповой портрет с Элюаром»³⁰, можно сравнить материал данного исследования с «групповым портретом с Верленом». «Бедный Лелиан» не стал главой школы, не оставил «прямых наследников», там интереснее проследить неочевидные отголоски, рецепцию его поэтики в аудиальном аспекте у представителей разных, – порой взаимоисключающих, – направлений.

Название серии литературных портретов Верлена «Проклятые поэты», ставшее широко известным в XX веке, следует понимать как *феномен отложенной рецепции*, в котором осмысляются практики письма, чтения, запоминания, признания, т.е. некая «бескорыстная прагматика», преодоление поэтическим словом границ времени жизни автора. Верлен и его современники-поэты внесли значительный вклад в осмысление литературного процесса в Европе: «Начиная по крайней мере со времен Лотреамона и Малларме в литературе возникла и окрепла [...] настойчивая тяга к саморефлексии»³¹.

Требование «музыки прежде всего» оказалось столь же важным (сколь и неоднозначно понятным) для следующих десятилетий, что стало порой смешиваться с символизмом («То, что нарекли символизмом, попросту сводится к ... стремлению “забрать у Музыки свое добро”»)³². Заряд освобождения от классических правил и внимание к слову как таковому

²⁹ Косиков Г. К. Структурализм versus постструктурализм // «На границах» Зарубежная литература от средневековья до современности М.: Экон, 2000. С. 207.

³⁰ Великовский С. И. В скрещенье лучей: Групповой портрет с Полем Элюаром. М.: Советский писатель, 1987. 400 с.

³¹ Косиков Г.К. Структурализм versus постструктурализм // «На границах» Зарубежная литература от средневековья до современности М.: Экон, 2000. с. 207.

³² Валери П. Об искусстве. М., 1976. С. 366.

обернулся «целым массивом “экспериментальных” текстов, свидетельствующих о “настоящей революции поэтического языка” (Ю. Кристева)»³³. Ролан Барт видел континуальность в литературном процессе от второй половины XIX века до середины XX в.: «[...] вдребезги разлетелось классическое письмо, и вся Литература – от Флобера до наших дней – превратилась в одну сплошную проблематику слова»³⁴.

Французский поэт и писатель, историк литературы Робер Сабатье в предисловии к трехтомной истории французской поэзии XX века столкнулся с вопросом проведения границ при написании этого труда: как определить границы литературного века, как структурировать литературный процесс, распределяя авторов по томам и главам: «Разделение на века зачастую ложно, поскольку его рамки без конца теснят движения непреодолимой силы. Но как охватить одним взглядом столь долгий срок? Вне разделения на тома следует рассматривать эту историю как непрерывную»³⁵.

Развитие поэзии в XX веке, вероятно, было самым стремительным за всю историю европейской литературы. Переход от регулярного стиха к верлибру сопровождался поисками выразительных средств в смежных знаковых системах, гипертрофируя то визуальный, то аудиальный компонент, слитые в музыку поэтического слова.

Во французской поэзии последние полтора столетия оказались полными литературных споров и парадоксов: число авторов, создающих поэтические тексты, стремительно росло, при этом наблюдался отказ от слова, обозначающего результат творческого акта «стихотворение» (“poème”), в

³³ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: Российская политическая энциклопедия (Росспэн), 2004.

³⁴ Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму М.: Прогресс, 2000. С. 51.

³⁵ “la division des siècles est souvent mensongère car ces bornes sont sans cesse bousculées par des courants impérieux. Mais quel regard peut embrasser de trop longues périodes ? Par-delà l’artifice du découpage par tomes, il faut prendre cette histoire comme continue” Sabatier R. La poésie du vingtième siècle. Albin Michel I. P. 7. О временных рамках подробно: Толмачев В.М. Где искать XX век? // Зарубежная литература XX века. М.: Изд. Центр «Академия», 2003. С. 7- 43.

пользу обозначения процесса: «поэтическое письмо» (“écriture poétique”). Между словами Поля Верлена, который приветствовал новаторство Рембо как переход к прозе: «Поэт исчез. [...] Вслед за ним явился удивительный прозаик»³⁶ (1883), и словами Жерара Женетта, который констатирует изменение сути вопроса о прозе и поэзии, покинувшего сферу теории жанров и риторических приемов: «Столь трудный в наше время вопрос о поэтическом языке был в ту пору в высшей степени простым, поскольку наличие или отсутствие метра составляло решающий и недвусмысленный критерий»³⁷ (1966), пролегает большой путь философского вопрошания о сути поэзии и музыке слова, о границах поэтического и обыденного языка, о лирическом субъекте и пределах языкового эксперимента, эти поиски продолжаются по сей день. Речь шла не о вопросах вкуса, а о специфическом модусе письма, изменения письма касались процессов означивания и сути поэтических практик. Поэты искали названия для собственных форм письма, такие как *proëme* (Франсис Понж), *prosème* (Мишель Деги), *pneuma-proème* (Себастьян Леспинас), что происходило на фоне обесценивания факта бумажной публикации, которое называют неологизмом Жака Лакана *roubellication* (от фр. *roubelle* – мусорный бак и фр. *publication* – публикация)³⁸. Разочарование и ирония по отношению к поэзии звучат и в словах известного лингвиста Жоржа Мунена: «Вероятно, никогда еще не было столько желающих писать эти вещи, которые никто не читает»³⁹.

В эру радиовещания, телевидения, интернет-распространения ее формы видоизменялись и множились, не вытесняя, а питая традиционные формы социального бытования поэзии: публичные чтения, фестивали, перформансы и др.

³⁶ Verlaine P. *Les Poètes Maudits*// Verlaine P. *Œuvres en prose complètes*, P.: Gallimard, 1972. P. 656.

³⁷ Женетт Ж. *Поэтический язык, поэтика языка*// Женетт Ж. *Фигуры* в 2-х томах. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Том. 1. С. 339.

³⁸ Ж. Лакан с самоиронией отозвался о публикации Lacan J. *Écrits*, P.: Seuil, 1966. Слово было моментально подхвачено многими авторами. Pélissier, Y., Bénabou, M., Hadjadj-De Liège D., Cornaz L. 789 néologismes de Jacques Lacan. Paris: EPEL, 2024. 190 p.

³⁹ Цит. по Briolet D. *Lire la Poésie française du XX siècle*. Dunod. 1995. P.9.

При этом из-за глубоких изменений в поэтическом дискурсе, в социальной роли поэзии, в практиках распространения произведений в XX веке поэзия оказалась в поле интересов не только истории литературы, теории литературы, но и других дисциплин: лингвистической эстетики⁴⁰, лингвопоэтики⁴¹, философии, искусствоведения, когнитивных наук, социологии. В.М. Толмачев емко формулирует преемственность, идущую от XIX века к XX, к «Французской теории»: «Сближение поэзии и философии, завещанное еще романтиками (Ф. Шлегель), символистами (С. Малларме), герменевтиками (В. Дильтей), экзистенциалистами (М. Хайдеггер), представителями лингвистической философии (Л. Витгенштейн), помимо Бланшо и Барта в той или иной степени присуще другим ключевым фигурам постмодернистской философии и критики — Жаку Лакану, Жан-Франсуа Лиотару, Мишелю Фуко, Жаку Деррида, Юлии Кристевой»⁴².

Французский исследователь литературы, поэт, эссеист Даниэль Леверс, президент Международной Ассоциации Литературных критиков (AICL), оценивая глубину перемен в поэтическом письме, утверждает важность изучения современной поэзии: «Является ли поэзия самой живой литературной формой XX века, как роман для XIX века, а театр для века XVII? Мы не далеки от этой мысли»⁴³.

Как отмечает В.В. Полонский: «Современный исследователь словесности сталкивается с характерным парадоксом: чем больше выходит в свет новых научных трудов по разным частным литературоведческим вопросам, тем отчетливее осознание общего методологического кризиса

⁴⁰ Ориентирами в данной работе были исследования В.П. Григорьева, В.В. Фещенко, О.В. Соколовой.

⁴¹ Задорнова В. Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования: Москва, 1992; А.А. Липгарт Основы лингвопоэтики. Лананд, 2022.

⁴² Толмачев В.М. Постмодернизм и творчество Эко// Зарубежная литература XX века. Том: 2. М.: Юрайт, 2018. С. 317-342.

⁴³ Leuwers D. Introduction à la poésie moderne et contemporaine. P.: Armand Colin, 2005. P. 2.

нынешней фундаментальной филологии»⁴⁴. Данная работа направлена на интегрирование методологических подходов, применяемых к изучению звуковой материи французского стиха.

Актуальность исследования обусловлена тем, что, несмотря на значительный интерес к поэтическим текстам в XX в., современная филология не располагает обобщающим исследованием динамики французского стиха в аудиальном аспекте: в попытках подойти к вопросу о звучании в поэзии остаются непроясненные моменты (вопросы первенства в новаторстве, т.н. «спор о верлибре», «спор о симультанности» и др.), терминологические нечеткости (разночтения в определении ритма, различных типов рифм, цезур, пауз и др.), методологические неясности (что следует считать эталонным чтением произведения: авторское прочтение, актерское исполнение, ментальное представление о звучании при глазном считывании). Кроме того, в истории литературы возникло стереотипное логическое противоречие: с одной стороны, в классическую эпоху французский стих идеально воплощал «французский гений» (о «гибком ритме» 12-сложника Расина пишет М.Л. Гаспаров⁴⁵), с другой стороны, еще в поэзии романтизма прогрессивным считалось отступление от классических просодических правил. Для того, чтобы понять логику трансформаций стиха, обусловивших формы бытования французской поэзии XX-XXI вв., необходимо принять во внимание не только литературные события, но и изменения произносительной нормы, а также поэтические практики в социологическом аспекте распространения произведений.

В исследованиях современной литературы поэтике звука было уделено гораздо меньше внимания, чем изучению визуальности, хотя французские поэты, такие как Верлен, Рембо, Малларме, Пруст, Кокто и многие другие, благодаря своим поискам музыки слова, стали идеологами музыкального

⁴⁴ Полонский В. В. Из истории русско-французских литературных связей конца XVIII – начала XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 6.

⁴⁵ Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2003. С. 112.

искусства⁴⁶, ведь «рождение словесной музыки из области трансмузыкального»⁴⁷ происходит на заре европейской культуры.

Настоящая работа продолжает и развивает основные положения кандидатской диссертации соискателя, расширяя область исследования от поэтики звука Поля Верлена до изучения значимости звукового компонента в более позднем поэтическом письме французских авторов, на основе накопленного теоретического и эмпирического материала.

Объектом исследования является современная французская поэзия (1870-е–2000-е). **Предмет исследования** – трансформации стиха в художественной системе французской поэзии.

Материал исследования включает в себя три разноплановых компонента: критическую и эпистолярную прозу поэтов (Верлен, Рембо, Малларме, Аполлинер, Гиль, Валери, Арагон, Рош, Рубо), авторский корпус эпистолярных комментариев и звукозаписей, полученных в процессе работы над переводами на русский язык и при подготовке публичных выступлений и презентаций в России с 2005 по 2020 гг. (М. Уэльбек, Д. Леверс, Ж.-Л. Бакес, А.-Дж. Шатон, С. Леспинас, К. Манон, Ф. Грио, Ж.-М. Мольпуа) и стихотворения 1870-е г.-2000-е г., для звуковой организации которых значимо новаторство «Поэтов Севера» (“Poètes du Nord”): Поль Верлен, Артюр Рембо, Марселина Деборд-Вальмор, Рене Гиль. Динамика изменения способов означивания показана на примерах таких поэтов, как Стефан Малларме (Stéphane Mallarmé), А.-О. Барнабут (А.-О. Barnabooth, alter ego Валери Ларбо (Valéry Larbaud)), Блез Сандрап (Blaise Cendrars), Морис Метерлинк (Maurice Maeterlinck), Гийом Аполлинер (Guillaume Apollinaire), Гюстав Кан (Gustave Kahn), Поль Клодель (Paul Claudel), Поль Валери (Paul Valéry), Луи Арагон (Louis Aragon), Ив Бонфуа (Yves Bonnefoy), Филипп Жакоте (Philippe Jaccottet),

⁴⁶ Кривицкая Е. Д. Французские поэты – идеологи музыкального искусства. //Государственный институт искусствознания. Художественная культура. 2012 № 2 (3). URL [https://artculturestudies.sias.ru/2012-2/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/539.html] Дата обращения: 05.06.2025.

⁴⁷ Махов А.Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: ИНИОН РАН – Intrada, 2005. С.9.

Дени Рош (Denis Roche), Кристиан Прижан (Christian Prigent), Жак Рубо (Jacques Roubaud), Жан-Мишель Мольпуа (Jean-Michel Maulpoix), Кристоф Манон (Christophe Manon), Себастьян Леспинас (Sébastien Lespinasse), Фред Грио (Fred Griot), Анн-Джеймс Шатон (Anne-James Chaton), Мишель Финк (Michèle Finck), Мишель Уэльбек (Michel Houellebecq).

В центре нашей работы находится формирование ментального звукового образа, возникающего при чтении поэтического текста в исторической перспективе. Нам важно представить картину сосуществования регулярного стиха и верлибра в противоречивом многоголосии современной поэзии, а не свести вопрос о развитии французского стихосложения в период 1870-2000 гг. к некой удобной, но линейной схеме.

Поэзия находится на пересечении сфер истории литературы, сравнительного литературоведения и стиховедения. **Степень изученности** материала существенно различается в зависимости от исторических периодов и литературных направлений.

В нашей стране французская поэзия конца XIX–XX в. освещалась в работах по истории французской литературы Л.Г. Андреева, Е.В. Баевской, Н.И. Балашова, Т.В. Балашовой, Т.Б. Бонч-Осмоловской, С.И. Великовского, Е.Д. Гальцовой, С.Н. Зенкина, Г.К. Косикова, Вл.А. Лукова, Д.Д. Обломиевского, В.И. Пинковского, А.Н. Таганова, Т.С. Таймановой, О.И. Северской, Е.Г. Эткинда, С.Л. Фокина и др. Методология истории литературы зачастую дополняется за счет сравнительного изучения литератур и переводоведения.

Говоря о степени изученности западноевропейских поэтов в отечественной науке, невозможно не отметить большую систематичность в изучении течений рубежа XIX-XX и первой трети XX в., в исследованиях о символизме⁴⁸, в фундаментальных коллективных трудах об авангардных литературных течениях, таких как сюрреализм («Энциклопедический словарь

⁴⁸ Энциклопедия символизма М.: Республика, 1999.

сюрреализма»)⁴⁹ и экспрессионизм («Энциклопедический словарь экспрессионизма»)⁵⁰.

Тема аудиальной поэтики остается недостаточно изученной, хотя существует на ряд работ, в которых предметом изучения являются тексты того или иного современного автора или направления, однако попытка систематизации представлений о звуковой организации современного французского поэтического текста предпринимается впервые.

Традиционно для описания специфики стиха использовались такие критерии, как благозвучие, гармония, эвфония, или же организация стиха трактовались как звуковой символизм. Формальные особенности, традиционно изучаемые стилистикой, находятся на пересечении сфер интересов литературоведов и лингвистов. В западном литературоведении рецепция «русской теории» была творчески усвоена методологией, благодаря переводам на французский язык⁵¹, а также работам стиховеда Анри Мешонника, опирающегося на положения Виктора Шкловского, Михаила Бахтина, Осипа Брика, Бориса Эйхенбаума, Бориса Томашевского, с трудами которых он был знаком на языке оригинала. С.Н. Зенкин отмечает отсутствие систематизации данных о рецепции русского стиховедения в новейших публикациях о «русской теории»⁵². Изучение звуковой организации стиха маргинализировалось и расслаивалось: лингвисты и, в частности, фонетисты интересовались анализом чтения вслух, произносительной нормой и правилами декламации, сравнением авторского и актерского прочтения произведения, восприятия поэтической речи на слух (то есть конкретными

⁴⁹ Энциклопедический словарь сюрреализма (ред. кол.: Т.В. Балашова, Е.Д. Гальцова (отв. редакторы), А.Б. Базилевский, А.Ф. Кофман, Л.И. Тананаева). М.: ИМЛИ РАН, 2007. 584 с.

⁵⁰ Энциклопедический словарь экспрессионизма. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 736 с.

⁵¹ Farnlof H. La motivation littéraire: du formalisme russe au constructivisme. P.: Classiques Garnier, 2022. (273 p.). См., например: Ханзен-Лёве О. русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001б 672 с.; Hansen-Love A. «Мотивировка», «мотивация» // Russian Literature. 1985. Vol. 18. No. 2. P. 91—101.

⁵² Зенкин С. Русская теория и интеллектуальная история — 4 (Заметки о теории, 3 6) DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_300 НЛО, № 186, 2024. С. 301.

реализациями). Зачастую понимаемая неполно форма сводилась к сумме приемов, при подобном подходе приобретала орнаментальную функцию.

М.Л. Гаспаров, автор трудов по истории европейского стиха, указывал на недостаточную изученность трансформаций стиха в различных странах Европы: «Причины столь различной судьбы рифмических экспериментов в разных литературах мало изучены: по-видимому, наряду с культурными традициями здесь играют роль особенности языка»⁵³. В настоящей работе предпринята попытка рассмотреть отказ от силлабической системы и становление новой системы означивания в соотношении с особенностями французской поэтической традиции.

Особый практический взгляд («изнутри» процесса письма) на устройство поэтического текста, важный для нашей работы, представлен в статьях поэтов-переводчиков, таких как Н. Гумилев, Г. Шенгели, Е. Эткинд, В. Козовой, Е. Витковский, М. Яснов, Е. Баевская, Н. Мавлевич, М. Гаспаров, Б. Дубин, И. Булатовский, К. Корчагин. Теоретические (стихovedческие) концепции сформировались на основе наблюдений Г. Шенгели, М. Гаспарова, К. Корчагина.

В трудах по стиховедению М.Л. Гаспарова представлено развитие систем версификации во всех европейских литературах, прослеживается история основных стихотворных размеров (от общеиндоевропейских времен до конца XX в.). Общеевропейский охват материала дает возможность вписать французскую поэзию в видение глобальных процессов в поэтических системах, однако не позволяет детальнее представить специфику этапов стирания национальной силлабической матрицы. Настоящее исследование развивает мысль Гаспарова в данном направлении, стремясь показать сопротивление и флуктуации регулярного стиха в XX веке, а также отношение к реформе версификации самих участников литературного процесса.

⁵³ Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2003. С. 224.

Книги Ю.Б. Орлицкого⁵⁴, посвященные в основном специфике русского стихосложения, были для данного исследования источником неопенимой информации о связях русской поэзии с французской, о взглядах русских поэтов – участников европейского литературного процесса на реформу французского стихосложения.

Экспериментальные тексты чаще привлекали внимание исследователей, как отечественных, так и зарубежных. Исследования эстетики литературного эксперимента, языкового эксперимента авангарда, которые активно развиваются в последние десятилетия (К.В. Дудаков-Кашуро⁵⁵, В.В. Фещенко⁵⁶, О.В. Соколова⁵⁷), не рассматривают лирическую поэзию. Именно поэтому в данном исследовании значительное внимание уделено наследию лирической традиции и ее трансформациям.

Историк французской литературы Тамара Владимировна Балашова видела во множественности поэтик современной поэзии развитие наследию предшествующих эпох: «[...] во французской поэзии контрасты не мешают единству, потому что разноголосое богатство предопределено историей становления поэтического Слова. Многоцветны и разноречивы были традиции, оставленные XX веку веками ушедшими: жизнерадостное изящество лирики трубадуров, народная раскованность Вийона, возрожденческая сила Ронсара, сатирические краски Агриппы д'Обинье, неистовая энергия «Возмездий» Гюго, импрессионистическая утонченность Верлена, провидческая отвага Рембо, решившего «фиксировать головокружения», изысканный герметизм строф Малларме —

⁵⁴ Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в культуре Серебряного века. М.: Изд. Дом ЯСК, 2019. 904 с.

⁵⁵ Дудаков-Кашуро К.В. Эстетика поэтического эксперимента в культуре авангарда начала XX века, 2008. Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата культурологии.

⁵⁶ Фещенко В.В. «Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве», 2015 г.; Лингвоэстетический поворот в теории языка и художественном языковом эксперименте. Диссертация на соиск. ст. доктора филологических наук по ВАК РФ 10.02.19, 2020.

⁵⁷ Соколова О. В. Типология дискурсов активного воздействия: поэтический авангард, реклама и PR. М.: Гнозис, 2014; “Штык-язык оstri и три!” Языковые политики поэтического авангарда. Москва. Культурная революция, 2024 г.

разнохарактерность таких традиций предвещала поэзии XX века интересную, но трудную судьбу»⁵⁸.

Профессор университета Сорбонна III, М. Колло прибегает к метафоре «размытого пейзажа» (“le paysage brouillé de la poésie française contemporaine”) для описания состояния современной французской поэзии, проводя «основные силовые линии» второй половины XX века: после двух десятилетий (60-е-70-е) формальных экспериментов (OULIPO, “Tel Quel”), текстуализма (TXT, Change) происходит обратное движение, отказ от текстоцентризма и обновление лиризма с 80-х годов (néolyrisme), обращение к новым формам устной поэзии (nouvelles formes d’oralité), к «голосу поэта»⁵⁹.

К изучению поэтических текстов существуют множественные подходы, среди которых особую область знания представляет стиховедение. Важной вехой в обновлении стиховедческих подходов стала конференция в 1966 году в Страсбургском университете⁶⁰, организованная Моникой Паран. В 60-е годы под влиянием теорий об ударении (théories accentuelles) французские стиховеды стали больше внимания уделять ударению при стилистическом изучении текстов с точки зрения ритмической экспрессивности, хотя традиционно ударение не представлялось приоритетным в силлабической системе (в отличие от силлаботоники, например). Этой тенденции внимания к ударению отвечает антропологическая теория ритма, важная для данной работы⁶¹, но она не замыкается в рамках стилистики и стиховедения.

⁵⁸ Балашова Т.В. Чарующая гармония контрастов // Французская поэзия XX века. М.: Эксмо, 2005. С. 7.

⁵⁹ Collot M. La Poésie moderne et la structure d’horizon, PUF, 1989; также характерен переход от визуальной метафоры горизонта и пейзажа в названии работ о современной поэзии: Collot M. Paysage et poésies francophones. Presses Sorbonne nouvelle, 2005. (285 p.) к аудиальному образу: Collot M. Le chant du monde dans la poésie française contemporaine. Éditions Corti, 2019. (355 p.)

⁶⁰ Le vers français au 20 siècle: colloque organisé par le Centre de philologie et de littérature romanes de l’Université de Strasbourg du 3 mai au 6 mai 1966. Librairie C. Klincksieck, 1967.

⁶¹ См. Первая глава. Теоретические и методологические подходы к изучению поэтического дискурса в постнеклассической науке во Франции.

Рассматриваемый в данной работе верлибр долгое время не входил в корпус исследуемых во французском стиховедении текстов. Но если оставаться в рамках узкоспециализированной регулярной рифмованной версификации, приходилось выбирать две опции: либо ограничить корпус рассматриваемых текстов классической силлабикой (под такой критерий в XX веке мог подойти Поль Валери), либо нужно найти единообразный подход к рассмотрению стиха у Корнеля и Аполлинера. Таков подход Д. Билли, В. Бодуен⁶², построенный на силлабической концепции французской версификации, которая исключает из поля исследований весь корпус постметрической поэзии.

Следует отметить конференцию, проведенную в Сорбонне в 1996 году, организованную Мишелем Мюра, ознаменовавшую поворот в изучении структуры свободного стиха как постметрического полиморфного комплекса. Тексты материалов конференций 1966⁶³ г. и 1996 г. позволяют проанализировать смену парадигмы в изучении стиха. Исследования М. Мюра составляют важную часть методологии нашей работы.

Помимо традиционной науки, остающейся в рамках истории литературы, стиховедения, стилистики (эстетико-стилистический подход, изучающий текст, среди его главных представителей - Бенуа де Корнюлье, Жан-Мишель Гувар, Доминик Билли), существует подход (междисциплинарный), который стремится вывести текст из поля стилистики, придавая современному письму особый модус означивания (Деррида, Кристева, Барт, Бадью, Рансьер)⁶⁴, который тоже важен для нашего исследования.

⁶² Métriques du Moyen Age et de la Renaissance. / Billy D. (dir.) P.: L'Harmattan, 1999; Cornulier B. (de) Petit dictionnaire de métrique, Université de Nantes, 1999; Beaudouin V. Mètre et rythmes du vers classique : Corneille et Racine. P.: Champion, coll. "Lettres Numériques", 2002, 620 p.

⁶³ Le vers français au 20e siècle: colloque organisé par le Centre de philologie et de littérature romanes de l'Université de Strasbourg du 3 mai au 6 mai 1966. Librairie C. Klincksieck, 1967.

⁶⁴ См. Первая глава.

Узкоспециализированная метрика (*métrique restreinte*)⁶⁵ ставит своей целью систематическое изучение стиха, не вписывая его в исторические и политические дискурсы. В нашей работе мы стремились показать, как воспринимаются носителями языка в литературном воображении те или иные движения ритма словесной материи, чтобы навести на резкость некоторые наблюдения, которые оставались непроясненными на тот момент, когда Вадим Шершеневич предпринял перевод стиховедческой книги о свободном стихе Жоржа Дюамеля и Шарля Вильдрака: «Правда, некоторые из этих рассуждений покажутся нам чуждыми. Нам непонятны упорные стычки с александрийским стихом, разбор значения в стихе “e muet” и т. д. Но если мы займемся легкой аналогией, то увидим, что роль александрийского размера у нас играл и играет четырехстопный ямб, наш казенный размер, — и нам делается понятна ненависть против этого временщика. “E muet” у нас как будто бы не существует (произносимость твердого и мягкого знака, долгота “ять” и “е” у нас еще не разобраны), но разве нет у нас слогов с произносимой гласной, напр., в словах сентябрь, центр, люстр⁶⁶, алебастр и др., и разве мало пролили чернил за их произносимость?»⁶⁷

Проведенная аналогия акцентирует внимание на проблеме графического отображения и факультативной реализации звука [Ə], самого распространенного в французской речи, что отражает естественный артикуляционный уклад речевых органов носителя французского языка⁶⁸, это нейтральный ненапряженный гласный, самый легкий для произнесения.

Изучение стиха как формы не означает для Мюра, Бобийо и Акиен отрыв формы от смысла. Мюра, расширив поле изучения стиха за счет

⁶⁵ Bobillot J.-P. Pour une *métrique restreinte* // dans M. MURAT (éd.), *Le Vers français: histoire, théorie, esthétique*, 2000. P. 107-126.

⁶⁶ Ср. «Снаружи казалось, у люстр плевроит». Б. Пастернак «Болезнь».

⁶⁷ Вильдрак Ш., Дюамель Ж. Теория свободного стиха: Заметки о поэт. технике / Пер. и примеч. Вадима Шершеневича. М.: Имажинисты, 1920. 48 с.

⁶⁸ Delattre P. Les modes phonétiques du français. *The French Review*, 1953. 27(1). P. 59–63. Бубнова Г. И., Артикуляционная база русского и французского языков: динамический аспект. М., Вестник МГЛУ, 2019 с. 47-55. Князев, С. В., Пожарицкая, С. К. Современный русский литературный язык. Москва: Гаудеамус, 2011.

включения постметрических полиморфных комплексов⁶⁹, анализирует структуры верлибра в соотношении в производимым эстетическим эффектом. В той же историографической перспективе, которая актуализировалась в последние 30 лет, находятся исследования двух ведущих специалистов французской версификации Бенуа де Корнюлье и Мишель Акиен. При появившихся новых технических возможностях анализировать большие базы данных стиховеды исследуют расположения ударений в стихе, с синтаксической точки зрения, а также с позиций наследия латинского стиха, роль рифмы, роль [Э], а также анжамбемана и цезуры.

Разногласия среди ведущих стиховедов и отсутствие единой формы обозначения структуры стиха говорят о сложности изучаемого феномена и о трансформациях, затронувших восприятие стиха. Вот почему чтения-интерпретации и переводы, позволяющие анализировать ментальные аудиальные образы как работу текста, являются ценным свидетельством практик, служащих передаче произведения из поколения в поколение.

Во Франции ряд авторов, совмещающих поэтическую практику с институциональной работой, стали влиятельными теоретиками: Жак Рубо (Jacques Roubaud, 1932-2024)⁷⁰; теоретик текстуализма Кристиан Прижан⁷¹; редактор и исследователь Жан-Мари Глез, предложивший термин *postpoésie* (Jean-Marie Gleize, 1946)⁷², теоретик критического лиризма Жан-Мишель Мольпуа (р. 1952)⁷³, теоретик поэтики звука Мишель Финк (р. 1960)⁷⁴ и др. Некоторые из них сочетали педагогическую и организационную

⁶⁹ Murat M. *Le Vers libre*. Paris : Honoré Champion, 2008.

⁷⁰ Член УЛИПО (OULIPO, «Цех потенциальной литературы») и ALAMO (l'Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs, Литературная Мастерская с использованием математики и компьютера, с 1981 г.), занимал должность президента Центра международной поэзии в Марселе (Centre international de poésie Marseille, CipM) с 1992 по 1997 год.

⁷¹ Prigent, C. *Ceux qui merdRent* / Christian Prigent. Paris : Éditions Seghers, 1991. 128 p.; Prigent Ch. *A quoi bon encore des poètes ?* Valence : Erba, 1994. 96 p.

⁷² Gleize J.-M. *La poésie. Textes critiques XIVe–XXe siècles*. Paris : Larousse, 1995. 384 p.; Gleize J.-M. *Poésie et figuration*. Paris : Éditions du Seuil, 1983. 307 p.

⁷³ Maulpoix J.-M. *La poésie a mauvais genre*. Paris : Corti, 2016. 224 p.; Maulpoix J.-M. *Du lyrisme*. Paris : Corti, 2000. 442 p.; Maulpoix J.-M. *Pour un lyrisme critique*. Paris : Corti, 2009. 256 p.

⁷⁴ Finck M. *Poésie et poétique du son en littérature comparée: pour une audiocritique*. — Paris: Honoré Champion, 2008. — 256 p.

деятельность, что способствовало включению опыта «изнутри процесса поэтического письма» в научное осмысление.

Анализ корпуса современных текстов возможен с учетом тех правил и конвенций, бунт против которых заложен в их организованной речевой материи. В целом практики и стратегии французских поэтов направлены не только на подрыв литературных конвенций, но и на поиск новых латентных способов означивания для восполнения возможностей, утраченных с появлением понятия *знак* в европейской культуре, как пишет Юлия Кристева: «Изучение истории западного дискурса показывает, что медленная, но упорная выработка понятия знака как чего-то отличного от практики носит социально определенный и ограниченный характер. Это понятие пришло на смену синкретизму; его не существовало в архаических обществах. Оно полностью применимо к символическим нормам, образующим и упрочивающим любые варианты, вырабатываемые современным европейским обществом (научный дискурс, изобразительная литература и т. п.), но оказывается бессильным перед лицом семиотических практик, отклоняющихся от нормы или стремящихся ее изменить (революционный дискурс, магия, параграмматизм)»⁷⁵.

В данной работе мы во многом опирались на работы Ю. Кристевой. Исходя из ее концепта «динамической граммы»⁷⁶, мы рассматриваем те тексты, которые становились предметом экстерииоризации читательского опыта. В свете антропологического поворота в литературоведении мы рассматриваем свидетельства поэтов, переводчиков, литературных критиков (профессиональных интерпретаторов), выступающих в роли читателей и анализируем вербальную экстерииоризацию их опыта переживания

⁷⁵ Кристева Ю. Экспансия семиотики. // Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: Росспен, 2004. С.71.

⁷⁶ «Речь идет о такой логике языка (а fortiori языка поэтического), которая выявляется с помощью письма (я имею в виду литературу, делающую ощутимым сам процесс выработки поэтического смысла как динамической граммы». Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман //Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М. : Прогресс, 2000. С. 427.

поэтического письма в процессе генезиса текста или в процессе чтения-сотворчества.

Диссертация вводит в современный литературоведческий обиход в значительной степени новый аналитический и фактический материал с опорой на новейшие методологические и теоретико-литературные труды зарубежных и отечественных ученых.

Теоретико-методологическую основу исследования составляют содержащиеся в трудах отечественных и зарубежных литературоведов, лингвистов, критиков и философов важнейшие положения, касающиеся теории письма (Ю. Кристева, М. Мерло-Понти, Э. Бенвенист, Ж.-К. Коке), воображения и чтения (Ж.-П. Сартр, М. Риффатерр), медиологии (Р. Дебрэ), истории французской поэзии, риторики и стихосложения (Бенуа де Корнюлье, Жорж-Эмманюэль Клансье, Мишель Мюра, Жан-Луи Бакес, Анри Морье, Мишель Акиен, Жорж Молинье, Мишель Жаррети, М.Л. Гаспаров, Л.Г. Андреев, Т.В. Балашова, Г.К. Косиков, Е.Д. Гальцова, С.Л. Фокин), а также антропологическая теория ритма (Анри Мешонник, Жерар Дессон). Трансформации поэтических практик происходили на фоне эволюции в произносительной норме французского языка, которым не соответствовали правила чтения поэтических текстов. Этим обусловлена необходимость привлечения теоретических работ по фонетике и фонологии французского языка, затрагивающие вопросы просодии (Аббат Руссло, Ж. Лот, П. Леон, А. Лаштре-Дюжур, К. Астезано).

Методы исследования, применяемые в настоящей работе, обусловлены ее целью и характером изучаемого материала. Уделяя основное внимание текстам и стараясь избегать прямолинейного соотнесения сведений о биографии и о политической позиции с творчеством автора, мы использовали: метод сопоставительного описания звуковой организации в произведениях выбранных авторов, а также историко-культурный метод.

Целью работы является раскрытие внутренней динамики изменения звуковой организации поэтической речи для выявления основных тенденций

современного французского поэтического письма, сопровождающих поиски нового материального носителя для сохранения «голоса поэта».

Цель определяет **задачи** предлагаемой работы:

1. Провести сопоставление методологических подходов к анализу звуковой организации современных поэтических произведений во Франции (традиционное стиховедение и антропологическая теория ритма).
2. Установить связь метафоры «музыка стиха» и понятия «устность» (oralité) с современным представлением о поэтическом слове в соотношении с ключевыми понятиями французской версификации в проекции на современную литературную ситуацию.
3. Уточнить фазы становления свободного стиха, его структурно-типологические особенности и этапы развития его вариантов в соотношении с маргинализацией других форм поэтического высказывания.
4. Рассмотреть различные типы просодических модификаторов в аудиальной поэтике.
5. Продемонстрировать возможности анализа современного поэтического текста с учетом работы аудиального воображения (формирования аудиального ментального образа) на примерах авторских стилей различных направлений и периодов.

Научная новизна исследования состоит в том, что в диахронии рассматривается аудиальный аспект организации современного французского стиха с привлечением корпуса многочисленных как переведенных, так и не переведенных поэтических, критических и стиховедческих текстов. Впервые история трансформаций традиционной французской версификации представлена с точки зрения изменения формирования ментального аудиального образа (транссенсорного воображения) как динамический непрерывный процесс в ситуации активного культурного трансфера, характерного для современных европейских литератур. Новизна методологии

исследования заключается в том, данная работа предлагает первую попытку соединить понятийный аппарат медиологии, феноменологии, антропологической теории ритма, интегрировав их в исследование истории французской литературы.

Таким образом, аудиальная поэтика современного французского стиха рассматривается в трех аспектах: с точки зрения процессов генезиса и восприятия поэтических текстов как особого модуса означивания, в исторической перспективе при смене социальных практик распространения поэтических произведений и в практических разборах индивидуальных стратегий современных авторов.

Положения, выносимые на защиту:

1. В парадигме современной науки изучение поэтических произведений требует интеграции понятийного аппарата различных гуманитарных дисциплин (стиховедения, лингвистики, истории и теории литературы, антропологии, философии, социологии, медиологии), что позволяет выделить специфический способ означивания *фюсис-письмо*, который воспринимается на уровне аудиального воображения (моторное программирование говорения, акустико-артикуляторный опыт, субвокализация) как «голос текста», телесность, «след» присутствия, “oralité du texte”.
2. История современного французского стиха, с присущей ей нелинейностью, не может анализироваться как «поступательное движение» от александрийского стиха через «стандартный верлибр» к конечной точке развития («интернациональный верлибр»). На «длинной волне» постромантизма преобразования силлабики выявляют связи с глобальными явлениями культуры (распространение печатных изданий, звукозапись, интернет-распространение) в контексте взаимодействия национальных литератур Европы и США (Э. По, У. Уитмен): романтическое недоверие к логосу и культ свободы, встречающие

противоборство установок на сохранение канона, как в XIX, так и в XX вв., порождает гибридизацию поэтических форм.

3. «Коллективное изобретение» верлибра, от переводческих прото-верлибров 1820-х гг. до резонансной публикации 1886 г. в журнале “*La Vogue*” (А. Рембо, Ж. Лафорг, У. Уитмен), сопровождалось затемнением правил традиционной силлабики для участников литературного процесса, чему способствовало распространение поэтических произведений на печатном медиуме (книги, журналы, газеты), сопровождавшееся увеличением зазора между поэтическим текстом и устной произносительной нормой, усиленное активизацией культурного трансфера.
4. Процесс стирания национальной метрической матрицы и становление верлибра связаны с процессами восприятия и порождения речи в ситуации многоязычия, чем объясняется подготовка гибридной инновационной поэтической формы в сфере поэтического перевода, что создавало эффект просодического маркирования иностранца как «другого» (*l'autre, l'altérité*).
5. Стремление найти обоснование обновления поэтических форм, проявившееся в опросе Ж. Юре (“*Enquête sur l'évolution littéraire*”, 1891) и в участии поэтов в экспериментах фонетической лаборатории аббата Руссло (1911-1914 гг.), усилило вовлеченность литераторов в осмысление функционирования языка и стало катализатором формальных поисков при разработке дополнительных способов означивания (взаиморасположение ударений и пауз, консонантно-вокалические цепи) и поиске новых средств записи и передачи стихотворения как пережитого опыта. Взаимодействие поэтов с лингвистами позволило на протяжении XX в., следуя вектору, заданному русскими формалистами, подготовить междисциплинарный подход антропологии ритма (А. Мешонник, Ж. Дессон).

6. Факты конвергенции в творческих стратегиях Р. Гиля и «сонорных» поэтов, П. Клоделя, Г. Аполлинера, Б. Сандрара, П. Валери, Л. Арагона, Ф. Жакоте, Ж. Рубо, М. Уэльбека раскрывают различные перспективы аудиальной динамики стиха через интерпретацию наследия «Проклятых поэтов».

Теоретическая значимость диссертации определяется тем, что в ней ставятся и решаются существенные для литературоведения вопросы о национальной специфике стиха, проводится ряд важных уточнений относительно периодизации зарождения, становления, стабилизации верлибра как основной поэтической формы во Франции, существующей в напряженном противостоянии с регулярным стихом и нацеленной на его полное размывание, показано и обратное движение через обращение французских поэтов к различным элементам традиционной версификации (рифма, силлабическая длина ритмических групп, взаиморасположение ударений и пауз и др.).

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его результатов при подготовке переводных антологий и комментированных изданий современных французских поэтов, а также в преподавании истории французской литературы, при подготовке лекционных курсов по стилистике, сравнительному литературоведению и стиховедению.

Методология и понятийный аппарат данного исследования может стать отправной точкой для изучения других франкоязычных поэтических текстов XIX - XXI вв., а также для сравнительно-сопоставительных проектов по литературам стран Европы и Америки. Результаты работы могут быть применены в дальнейших междисциплинарных исследовательских проектах. Выявленные тенденции могут быть востребованы в культурно-просветительской деятельности.

Апробация работы

По теме диссертации издана монография «Лестница потайная. Очерки о французской поэзии» (М.: МАКС Пресс, 2025) по постановлению

Редакторско-издательского совета Филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.

Материал диссертации использовался в специализированных курсах, прочитанных на филологическом факультете МГУ, в Высшей Нормальной школе (Париж, январь 2020), в Сорбонне (Париж, февраль 2020), а также в учебно-методическом пособии, напечатанном по решению РИСО филологического факультета МГУ (“Lire en français la poésie 1950-2000”, М.: Книжный Дом «Университет», 2017, 2018 – электронная версия, переиздание 2024).

По теме диссертации опубликована 51 печатная работа (включая переводы и комментарии) общим объемом 42,01 п.л., в том числе 17 публикаций (объемом 12,5 п.л.) в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ, десять из которых индексируются в международных базах данных Scopus и Web of Science. Результаты исследования были представлены в докладах на 49 международных и всероссийских научных конференциях, чтениях и исследовательских семинарах, среди которых международные конференции ИМЛИ РАН (2018, 2021, 2023; 2024), МГУ имени М.В. Ломоносова (Лики XX века. Литература и наука VII международная конференция к столетию проф. Л.Г. Андреева, 2015, 2019, 2022; «Подвижная жизнь истины»: к 70-Летию Георгия Константиновича Косикова, 2014 г., Памяти Г.К. Косикова: к 80-летию со дня рождения, 2024); в Санкт-Петербурге на I, II III Международной научной филологической конференции имени Л. А. Вербицкой (Санкт-Петербургский государственный университет, филологический факультет, (2022, 2024, 2025); в Смоленске (Риторика в свете современной лингвистики. XI Международная конференция, 2009, 2011, 2015, 2018; Международная научная конференция «Современные пути изучения литературы, 2023), в Калининграде “Homo loquens: язык — коммуникация — культура. Мультиmodalность в культуре текста и тексте культуры” (ФБУ имени Канта, 2024); в Париже, в Лионе (Traduire la poésie 2015, Лион 2 и Лион Жан Мулен 3), в Туре (конференции AICL), в Альби

(Международная научная конференция CALS: *Langages et significations* Университет Тулузы II, 2010г., 2011, 2016), в Лозанне (*Les enjeux de la traduction poétique: l'époque de Mandelstam*, Университет Лозанны, Швейцария, 2020), на межвузовском исследовательском семинаре «Антропология звука» (МГУ, РГГУ, ВШЭ, 2015), в Центре франко-российских исследований (CRFR) (подробные сведения см. на странице автора в системе наукометрических данных ИСТИНА).

Структура диссертации определяется логикой исследования и включает в себя введение, три главы, первая из которых посвящена обоснованию теоретических положений работы, а две следующих — анализу функционирования элементов звуковой организации стиха и просодических модификаторов в исторической перспективе, заключения и списка литературы из 662 наименований. Общий объем диссертации составляет 415 страниц.

Первая глава. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ПОЭТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

§ 1. Письмо в постнеклассической науке⁷⁷

1.1. Представления об опыте, памяти и внешних носителях памяти

Начавшийся в 70-е гг. XX в. постнеклассической этап развития науки (термин, предложенный российским академиком В.С. Стёпиным⁷⁸) характеризуется установкой на междисциплинарность, что позволяет интеграцию накопленных знаний различных сфер исследований о способах передачи опыта.

Задача сохранить и передать опыт стояла перед человечеством во все века, внимание к работе памяти было характерно для поэтов с античности до современности. Мнемотехники стиха, основанные на повторах и различиях звучания (физических особенностях звука), соединялись каждой культурой в национальные системы версификации. Поэтический язык вырабатывал техники, способствующие захвату внимания и запоминанию, видоизменяющиеся вместе с обществом и его культурными практиками. Г.К. Косиков, анализируя феноменологический подход Сартра, отмечал, что «одна из особенностей художественного творчества в том, что оно осознает вымышленные, ирреальные объекты — квази-объекты. Реально в произведении искусства перед нами присутствует только материал: краски и линии в живописи, тело актера — в театре, последовательность физических

⁷⁷ Материалы данного параграфа опубликованы Белавина Е.М. Поэтическое письмо в современной французской научной мысли // *Litera*. — 2025. — № 5. — С. 33–45.

⁷⁸ Степин В. С. Саморазвивающиеся системы и постнеклассическая рациональность // *Вопросы философии*. — 2003. — №8. — С. 5–17.

звуков в музыке, типографические значки, нанесенные на бумагу в литературе»⁷⁹.

Создатель медиологии Режи́с Дебрэ⁸⁰ противопоставляет два регистра, комплементарные, как синхрония (актуальность, скорость) и диахрония (долгое время, отпечаток, вечность), как «информация для пользования» и «ценности и знания для памяти». Важным моментом является «вектор распространения»: в регистре коммуникации подразумевается техническое устройство (*dispositive technique*), с помощью которого доступна для восприятия ОМ (Организованная Материя). В случае передачи необходимо «устройство + институт»: организованная материя и материализованная организация. В регистре передачи все нацелено на преодоление рамок времени: «будущий адресат» (сопринадлежность к одной линии «потомства», событие последовательное; необходимость символического изменения для связи через поколения)⁸¹.

Для современного человека Эйфелева башня и Собор Парижской Богоматери — два символа не только столицы, но всей Франции. На рубеже XIX–XX вв. полемика, связанная со строительством Эйфелевой башни, представляла их антагонистами: Нотр-Дам де Пари воплощал преемственность традиции, Железная дама возвещала Новый век, технократию, авангард.

В знаменитом письме протестующих художников в 1887 г. именно Собор Парижской Богоматери стоял на первом месте в череде памятников культурного наследия, которым якобы угрожало присутствие Эйфелевой башни, возвышающейся над Парижем: “dominant Paris, ainsi qu'une noire et gigantesque cheminée d'usine, écrasant de sa masse barbare Notre-Dame, la Sainte-Chapelle, la tour Saint-Jacques, le Louvre, le dôme des Invalides, l'Arc de triomphe,

⁷⁹ Косиков Г.К. Ж.-П. Сартр. Искусство как способ экзистенциальной коммуникации // Вестник Московского университета, 1995. № 3. С. 166.

⁸⁰ Debray R. Introduction à la médiologie. Paris : PUF, 2000. 240 p. ; Дебрэ Р. Введение в медиологию. М.: Праксис, 2009. 268 с.

⁸¹ Дебрэ Р. Введение в медиологию. М.: Праксис, 2009. С. 34.

tous nos monuments humiliés, toutes nos architectures rapetissées, qui disparaîtront dans ce rêve stupéfiant”⁸².

В ответном письме Гюстав Эйфель иронизировал и замечал, что, тем, кто хочет любоваться собором, башня ничуть не помешает⁸³. Противоречия эстетических концепций перестали фокусироваться на этих двух памятниках архитектуры. Собор Парижской Богоматери, считавшийся уродливым во времена Гюго, был отреставрирован (во многом благодаря одноименному роману — и автору этого романа, который входил в комиссию по реставрации) и занял прочное место в культурном наследии Франции. Нотр-Дам де Пари оказался в центре медиологического дискурса *avant la lettre*, об организованной материи, являющейся носителем памяти: в главе романа «Собор Парижской Богоматери» «Это убьет то» (“*Ceci tuera cela*”)⁸⁴ Гюго рассматривает в диахронии мысль о том, что типография убьет архитектуру.

Проблема экстериоризации опыта и его записи лежит в основе всех искусств. Технические и социальные изменения, повлиявшие на практики передачи письменного текста, произвели в языке поэзии перемены, подобные тем, о которых писал В. Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери» (1831). Гюго выбирает для своего романа XV век, поворотный в истории

⁸² «[Поскольку Эйфелева башня] возвышается над Парижем, как гигантская черная фабричная труба, подавляющая своей варварской массой Собор Парижской Богоматери, Сент-Шапель, башню Сен-Жак, Лувр, купол Дворца инвалидов, Триумфальную арку, все наши униженные памятники, вся наша уменьшенная архитектура исчезнет в этом ошеломляющем видении». *Protestation des artistes contre la tour de M. Eiffel//Le Temps* du 14 février 1887, 1887. p. 3-6.

⁸³ «Сколько всего сразу! Это вызывает улыбку [...] Когда хотят любоваться Собором Парижской Богоматери, приходят на папёрть. Чем башня на Марсовом поле помешает любопытствующему фланеру на площади Собора Парижской Богоматери? Башня за его спиной ему будет не видна». *Eiffel G. Réponse de Gustave Eiffel à la protestation des artistes du 14 février 1887 // Le Temps*, 1887. 14 février. P. 4–11.

⁸⁴ Тристан Корбьер субстантивирует эту фразу для определения самого Гюго: “— Hugo : l’Homme apocalyptique, L’Homme-Ceci-tûra-cela, Meurt, gardenational épique ;[...]”

«Гюго был апокалиптичен, // Он — это-что-прикончит-то, // Патриотичен и эпичен» // [...] Перевод Ю. Лукача. *Проклятые поэты. М. Престиж Бук. 2017. С. 469.* Примечательно, что в измененной графике *tûra* (вместо *tuera*, снимается вопрос о произнесении и подсчете немого -e-). Поэт подчеркивает ведущую роль произносительной нормы и проблематичность традиционной силлабики.

европейской культуры, до которого, по его мнению, именно архитектура была великой книгой человечества. Примечательно, что современные исследователи коммуникации и звука нередко опираются на опыт Гюго⁸⁵. Так, например, Дебрэ в своей книге «Введение в медиологию» опирается на слова Гюго, чтобы обосновать свое видение «регистра передачи» от поколения к поколению: «До XV столетия зодчество было главной летописью человечества; за этот промежуток времени во всем мире не возникало ни одной хоть сколько-нибудь сложной мысли, которая не выразила бы себя в здании; каждая общедоступная идея, как и каждый религиозный закон, имела свой памятник; все значительное, о чем размышлял род человеческий, он запечатлел в камне. А почему? Потому что всякая идея, будь то идея религиозная или философская, стремится увековечить себя; иначе говоря, всколыхнув одно поколение, она хочет всколыхнуть и другие и оставить по себе след»⁸⁶.

Понятие *следа* (trace) и памяти стали ключевыми для современной психологии и философии. Зигмунд Фрейд в «Заметке о чудесном блоке» (1925 г.), сформулировал проблему двух типов графической фиксации письма: лист бумаги способен сохранять запись долго, но он быстро заполняется, зато грифельная доска, с которой можно все стереть, может принимать письмо бесконечно, называя *res externa* воспринимающую поверхность приспособлений для классического письма⁸⁷. Сформулированное Фрейдом ограничение было снято в эпоху компьютеризованной, оцифрованной индустрии. Преимущества листа и грифельная доска объединяются в электронном носителе, который хранит информацию, потенциально доступную для воспроизведения на листе в нужном количестве в любой момент.

⁸⁵ Мишель Шион для объяснения понятия звуковой ландшафт в современном кино обращается к анализу стихотворения Виктора Гюго «Искусство быть дедушкой» (1877). С. 3-5.

⁸⁶ Дебрэ Р. Введение в медиологию. М.: Праксис, 2009. С. 52.

⁸⁷ Фрейд З. Заметки о «вечном блокноте» // Фрейд З. Психология памяти / Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В.Я. Романова. М., 2000. С. 27–32.

Один из самых влиятельных философов XX в. Жак Деррида, обращаясь к процессу письма, как к «сцене», рассматривает метафоры, к которым прибегает Фрейд («Набросок» 1895; «Заметка о чудесном блоке», 1925), сам использует визуальные (пространственные) метафоры: «наблюдается странное движение, а именно: проблематика пролагания пути все более и более **сближается** с метафорой письменного следа»⁸⁸.

Деррида, с первых работ 60-х годов, интересовавшийся голосом (“La voix et le phénomène”, 1967)⁸⁹, был удивлен подходом Фрейда, поскольку все устное и фонетическое как бы вынесено за скобки: «Не случайно в решающие моменты своего научного пути Фрейд, охотно прибегая к метафорическим моделям, заимствует их не из устного языка, не из речевых форм и даже не из фонетического письма, но из области графических начертаний, которые ни в коем случае не подчинены устной речи, не предшествуют ей и за ней не следуют. Фрейд обращается к помощи таких знаков, которые отнюдь не служат передаче живой речи во всей ее полноте, самоналичии и самовласти»⁹⁰. Понятие устности, которое в работах Деррида сопряжено с понятиями присутствия, голоса, следа, играет важнейшую роль в смене форм поэтического письма, поскольку эта когнитивная практика подразумевает мультисенсорную кодировку (аудиовизуальную) опыта в вербальной форме.

⁸⁸ Деррида Ж. Фрейд и сцена письма // Французская семиотика от структурализма к постструктурализму. М. : Прогресс, 2000. С. 339.

⁸⁹ Деррида Ж. Голос и феномен. СПб. : Алетейя, 1999. 208 с.

⁹⁰ Деррида Ж. Фрейд и сцена письма // Французская семиотика от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 336.

1.2. Поэтическое письмо между gramme и phone

В эссе о феноменологии Гуссерля⁹¹ Деррида развивает и критически осмысляет положения немецкого философа, обращается к проблеме голоса как присутствия, слуха, субъективности и коммуникации: «Голос симулирует сохранение присутствия. <...> Феноменологический голос и был этой духовной плотью, что продолжает говорить и быть для себя настоящей. <...> Идеальность объекта может иметь выражение только в таком элементе, чья феноменальность не имеет мирской формы. *Имя этого элемента — голос. Голос слышим.* Фонетические знаки слышатся субъектом, который предлагает их в абсолютной близости их настоящего. Единство звука и голоса — это единственный случай, где ускользает различие между мирским и трансцендентальным; оно к тому же делает это различие возможным (*курсив — Ж. Д.*)»⁹²). Ключевое для понимания субъекта понятие Деррида — «метафизика присутствия»⁹³ — раскрывается в аудиальной модальности восприятия.

Письмо понимается как социальный институт межличностного общения. Письмо, как способ графической фиксации ментальной жизни, экстериоризирует немую жизнь воображения, мысли, памяти, и в этом качестве представляет интерес для философов. Деррида обращает внимание на то отстранение, которому подвергается процесс письма в заметке Фрейда: «Напротив, настойчивость, с которой он (Фрейд) прибегает к метафорам, делает загадочным само явление, которое мы полагаем известным, именуя его письмом. Здесь, быть может, возникает некое движение, неведомое классической философии, — движение между имплицитным и эксплицитным. Со времен Платона и Аристотеля философы непрерывно *иллюстрировали*

⁹¹ Деррида Ж. Голос и феномен. СПб.: Алетейя, 1999. 208 с.

⁹² Там же. С. 101.

⁹³ Мазин В.А. Субъект психоанализа Фрейда и философии Деррида: Философско-антропологические аспекты: автореферат дис. ... к.ф.н. 09.00.13. СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2003. 24 с.

взаимоотношения разума и опыта, восприятия и памяти с помощью графических образов»⁹⁴. Границы научного, критического и поэтического дискурсов стали проницаемыми в XX веке, движение структуралистской и постструктуралистской мысли находило отражение непосредственно в письме французских поэтов второй половины XX века (несемиотическое письмо, параграмматическое письмо, текстуальное письмо, креативное письмо, интранзитивное письмо и др.).

Вопросом о том, что такое письмо, задается Ролан Барт в первой части эссе «Нулевая степень письма» (1953). Барт ставит акцент на процессе означивания: «Язык и стиль — объекты, письмо — функция»⁹⁵. Рассмотрев особенности политического письма, письма романа, Барт задается вопросом «Существует ли поэтическое письмо?» (часть IV) и дает парадоксальное определение: «В классическую эпоху проза и поэзия были подобны математическим величинам, разница между ними поддавалась измерению; они были удалены друг от друга не больше и не меньше, чем два различных числа — сопоставимых друг с другом, однако неодинаковых именно в силу своих количественных различий. Если минимальную речь, наиболее экономный способ передачи мысли, назвать прозой, а некоторые специфические — пусть бесполезные, но зато обладающие декоративной функцией — языковые атрибуты, такие, как метр, рифма или свод общепринятых образов, обозначить буквами *a*, *b*, *c*, то на поверхности вся совокупность слов уложится в систему из двух уравнений г-на Журдена:

$$\text{Поэзия} = \text{Проза} + a + b + c$$

$$\text{Проза} = \text{Поэзия} - a - b - c»^{96}$$

Барт отказывает всей рифмованной метрике в особом способе означивания: «В классическую эпоху слово “поэтическое” не обозначало ни

⁹⁴ Деррида Ж. Фрейд и сцена письма // Французская семиотика от структурализма к постструктурализму. М. : Прогресс, 2000. С. 337.

⁹⁵ Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика от структурализма к постструктурализму. М. : Прогресс, 2000. С. 56.

⁹⁶ Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика от структурализма к постструктурализму. М. : Прогресс, 2000. С. 71.

особого диапазона, ни особой оплотненности человеческих переживаний, ни особых внутренних сцеплений, вообще никакого замкнутого, особого мира»⁹⁷. Противопоставляя классическую силлабику поэзии современной, Барт ведет отсчет с Рембо: «Известно, что в современной поэзии (той, которая восходит не к Бодлеру, а к Рембо) от этой структуры не осталось ничего <...>»⁹⁸.

Пространственные (замкнутый мир) и кинестетические (оплотненность переживаний) метафоры Барта свидетельствуют о проблеме смены кода (поэтики), которую мыслитель ощущает как ментальный дискомфорт, не позволяющий ощутить интерес к «старому» коду. Этот пассаж указывает необходимость «проекта социологической поэтики, принятого к разработке в круге Бахтина почти сто лет назад», «настоятельную необходимость понять эстетическое как разновидность социального, а социальное — во внутренней связи с чувственно-эстетическим»⁹⁹.

Писатель, поэт, Жорж-Эмманюэль Клансье (1914–2018), автор антологии «От Шенье до Бодлера», отвечая на дискурс, сложившийся вокруг эссе Барта «Нулевая степень письма», отказывается от отрицания преемственности, утверждая, что невозможно любить Рембо, Малларме, Верлена, не любя Шенье, Ламартина, Гюго, Мюссе, невозможно любить Элюара, не любя Виньи, Нерваля, Бодлера¹⁰⁰. Метафоры, которые использует поэт, указывают на двойной характер чтения поэтического текста, подразумевающий визуальную и аудиальную модальности восприятия. Клансье указывает на необходимость умения читать и слышать¹⁰¹. Это еще одно свидетельство существования (в 60-е годы XX в.) нового типа читателя,

⁹⁷ Барт Р. Там же. С. 72.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Венедиктова Т.Д. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. М. : Новое литературное обозрение, 2018. С. 5.

¹⁰⁰ Clancier G.E. De Chénier à Baudelaire. Panorama critique. Seghers, 1963. P. 13.

¹⁰¹ «<...> поэзия Шенье, Ламартина, Виньи, Гюго, Бертрана, Бореля не достигает вневременной юности стихов Марселины Деборд-Вальмор, Нерваля или Бодлера, она не менее жива, если только наши глаза научатся снова ее читать, а наши сердца слышать, несмотря на эту “знаменитость, которая стремится заставить нас отвести взгляд, готовый видеть только мрачные и бесполезные статуи там, где нас ждут близкие существа”». Clancier G. E. De Chénier à Baudelaire. Panorama critique. Seghers, 1963. P. 13.

с новым типом восприятия, для которого признанные поэтические шедевры XIX века оказывались недоступны. Метафора мрачных и напрасных статуй показывает, что экстериоризация опыта (письмо) не вызывает эмпатии, эмоционального вовлеченного восприятия.

Медиология Дебрэ, ставящая в один ряд памятники архитектуры и книги, выдвигает вопрос о носителе информации для этого письма, которое видоизменялись в истории человечества (камень, глиняные таблички, микрофильмы, CD-rom и др.)¹⁰² В настоящее время во Франции возрос интерес к научному изучению аудиовизуальных архивов (“traces sonores et audiovisuels”), записей авторского чтения, огромная работа проделана замечательными исследователями Селин Пардо, Мишель Мюра, Абигайль Ланг¹⁰³. Изучение текста в рамках стилистики и изучение звукозаписи в фоностилистике имеют свою четкую методологию. Однако именно исчезающая традиция чтения поэтического текста заслуживает сохранения и изучения по свидетельствам поэтов, переводчиков, литературных критиков. По тому, как они считывают звуковую организацию текста, метафорам, которые они используют, видно отношение к трансформациям французской системы версификации.

¹⁰² «физический носитель для записи и хранения (камень, папирус, магнитный носитель, микрофильмы, CD-ROM) ». Дебрэ Р. Цит. соч. С. 66.

¹⁰³ Archives sonores de la poésie / A. Lang, M. Murat et C. Pardo. Les presses du réel, 2019. 304 p.

1.3. «След» и письмо

Деррида останавливает внимание на понятии след, считая его сопряженным с письмом. След встречи с миром остается в памяти, экстериоризировать этот опыт можно с помощью письма. След — промежуточная стадия между присутствием и отсутствием, потенциальная возможность сохранения памяти.

Письмо, представляющее собой процесс перекодировки опыта (внутреннего следа встречи с миром) при создании объекта, доступного системам восприятия других людей, предстает одним из способов «производства» следа и подводит Деррида к ключевому понятию «различания»: «Все эти различия в производстве следа могут быть поняты как моменты различания (*différance*)»¹⁰⁴.

Рассуждение о письме, о поэтическом письме, находится в центре философских вопросов XX века, в связи с работой памяти. Деррида обращает внимание на письмо как ответ на недоверие к памяти в дискурсе Фрейда: «Если я не доверяю своей памяти <...> я могу дополнить и подстраховать <...> ее функцию, обеспечив себя письменным следом <...>. В этом случае поверхность, воспринимающая след, записная книжка или бумажный листок, превращаются, так сказать, в материализованную часть <...> мнесического аппарата <...>), которую я незримо ношу в себе. Мне достаточно вспомнить то место, где я в безопасности сохранил зарегистрированное таким образом «воспоминание», — и я могу по собственному усмотрению «воспроизвести» его в любое время; я уверен, что оно не будет повреждено и избежит любых искажений, которым, вероятно, оно подверглось бы в моей памяти»¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Деррида Ж. Фрейд и сцена письма // Французская семиотика от структурализма к постструктурализму. М. : Прогресс, 2000. С. 340.

¹⁰⁵ Там же. С. 336.

Изучение способа полагания следа — манеры письма — не исчерпывается логоцентрическими моделями.

1.4. Два модуса письма: логос и фюсис

В феноменологии речи, предложенной Мерло-Понти, в процессе письма (*écriture*) задействованы два модуса: логос-письмо (*logos*) и фюсис-письмо (*phusis*). Впервые Мерло-Понти вводит этот термин в публичной лекции в Брюсселе в 1951 г.¹⁰⁶.

Деррида обращается к термину «фюсис»: «Со времен возникновения антитезы *фюсис/номос*, *фюсис*¹⁰⁷/*технэ* эта оппозиция вплоть до наших дней передавалась по исторической цепочке, которая на всем своем протяжении предполагала противопоставление «природы» закону, институции, искусству, технике, но также — свободе, самочинности, истории, обществу, духу и т.п.»¹⁰⁸.

Концепт фюсис-письма рассматривает французский семиотик Жан-Клод Коке, он соотносит культуру с логосом, а природу с *phusis*¹⁰⁹, указывая на то, что путь размышлений Бенвениста идет в противоположном направлении от подхода структуралистов. Бенвенист предлагает индуктивный метод (от следствия к принципу, в противоположность Хейльмслеу и Греймасу): «Если рассуждать индуктивно, пытаясь прояснить первоначальную модель взаимоотношений между языком и письмом, мы увидим, что общая эволюция

¹⁰⁶ Coquet J.-C. A propos de l'écriture dans la phénoménologie du langage : Benveniste, Merleau-Ponty et quelques autres // Autour d'Emile Benveniste. Irène Fenglio, Jean-Claude Coquet, Julia Kristeva, Charles Malamoud, Pascal Quignard. Paris : Seuil, 2016. P. 59.

¹⁰⁷ Также Фисис («Природа»).

¹⁰⁸ Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика от структурализма к постструктурализму. М. : Прогресс, 2000. С. 413.

¹⁰⁹ Coquet J.-C. A propos de l'écriture dans la phénoménologie du langage : Benveniste, Merleau-Ponty et quelques autres // Autour d'Emile Benveniste. Irène Fenglio, Jean-Claude Coquet, Julia Kristeva, Charles Malamoud, Pascal Quignard. Paris : Seuil, 2016. С. 59–97; Coquet J.-C. Phusis et Logos. Une phénoménologie du Langage, collection "la Philosophie hors de soi" dirigée par Bruno Clément. Presses Universitaires de Vincennes, 2007. 283 p.

известных графических систем идет по пути подчинения письма языку»¹¹⁰.

Концепту *знака* противопоставлен концепт *следа (trace)*, который не означает ничего, но хранит память о присутствии, о встрече субъекта (в его телесности) с миром. Автор строит свое повествование или поэтический дискурс, используя возможности языка, лингвистический код, который может быть прочитан, воспринят через долгое время, выходящее за пределы жизни автора, может быть перекодирован в другие лингвистические коды (переведен) или адаптирован в других системах (в других видах искусства). Но при этом в письме, будь оно интранзитивным или классическим, присутствует часть, ускользающая от дуализма знака. Она не может быть перекодирована. Именно эта часть письма находится в центре внимания антропологической теории ритма. Письмо в его историчности, в его отношении к памяти¹¹¹, занимает центральное место в антропологической теории ритма французского мыслителя Анри Мешонника, наследие которого включает в себя разносторонние, многоплановые междисциплинарные исследования. История и теория литературы, философия и лингвистика лежат в основе его методологии изучения ритма, присутствующей в его работах по теории литературы и перевода.

Итак, поэтическое письмо, наследующее устной поэтической традиции, обладает спецификой процессов означивания: при восприятии визуального

¹¹⁰ Benveniste E. Dernières leçons. Collège de France (1968–1969). Paris: EHESS; Gallimard; Seuil, 2012. P. 115.

¹¹¹ Возможно, Мешонник был знаком с предисловием Б. Лившица к книге переводов «Французские лирики XIX–XX веков»: «Поэзия наша стремится к выработке нового стиля, рушатся старые школы, побеждают принципы социалистического реализма. Все чаще обращаемся мы к классикам. И вот — перед нами книга, посвященная французской поэзии, от Ламартина до Элюара. Несколько классиков: Гюго, Ламартин, Альфред де Мюссе, Барбье, и рядом с ними снова встречаются имена, знакомые по старым номерам «Весов» и «Аполлона», по декларациям и литературным манифестам символизма, по статьям акмеистов, по переводам Брюсова и Сологуба, Волошина, Вячеслава Иванова и Бальмонта. Стоит ли возвращаться к этому? Нужно ли это нам? Полезно ли снова воскрешать интерес к французскому символизму? Стоит ли снова начинать разговор о парнасцах и «проклятых поэтах», о Теофиле Готье и Морисе Роллина, о Тристане Корбьере и Леконт де Лиле? Эти поэты были понятны ушедшему поколению». Саянов В. Предисловие к первому изданию. // Лившиц Б. Французские лирики XIX и XX веков. 1937. С. 3.

объекта (букв) у читателя возникает ментальный аудиальный образ текста. Специфика письма («след», Деррида) варьировалась в зависимости от исторической эпохи, в частности, от доступных средств записи (ОМ, внешних материальных носителей памяти, Дебрэ).

Субъект в регистре *коммуникации*, вербально экстериоризируя свой опыт встречи-с-миром, дает ему голос (*mise en voix, mise en page*), отправляет сообщение, которое может иметь трансформирующую силу (речь, текст, перформанс, критическая или научная статья, перевод, адаптация, переложение и др.), может получить ответное сообщение, отклик, который будет иметь трансформирующую силу (критическая статья, обсуждение, перевод и др.). В регистре *передачи*, экстериоризированный опыт автора, обладающий трансформирующей силой, сохраняется обществом (библиотеки, цитаты, переложения адаптации) и может преодолевать временные рамки и оставлять *след*. Поэтическое письмо в его историчности требует отхода от дуализма знака (логоцентрическая модель, логос-письмо) и изучения ритма в процессе означивания при генезисе и интерпретации текста (фюсис-письмо).

Антропологическая теория ритма, выдвинутая Анри Мешонником в 80-е гг., выстраивалась с учетом русских формалистов (Якобсона, Поливанова, Тынянова, Богатырёва), но вступая в противоречие с структуралистским подходом, анализировала поэтическое письмо в его историчности, что можно назвать ответом на антропологический поворот в гуманитарных науках и подготовкой социологического поворота в литературоведении, позволившего развитие феноменологической и рецептивной критики. Русские корни стиховедческой теории Мешонника парадоксальным образом затрудняли его рецепцию в нашей стране, поскольку создавалась иллюзия знакомого подхода и сложно было уловить оригинальность его подхода к анализу ритма. Использование его концептов историчности и субъективности в сочетании с феноменологическими понятиями (голос, присутствие, фюсис-письмо), а также изучение

материального носителя распространения произведений может стать эффективным аппаратом для анализа поэтического письма.

Раздел 1.2

АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ РИТМА МЕЖДУ ШВЕЙЦАРСКОЙ ШКОЛОЙ И РУССКОЙ ТЕОРИЕЙ

Рецепция наследия Анри Мешонника в нашей стране началась с 2000-х гг.¹¹², его труды охватывают широкий круг вопросов лингвистики, семиологии, лексикологии, антропологии, истории искусства, этики, политики, истории. В творчестве Мешонника выделяется три этапа. Первый представляет собой новое определение поэтики, которое проясняет связи между речью, бессознательным и идеологией. В этом отразился социологический поворот, при котором говорящий, пишущий, читающий субъект включен в некое сообщество, позиционирует себя за или против, внутри или вне какой-либо политики и идеологии. «Эти эпохальные характеристики оказались по-своему присущими и писателям настоящего

¹¹² Его концепцию упоминает Г.К. Косиков, развивает Е. А. Дейнека, Ю. А. Маричик Ю.А. Подробнее: Маричик Ю.А. Лингво-поэтическая теория Анри Мешонника и ее франко-русско-немецкие истоки // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия). М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 132–152; Маричик Ю. Понятие «децентрирование» (А. Мешонник): от практики перевода к теории интертекстуальности // Сравнительно о сравнительном литературоведении: транснациональная история компаративизма / Под ред. Е. Дмитриевой и М. Эспаня. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 465 с., выступает в роли переводчика. Мешонник А. Рифма и жизнь / пер. Ю.А. Маричик. М.: ОГИ, 2014. 400 с. Азаренков, участник проекта «Сравнительное изучение метрического стихосложения на фоне языковой просодии: цифровая аналитическая платформа «Прозиметрон»», поддержанного РНФ, проект № 24-18-00913, ссылается на труды Мешонника. «Идеи Анри Мешонника получили развитие в области переводного сравнительного стиховедения. В монографии ученика Мешонника Джеймса Андерхилла «Голос и стихосложение в переводной поэзии» ключевым в переводе названа передача ритма, понимаемого максимально широко — как все аспекты динамической организации речи. В этом значении Андерхилл использует термин «голос» (“voice”) и выделяет пять уровней его реализации: голос 1) языка, 2) эпохи, 3) литературной школы, 4) поэта и 5) конкретного стихотворения. Несмотря на всю неопределенность этого понятия, ему уже посвящена обширная библиография». Полилова В.С., Пильщиков И.А., Белоусова А. С. Сравнительное стиховедение в России и за рубежом // Вопросы языкознания, 2022. № 2. С. 125–150.

двадцатого века, носителям, не подберем другого выражения, мощного синдрома *homo ideologicus*»¹¹³. Новое направление мысли, развиваемое Мешонником, тесно связано с поэтическими практиками¹¹⁴ и с практикой перевода¹¹⁵ и сопровождается критическими работами о Нервале, Аполлинере, Элюаре, Андре Спире, Бодлере¹¹⁶.

Второй этап заключается в пересмотре теорий языка¹¹⁷, а третий — это монография «Критика ритма»¹¹⁸, ставшая визитной карточкой Мешонника. Подзаголовок «Историческая антропология языка» показывает, что речь идет о продолжении эпистемологического размышления, представленного в книге «Знак и стихотворение»¹¹⁹. Мешонника интересуют вопросы историчности и субъективности в дискурсе. Развитие научной мысли Эмиля Бенвениста находит отражение в работах Мешонника и его последователя Жерара Дессона. Традиционной дихотомии письменной и устной речи (*oral-écrit*) Мешонник противопоставляет триаду: *oral-parlé-écrit*, причем «устность» (*oralité*) может присутствовать как у речи, так и в письменном тексте¹²⁰. Источником размышлений послужили поэтические практики Мешонника и участие в проекте нового перевода Библии на французский язык.

Основные положения лингво-поэтической теории Мешонника в соотношении с подходами Соссюра, Бенвениста, Гумбольдта, Брика и Тынянова подробно представлены Ю. Маричик¹²¹, мы остановимся на

¹¹³ Толмачев М.В. Идеологизироваться или учиться чтению? Вместо предисловия // Литература и идеология. Век двадцатый / Ред. О.Ю. Панова, В.М. Толмачёв. М. : МАКС Пресс, 2016. Выпуск 3. С. 11–14. 398 с.

¹¹⁴ Meschonnic H. *Dédicaces proverbes*, P. Gallimard, 1972. 136 p.

¹¹⁵ *Les Cinq rouleaux [Texte imprimé] : le Chant des chants, Ruth, Comme ou les Lamentations, Paroles du sage, Esther / trad. de l'hébreu [par] Henri Meschonnic*. Paris : Gallimard, 1986. 238 p. Meschonnic H. *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture poétique de la traduction*. Gallimard, 1973.

¹¹⁶ Meschonnic H. *Pour la poétique III. Une parole écriture*. Gallimard, 1973.

¹¹⁷ Meschonnic H. *Le Signe et le poème, essai*. Gallimard, 1975. 547 p.

¹¹⁸ Meschonnic H. *Critique du rythme*, P.: Verdier, 1982. 713 p.

¹¹⁹ Meschonnic H. *Le Signe et le poème, essai*. Gallimard, 1975. 547 p.

¹²⁰ Эта мысль развивается в книгах *Critique du rythme*, *Les états de la poétique*, *La rime et la vie*.

¹²¹ Маричик Ю. Понятие «децентрирование» (А. Мешонник): от практики перевода к теории интертекстуальности // Сравнительно о сравнительном литературоведении:

источниках интереса к консонантно-вокалическим повторам, идее *valeur* (значимости, ценности) и на расхождениях с Кристевой, Бартом, Деррида.

§ 2. Антропологическая теория ритма между швейцарской школой и русской теорией¹²²

2.1. Понятие “valeur” в антропологической теории ритма

Поэтика Мешонника не ограничивается эмпирическими наблюдениями, анализ текстов подчинен эпистемологической задаче: поиску литературности посредством исторической антропологии речи. В своей теории Мешонник во многом опирается на русских формалистов, но подчеркивает, что стихотворение, вопреки всем достижениям формального метода, — «слабое звено» в теории знака¹²³. Поэтический текст противится пересказу содержания, форма отказывается указывать на что-то помимо себя. Лингвистические понятия, заимствованные у Фердинанда де Соссюра, которые представляют язык как замкнутую систему элементов, каждый из которых находится в иерархических отношениях с другими компонентами системы, становятся у Мешонника понятиями поэтики:

1. “Valeur <...> Elle est à son degré plein au niveau de la littéralité. Elle y joue le rôle d’un élément du système de l’œuvre, dans la mesure où l’œuvre se constitue par des différences. Ces différences peuvent porter sur des phonèmes, des mots <...>, des personnages, des objets, des lieux, des scènes, etc. Il n’y a pas de valeur à l’état pur, mais seulement à l’intérieur d’un système”¹²⁴.

¹²² В основу параграфа легла статья: Белавина Е. М. Междисциплинарный подход Анри Мешонника: между швейцарской школой и «русской теорией» // *Litera*. — 2025. — № 6. — С. 12–27

¹²³ Meschonnic H. *Les états de la poétique*. Presses universitaires de France, 1985. p. 42.

¹²⁴ «Valeur <...> (значимость, ценность) в полной мере находится на уровне литературности. Понятие valeur (значимость, ценность) играет роль элемента системы произведения в той степени, в какой произведение складывается из различий. Эти различия могут касаться фоном, слов <...>, персонажей, предметов, мест, сцен и т. д. В чистом виде valeur (значимость, ценность) не существует, но только внутри системы». Meschonnic H. *Pour la poétique III. Une parole écrite*. Gallimard, 1973. P. 176.

2. Système (d'une œuvre). L'œuvre (chaque œuvre) comme totalité caractérisé par ses propres transformations, qui dépendent de ses lois internes¹²⁵.

Маричик переводит *valeur* как «значимость» («концепция «значимости», разработанная Соссюром и заимствованная Мешонником»¹²⁶), термином, принятым в языкознании, но в дискурсе французского стиховеда, знакомого с трудами Юрия Тынянова, присутствует и концепт «ценность» (фр. *valeur*), который встречается в книге «Проблема стихотворного языка»:

Итак, согласно вышесказанному, остаются два положения: 1) частичное отсутствие «содержательности» словесных представлений в стихах (“*inhaltslos*”); 2) особая семантическая **ценность** слова в стихе по положению¹²⁷.

Мешонник выстраивает динамическую концепцию мерцающих значимостей и ценностей, в центре которой помещен субъект. Система, в отличие от структуры, проявляется в процессе восприятия, Мешонник соединяет читателя и слушателя в единый воспринимающий центр (*se révèle au lecteur-auditeur comme une incessante structuration*)¹²⁸.

Мешонник противопоставляет прочтению Jakobson (lecture-littérature) прочтение, считающее акт письма, генезис текста (lecture-écriture)¹²⁹, и переводит свою мысль в термины генеративной лингвистики Н. Хомского, противопоставляя соссюровской дихотомии *langue/langage* оппозицию *compétence/performance*, где первая категория означает врожденное знание языка, а вторая — умение говорить (*pour parler brièvement en termes pris à Chomsky en performance et en compétence*)¹³⁰.

¹²⁵ Система (произведения). Произведение (каждое произведение) как целое характеризуется своими собственными преобразованиями, которые зависят от его внутренних законов. Ibidem. P. 175.

¹²⁶ Маричик Ю. Понятие «децентрирование» (А. Мешонник): от практики перевода к теории интертекстуальности // Сравнительно о сравнительном литературоведении: транснациональная история компаративизма / Под ред. Е. Дмитриевой и М. Эспаня. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 110–117.

¹²⁷ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Ленинград. Academia, 1924. С. 8.

¹²⁸ Meschonnic H. Pour la poétique III. Une parole écrite. Gallimard, 1973. P. 75.

¹²⁹ Примером такого прочтения Мешонник называет анализ стиля Флобера, данный М. Прустом в 1920 г. Proust M. À propos du “style” de Flaubert in La Nouvelle Revue Française, n° 76, janvier 1920.

¹³⁰ Meschonnic H. Pour la poétique III. Une parole écrite. Gallimard, 1973. P. 40.

2.2. Понятие “subjectivité” в антропологической теории ритма

В теории ритма Мешонника отводится особое место работам Бенвениста, который развил из понятия Соссюра “parole” (acte de l’individu réalisant sa faculté au moyen de la convention sociale qui est la langue)¹³¹ понятие речь (discours). Связанное с ним понятие субъективность (subjectivité), способность говорящего позиционировать себя как субъекта¹³², находится в центре внимания Мешонника. В понятии субъективности по Бенвенисту заложено понятие socialité (социальность)¹³³, что подразумевает обмен актами речепорождения, когда каждый говорящий становится по очереди субъектом (говорящим je). Статья Бенвениста «Понятие “ритм” в его языковом выражении» — отправная точка исследований Мешонника. Мешонник видит в ритме субъективную конфигурацию смысла в дискурсе. Именно это позволяет отойти от метафоры (форма — стакан, смысл — вино, против которой высказывался Тынянов), разомкнуть дуализм оппозиции форма/смысл в пользу единства forme-sens. Русская школа во многом послужила основой для концепта «форма — смысл» Мешонника в антропологической теории ритма, развивавшейся в 60–70-е годы, важна попытка интегрировать различные научные системы, отразить реальность европейского тигля языков и культур. Жестом поэта, которому свойственно синкретическое, нерасчлененное, близкое к мистическому и первобытному мышлению, он объединяет письмо и экзистенцию, рифму и жизнь, поэзию и память, чтение и голос.

Мешонник через опыт коллективного перевода Библии, прочувствовал ритм как аудиальную телесность, историчность, общность. Он останавливает внимание на практиках коллективного чтения вслух религиозных

¹³¹ Saussure F. de Cours de linguistique générale, P: Payot, 1995 (1re éd. 1916). P. 418.

¹³² “capacité du locuteur à se poser comme sujet.” Benveniste E. Problèmes de linguistique générale, P. Gallimard, 1966. T. I. P. 259.

¹³³ Режис Дебрэ добавляет эпитет «социальный» в определение языка: «социальный код коммуникации (язык, используемый говорящим или пишущим)».

(библейских) текстов. Мешонник рассказывает о еврейской традиции чтения Пятикнижия вслух¹³⁴. Практика чтения текста и опыт, при котором происходит воспитание слуха, позволяет развить способности восприятия графического текста с отсылкой к предшествующему аудиальному опыту. Ритм чтения вслух объединяет и синхронизирует отправляющий полюс (чтец) и воспринимающий полюс (читатель, слушатель).

Термин устность (l'oralité¹³⁵) Мешонник определяет как соотношение ритмической и просодической составляющей способа означивания (фюсис-письмо) к тому, что говорит данный дискурс (логос-письмо) («le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours»). Так, через перекодировку устного и аудиального опыта в телесный ритм (фюсис-письмо, след встречи со звучащим художественным словом), Мешонник переходит имплицитно к пониманию *поэтики* ритма как *политики* ритма, через общность людей, граждан организованного полиса (polis). В терминологии Мешонника присутствуют термины политики, социологии и философии, как это было характерно для поколения 60–70-х годов. Мешонник метафорически постулирует, что субъект стихотворения является демократией стихотворения (“démocratie du poème”).

Мешонник одним из первых подверг критике утверждения о «смерти автора» и разработал теорию ритма, проявляющую уважение, интерес и внимание к субъекту письма (sujet du poème). В сфере перевода, как в теории, так и в практике, Мешонник последовательно утверждал необходимость вслушивания в другого, единство процесса письма и процесса чтения, в котором соединяются полюс «автор» и полюс «читатель». Мешонник ввёл

¹³⁴ “Mikra suppose l’assemblée pendant laquelle on lit ou on lisait les textes en question, et cette lecture étant à voix haute, la notion conjuguée, indissociablement à mon sens, l’oralité et la collectivité dans la lecture. Ainsi le texte, par son rythme <...>, est avant tout en effet littérature orale, et littérature orale cela signifie collectivité”. Meschonnic H. Les états de la poétique. Presses universitaires de France, 1985. P. 51–52.

¹³⁵ О понятии устность в концепции Мешонника подробно Cordingley A. “L’oralité selon Henri Meschonnic”, Palimpsestes, 27 | 2014, URL: <http://journals.openedition.org/palimpsestes/2029>. Дата обращения 12.03.2025

термин перевод-децентрирование, исходящее из «равноправия» писателя и переводчика, что приводит к диалогу двух (равноправных) субъектов, порождая тем самым транссубъект, необходимый для «работы текста» (*travail du texte*) для того, чтобы текст «произвел эффект».

Критика самых популярных концептов постструктурализма не прошла бесследно. Рецепция трудов французских ученых в США, давшая название *French Theory*, не захватила труды Анри Мешонника, который впервые был переведен на английский язык в XXI в. Для теории ритма Анри Мешонника вопросы, поставленные постструктуралистами, имеют большое значение, однако решением этих вопросов стала предложенная Мешонником самобытная антропологическая теория ритма, развивающая оба (взаимоисключающих) направления мысли Соссюра.

2.3. Истоки интереса Мешонника к консонантно-вокалическим фигурам

Российский филолог, специалист в области стилистики, языка художественной литературы, автор трудов о Хлебникове, Виктор Петрович Григорьев предполагает, что неопубликованные исследования швейцарского лингвиста не остались бы незамеченными русскими стиховедами: «Опубликуй Соссюр эти свои материалы и сомнения еще при жизни — и, может быть, уже в конце 10-х годов О. М. Брик, В. М. Жирмунский или другой отечественный филолог обратил бы внимание не только на традиционные звуковые повторы, а лингвистика в наши дни менее заметно отставала бы от живых процессов в поэтической мысли и слове»¹³⁶.

¹³⁶ Григорьев В. П. Поэтика слова, Москва: Наука. 1979. С. 252.

В работах Фердинанда де Соссюра сочетались два направления мысли: Курс общей лингвистики утверждает произвольность лингвистического знака, а «Тетради»¹³⁷ предполагают его обусловленность¹³⁸.

Автор трудов о Соссюре, практической поэтике, поэтике OULIPO, Даниэль Делас четко формулирует противоречие между гипотезой об анаграммах и основными свойствами лингвистического знака (произвольность и линейность)¹³⁹. Мешоннику удалось объединить оба направления исследований швейцарского лингвиста для создания своей теории дискурса и поэтики ритма. Мешонник, в отличие от структуралистов, в трудах Соссюра обращает внимание не на бинарные оппозиции, а на объединяющие понятия (ценность, система, функционирование) для построения концепции историчности речи (*historicité du langage*).

Согласно Ф. де Соссюру, лингвистический знак соединяет не вещь и имя, но концепт и акустический образ. Принимая во внимание интерес к звуковой стороне знака на рубеже XIX–XX вв., Григорьев в 1970-е годы вводит понятие «паронимического взрыва», обозначая им период, когда в разных концах Европы интерес к звуковым повторам, к сближению слов по сходству звука, ведет к «научной поэзии» и словесной инструментовке (*orchestration verbale*)

¹³⁷ Соссюр не задерживает внимания на паронимазии, он пишет: «Есть в глубине словаря вещь, которая называется *la rasonomase*, риторическая фигура, которая...». Он не останавливается на этом понятии, так как, замечает Старобински, этот термин ставил под угрозу всю новизну открытия, которое ему виделось в теории анаграмм. Старобински видит в слове-теме отправную точку поэтического письма и звуковой материал: «Пришедшее до текста, спрятанное позади текста, или скорее, в нем, слово-тема качественно не отличается от него, оно не выше и не ниже по природе своей. Оно предоставляет свой материал для интерпретационного созидания, которое заставляет его жить в протяженном эхе». Starobinski J. *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Limoges: Lambert-Lucas, 2009. P. 107. См. также: Testenoire P.-Y. *Les anagrammes de Saussure après un demi-siècle. Studi italiani di linguistica teorica e applicata*, 2019. 48 (2). P. 261–276.

¹³⁸ Смирницкая О. А. видит в проявлении принципов паронимической аттракции (поэтической этимологии, мотивирующей силе аллитерации) сходство звучаний, которое предстает «как подтверждение истинности речений»: «Эпический поэт оперирует не звуками как элементами плана выражения языка, а созвучными знаками, что далеко не одно и то же. В сущности, вся аллитерационная поэзия есть не что иное как возведение в канон принципа мотивированности языкового знака». Смирницкая О.А. *Стих и язык древнегерманской поэзии*. М.: Макс-пресс, 2021. С. 71.

¹³⁹ Delas D. *Roman Jakobson*. P.: Bertrand-Lacoste, 1993. P. 13.

Рене Гиля, исследованиям сатурнической поэзии Соссюром, проявляется в панторифмах (или олоримах, фр. *holorimes*) Альфонса Алле и Владимира Маяковского, в «звукообразах» и «звуковых метафорах» Андрея Белого и Юрия Тынянова, в творческом поиске русских футуристов и формалистов. Вальтер Беньямин относит поэтический дискурс авангарда к «магическим» практикам: «Магические же эксперименты со словом, а не артистические игры, и есть те одушевленные фонетические и графические трансформации, что уже пятнадцать лет пронизывают всю литературу авангарда, будь то футуризм, дадаизм или сюрреализм»¹⁴⁰.

К 1909 г. Соссюр, «после нескольких лет усиленных занятий анаграммами»¹⁴¹ в поэзии на древних индоевропейских языках», не найдя четких доказуемых закономерностей, «почти разуверился в том, что занимавший его объект — истинный, что поэты древности сознательно использовали прием подбора слов текста в зависимости от звукового состава ключевого слова»¹⁴², в том же году Бурлюк и Каменский приступили к работе над первым выпуском альманаха «Садок судей»¹⁴³, что считается началом русского футуризма. Годом раньше дебютировал Хлебников, началось «распространение особого типа анаграмматических построений — различных способов паронимической аттракции»¹⁴⁴. Мешонник и его последователи

¹⁴⁰ Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / Пер. с нем. и франц. Сост., предисл. и примеч. А. Белобратова. — СПб.: «Симпозиум», 2004. С. 272.

¹⁴¹ Идея присутствует по многим текстам, относящимся ко времени «паронимического взрыва» (В.В. Григорьев). Фраза Малларме, повторяющаяся от предисловия к «Трактату о слове» Рене Гиля (1886) до «Кризиса стиха», содержит формулировку, напоминающую механизм анаграммы: “Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire,” Малларме Ст. Сочинения в стихах и в прозе. М.: Радуга. «Кризис стиха» / Пер. Ирины Стаф. С.342.

¹⁴² Цит. по Григорьев В.П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии / Отв. ред. А.Д. Григорьева. М.: Наука, 1979. С. 254.

¹⁴³ «В 1909 году ни один из участников “Садка судей” не знал об итальянском футуризме, никто из них и представить себе не мог, что через каких-то три года их тоже будут называть футуристами». Марков В.Ф. История русского футуризма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 29.

¹⁴⁴ Григорьев В.П. Цит. соч. С. 251.

находят в стихотворениях В. Гюго¹⁴⁵ и в прозе Ж. Перека консонантно-вокалические повторы, которые превращают текст почти в непрерывную параномазию¹⁴⁶, основываясь на работе Соссюра по поиску анаграмм. Последователи Мешонника видят анаграммы в текстах вне зависимости от риторического намерения, в разных видах повторов¹⁴⁷. Однако для Мешонника и Соссюра общим является не только интерес к паронимической аттракции.

¹⁴⁵ «Это явление смыкается с параномазией (частичное или полное включение одного означающего в другое) и, таким образом, касается системы мышления-письма (*pensée-écriture*) в такой же степени, как и позиционной семантики». Dessons G., Meschonnic H. *Traité du rythme des vers et des proses*. P.: Dunod, 1998. P. 166.

¹⁴⁶ Dessons G., Meschonnic H. *Traité du rythme des vers et des proses*. P.: Dunod, 1998. P. 226.

¹⁴⁷ Dessons G. *Introduction à la poétique*. P.: Dunod, 1995. P. 210.

2.4. Просодия, ритм, историчность и процессы означивания

Выступая против дуализма знака, Мешонник применяет в поэтике понятие *означивания* (*Signifiance*), заимствованное напрямую у Бенвениста, принимая во внимание просодию и ритм.

Термин *означивание* используется многими теоретиками литературы. Майкл Риффатер различает *sens* (смысл) и *signifiance* (означивание), как две формы чтения. *Sens*-чтение останавливается на уровне информации, предоставленной текстом. Вторая форма чтения видит текст как формальное и семантическое единство (*unité à la fois formelle et sémantique*)¹⁴⁸, не подчиняющееся предустановленным законам языка, результат этого чтения не будет равен сумме элементов информации¹⁴⁹.

К той же точке зрения приходит Кристева: «Формалистам не доставало теоретической рефлексии, не был поставлен и вопрос о литературной практике как о специфическом способе означивания. <...> литературный объект исчезал под грузом категорий языка, составлявшим «научный объект», имманентный формалистическому дискурсу, <...> ничего не имеющий или весьма мало общего с его подлинным предметом — с литературой как особым способом означивания»¹⁵⁰.

В своей теории Риффатер интересуется процессом означивания при чтении (работа текста, которую текст производит в читателе, *travail du texte*), а Кристева сосредоточена на означивании при письме, а Мешонник говорит о неразрывной связи процессов письма, чтения, интерпретации, перевода и письма. Кристева ощущает неким единством работу с фюсис-письмом, свойственную заклинаниям и поэзии: «Практическая работа внутри означающего когда-то именовалась *магией*, затем *поэзией* и, наконец, *литературой*», издревле ее окружал ореол «таинственности», из-за чего ее

¹⁴⁸ Riffaterre M. La production du texte. Seuil, 1979. P. 13.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Кристева Ю. Поэзия и негативность // Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики. М., 2004. С. 9.

оценивали слишком высоко или же, наоборот, сводили к чисто орнаментальной функции (если не к нулю), подвергали то цензуре, то идеологическому оправданию»¹⁵¹. Важным уточнением является последний член триады *магия-поэзия-литература*, взятый не в риторическом смысле («Все прочее - литература» Поль Верлен «Поэтическое искусство»), а как раз в анти-риторическом, на этапе стертого противопоставления поэзия/проза.

В интервью, опубликованном в журнале *Tel Quel* (1969, N 9), Филипп Соллерс говорит о противопоставлении поэзия/проза как о примете «старого мира»: «Установить дату смерти риторики несложно: конец XIX века, именно так мы определяем переломный момент, который в контексте французской литературы ознаменовали, например, Лотреамон и Малларме. Это конец риторической речи, конец риторической системы мысли, конец “дискурса”. Тогда проза углубилась в себя, но я не думаю, что уместно употребить слово “проза”, поскольку это слово всегда было противопоставлено слову “поэзия”. “Проза” – “поэзия” — это еще одна из старых антиномий, которые принадлежат старому миру. Теперь нужно прибегнуть, я полагаю, к понятию, ставшему важным в последние дни и основополагающим, поскольку оно объединило все теоретические и даже политические дебаты этого времени, — это “письмо” или “текст”»¹⁵².

Отказываясь отнести изучаемый объект к какому-либо из дискурсов «старого мира», Кристева использует термин *текст*: «Святость, красота, иррациональность / религия, эстетика, психиатрия — вот категории и типы дискурсов, поочередно предъявляющих права на сей «специфический объект», который невозможно поименовать, чтобы тут же не отнести его к одной из восстановительных идеологий. Этот объект и будет находиться в

¹⁵¹ Кристева Ю. Цит. соч. С. 17.

¹⁵² Соллерс Ф. Интервью, данное И. Божовику // База. Передовое искусство нашего времени. 2011. № 2: Сборник литературы и теории журнала «Тель Кель». С. 126–134.

центре нашего внимания; мы дадим ему операциональное наименование: текст»¹⁵³.

Означивание по Риффатеру и по Кристевой выходит за рамки семиологии, они противопоставляют поэзию акту коммуникации. В рассмотрении означивания внимание Мешонника также сосредоточено на процессе, на означающем, на противопоставлении поэтического языка референтному языку. В разработке своей терминологии Мешонник оговаривает, что означающее — это причастие настоящего времени (от гл. *signifier*). Процесс означивания предполагает концепцию дискурса как множественного означающего (*signifiant multiple*), чтобы выйти из бинарной оппозиции означаемое-означающее *signifiant-signifié*¹⁵⁴.

Мешонника интересуют суперсегментные единства: просодия, ритм. Он стремится показать, как система порождает значение, а не присвоить значение каждому элементу. Эта особенность антропологической теории ритма в сочетании с отказом от традиционного анализа текста (либо по уровням языка, либо по сегментам, например, по строкам *analyse linéaire*) придает некую зыбкость понятиям, что вызывает критику лингвистов.

Мешонник определяет просодию как консонантно-вокалическую организацию речи (*“organisation consonantique-vocalique du langage”*), ритм и просодия представляются ключевыми компонентами процесса означивания. Исторически термин *просодия* (фр. *prosodie*), в античной версификации обозначавший соотношение долгих и кратких гласных, применяется расширительно для обозначения французской силлабики (подсчет слогов,

¹⁵³ Кристева Ю. Исследования по семанализу. Текст и наука о тексте // Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики. М., 2004. С. 33.

¹⁵⁴ «В культуре языка произвольность знака — это работа языка по отношению к самому себе, вне космического. <...> больше нет означающего, противопоставленного означаемому, но есть единое множественное, структурное означающее, которое создает смысл всюду, означаемое (смысл, производимый означающим) постоянно находится в процессе сборки и разборки, от единства до элемента, который в свою очередь может оказаться мгновенно единством-значением в системе дискурса и во взаимодействии с контекстуальным значением». Meschonnic H. *Le signe et le poème, essai*. P.: Gallimard. 1975. P. 512.

рифмовка). В словаре Морье современная трактовка *prosodie* обозначена как лингвистический термин¹⁵⁵. Под просодией понимается в фонетике интонация, темп, акцентуация, паузы¹⁵⁶. В лингвистическом понимании просодия лежит в сфере конкретных реализаций.

Для Мешонника просодия и ритм важны как неотъемлемая часть речи, ускользающая от дуализма знака. Из этимологического ореола культур Мешонник вычленяет образы музыкальности: пения (*prosodia* «поет вместе со слогами»; *accentus*, от *cano* «петь»), мелодии, танца, постоянно присутствующие в поэтическом тексте¹⁵⁷.

Мешонник воспринимает слова как *проходы смысла* (*passages du sens*). В вопросах «ритмической семантики» он отмечает первенство Осипа Брика, поднявшего вопрос о ритмико-синтаксических фигурах. Основные положения Брика, выступавшего против орнаментального понимания красивых созвучий, доведены до французского читателя в транслитерации (*Styk, skrep, kol'so, koncovka*), что производит остранивающий эффект. Мешонник не проводит непреодолимых границ между системами версификации, он сочетает наблюдения Дюамеля и Вильдрака¹⁵⁸, Ромена¹⁵⁹, Арагона, выстраивая свою концепцию непрерывного означивания.

Подходя к определению просодии, Мешонник опирается не только на латинскую и греческую традицию, но активно привлекает труды Осипа Брика, Бориса Томашевского, Виктора Жирмунского, Романа Jakobsona, а также

¹⁵⁵ «с точки зрения лингвистики, совокупность черт, относящихся к высказыванию, помимо семантики. Таким образом, факторами просодии являются интенсивность, частота или высота звука, а также звуковые или артикуляционные аспекты, которые представляют собой стилистические внефонологические вариации». Morier H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique, PUF, 1998. P. 917.

¹⁵⁶ «термином просодия обозначается область фонетики, которая выходит за рамки артикуляционной реализации фонем». Arrivé M., Gadet F., Galmiche M. La Grammaire d'aujourd'hui. Guide de linguistique française. Essais. P.: Flammarion. 2010. P. 577. Подробнее Lacheret-Dujour A., Beaugendre F. La prosodie du français, P. : CNRS ED, 1999.

¹⁵⁷ Meschonnic H. Les états de la poétique. Presses universitaires de France, 1985. P. 917.

¹⁵⁸ Трактат известен русскому читателю в переводе Шершеневича. Вильдрак Ш., Дюамель Ж. Теория свободного стиха: Заметки о поэт. технике / Пер. и примеч. Вадима Шершеневича. М.: Имажинисты, 1920. 48 с.

¹⁵⁹ Chennevière G., Romains. J. Petit traité de versification. P.: Gallimard, 1923.

чешского литературоведа Иржи Левого¹⁶⁰, что показывает, что его мысль не исчерпывается французской силлабикой, но для французской силлабики Мешонник предлагает арсенал специфических средств анализа, которые развиваются в современном сравнительном стиховедении. Удивительно, что в монографии Катрин Депретто, в главе посвящённой рецепции русского формализма на Западе, имя Мешонника не упоминается¹⁶¹.

Мешонник цитирует французских историков стиха чаще всего, чтобы не согласиться с ними. Он коллекционирует цитаты французских стиховедов о важности рифмы, которые были опровергнуты литературным процессом, показывая их несостоятельность, например, утверждение, что рифма равносильна концу стиха¹⁶². Оспаривая отношение к рифме Банвиля, Доршена, Тенена и Кишра, Мешонник характеризует рифменные ожидания как «школьные»¹⁶³. Примечательно, что выход этих трактатов совпадает по времени с периодом самой активной фазы становления французского верлибра. Мешонник характеризует этот этап развития французского стиха как академизацию рифмы, совпадающую по времени со «стиранием рифмы, ее исчезновением-трансформацией» (*“contemporaine de son académisation, donc précisément de son effacement, disparition-transformation”*¹⁶⁴).

¹⁶⁰ Интерес Мешонника к работам чешского стиховеда обусловлен его их общим интересом к теории перевода. Иржи Левый (фр. Jiří Levý, 1926–1967) — историк литературы и специалист по теории перевода, основоположник теории перевода в Чехии.

¹⁶¹ «Формализм изображали как нечто бесплотное, сугубо умозрительное, как течение, не укоренённое в истории и павшее жертвой собственных апорий. Частично вина за такое упрощающее видение формализма лежит на структуралистах, которые, хотя и обращались к формалистскому наследию, в то же время стремились от него дистанцироваться ради того, чтобы прочнее утвердить свой собственный авторитет». Депретто К. Формализм в России. Предшественники, история, контекст. НЛЮ, 2015. С. 7.

¹⁶² «Рифма равна окончанию стиха: ее функция состоит в том, чтобы с силой отметить для слуха завершение ритмического периода, представленного стихом». Мешонник цитирует О. Доршена (Dorchain Au. L'art des vers, Bibl. Des Annales, 1906, P. 107.) Meschonnic H. Les états de la poétique. PUF, 1985. P. 263.

¹⁶³ “Elle [la rime] n’est pas l’élément structurel fondateur du vers, que disaient Ténint et Banville. Tradition devenue scolaire, avec Quicherat: «En poésie, c’est le retour de la même consonance à la fin de deux ou plusieurs vers» D’où: «Ceux qui ont attaqué notre rime prouvaient qu’ils n’avaient aucun sentiment de l’harmonie. En effet, quelle cadence sera sensible dans la poésie française, si l’on retranche la rime?»” Мешонник цитирует Л. Кишра (Quicherat L. Petit traité de versification française, Hachette, 1881, P. 18).

¹⁶⁴ Meschonnic H. Critique du rythme, P. : Verdier, 1982. P. 263.

В самом определении просодии в антропологической теории ритма участвует субъект, вписанный в речь, ассоциативностью означающего, субъективностью памяти в словесном материале¹⁶⁵. Мешонник соглашается с поэтом Андре Спиром (1868–1966), предполагая некую корреляцию между слухом, артикуляцией, письмом и чтением, о которой говорится в книге «Удовольствие поэтическое и удовольствие мускульное» (“*Plaisir poétique et plaisir musculaire*”, 1949). Такой подход можно считать новым витком произносительно-слуховой филологии (Эдуард Зиверс, оказавший влияние на Б. Эйхенбаума)¹⁶⁶, о которой подробно пишет А.Е. Махов¹⁶⁷. По мнению А. Спира, ударения всегда находятся на гребнях смысла (*sur les crêtes du sens*)¹⁶⁸. Спир посвящает свою книгу аббату Руссло, Лионелю Ландри, Роберу де Суза, Жоржу Лоту, которых считают основоположниками «просодической школы» (“*école prosodiste*”)¹⁶⁹, чьи труды вызывали интерес у русских формалистов. Тынянов с отсылкой к фонетическим экспериментам аббата Руссло описывает творческий процесс, который мы называем условно работой аудиального воображения при генезисе поэтического текста: «Он (поэт) артикулирует (*articule*) свои стихи и говорит их своему слуху, который судит ритм, но не создает его»¹⁷⁰.

¹⁶⁵ Dessons G., Meschonnic H. *Traité du rythme des vers et des proses*. P.: Dunod, 1998. p. 160.

¹⁶⁶ Сиверс (Зиверс) Эдуард [Eduard Sievers, 1850—1932] — создатель «произносительно-слуховой филологии», известный немецкий лингвист. Сиверс применил методы «произносительно-слуховой филологии» к критике значительного числа разнообразных памятников — древнееврейских, греческих, древнескандинавских, древне-, средне- и нововерхненемецких и т. п. (книги Ветхого Завета, Евангелия, Апокалипсис, Эдда, Гудрун, миннезанг, «Слово о полку Игореве», «Король Лир» и др.). Однако ему не удалось сообщить этим текстологическим исследованиям достаточную убедительность. Его работы вызвали критику Р. Якобсона и Н.С. Трубецкого. Шульце Р. В., Ритм в психологии творчества, «Западные сборники», вып. 2, М., 1924; Вышеславцева С. О моторных импульсах стиха, «Поэтика», III, Л., 1927.

¹⁶⁷ Махов А.Е. Избранные сочинения: в 3-х томах / А. Е. Махов. - Тула: Аквариус, 2023. Т. 2. О музыке слова. Составление, предисловие О.Л. Довгий. Тула: Аквариус, 2025. С. 103, 361.

¹⁶⁸ Spire A. *Plaisir poétique et Plaisir musculaire*. (1949) P.: José Corti, 1986. P. 47.

¹⁶⁹ Gouvard J.-M. De la sémantique à la métrique: Les “césures” de Verlaine in *Revue Verlaine*, 1993, № 1. P. 128.

¹⁷⁰ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка / Пер. Ю. Тынянова. Ленинград. Academia, 1924. С. 129. Он ссылается на *Principes de phonétique expérimentale* par l’abbé P.-J. Rousselot, II. P. 307.

Переживание телесности, вписанной в текст, присутствует в «Заметках о поэзии» О. Мандельштама, цитата из которого вынесена эпиграфом к «Критике ритма»¹⁷¹. Внимание к физиологии звука присутствует и в «Теории литературы» Томашевского в главе «Эвфония»: «если мы употребляем слово “звук”, то разумею под этим словом не одну только музыкальную сторону речи, но также и представление о движении языка, мускулов гортани, напряжении голосовых связок, выдыха и т. п.»¹⁷² Широкое распространение труды Томашевского получили во Франции после публикации переводов Цветана Тодорова¹⁷³. Фонетический поворот во взаимном интересе поэтов к науке о звуке и фонетистов к поэзии наблюдался и в России, и во Франции на рубеже XIX-XX вв.

В терминологии Мешонника проявляется подспудный протест против аналитичности французского языка, против расчленённости европейского мышления, оперирующего бинарными оппозициями. Так, например, он объединяет дефисом термины дискурс, ритм, просодия, возражая тем самым против анализа (разложения) произведения на ярусы языкового материала¹⁷⁴. На уровне графического отображения Мешонник представляет просодию как «неотделимую от слов-во-фразе» (“*inséparable des mots-dans-leur-phrase*”).

¹⁷¹ Meschonnic H. Critique du rythme, P.: Verdier, 1982, np. Эпиграф приведен в оригинале: «В поэзии всегда война». Речь идет о регистре передачи (через время) и ситуации многоязычия: «поэтические батареи разговаривают друг с другом перекидным огнем, нимало не смущаясь равнодушием разделяющего их времени. В поэзии всегда война. И только в эпохи общественного идиотизма наступает мир или перемирие. Корневоды, как полководцы, ополчаются друг на друга. Корни слов воюют в темноте, отымая друг у друга пищу и земные соки. Борьба русской, то есть мирской бесписьменной речи, домашнего корнесловья, языка мирян, с письменной речью монахов, с церковнославянской, враждебной, византийской грамотой сказывается до сих пор». Мандельштам О. Заметки о поэзии. Сборник статей. 1928. Ленинград. С. 46.

¹⁷² «Эвфония включена Б. Томашевским в раздел стилистики, тогда как более привычно включение ее в стиховедение. В науке 20-х гг. существовало и более широкое понимание поэтической фонетики. Б.И. Ярхо определял ее как «учение об эстетически примененных звуках речи» (*Ars poetica*, с. 12) и включал в нее просодию, стихологию (ритм, системы стихосложения, теория клаузул, рифма) и собственно звуковые повторы»: Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: избранные труды по теории литературы / Подгот. М.В. Акимова, И.А. Пильщиков и М.И. Шапир / Под общ. ред. М.И. Шапира. Москва: Яз. славян. культур, 2006. С. 214–215.

¹⁷³ Todorov Ts. Théorie de la littérature, Seuil, 1965. 315 p.

¹⁷⁴ Мешонник А. Рифма и жизнь / Пер. Ю.А. Маричик. М.: ОГИ, 2014. 400 с.

Мешонника отличает глубокое понимание работ русских формалистов. Французский стиховед часто ссылается на Тынянова. Понятие тесноты и единства стихового ряда легло в основу принципа выделения консонантно-вокалических сетей означивания, а «деформация семантики»¹⁷⁵ слов в ритмической последовательности, которую оказывает ритм, напоминает “valeurs spécifiques” (специфические значимости)¹⁷⁶, иерархия которых выстраивается с помощью ритма, управляющего вниманием.

В книге «Проблема стихотворного языка» (1924) Тынянов обращается к работам французского лингвиста Мишеля Бреаль¹⁷⁷ (1832–1915), основателя современной семантики. Комментируя стихотворения Пушкина, Маяковского, Лермонтова, Тынянов использует термины Бреаля: *contagion*, *irradiation*¹⁷⁸, *groupe articulé*. Цитируя определение артикуляционной группы, Тынянов добавляет наречие «тесно», которое отсылает к термину теснота звукового ряда, ставшем визитной карточкой его метода: «Как есть колеса шестерни, которые мы привыкли видеть прилаженными друг к другу, так что уже и не представляем их в раздельном виде, — так и в языке есть слова, которые употребление соединило так тесно¹⁷⁹, что они более не существуют для нашего сознания в изолированном виде», M. Bréal, *Essai de Sémantique*

¹⁷⁵ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Ленинград. Academia, 1924. 138 с.

¹⁷⁶ Meschonnic H. *Les états de la poétique*. Presses universitaires de France, 1985. 285 p.

¹⁷⁷ Бенвенист называет Бреаль открывателем Соссюра. Бреаль преподавал в *Ecole des Hautes Etudes* с 1880-го по 1891 г., затем передал кафедру Соссюру. Его «Эссе о семантике» (Bréal M. *Essai de Sémantique*. Hachette, 1897, 349 p.) легло в основу концепции Бенвениста.

¹⁷⁸ «Очей очарованье» — группа, объединенная метрически и фонически; при этом осознаются, как сопоставляемые, звуки очей, оча; перед нами два последовательных момента: момент узнания в слове «очарованье» элементов предыдущего слова и момент объединения обоих слов в группу. При этом вещественная часть в слове «очарованье» окрашивается сильной связью с вещественной частью слова «очей»; происходит как бы первая стадия перераспределения вещественной и формальной части (*irradiation*, по терминологии Бреаля), т.-е. «очарование» мы как бы возводим к корню «очи»: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Ленинград. Academia, 1924. С. 107.

¹⁷⁹ Наречие «тесно» отсутствует в оригинальном французском тексте, это «приращение» Тынянова. “Comme les pièces d’un engrenage, que nous sommes si habitués à voir s’adapter l’une dans l’autre que nous ne songeons pas à nous les figurer séparées, le langage présente des mots que l’usage a réunis depuis si longtemps qu’ils n’existent plus pour notre intelligence à l’état isolé. C’est ce que j’appelle les groupes articulés”. M. Bréal, *Essai de Sémantique*, Hachette, 1904. P. 17.

1904, с. 17»¹⁸⁰. Знакомство Тынянова с работами французских и немецких ученых, которых он читал в подлиннике, позволило создать оригинальную концепцию, сохранившуюся в отечественной и мировой науке. Мешонник уже не обращается к работам Бреалья, но цитирует русских формалистов для построения собственной теории ритма.

2.5. Цепи консонантно-вокалической организации

В концепции Мешонника можно выделить три основных принципа консонантно-вокалической организации дискурса: просодическое акцентирование (*accentuation prosodique/accents prosodiques*), фигуры (*figures/échos prosodiques*) и просодические парадигмы (*séries/chaines/paradigmes prosodiques*). Мешонник использует разнообразные условные обозначения и метафоры, например, в эссе о поэтике Жерара де Нерваля¹⁸¹ в названии главы “*La carrure du vers*” (досл. телосложение, комплекция стиха) метафора телесности подчеркивает, что в восприятии Мешонника стих представляется живой материей.

При рассмотрении повторов рядов гласных Мешонник в стихотворении “*Le Christ aux oliviers*” выписывает звуки, занимающие его внимание:

Et semble en écouter l’enivrante pensée.

е е е

В комментарии заключаются две метафоры: “*Le vers est **tenu** par ses voyelles: l’alexandrin **replie** sur lui-même*”. («стих держится на этих гласных: александрен сворачивается»), создается образ движения, действий живых существ)¹⁸².

После описания рядов гласных в четырех строках, Мешонник переходит к рассмотрению консонантных повторов: “*Et les consonnes font une formule d’inclusion: une allitération développée qui enchasuble tout le vers*:

¹⁸⁰ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Ленинград. Academia, 1924. С.135

¹⁸¹ Meschonnic H. Pour la poétique III. Une parole écrite. Gallimard, 1973. P. 33.

¹⁸² Ibidem.

Attachez son pied tors, éteignez son oeil louche...

Il appela le seul — éveillé dans Solyme...

⎵

⎵

Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime..."

⎵

⎵

Фигурные скобки под строкой выделяют созвучия *le seul* [lɛ-sœl] – *Solyme* [sɔ-lim] (повтор согласных *s* и *l*) и *Ce bel* [sə-bɛl] – *Cybèle* [si-bɛl] (*s*, *b*, *l*). В описании использован авторский окказиональный неологизм — глагол *enchasubler* (досл. покрывать ризой), образованный от *chasuble* (риза). Мешоннику представляется аллитерация, покрывающая стих ризой. Метафора подсказана религиозной образностью стихотворения Нерваля “*Le Christ aux oliviers*” и самой формой одеяния: церковное облачение несет идею единства, покрова, «нерасчлененности».

Внимание к звуковым повторам и стремление их систематизировать выдает в Мешоннике внимательного читателя О. Брика, который еще до обнародования «Тетрадей» Соссюра, выявил и наглядно показал действие принципа анаграмм: «Любопытный пример такого «равнодействия» представляет из себя русская народная загадка «Черный конь прыгает в огонь»; (решение: кочерга). Если разбить звуковой комплекс «кочерга» на части: «ко», «чер», «га»; то обнаружится, что все они вошли полностью в выражение: «Черный конь прыгает в огонь», являющееся, следовательно, не только образным описанием предмета, но и полной парафразой звуков его наименования»¹⁸³.

Позднее, в книге «Трактат о ритме стихов и прозы»¹⁸⁴ для анализа метрико-синтаксической структуры стиха Мешонник и Дессон используют

¹⁸³ Брик О. Анализ звуковой структуры стиха // Сборники по теории поэтического языка. — Пг., 1917. — Вып. II. С. 24.

¹⁸⁴ Dessons G., Meschonnic H. *Traité du rythme des vers et des proses*. P. : Dunod, 1998.

нумерацию слогов, охваченных консонантными повторами, и прямоугольные скобки, дополняя ими знаки античной метрики:



Рис. 1¹⁸⁵

Принципы построения консонантных фигур применяются Мешонником и Дессоном для анализа прозы, например, Флобера¹⁸⁶:



Рис. 2¹⁸⁷

Для анализа текста Мешонник использует систему ударений, включающую спорное «просодическое» акцентирование (*accentuation prosodique*). Ударение, заложенное в тексте, в теории Мешонника представлено как символическое отображение сгустка энергии, поскольку изначально в речи ударение концентрирует мускульное усилие.

Для данной работы мы не проводим различие между типами консонантно-вокалических повторов, но фиксируем их наличие, значимое для интерпретаторов в процессе экстерииоризации читательского опыта.

¹⁸⁵ Ibidem. P. 169.

¹⁸⁶ Подробный разбор контекста в 1.4.3. Полемические подходы и понятия аудиальной поэтики.

¹⁸⁷ Ibidem. P. 203. Об этом подробнее 1.4.3.

§ 3. Аудиальная поэтика: голос — чтение — письмо-перевод

3.1. Непрерывность практики и теории

В словах Анри Мешонника, предваряющих первую из его книг о поэтике, заключено утверждение единства практик чтения-перевода-письма и скромное признание неизбежной незавершенности ансамбля¹⁸⁸.

Труды Мешонника, фиксирующие практики его чтения, интерпретации, перевода, ценны как свидетельство индивидуального опыта читателя, хранившего в памяти множество текстов, входящих в коллективную память. Т.Д. Венедиктова находит точный неологизм, отражающий процесс чтения-сотворчества: «В фокус аналитической работы, таким образом попадает “взаимоперелив” опыта коллективного и индивидуального, общественного и эстетического, и мостиком между ними выступает воображение, <...> организующее и процесс производства текста, и процесс его воспроизведения в актах восприятия»¹⁸⁹. Перевод является одной из практик чтения и интерпретации, восприятия и экстерииоризации своего восприятия для передачи в коллективную память.

О непрерывности связи речи и мышления, перевода, восприятия и экстерииоризации опыта отражен в тексте Эмиля Бенвениста «Перевод, язык и мышление»: «Звуки порождает природа, а членораздельную речь — культура»¹⁹⁰. Работы Э. Бенвениста, никогда не ограничившегося узкими рамками одной дисциплины, оказали глубокое влияние на концепцию

¹⁸⁸ «Теория может быть получена только из практики. Предлагаемые здесь предложения не должны читаться в отрыве от проверки теории, которая была выработана и продолжает вырабатываться: чтение Гюго; Элюара; попытка поэтики перевода через перевод Библии, «Пятикнижия». Это фрагменты целого, которое может быть только незавершенным». Meschonnic H. Pour la poétique I. Gallimard, 1970. P. 7.

¹⁸⁹ Венедиктова Т. Д. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. М. Новое литературное обозрение, 2018. С. 15.

¹⁹⁰ Benveniste E. La réduction, la langue et l'intelligence// Autour d'Emile Benveniste. Irène Fenglio, Jean-Claude Coquet, Julia Kristeva, Charles Malamoud, Pascal Quignard. Paris : Seuil, 2016. P. 38.

Мешонника. Фигура Бенвениста, его образ мысли притягивают философов, писателей, лингвистов. П. Киньяр, Ю. Кристева, Ш. Маламу, И. Фенельо, Ж.-К. Коке в книге «Вокруг Эмиля Бенвениста» (Seuil, 2016), каждый в своей области знания (семиотика, лингвистика, психоанализ, антропология, литература), размышляя над текстами Бенвениста, подходят к вопросу о письме. В своем неоконченном тексте «Перевод, язык и мышление» Бенвенист противопоставляет два типа письма, которые связывают воедино мышление и перевод, природу и культуру.

Перевод предполагает отрыв от «биологической» (ритмической, акустической, артикуляционной) фюсис-компоненты письма для переноса на язык принимающей культуры с неизбежным добавлением новой фюсис-основы, включающей помимо исходного ритма ритмический код читателя-интерпретатора-переводчика. Вырожденный вариант «перевода» — межъязыковая транслитерация¹⁹¹ (с разбиением фонетической цепи на лексемы другого языка, как в известном каламбуре Набокова, записавшего строку Окуджавы «[когда] трубач отбой сыграет» / “*the true batch outboys the riot*”), позволяет сохранить сходство акустическое, при полной смене языкового кода. Межъязыковая транслитерация есть крайний вариант проявления механизма паронимической аттракции, метафорического по своей природе: *сближения слов по сходству*, но не по семантике (по сходству означаемых), а по сходству звучания (означающих).

Неотъемлемой частью поэтики ритма Анри Мешонника является размышление о переводе как о процессе (*La poétique du traduire, le traduire* — субстантивированный глагол *переводческий процесс, а не существительное

¹⁹¹ Принципы Поливанова оказали влияние на А. Мешонника, Ж. Дессона, Ж. Рубо, входившего в «Кружок Поливанова» (“Cercle Polivanov”) в INALCO. Изучение зауми в сопоставлении с системами стихосложения различных культур подводит к вопросу о том, не воспринимается ли любое поэтическое письмо как заумь при отсутствии лингвистических компетенций для считывания логос-письма (при прослушивании поэзии на незнакомом языке). Белавина Е.М. Междисциплинарный подход Анри Мешонника : между швейцарской школой и «русской теорией» // Litera. 2025. № 6. С. 12–27. DOI : 10.25136/2409-8698.2025.6.74368 EDN : ЕЕРУСГ URL : https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74368 Дата обращения: 17.06.2025.

перевод *traduction*). Этот подход находится в логике постструктурализма и переносит внимание на процессы, а не на результаты. «Я использую скорее выражение поэтика процесса перевода, а не «поэтика перевода» для того, чтобы подчеркнуть значимость творческой деятельности на фоне готового продукта — перевода. Подобно речи, литература, поэзия представляет собой деятельную силу до того, как они породят готовый продукт. Смотреть прежде всего на продукт — это все равно, что, согласно пословице, смотреть на палец, когда мудрец указывает на луну»,¹⁹² — со свойственной ему афористичностью и категоричностью отмечал Мешонник.

Мешонник охотно использует эпитеты с семантикой незавершенности (“*inaccompli, inconnu, inachevable*”), противопоставляя свой подход позитивизму и структурализму. Предлагая концепт *forme-sens*¹⁹³, Мешонник настаивает, что речь идет не о соположении двух идеалистических концептов *форма* и *смысл*, но о диалектическом единстве: дефис указывает, что текст рассматривается не с позиций лингвистики как система знаков, но поэтически как сигнал¹⁹⁴. Демонстрируя глубокое знание трудов советских ученых, Мешонник привлекает внимание к статье одного из основателей Тартуской-московской семиотической школы А.М. Пятигорского «Некоторые общие замечания о рассмотрении текста как разновидности сигнала»¹⁹⁵, но при этом предостерегает от упрощений, в которые можно впасть, следуя структуралистскому методу или увлекаясь исключительно феноменологией, равно как и от сведения проблематики к биологическим моделям сигналов.

¹⁹² Meschonnic H. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 1999. P. 11. См. Маричик Ю. Понятие «децентрирование» (А. Мешонник): от практики перевода к теории интертекстуальности // Сравнительно о сравнительном литературоведении: транснациональная история компаративизма / Под ред. Е. Дмитриевой и М. Эспаня. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 110–117.

¹⁹³ Meschonnic H. *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture poétique de la traduction*. Gallimard, 1973. P. 34.

¹⁹⁴ Ibidem. P. 35.

¹⁹⁵ Пятигорский А.М. Некоторые общие замечание о рассмотрении текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования: Сборник статей. М.: Издательство Академии Наук СССР. 1962. С. 144–154.

Мешонник, основываясь на своем опыте коллективного перевода Библии, констатирует доминирующее положение означаемого¹⁹⁶.

Кристева, подходя к проблеме суперсегментных единств (интонации и ритма)¹⁹⁷, замечает, что параллельно с исследованиями современной лингвистики, исходящих из логики и грамматики, появляются работы, нацеленные на изучение ритма и интонации. Кристева предложила оппозицию между семиотическим и символическим¹⁹⁸, акцентируя роль родного языка, «материнского языка».

В разработке проблематики «субъекта» оппонентами Кристевой являются Жак Деррида и Анри Мешонник.

Кристева предлагает различать две модальности означивания: «Чтобы четко обозначить разницу между двумя означающими модальностями, о которых идет речь в функционировании дискурса, мы назвали денотативный цифровой синтез (*la synthèse digitale dénotative*), поддерживаемый трансцендентальным эго (*l'ego transcendantal*), символическим функционированием (***fonctionnement symbolique***), оставив термин семиотика за сопрасегментальной организацией, производящей коннотативные эффекты»¹⁹⁹. Кристева характеризует функционирование как

¹⁹⁶ «Везде означающее, скрадывается и замалчивается, в то время как означаемое, эта вторая половина знака, фактически принимается за большую часть или целое». Meschonnic H. *Politique du rythme. Politique du sujet*. Verdier 1995. P. 115.

¹⁹⁷ Kristeva J. *Contraintes rythmiques et langage poétique* in *Polylogue*, Seuil, 1977. P. 437–465.

¹⁹⁸ «Подобная концепция <...> подразумевает, что до (хронологически и логически) возникновения синтаксических ограничений **звуковой поток** будущего говорящего (***le flux sonore du futur parlant***) уже организован определенными ритмическими и интенциональными моделями. Врожденные или развитые в отношениях с матерью и окружающим микросообществом, эти шаблоны частично служат основой для собственно синтаксических правил, которые будут развиваться позже, а частично превосходят и перерастают их, образуя надграмматический регистр дискурса, свойственный любому высказыванию, но актуализирующийся в частности в патологической речи или, по-другому, в поэтической речи». Kristeva J. *Contraintes rythmiques et langage poétique* in *Polylogue*, Seuil, 1977. P. 437–465. Мишель Шион среди типов слушания выделяет эргослушание (субъект является источником звука), приводя в пример эмбрион в утробе матери, который слышит ритм биения ее сердца и своего сердца.

¹⁹⁹ Kristeva J. *Contraintes rythmiques et langage poétique* in *Polylogue*, Seuil, 1977. P. 437–465.

«символическое», что может вызывать терминологическую неловкость у литературоведов и историков литературы в связи с нагруженностью термина *символ*, однако в современной лингвистике концепции звуко-символизма получили большое распространение²⁰⁰.

Образ поэта-переводчика присутствует во французском литературном поле у многих ярчайших и оригинальных авторов. В тексте Рембо «Алхимия слова» присутствует глагол «переводить»²⁰¹, в котором для нас важна сема перекодировки: “J’inventai la couleur des voyelles! — A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d’inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens. **Je réservais la traduction**”²⁰². Экстериоризация опыта встречи с миром подразумевает перекодировку данных, полученных от сенсорных систем, в письмо — след присутствия, в поэтическом письме — перекодировку голоса как признака присутствия.

Феноменология Сартра, повлиявшая на антропологическую теорию ритма, видит процесс чтения преодолевающим обычное противопоставление между процессами восприятия и письма: «Процесс литературного творчества предполагает скрытое квази-чтение, делающее невозможным настоящее чтение. Чтение — это синтез восприятия и творчества. Чтение есть творчество под руководством автора»²⁰³. Внимание к процессу чтения ведет к децентрированию (в терминологии Мешонника *décentrement*), отсутствию

²⁰⁰ В сторону изучения мотивированности означающего движатся направления научной мысли, которые можно объединить под общим международным термином *sound symbolism*: фоносемантика, лингвистический иконизм и др. Например: Звуко-символизм. Синестезия | *Sound symbolism. Synesthesia*. URL: [<https://liconism.com/bibliografiya-list-of-literature/680-zvukosimvolizm-sinesteziya.html>] Дата обращения: 27.03.2023.

²⁰¹ «Разгадку я оставил за собой». Перевод М. Кудинова. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду (Литературные памятники). М.: Наука, 1982, С. 436.

²⁰² Досл. «Я изобрел цвет гласных! — А черный, Е белый, I красный, O синий, U зеленый. — Я задавал форму и движение каждой согласной и, руководствуясь инстинктивными ритмами, льстил себе, что вот-вот придумаю поэтический глагол, доступный всем чувствам. Право переводить я оставлял за собой». Rimbaud A. *Oeuvres complètes*, Pléiade. Gallimard, 2009. P. 263.

²⁰³ Sartre J.-P. *L'Imaginaire*, P. : Gallimard, 1940. P. 189.

авторитарности авторизованного «лучшего» перевода. В этом ему близок подход Вальтера Беньямина²⁰⁴. Мы возвращаемся к противопоставлению коммуникации другому регистру экстерииоризации опыта (*коммуникация/передача* Дебрэ). Беньямин также полагает, что «связь между оригиналом и переводом является «природной» или «жизненной», ибо перевод «знаменует собой стадию продолжения их / оригиналов — жизни»²⁰⁵. По мысли Беньямина, выживание произведения (*survie*) вызывает перевод, который по определению невозможен как копия, но изменение и возобновление живого присутствия. Фюсис-компонента, включающая голос-присутствие автора и голос-присутствие переводчика в процессе перевода (чтения-интерпретации-письма), обеспечивает сохранность непреходящего (Хайдеггер) в регистре «передачи» (Дебрэ).

Беньямин приводит слова Малларме: «Все языки несовершенны, ибо множественны – недостает высшего: если думать означает писать без бумаги и чернил, шепотом даже не проговаривая бессмертное, но молчаливое пока слово, то разнообразие национальных языков на земле не позволяет никому единственные произносить слова; иначе, в неповторимой чеканке своей, оказались бы они самой воплощенной истиной»²⁰⁶, говоря о следе истории, который в переводе не менее глубок, чем в оригинальном произведении.

Привлечение свидетельств прочтений поэтов-переводчиков помогает ощутить поэтическое письмо в его историчности. М.Л. Гаспаров, предложивший термин «семантический ореол метра», в книге

²⁰⁴ «Перевод делается для читателей, которые не понимают оригинала? Кажется, этого достаточно, чтобы объяснить разницу художественного уровня между переводом и оригиналом. Чем “говорит” литературное произведение? Что оно сообщает? <...> Тем, кто его понимает, очень мало. Главное в нем не сообщение, не коммуникация. Между тем, любой перевод, который хочет передать сообщение, не может передавать ничего, кроме коммуникации, — а тем самым ничего, кроме несущественного». Benjamin W. “La tâche du traducteur”. *Mythe et violence* (trad. Maurice de Gandillac). P. : Denoël, 1971. P. 261.

²⁰⁵ Беньямин, В. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения: Сб. статей / Пер. с нем. И. Болдырева, А. Белобратова, А. Глазовой, Е. Павлова, А. Пензина, С. Ромашко, А. Рябовой, Б. Скуратова и И. Чубарова; филологический ред. переводов А.В. Белобратов; редактор Я. Охонько; составление и послесловие И. Чубаров, И. Болдырев. М.: РГГУ, 2012. 288 с. (Серия : «Современные гуманитарные исследования», Кн. I. С. 256).

²⁰⁶ Там же. С. 264.

экспериментальных переводов предлагает форму верлибра и конспекта. Он поясняет свой подход в предисловии, рассказывая о впечатлении от цитат из стихотворений Сент-Бева, прочитанных в прозаических сносках («Перевод был прозой, но напечатанной построчно, как верлибр. Цитаты мне понравились, они звучали резко и оригинально») и разочаровании при виде рифмованных оригинальных стихов («Они лежали в ровных александрийских строчках, застегнутые на все шесть стоп, и казались традиционными и безликими. Я удивлялся: почему это?»). Этот читательский опыт стал для него отправной точкой исследования верлибра: «Но есть один размер, который абсолютно свободен от всяких содержательных ассоциаций, как ложных, так и не ложных. Это свободный стих, верлибр. Он без ритма²⁰⁷ и рифмы: единственное средство выразительности в нем — членение текста на длинные и короткие строчки», а также дало импульс поискам принципов перевода: «Так вот, кто захочет переводить любого поэта, видя в нем представителя его эпохи, его культуры, его традиции, — тот, конечно, обязан переводить его размером подлинника. А кто захочет переводить его как самобытную индивидуальность, как прямого собеседника нынешних читателей, тот будет переводить его без метрической униформы — верлибром. И то и другое желание правомерно»²⁰⁸. В этом автобиографическом эпизоде видна ситуация чтения, переходящая в ситуацию письма (перевода, конспекта). Триединство *поэтическое письмо-чтение-перевод* подкрепляет понимание поэтического письма как перевода.

²⁰⁷ В значении «без регулярного ритма», «без метра», поскольку нельзя создать высказывание без просодии, невозможно создать поэтическое произведение без ритма. Гаспаров употребляет слово ритм в том же смысле, что Бодлер: «Кто из нас не мечтает, в наше честолюбивое время, создать чудо стихотворной прозы, музыкальной без ритма и рифмы, достаточно гибкой и неровной, чтобы приспособиться к лирическим порывам души, к поворотам фантазии, к метаниям совести?» — Бодлер Ш. Парижский сплин. Рипол Классик, 2003. С. 5. Бакес возвращается к этим словам в разделе *La valeur émotive des rythmes*: Backès J.-L. *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*. P.: Hachette, 1997. P. 23.

²⁰⁸ Гаспаров М. Л. Экспериментальные переводы. СПб. : Гиперион, 2003. С. 22.

3.2. Системы репрезентации²⁰⁹

Изучению процесса чтения посвящены многие исследования когнитивной лингвистики, с другой стороны его рассматривает феноменология и теории эстетической рецепции текста. Процесс чтения основывается на дихотомии: текст/прочтение. Чтение предполагает наличие текста — письменного следа, застывшего и неизменного, легко передаваемого на различных носителях, и прочтения — всегда эфемерного, всегда индивидуального, многозначного, творческого.

При рассмотрении процесса чтения феноменология и теория эстетической рецепции отводят особое место понятию воображения. Ж.-П. Сартр посвящает два эссе «Воображение» (1936) и «Воображаемое. Феноменологическая теория воображения» (1940)²¹⁰ анализу процессов, происходящих в нашем сознании при создании образов, в частности при чтении. Если бы чтение было бы лишь актом восприятия, визуальной перцепции, мы бы воспринимали лишь черные палочки и пятнышки на белом листе бумаге. Для того чтобы распознать слово, понять фразу, осмыслить литературный образ необходимо воображение — способность, без которой не было бы возможно литературное произведение как творческий акт и чтение как процесс «со-творчества». Теория эстетической рецепции (В. Изер, М. Риффатер) сосредотачивает внимание на эффекте чтения, изучает работу, совершаемую текстом. Процесс чтения понимается как взаимодействие двух полюсов: артистического (автор) и эстетического (читатель). Чтение — это момент, когда текст начинает производить эффект. Для теории рецепции, как и когнитивной лингвистики, понятие о каналах восприятия информации

²⁰⁹ Величковский Б.М., Зинченко В.П., Лурия А.Р. Классификация сенсорных процессов и перцептивных систем// Общая психология. Тексты: В 3 т. Т. 3: Субъект познания. Книга 1 /Ред.-сост.: Ю. Б. Дормашев, С. А. Капустин, В. В. Петухов. М.: Когито-Центр, 2013. С. 83-90.

²¹⁰ Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения, СПб.: Наука, 2001. 319 с.

является ключевым. Каналы восприятия интересуют нас потому, что они напрямую связаны со способностью формировать образы соответствующих модальностей²¹¹. Традиционно говорят о визуальном (зрение) и аудиальном (слух) каналах восприятия, объединяя остальные каналы и соответствующие им впечатления под названием кинестетической модальности (осязание, обоняние, вкус).

Поэтический текст, как и обыденная речь, порожденная субъектом (в отличие от объектов, произведенных Искусственным Интеллектом), является актом экстерииоризации его непосредственной встречи-с-миром, пережитого опыта, который несет отпечаток устности (*oralité*) и телесности (*corporeité*).

На микроуровне в восприятии поэзии смыкаются сенсорные системы: движение глаз при чтении меняется²¹², происходит активизация областей мозга, как при восприятии музыки. Визуальный канал восприятия, интерпретируя буквенный код, апеллирует к мозгу, который запускает процесс создания ментальных аудиальных образов (визуальная и аудиальная модальности). Восприятие поэзии на слух передается в виде вибрации барабанным перепонкам (аудиальная и кинестетическая модальности сближаются на микроуровне), что может сопровождаться обработкой впечатлений, поступающих по визуальному каналу восприятия *in situ* (выступление поэта в рамках фестиваля, на поэтическом вечере, на слэме и т.д.) или *ex situ* (в видеозаписи, при интернет-трансляции).

Репрезентативные системы, основанные на сенсорных модальностях восприятия, опираются на процесс преобразования входной сенсорной информации и ее усвоения, но также обуславливают экстерииоризацию опыта индивидуальной телесности встречи-с-миром: они проявляются в речи на

²¹¹ Zunshine L. Introduction to Cognitive Cultural Studies. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010.

²¹² Менее частый «обратный отскок» (движение глаз, противоположное направлению чтения), характерный для логического восприятия текста, наблюдается при восприятии поэтического текста, записанного «в столбик». Фаликман М.В. Восприятие стиха: психология и физиология. Нейропоэтика как область когнитивных исследований: методы регистрации активности мозга и движений глаз в исследованиях восприятия и порождения поэтического текста.

уровне выбора лексики и просодико-синтаксических моделей, метафорики, выбора медиума²¹³ (вида деятельности, канала коммуникации, рода искусства).

Филолог, философ, стиховед, поэт, историк литературы вербализирует свой опыт чтения, то есть, по предикатам, которые он использует, по характеру метафор и др. можно определить его ведущую репрезентативную систему.

Область «Звуковых исследований» (Sound studies) как междисциплинарное поле объединило исследователей, в фокусе внимания которых находится концепт звука в культуре Запада с акцентом на развитие технологий аудиовоспроизведения.

В фокусе научного рассмотрения при антропологическом повороте оказывается человек и его опыт (эстетический, социальный, политического и др.) Антропологическая логика требует повышенного внимания к каналам восприятия, что, в свою очередь, делает очевидной недостаточность рефлексии над невизуальными модальностями (аудиальный канал восприятия - слух, кинестетический канал восприятия традиционно объединяет впечатления трех органов чувств: ольфакторные, вкусовые, тактильные).

Уэлтер Мёрч, современный американский композитор, в предисловии к переводу книги Мишеля Шиона на английский язык, образно описывает первичную стадию развития человеческого слуха: «Мы начинаем слышать до того, как рождаемся, через четыре с половиной месяца после зачатия. С этого момента мы развиваемся, купаясь в непрерывной роскоши звуков: песня голоса нашей матери, шуршание её дыхания, трубный звук её кишечника, тимпанические удары её сердца. На протяжении следующих четырёх с

²¹³ Во многом современные представления о медиуме в поэзии, о проблематике границ поэтического языка и повседневности подготовлены трудами американского философа прагматического направления Дж. Дьюи. «Поскольку произведения искусства выразительны, они являются языком. Скорее даже они – это множество языков. Ведь у каждого искусства свой медиум, и он приспособлен именно к определенному типу коммуникации. Каждый медиум говорит нечто такое, что невозможно столь же успешно или полно высказать на каком-то другом языке». Дьюи Дж. Искусство как опыт. — М. : Дело, 2024

половиной месяцев звук правит как единственная Королева наших ощущений: жидкая среда, мир маточной тьмы делает Зрение и Обоняние невозможными, Вкус монохромным, а Осязание — тусклым и обобщённым намёком на то, что предстоит»²¹⁴.

Анализ репрезентативных систем применяется в литературоведении не систематически и зачастую уводит в сферу экспериментального чтения. Наше исследование основывается на стихотворениях и критических текстах, их интерпретирующих с точки зрения формирования ментального аудиального образа. Считается, что аудиальная модальность — не самый распространенный тип репрезентативной системы²¹⁵. Вот почему особую ценность для понимания звучания стиха будут иметь работы ученых с преобладающим аудиальным каналом восприятия, в частности, Анри Мешонник, Жерар Дессон, авторы «Трактата о ритме»; Жан-Луи Бакес, автор монографии «Музыка и литература» и Мишель Финк, автор исследований о современной поэзии и музыке.

3.3. От устности и телесности к ментальному аудиальному образу

Обмен идеями поэтов, лингвистов, теоретиков литературы характеризует современную ситуацию исследований поэтического языка. Основы этого диалога закладывались в момент возникновения возможности фиксации поэтической речи на новом медиуме (в звукозаписи). В лингвистике к началу XX века технический прогресс способствует расцвету

²¹⁴ “WE BEGIN to hear before we are born, four and a half months after conception. From then on, we develop in a continuous and luxurious bath of sounds: the song of our mother’s voice, the swash of her breathing, the trumpeting of her intestines, the timpani of her heart. Throughout the second four- and- a- half months, Sound rules as solitary Queen of our senses: the close and liquid world of uterine darkness makes Sight and Smell impossible, Taste monochromatic, and Touch a dim and generalized hint of what is to come”. Murch W. Foreword in Chion M. Audio-vision sound on screen Chion / foreword by Walter Murch Audio-vision. New York: Columbia University Press, 2019. P. VII.

²¹⁵ Гриндер М., Лойд Л. НЛП в педагогике. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2001. С. 14.

экспериментальной фонетики, среди зачинателей которой во Франции принято называть аббата Руссло²¹⁶ и Фердинана Брюно²¹⁷. Работы аббата Руссло редко анализируются, они плохо вписываются в академическую историю фонетики, но благодаря его увлеченности и организаторской деятельности исследования звука вышли на новый этап.

Поэты посещали фонетическую лабораторию в Парижском Католическом институте с 1902 года, где Руссло возглавлял кафедру фонетики²¹⁸. Лаборатория была создана в 1897 г. по инициативе Гастона Париса и Мишеля Бреалья²¹⁹. Поэзия на тот момент стала своего рода лингвистической лабораторией, занятой проверкой новых возможностей означивания, эти процессы не остались без внимания лингвистов. Когда аббат Руссло и Ф. Брюно открыли в Сорбонне лабораторию “Archives de la parole” («Архивы слова»)²²⁰ в 1911 г., в сферу их интересов входило изучение не только территориальных и социальных диалектов, но и поэтическая речь. В сторону исследования поэтического языка идеи Руссло развивали его ученики и последователи: Э. Ландри в книге “La Théorie du rythme et le rythme du français déclamé” и Ж. Лот “L’Alexandrin français d’après la phonétique expérimentale”.

²¹⁶ Л.В. Щерба во время своего пребывания во французской столице в 1906–1908 гг. успел поработать в лаборатории аббата Руссло. «Взгляды Щербы на фонетику стали итогом его знакомства с экспериментально-фонетическими школами Руссло и Зиверса.[...] В Париже, в числе прочего, работал в лаборатории экспериментальной фонетики Ж.-П. Руссло» Базылев В.Н. Лев Владимирович Щерба и его эпоха: грани филологии, педагогики и идеологии // Филологические науки, 2016, №1. С. 104–105.

²¹⁷ Брюно Ф. (1860-1938) – французский лингвист, автор фундаментального труда «История французского языка от истоков до 1900 года» (девять томов при жизни автора с 1905 по 1937 год, далее работа над его наследием превратилась в коллективный труд). Этот университетский профессор, первый заведующий кафедрой истории языка, с 1914 по 1919 гг. был мэром Парижа.

²¹⁸ Spire A. Plaisir poétique et Plaisir musculaire. P.: José Corti, 1986.

²¹⁹ Brunot F. La phonétique expérimentale // Le Monde illustré, 1925, 31 janvier. P. 2-73.

²²⁰ Описание фондов “Archives de la parole” с ссылками на аудиозаписи в Национальной библиотеке Франции: URL: [https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc78617w] Дата обращения: 12.01.2025.

Ф. Брюно, рассказывая о своем знакомстве с экспериментальной фонетикой, о встрече с Жоржем Лотом в 1897 г., упоминает полемику вокруг французского стиха: «Он открыл мне существование экспериментальной фонетики. Аппарат, которым пользовался аббат Руссло. Он дал мне понять, каким подспорьем мог бы быть этот аппарат при изучении ритма, и в дискуссиях вокруг французского стиха, которые можно было бы так научным образом разрешить»⁵.

Благодаря Руссло вера в то, что более глубокое знание звуков языка может способствовать пониманию эволюционных фактов языка, окончательно утвердилась в фонетических лабораториях.

На тот момент разделение фонетики и фонологии еще не произошло, чем было обусловлено некое методологическое смешение. В дальнейшем экспериментальная фонетика будет изучать особенности реализации фонем в синхронии, а фонология будет изучать законы языка. Мешонник и Дессон в своей междисциплинарной концепции всегда исходят из того, что неудачное исполнение не влияет на внутреннее устройство текста, поэтому нужно воссоздавать модель звучания текста, учитывая историчность ритма.

Тем не менее в настоящее время существует возможность изучать записи голосов поэтов начала XX в. В Сорбонне 3 июня 1911 года состоялось торжественное открытие работы Архивов слова (*Les Archives de la parole*²²¹) в присутствии министра образования Т. Стега, руководителя исследований Ф. Брюно, профессора филологического факультета, а также промышленника и предпринимателя Э. Пате (*Emile Pathé*), основателя лабораторий, носивших его имя (он предоставил Сорбонне самую передовую аппаратуру)²²². В декабре 1913 г. в лабораторию приходили

²²¹ URL: [Université de Paris. Inauguration des Archives de la parole, le 3 juin 1911, sous la présidence de M. Th. Steeg, Ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, Paris, imprimerie Albert Manier, 1911.] Дата обращения: 22.05.2023

²²² Cordereix P. Les fonds sonores du département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France, *Le Temps des médias*, n° 5, 2005, p. 253-264. Murat M. Dire la poésie en 1913: Les Archives de la parole de Ferdinand Brunot// Puff J.-F. Dire la poésie? Collectif, Nantes: Cécile Ledéfaut, 2015. – P. 253–264.

для записи Рене Гиль и Гийом Аполлинер²²³. В эксперименте приняли участие поэты, среди которых были ныне забытые, но популярные среди современников (Морис де Фарамонд, Поль-Наполеон Руанар, Жан Экар), и те, чьи имена остались в истории (например, Анна де Ноай, игравшая важную роль в литературной жизни Парижа рубежа веков). Сохранилось 28 записей поэтических текстов, среди них 19 поэтов читали свои собственные стихи, остальные – классические (Лафонтен, Мольер, Гюго). Все они – поэты молодого поколения, наследники символистов – Аполлинер, Сальмон, Вильдрак, Спир, Луи Манден, всех этих авторов можно было найти на страницах журнала Ля Фаланж (“La phalange”).

27 мая 1914 года²²⁴ – день, вошедший в историю лингвистики и литературы, день, когда состоялось прослушивание аудиозаписей в присутствии поэтов-участников эксперимента. Рене Гиль высоко оценил организацию этого события: «Эксперимент представлял очень большой интерес, с разных точек зрения. Г-н Жан Руайер – поэт, тонко владеющий нюансами речи и чувства, – в своей трогательной вступительной речи с гордостью и меланхолией напомнил, что голоса тех, кто сейчас здесь слышал голоса друг друга, будут оценены потомками, и уцелевшие голоса будут звучать для будущих поколений, в патетичных празднествах»²²⁵.

В XXI веке, на новом этапе изучения звуковых архивов, можно отметить возобновление интереса к исследованиям в первых фонетических лабораториях (аббата Руссло и Фердинана Брюно)²²⁶. В этой практике публичного чтения и записи на новом медиуме для нас важен сам факт интереса поэтов к новому типу записи голоса, а также начало разделения фонетического изучения голоса поэта и отличного от него по природе «голоса

²²³ Ghil R. Science et poésie, Paris-Journal, 7 juin 1914.

²²⁴ Toucas-Massillon M. Des poètes parlent... mais c’est dans le phonographe in L’Homme libre, 28 mai 1914.

²²⁵ Ghil R. Science et poésie in Paris-Journal, 7 juin 1914.

²²⁶ Puff J.-F. Dire la poésie? Collectif, Nantes: Cécile Ledéfaut, 2015. См. та же Rousselot J.-P. Principes de phonétique expérimentale, Paris, H. Weler, 1897–1908. Savarit C.-M. Les lois de l’allitération et de l’assonance. Mercure de France, 1 février, 1908.

поэта, вписанного в текст», ментального образа звучания текста, о природе которого мы можем составить представление только по чтениям-интерпретациям и свидетельствам поэтов.

Подобно тому как певец, глядя на партитуру, слышит музыку и предчувствует артикуляцию, которая потребуется для исполнения партии, читатель слышит музыку стиха.

Практика немного чтения поэзии, которая позволяет сформировать ментальный образ звучания прочитанного (перекодирование визуальных знаков в аудиальные образы) задействует зоны мозга, которые активизируются при прослушивании музыки (левое и правое полушарие одновременно), и зоны мозга, отвечающие за распознавание лингвистической информации. Этот когнитивный процесс требует опыта слушания поэтических текстов и говорения на данном языке, этим обеспечивается снятие границ субъективного-объективного при чтении поэзии. Говорение связано с мускульно-артикуляторной памятью (ощущение собственного тела), слушание с восприятием аудиальных впечатлений.

Удовольствие при чтении поэзии достигается за счет снятия границ разных модальностей восприятия (визуальных, аудиальных, кинестетических) в когнитивных процессах формирования внутреннего образа воспринимаемой глазами страницы, в снятии границ между интероцепцией и проприоцепцией, субъективным и объективным.

Тема связи телесности (*corporéité*) и текста, понимание ритма поэтического произведения как оттиска телесности автора звучит у поэтов неоднократно в XX веке. Андре Спир (1868-1966), поэт и исследователь поэзии, посвящает этой теме книгу «Удовольствие поэтическое и удовольствие мускульное»²²⁷.

Положение о телесности поэтического ритма развивает Мешонник, называя одну из частей своей книги «Текст - имитация тела»: «Соотнесенность с телом примешивает малоизученный аспект привязанности к устной речи со

²²⁷ Spire A. Plaisir poétique et Plaisir musculaire. P.: José Corti, 1986.

времен пра-языка, что-то гиперсубъективное обрабатывает нас без нашего ведома...»²²⁸ Ощущение устности и телесности поэтического ритма, как ни парадоксально, свойственно практикам авангарда, в частности сонорной поэзии.

3.4. Дискурс активного воздействия и дискурс контрабандного воздействия

Парадоксы истории литературы предоставляют большое количество примеров, как умирали в нищете великие художники и поэты. Автор серии литературных портретов «Проклятые поэты» Поль Верлен предвосхитил понятие отложенной рецепции, сам прочувствовав на себе индустриализацию и политизацию литературных процессов во Франции.

Соллерс, отвечая на вопрос Ильи Божовика: «— Не думаете ли вы, что превращение современной литературы в официальный социальный институт несет в себе многие опасности и соблазны? [...] Сегодня хороший вкус требует восхваления всего авангардного, “современного”» — предостерегает от манипулятивного захвата творческих практик буржуазным обществом: «— Естественно, не стоит попадаться в новую ловушку буржуазной идеологии, которая придает большое значение всему новому как новому. Я думаю, что сила этой идеологии как раз и состоит в борьбе на двух фронтах: первый — простое воспроизведение форм прошлого, академических форм, второй — немедленное перехватывание, присвоение и восхваление всего, что представляет собой новизну, авангард и т.д. По сути, это тот же самый ход. <...> Так, например, французский буржуазный критик с наслаждением пишет, что Мишель Бютор — это новый Поль Валери. Это — примирение Академии и «лаборатории», апофеоз интеллектуальной безопасности»²²⁹. Соллерс противопоставляет «интеллектуальной

²²⁸ Meschonnic H. Critique du rythme. P. : Verdier, 1982. P. 328.

²²⁹ Ф. Соллерс. Интервью, данное И. Божовику, База // Передовое искусство нашего времени. 2011. № 2: Сборник литературы и теории журнала «Тель Кель». С. 73.

безопасности» рискованную революцию слова, порывающую с привычными дихотомиями (старое-новое, проза-поэзия и т.д.)

Говоря о дискурсах активного воздействия, О. В. Соколова опирается на труды европейских и американских ученых: «Ориентируясь на наследие “Эстетической теории” Т. В. Адорно и концепцию Ж. Рансьера, провозгласившего, что “всякий протест — перформанс, всякий перформанс — зрелище, всякое зрелище — товар”, М. Джей развивает идею о перформативном потенциале художественного текста, сопоставляя его с политическим и отмечая, что несмотря на заложенную в обоих типах текстов перформативность, “художественная выдумка” отличается от “политической лживости” величиной последствий и влиянием на реальность»²³⁰. Процессы междискурсивного взаимодействия и гибридизации дискурсов, характерные для XX века, позволяют выделить в особую группу дискурсы активного воздействия: «Авангардный поэтический, PR- и рекламный дискурсы могут быть объединены в группу дискурсов активного воздействия на основании общей ориентации на преодоление коммуникативного неприятия со стороны адресата, уменьшение дистанции между адресантом и адресатом и повышение прагматического эффекта посредством стимуляции творческой активности»²³¹.

Дискурсы активного воздействия, ориентированные «на преодоление коммуникативного неприятия и повышение прагматического эффекта, определяемого манипулятивным воздействием на реципиента», включаются в схему захвата «новизны», описанную Соллерсом. Манипулятивный механизм и установка на взаимодействие с аудиторией ради некоторого эффекта позволяет предположить существование другой категории поэтических текстов (как экспериментальных, так и лирических), которые обладают трансформирующей силой, воздействующей на реципиента

²³⁰ Соколова О.В. Дискурсы активного воздействия: теория и типология: дисс. ... д.ф.н. М.: Институт языкознания РАН, 2015. С. 113.

²³¹ Там же. С. 4.

(читателя, слушателя), благодаря «эффекту присутствия субъекта текста», его опыту, заложенному в фюсис-письме. Такие произведения мы условно назовём «дискурсом контрабандного воздействия», в них может быть ослаблена установка на коммуникацию, но в регистре передачи (по Дебрэ) заархивированный в них опыт, «послание в бутылке», обращенное к «далекому собеседнику», позволяет начать диалог через временные границы. Как отмечает Соллерс: «Другая эпоха может быть *более современной*, чем то, что претендует называться авангардом, но лишь повторяет недавнее прошлое. Я думаю, что Джойс имеет такое важное значение не потому, что он принадлежал к авангарду или был модернистом. Значение Джойса велико и текст его революционен, поскольку письмо Джойса *всеобщее, совершенно цельное*, оно покрывает огромную историческую сцену нашей цивилизации. Джойс важен не только потому, что он осуществил «речевые нарушения», не потому что он настойчиво выворачивал порядок слов, конденсировал их, нагнетал их плотность или изменял ритм фраз и так далее. Он революционен, потому что написанное им соотнесено с культурой, вобравшей в себя Фому Аквинского, Джордано Бруно, Джамбаттиста Вико, очень глубокое и детальное знание Средневековья и т.д. Нельзя забывать, что проблема встает не только с формальной точки зрения, но в соотношении с историей, понимаемой в аспекте *трансформаций*. Нужно, чтобы трансформация формы была не только современной или «авангардной», но, чтобы она охватывала всю протяженность исторической волны цивилизации. Это удалось Джойсу, а также Малларме, Лотреамону, Арто»²³².

Размышления писателей о парадоксах популярности предоставляют свидетельства различных культурных моделей чтения: «Почему популярны романы Дюма? — спрашивает Флобер в письме к Л. Коле. В них входишь с легкостью, сюжет увлекателен и стойко подпитывает интерес во время чтения. «Но потом, когда книга закрыта, в вас не останется никакого

²³² Соллерс Ф. Интервью, данное И. Божовику. База // Передовое искусство нашего времени. 2011. № 2. С. 73.

впечатления, все протекло насквозь как чистая водичка, и можно вернуться к делам. Прелестно!» от 20 июня 1853 г.²³³ Флобер описывает опыт чтения книги, не оказавшей трансформирующего воздействия на него как читателя. Если читатель, после встречи с текстом остался равен самому себе, значит не произошла «работа текста» (Риффатер).

Татьяна Дмитриевна Венедиктова, комментируя свидетельства писателей об опытах чтения, объясняет воодушевление (последствие) от встречи с книгой, когда «текст произвел работу», «важнейшим воздействующим фактором текста», подчеркивая, что «его эмоционально-стилистическая энергия — свойство скорее формы, чем содержания»²³⁴.

²³³ Венедиктова Т.Д. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. М. : Новое литературное обозрение, 2018. С. 237.

²³⁴ Там же.

§4. Ключевые понятия аудиальной поэтики

4.1. Из истории взаимодействия поэтического слова и музыки

Трансформации практик слушания, чтения и письма поэтических произведений, связанные с изменениями социума и эволюцией технических средств передачи информации, отражались на форме произведений.

Профессор университета Сиены Гвидо Маццони, анализируя соотношение понятий «лирика» и «поэзия», говорит, что поэзия в эпоху Возрождения «переживает не менее травматическую метаморфозу, чем переживала практика создания поэтических текстов начиная с эпохи Бодлера и до исторического авангарда»²³⁵.

Идея музыки стиха, музыкальности художественного слова имеет многовековую историю в европейской традиции²³⁶, и корни современных споров о звуковой организации стиха на материале французского языка можно видеть в XIV в., когда был поднят вопрос о разграничении средневековой лирической поэзии и музыки. В этот период фиксируется явный сдвиг в сторону записываемой и декламируемой, «говоримой» (*dite / écrite non lyrique*) нелирической поэзии, по крайней мере, на стадии создания текста²³⁷. К античной лирической традиции восходит термин *prosodia* (греч.),

²³⁵ Маццони Г. О современной поэзии. НЛО. 2024. С. 49.

²³⁶ Дионисий Галикарнасский пишет, что «мелодию голоса» — не в пении, но «в голой прозе» — следует назвать певучей, «мелодичной, но не мелодией» («О расположении слов», XI / Пер. М. Л. Гаспарова. Античные риторики. М.: Изд. МГУ, 1978. С. 183). Подробнее об истории идеи «музыки слова». Махов А.Е. *Musica literaria*. Идея словесной музыки в европейской поэтике. 2005. С. 23-99. См. также: Музыка в пространстве культуры : избр. ст. — Ростов н/Д : Книга, 2001.

²³⁷ Так, Жан Фруассар (1337–1410), не писал музыку для своих стихов, но оставлял место между строками для нотной записи или указывал, какие уже существующие мелодии берет за основу. Poirion D. *Le Poète et le Prince*. P.: Paris, 1965. P. 216.

обозначавший пение, сопровождаемое лирой²³⁸. Тот же словарь далее цитирует определение просодии, данное Мешонником: «консонантно-вокалическая организация текста; элемент ритма, в основном по принципу консонантизма; элемент смыслообразования через фигуры означающего»²³⁹.

«Последний поэт Средневековья» Эташ Дешан (1340–1404) в трактате о поэзии “L’Art de dictier”, написанном на языке ойль в 1392 году (который французы считают своим первым «Поэтическим искусством»²⁴⁰), говорит о противопоставлении между поэзией и музыкой. Автор монографии о музыке в европейской литературе А.Е. Махов называет словесную музыку *alia musica*, *l’autre musique*²⁴¹, предлагая термин трансмузыкальность для обозначения области между музыкой и словом. То же движение к размежеванию отмечено Данте в трактате, написанном по латыни “*De vulgari eloquentia*” в начале XIV века (1303–1305), Гильом Молинье говорит о сходных процессах в поэзии на языке д’ок в трактате о поэтике «Законы любви» (“*Leys d’amor*”, 1356).

Дешан называет музыку наукой, как медицину, одним из семи искусств: (“*Musique est la dernière science ainsi comme la médecine des sept arts*”²⁴²) и выделяет два вида музыки: «природную» (*naturelle, de bouche*) и «искусную» музыку (*artificielle*)²⁴³. В этом противопоставлении интересующий нас элемент “*musique de bouche*” (фр. “*bouche*” досл. «рот») по-русски называют “музыкой уст”²⁴⁴, что подчеркивает устность поэтической практики.

²³⁸ Aquien M., Molinié G. Dictionnaire de rhétorique et de poétique. P. : Librairie Générale Française, 1999. P. 632.

²³⁹ “L’organisation vocalique et consonantique d’un texte; élément du rythme, essentiellement par consonnantisme; élément du sens, par les figures du signifiant”. Meschonnic H. Pour la poétique I, essai. Gallimard, 1970. P. 65. Цит. по Aquien M., Molinié G. Dictionnaire de rhétorique et de poétique. P. : Librairie Générale Française, 1999.

²⁴⁰ L’art poétique. Par J. Charper et Pierre Seghers. P. : Seghers, 1956. P. 94.

²⁴¹ Махов А.Е. *Musica literaria*. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: ИНИОН РАН – Intrada 2005. С. 7.

²⁴² Deschamps E. L’art de dictier // L’art poétique. P. : Seghers, 1956. P. 94.

²⁴³ “Et est à savoir que nous avons deux musiques dont l’une est artificielle et l’autre est naturelle”. Ibidem.

80. ²⁴⁴ Махов А.Е. Цит. соч. С. 54. Противопоставление поэтических практик получило специфические наименования в европейских культурах, так, например, говорной стих (*unsangbar*) и напевный (*sangbar*) в германской филологии. О.А. Смирницкая Стих и язык древнегерманской поэзии Москва, Макс-пресс, 2021. С. 22. В конце XIX в. понятие

Искусственная музыка создается при помощи нот, прикосновения пальцев и дыхания, приложенных к музыкальным инструментам, для этого нужно знать законы гармонии и дисгармонии в этой науке²⁴⁵. Естественная музыка (словесная) создается при помощи рта и метрических речей в виде ле, баллад, рондо, песен²⁴⁶. Дешан называет поэтов *faiseurs*, возвращая внутреннюю форму греческого корня, указывает, что стихотворения читаются (*les dits et chansons par eux faits <...> se lisent de bouche*) голосом (*par voix non chantable*).

По мнению специалиста по средневековой поэзии Мишель Галли (ENS Lettres et Sciences Humaines, Лион), эмансипация поэтического слова от музыки повлекла за собой ряд последствий: просодические изменения, изменения в самой фигуре поэта, в том, как вписывалось «я» в текст, в соотношения между голосом и письменным словом и т.д. Возникла также трудность классификации этого нового объекта среди искусств, в определении его места среди областей знания : «непесенная поэзия» (“*une poésie non chantée*”)²⁴⁷. Именно Дешан употребляет впервые слово *poète* по отношению к Гийому де Машо и Чосеру²⁴⁸.

ритма в музыке находится в центре внимания не только поэтов, но и музыковедов Серов А. Ритм как спорное слово // Серов А. Критические статьи. — СПб., 1892. — Т. 1. — С. 632–639. Жак-Далькроз Э. Ритм. М.: Классика — XXI, 2006. 248 с.

²⁴⁵ «Искусственная музыка — это та, о которой упоминается выше; и ее называют искусственной в ее искусстве, потому что у нее шесть нот, которые называются *us, ré, my, fa, sol, la, <...> <...>*. (“*L’artificielle est celle dont dessus est faite mention; et est appelée artificielle de son art, car par ses vi note, qui sont appel lées, us ré, my, fa, sol, la, <...>. L’autre musique est appelée naturelle pour ce qu’elle ne puet estre aprinse a nul, se son propre couraige naturellement ne s’i applique, et est une musique de bouche en proférant paroules metrifées...*”». Recueil d’Arts de seconde rhétorique, éd. Ernest Langlois, Slatkine Reprints, 1974 (Imprimerie nationale. Paris, 1902. P. 270).

²⁴⁶ «Другая музыка называется естественной из-за того, что она не может быть использована никем, само по себе естественное звучание неприменимо, и это музыка для уст, произносимая размеренными фразами Другая музыка называется естественной из-за того, что ей нельзя научиться, если собственное дерзновение само по себе естественно не приложится, и это музыка уст, речи, произносимые метрически». Ibidem.

²⁴⁷ Gally M. “Une poésie sans musique? Bruits de voix et perceptions du monde chez Eustache Deschamps”// Gally, M., & Jourde, M. (éds.). (1999). *Par la vue et par l’ouïe*. Lyon: ENS Éditions. URL: <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.22545> Дата обращения: 27.03.2025.

²⁴⁸ В оригинальном тексте Поэт (“*poète*”) упоминается дважды: Eustache Deschamps, *L’Art de dictier* in *Œuvres complètes*, éd. Marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud, Didot, SATF. Paris, 1878-1904, (11 volumes.) T. 1. P. 243. T. 2. P. 140.

Художественное слово, в особенности поэтическое, было постоянно включено в соревнование между музыкой и риторикой²⁴⁹. Стихovedы и музыковеды употребляют разные метафоры, говоря об отделении стихотворения от музыки: поэзия «эмансипировалась» от музыки, или поэзия «осиротела», утратив музыку.

Дешан, говоря о музыке, упоминает метры и рифмы²⁵⁰, то есть имеет в виду силлабическую поэзию.

В рамках силлабики существовало две взаимоисключающих традиции. В некоторых произведениях использовались строки одной длины (например, 8-сложники или 10-сложники со смежной рифмой). Даниэль Леверс предлагает вслед за Ронсаром, называть такие стихотворения *discours*²⁵¹ (речи):

A ce monstre aime le fils contre son propre père, (6+6)

Et le frère, ô malheur, arme contre son frère,

La sœur contre la sœur, et les cousins germains

Au sang de leurs cousins veulent tremper leurs mains,

L'oncle fuit son neveu, le serviteur son maître,

La femme ne veut plus son mari reconnaître.

Les enfants sans raison se disputent de la foi,

Et tout à l'abandon va sans ordre et sans loi

В современном французском стиховедении такое построение называется *isométrie* (изометрическим).

²⁴⁹ Gally, M., Jourde M., éditeurs. *Par la vue et par l'ouïe*. ENS Éditions, 1999 // <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.22545>.

²⁵⁰ "Ceste musique instrumental a aussi lieu et peut estre trouuee es mectres et es rimes. Nous devons donc savoir que les musicaulx nombres et les proporcons dont les consonancies se despendent n'ont pas lieu seulement es melodies et es chans de nostre voix humaine, qui est voix simple et indeterminee et sanz aucune signification notable, ainz ont lieu es paroles qui sont une maniere de voix dearticulee et determinee par lecture. Et pour ce appelle Aristote parole «voix figuree en l'air» et par especial ceste musique a lieu es mectres et es rimes". Цит. по: Gally, M., & Jourde, M. *Op.Cit.* P. 166.

²⁵¹ Ronsard P. *Discours des misères de ce temps*, éd. Malcolm Smith, Genève, Droz, 1979. (*Ample Discours au Roi, Discours (1562-1563), Continuation du discours des misères de ce temps*).

В других, тяготеющих к песенной традиции (изохронная метрика), использовались строки разной длины (*hétérométrie*). Леверс предлагает называть их “песнями” (*chanson*), возводя к песням трубадуров, противопоставляя “речам” (*discours*)²⁵².

Жесткое противопоставление *chanson/discours* может вызвать терминологическое замешательство, некоторые сонеты и другие стихотворения без рефрена с однородной силлабической структурой были многократно положены на музыку и существуют в различных вариантах внутри синтетических произведений (но написание текста предшествовало музыке):

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant et filant,
Direz, *chantant* mes vers, en vous émerveillant :
Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle²⁵³.

Французский медиевист Даниэль Пуарион²⁵⁴ предполагает, что композиции Фруассара, возможно, предназначались для пения, но сам он не был музыкантом. «В своем романическом изложении *dits* Фруассар предлагает своим героям петь стихи, и, хотя иногда он использует глагол *chanter*, иногда глагол *dire*, в теории лирика остается музыкальной. Но поэт — не музыкант. Он оставляет пустое место для музыкальной записи или уточняет, что заимствует уже существовавшие мелодии»²⁵⁵.

²⁵² Leuwers D. Introduction à la poésie moderne et contemporaine. P. : Armand Colin, 2005. P. 129.

²⁵³ Например, Lucienne Boyer “Quand vous serez bien vieille” (1941) — первый катрен повторяется в конце исполнения как рефрен. Современное исполнение потребовало ресегментации сонета, две последние строки повторяются рефреном между катренами //URL: QUAND VOUS SEREZ BIEN VIEILLE CHORDS by Les Frangines @ Ultimate-Guitar.Com Дата обращения: 23.02.2025.

²⁵⁴ Poirion D. Le Poète et le Prince, PUF. Paris, 1965. P. 216.

²⁵⁵ Gally M. & Jourde M. Op.Cit. Подобное заимствование мелодии практиковалось в XIX в. Марселина Деборд-Вальмор оставляет свидетельство такой практики: «Беспорядок в этом стихотворении: “Vous demandez pourquoi je suis triste. À quels yeux Voyez-vous

Разнообразные сочетания в одном произведении строф, объединяющих силлабические строки разной длины (*hétérométrie*), восходит к песням («*chanson*») трубадуров²⁵⁶. Можно было бы подумать о привычном для современных песен чередовании куплетов и рефрена. Впрочем, вовсе не обязательно одна из строф должна повторяться, например, в знаменитом стихотворении поэта французского ренессанса Клемана Маро, положенном на музыку Клоденом де Сермизи²⁵⁷, две строфы без словесных повторов. Леверс отмечает, что в строфах сохраняется альтернанс, но рифмовка не сквозная²⁵⁸:

Tant que vivrai en âge florissant,
Je servirai Amour, le Dieu puissant,
En faits et dits, en chansons et accords.
Par plusieurs jours m'a tenu languissant,
Mais après deuil m'a fait réjouissant,
Car j'ai l'amour de la belle au gent corps.
Son alliance,
Est ma fiancée :
Son cœur est mien,

aujourd'hui le sourire fidèle" в основном связано с тем лихорадочным и глубоко печальным состоянием, в котором я находилась, когда эти строки пришли ко мне. Я не смогла спеть их так, как я пою почти все остальные, пробуя их в мелодиях, которые мне нравятся и которые, без моего ведома, заставляют меня быть более точной, не сбиваться». Письмо к Антуану де Латуре. от 23 декабря 1837. Речь идет о стихотворении: "À Monsieur A.L." (1839). Цит. по: Planté Ch. Marceline Desbordes-Valmore et l'hendécasyllabe. Imaginaire métrique et mémoire sonore BMDV, 2020, № 3. P. 152. Тот же принцип покрытия известной мелодии новыми словами практиковал Аполлинер. Его стихотворение *Le pont Mirabeau* совпадает по мелодическому рисунку с песней начала XIII в. ("*Gaîté et Oriour*"). Apollinaire G. *Oeuvres poétiques*. Préface par André Billy. Texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, 1965. P. 1043.

²⁵⁶ «Чередования рифм были возможны самые разнообразные; особенной сложности достигали они в поэзии провансальских трубадуров». Гаспаров. С. 122. См. также: Zumthor P. *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Poche, 1984 ; *La Lettre et la Voix. De la "littérature" médiévale (Poétique)* Le Seuil, 2016. «В романской поэзии на эти мотивы пелись силлабические тексты, никакого соотнесения словесных ударений с музыкальными долготами не было». Гаспаров. Цит. соч. С. 137.

²⁵⁷ URL : [<https://choralecapella.fr/tantquevivraienageflorissant.html>.] Дата обращения : 22.05.2025.

²⁵⁸ «Мы можем убедиться, что вторая строфа подчиняется одной и той же схеме <...> от одной строфы к другой рифмы не имеют одинакового звучания». Leuwers D. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. P.: Armand Colin, 2005. P. 130.

Mon cœur est sien :

Fi de tristesse,

Vive liesse,

Puisqu'en Amour a tant de bien.

Quand je la veux servir et honorer,

Quand par écrits veux son nom décorer,

Quand je la vois et visite souvent,

Les envieux n'en font que murmurer.

Mais notre Amour n'en saurait moins durer :

Autant ou plus en emporte le vent.

Maulgré envie

Toute ma vie

Je l'aimerai,

Et chanterai :

C'est la première,

C'est la dernière,

Que j'ai servie, et servirai. (1527)

Музыкальное исполнение фиксирует цезуру после 4 слогов в 10-сложниках (4+6) и диерезы в 4-сложниках (Son alliance [sɔ̃-na -li -jã-s(ə)] ; Est ma fiance : [E-ma-fi- jã-s(ə)]) — произносимые в пении финальные [ə] в клаузулах не учитываются при определении стихотворного размера, то есть это 4-сложник с женской рифмой, а не 5-сложник²⁵⁹). Традиция фиксирует диерезу alliance [a-li- jãs]; fiance [fi- jãs].

Анри Морье для определения альтернанса приводит цитату из первого провансальского трактата, в котором систематизированы формы и

²⁵⁹ «Последний слог на -е называется «лишним слогом», и именно он дает рифмы женские рифмы». “On appelle la syllabe finale en -e caduc «syllabe surnuméraire», et c’est elle qui fournit les rimes féminines”. Aquien M. La Versification appliquée aux textes. Armand Colin, 2010. P. 14.

стилистические особенности, используемые трубадурами, *Leys d'Amors*: «Мы не считаем ошибкой в повествовательной поэзии серию из четырех, шести или даже более длинных стихов, построенных исключительно на женских или мужских рифмах, при условии, что это не заходит слишком далеко. В композициях, которые должны быть положены на музыку, это было бы ошибкой»²⁶⁰. Таким образом альтернанс, появившийся в XII–XIII вв., приобретший особенную популярность благодаря одному из Великих Риториков, поэту и переводчику Октавиану де Сен-Желе (*Epîtres d'Ovide*, 1500), связан с лирической провансальской традицией. Морье выделяет курсивом свой вывод: «Таким образом, музыка, вероятно, была источником альтернанса (чередования рифм)»²⁶¹. Исполнение с музыкой (*chanson*) диктовало свои правила, которых могла не придерживаться «эмансипировавшаяся» от музыки поэзия (*discours*). В дальнейшем во Франции за музыкальностью поэтического слова сохранился некий ореол архаики (в положительном или отрицательном смысле), а уход от звукописи и усложнение и уточнение графического представления текста будет ассоциироваться с прогрессом. Можно проследить развитие борющихся за ведущую роль составляющих поэтического текста: фюсис-письмо (след), логос-письмо (знак).

В практиках искусства нет прямой хронологической последовательной преемственности. Так, Ницше возводит концепцию Вагнера к античному хору, обходя молчанием средневековую музыку, которая нарушала стройность его рассуждений²⁶². Средневековая музыка была вновь переоткрыта романтиками

²⁶⁰ “Nous ne considérons pas comme une faute dans la poésie narrative une série de quatre ou six vers, ou plus longue encore, de rimes exclusivement féminines ou masculines, pourvu que cela ne soit pas poussé trop loin. Dans les compositions qui doivent être mises en musique, ce serait une faute”. Morier H. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1981. P. 964.

²⁶¹ “La musique serait donc à l’origine de l’alternance”. Ibidem.

²⁶² Бертрам Э. Ницше. Опыт мифологии [1918]. СПб., 2013 ; Вагнер Р. Бетховен. М.; СПб., 1912 ; Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978; Ницше Ф. Полное собрание сочинений. В 13 томах. М., 2005–2012; Пашенко М.В. Сюжет для мистерии : Парсифаль — Китеж — Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). М. ; СПб., 2018; Свасьян К.А. Примечания // Ницше Ф. Сочинения. В 2-х томах. Т. 1. М., 1996.

в XIX в., а трубадуры — в XX веке Жаком Рубо. В становлении поэзии следует отметить противостояние лирического начала нарративному, риторическому. Отмеченное Дешаном различие «природной», «устной» (*naturelle, de bouche*) и «искусственной» музыки (*artificielle*) трансформируется в противопоставление двух традиций *chant/discours*, актуальное для современной поэзии, но это противопоставление не сводится к наследию метрических схем (*hétérométrie* или *isométrie*), а ведет к пересмотру приоритета аудиальной или визуальной репрезентативной системы (соотнесенность графического следа с аудиальным ментальным образом, вписанным в текст) и модусов письма (логос, фюсис). Одним из следствий этих взаимоотношений является спор о «рифме для глаза»²⁶³ и о разновидностях рифменных «аномалий» (так называемых нормандских рифмах и рифмах-андрогинах²⁶⁴).

В русскоязычной традиции так называемые «рифмы для глаза» (требующие не только созвучия, но и графического совпадения всех произносимых букв), иногда назывались зрительными. Для французской поэзии вопрос о возможности рифмовать слова с разными произносимыми графемами стоит особенно остро в связи тем, что «во французском языке мало слов, орфография которых точно и экономично воспроизводит произношение (одна буква на один звук, например, *ami, pur, macaroni*)»²⁶⁵. Об этом свойстве французских рифм писал Гумилев, формулируя свои девять заповедей

²⁶³ Про рифму для глаза подробнее в параграфе 4.2 Структурно-типологические особенности верлибра в соотношении с запретительными правилами силлабической поэзии. В 1922 г. Э. Дюжаржен начинает свою книгу о первых поэтах верлибра с определения регулярного стиха, в котором присутствует понятие рифма для глаза: «Регулярный стих — это тот, который, соблюдая классические правила и при этом используя некоторые вольности, введенные романтиками (*quelques libertés introduites par les romantiques*), измеряется количеством слогов, не превышающим двенадцать, с цезурой на середине в александрийском стихе, рифмами для глаза (*rimes rimant pour les yeux*), и чередованием мужских и женских рифм. Малларме оставался ему верен». Dujardin É. *Les premiers poètes du vers libre*. Paris, 1922. P. 8.

²⁶⁴ Monferran J.-Ch. « Rime pour l'œil, rime pour l'oreille : réalité, mythe ou idéal ? ». Par la vue et par l'ouïe, édité par Michèle Gally et Michel Jourde, ENS Éditions, 1999, <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.22590>.

²⁶⁵ Grevisse M. *Le Bon usage. Grammaire française*. Refondue par A. Goosse. Duculot. 1993. P. 95.

поэтического переводчика: «Вопрос о рифмах много занимал поэтов: Вольтер требовал слуховых рифм. Теодор де Банвиль – зрительных»²⁶⁶.

Совпадение произносимых графем требует уважения к традиции и этимологии, произношению в исторической перспективе. Вот почему совершенно логично, что Вольтер в сатирическом, антиклерикальном и бунтарском «катехизисе остроумия» (А.С. Пушкин) - в поэме «Орлеанская девственница»²⁶⁷, написанной в пародическом ключе против эпической поэмы Жана Шаплена (1595-1674) «Девственница, или Освобожденная Франция» (1659)²⁶⁸, расширяет круг рифмующихся слов за счет разных произносимых букв²⁶⁹.

Пример № 1 (saints//divins: ts/s)
Vous m'ordonnez de célébrer des saints :
Ma voix est faible, et même un peu profane.
Il faut pourtant vous chanter cette Jeanne
Qui fit, dit-on, des prodiges divins²⁷⁰.

Пример № 2 (apprêts//auprès: ts/s)
Tout fut sans faste, et non pas sans apprêts.
Festins des dieux, vous n'êtes rien auprès !²⁷¹

У Шаплена смежные рифмы построены на точном звуковом и графическом совпадении в соответствии с правилами альтернанса (ffmm):

Te chante la PUCELLE, la sainte Vaillance,
Qui dans le point fatal, où perissoit la France,
Ranimant de son Roy la mourante vertu
Reletta son Estat, sous l'Angois, abbatu.
Le Ciel se courroucça, l'Enfer esmit sa rage,

²⁶⁶ Принципы художественного перевода. Статьи К. Чуковского и Н. Гумилева. Всемирная литература. Петербург. 1919. С. 29.

²⁶⁷ Яснов М.Д. О французских поэтах и русских переводчиках. М.: Центр кн. Рудомино. 2017.

²⁶⁸ Chapelain. La Pucelle ou La France délivrée. Paris. Augustin Curbé. La Pucelle ou La France délivrée, poème héroïque. Par M. Chapelain | Gallica

²⁶⁹ Формально Вольтер все же не нарушает правило “чистоты рифмы”, которая определяется через понятие связывания (Liaison). Об этом подробнее 1.4.2.

²⁷⁰ Voltaire. La Pucelle d'Orléans. Œuvres complètes. P.: Garnier, 1877, tome 9, p. 25.

²⁷¹ Ibidem. P. 28.

Mais Elle, armant son couer de zele & de courage,
Par sa priere ardente, au milieu de ses fers,
Sceut,& fléchir les Cieux, & donter les Enfers²⁷².

На пороге XX в., когда сдвиги в языке французской поэзии стали особенно наглядны, в сборнике «фантазий, памфлетов, воспоминаний», изданных после смерти автора Гюисмансом под названием “Chez les passants” (1890) сохранено ироничное свидетельство Виллье де Л’Иль-Адана (1840-1889) о салонных разговорах о рифме находится: «— В итоге, вы рифмуете для глаза или для слуха? — Для обоняния, ответил меланхолично Леон Дьеркс»²⁷³.

Поэтика звука требует внимания к сегментации поэтической речи, которая в тексте представлена графически. Сегментация поэтической речи применительно к постметрическим полиморфным комплексам находится в центре внимания Мишеля Мюра констатирует, что форма стандартного верлибра стабилизируется в 1920-х годах, поэты разных направлений и поколений ею пользуются как готовым инструментом, каковы бы ни были их поэтические задачи²⁷⁴. Зачастую поэзия авангарда отождествлялась с понятием прогресса и трактовалась как поэзия «для глаза, а не для слуха», что, вероятно, связано со сменой практик распространения поэтических произведений.

²⁷² Chapelain J. La Pucelle ou La France délivrée. Paris. Augustin Curbé. URL : [\[https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5544978m.texteImage\]](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5544978m.texteImage)

²⁷³ “— Enfin, rimez-vous pour l’oeil ou pour l’oreille? — Pour l’odorat, Monsieur, répondit, avec mélancolie, M. Léon Dierx.” Villiers de l’Isle-Adam. Une soirée chez Nina de Villars // Les Poètes du Chat noir, anthologie poétique. Paris : Gallimard, 1996. P. 409. Возможно, это ироническая отсылка к стихотворению Мари Крысинска “Symphonie des parfums”, верлибру, опубликованному в журнале “Ля Кроник паризьен” (La Chronique parisienne) в 1881 г.

²⁷⁴ «История верлибра заканчивается принятием стандартной формы, и страницы о Бретоне - уже эпилог: верлибр был подвергнут испытанию изобретением автоматического письма и показал свою стойкость и способность к структурированию. Но в 1920-е годы сама форма стабилизируется. Поэты будут использовать его, как Пьер-Жан-Жув, как Рене Шар, так и поэты следующего поколения, у них в руках будет готовый инструмент, они не будут менять его. Свободный стих стал молотком без хозяина, доступным тому, кто хочет разрушать или созидать с помощью поэзии». Murat M. Le Vers libre. Paris : Honoré Champion, 2008. P. 309.

Терминология версификации несет память о древних эпохах. По-французски *vers* (стих) этимологически связан с поворотом (*vers*, от лат. поворачивать), о возвращении к началу ряда (др.-греч. *στήχος* — ряд, строй), и в самом словарном определении содержит упоминание метафоры: «Стих (*Vers*) происходит от латинского *versus* (от *vertere*-поворачивать), что обозначает поворот плуга в конце борозды, затем саму борозду, затем метафорически строку письма и, наконец, сам стих»²⁷⁵. Движение пахаря и движение пишущей руки управляют направлением взгляда, исторически метафора движения (плуга²⁷⁶, руки при письме, глаз при чтении) вписана в название стихотворной строки *vers*.

Гаспаров говорит не столько о форме, сколько о суггестивной силе стиха: «История стиха — важнейшая часть истории поэзии. Читая стихи, мы никогда не воспринимаем только то, что сказано смыслом их слов — мы всегда **ощущаем также и то, что подсказано** формой их метра, ритма, рифм, строф»²⁷⁷. Акцент переносится с формы на процесс чтения, на производимый текстом эффект.

Когда речь заходит о поэзии, то выражения «голос поэта», «голоса современной французской поэзии» — конечно, метафоры (если речь не об авторском исполнении вслух или об аудиозаписи). Например, историк литературы Мишель Мюра употребляет выражения «голос стихотворения» и «ментальное ухо» для описания процесса чтения: «Следует с осторожностью относиться к использованию метафор в литературной критике, а голос стихотворения или поэта без аудиозаписи - что это, как не метафора? Но точно

²⁷⁵ «Vers — Le mot vient du latin *versus* (de *vertere* — tourner) qui désigne le fait de tourner la charrue au bout du sillon, puis le sillon lui-même, ensuite de façon métaphorique, la ligne d'écriture, et enfin le vers lui-même». Aquien M., Molinié G. Dictionnaire de rhétorique et de poétique. P.: Librairie Générale Française, 1999. P. 723.

²⁷⁶ Подтверждение этой связи закрепилось в названии способа письма бустрофедон (досл. греч. бык, поворачиваю), при котором направление письма чередуется в зависимости от четности строки; первая строка — справа налево, вторая — слева направо, встречается в древнегреческих и других письменностях.

²⁷⁷ Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М. : Фортуна Лимитед, 2003. С. 3.

так же, как стихотворение звучит для ментального уха, точно так же и голос можно представить по описанию его свойств»²⁷⁸. Ряд метафор («голос текста», “voix dématérialisée”, «музыка стиха», «ментальное ухо», «внутренний слух») используется для описания когнитивных процессов чтения и письма, требующих способности создавать и удерживать ментальный образ звучания.

Во взаимодействии двух модальностей восприятия (визуальной (буквы) и аудиальной (образ звучания)) состоит особенность рецепции поэтического текста. Поэты используют разнообразные неологизмы для описания поэтического письма. Часто выступающий с публичными чтениями и перформансами поэт Кристиан Прижан употребляет выражение “voix-de-l’écrit” (голос написанного), противопоставляя его физическому голосу оратора или актера. Поэт и математик, член OULIPO Жак Рубо предлагает рассматривать существование стихотворения в квартете форм (“quatuor de formes”): две внешние (orale и écrite) и две внутренние (“aurale” внутренний голос и “éQrite”, ментальный образ страницы)²⁷⁹. Кроме графического остраниения терминов, Рубо использует музыкальную метафору “quatuor de formes”, что опять нас отсылает к метафоре музыки стиха, «словесной инструментовке».

За этими метафорами стоят физиологические процессы, которые в настоящее время изучает нейропоэтика. Движения глаз и работа головного мозга отличаются при чтении поэзии и прозы. «Музыка стиха» оказалась метафорой, подкрепленной нейрофизиологией: при чтении поэтического текста происходит вовлечение областей мозга, задействованных в возникновении эмоций при восприятии как поэзии, так и музыки, а также областей за пределами стандартной «сети чтения», причем как в «подчиненном» правом, так и в «ведущем» левом полушарии. Доказано, что

²⁷⁸ Murat M. Une re-matérialisation de la poésie// Archives sonores de la poésie\ Lang A., Murat M. Pardo C. les presses du réel. 2019. P. 206.

²⁷⁹ Coquellle-Roëhm M. Formes, formats, espaces : du sonnet et du tanka chez Jacques Roubaud in Interfaces [En ligne], 45 | 2021, mis en ligne le 12 juillet 2021, consulté le 09 janvier 2025. URL: <http://journals.openedition.org/interfaces/2089>. DOI: <https://doi.org/10.4000/interfaces.2089>

по сравнению с прозой зарегистрировано меньше возвратов к предыдущей строке (обратный отскок), то есть конец строки в стихе представляет собой своего рода «физическую границу», намеренно установленную поэтом и препятствующую возврату к только что прочитанному²⁸⁰. Метафоры и неологизмы, применяемые поэтами, являются свидетельством когнитивных процессов при создании поэтического письма.

Мы рассмотрим свидетельства, оставленные поэтами и стиховедами, их интерпретации звуковой организации поэтических текстов, поскольку все они являются свидетельствами «работы текста», экстериоризацией ментального образа текста, «культурной моделью чтения»²⁸¹, что эффективно для пояснения механизмов его организации в произведении (“forme-sens”) в исторической перспективе.

²⁸⁰ Фаликман М.В. Нейропоэтика как область когнитивных исследований: методы регистрации активности мозга и движений глаз в исследованиях восприятия и порождения поэтического текста // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. № 4, 2017. С. 349–368.

²⁸¹ Венедиктова Т.Д. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 14.

4.2. Структурно-типологические особенности верлибра в соотношении с запретительными правилами силлабической поэзии

Верлибр (понимаемый как постметрический полиморфный комплекс) появляется за счет «специфической сегментации дискурса, характерного для письменной поэзии современной западноевропейской традиции»²⁸². Сегментация представлена графически — переходом на новую строку. Минимальной единицей является сегмент, длина которого может варьироваться. Данное определение подходит к большинству произведений различных периодов, включая XX в., для стихов регулярных и свободных (*corpus versifié*), а также для стихотворений в прозе, афоризмов (*corpus non versifié*), как уточняет Мишель Мюра.

Во французском стиховедении для обозначения разбиения поэтического дискурса на строки используется два термина: лингвистический (*segmentation*) и метафорический (*découpage*). Сегментация с типографической точки зрения (с акцентом на материальный носитель, «медиум» – страницу) представлена в макете (*la mise en page*).

Рифма как маркер конца сегмента появилась во французской поэзии с XIV века²⁸³, что связано с ослаблением латинской просодии, исчезновением различия долгих и кратких гласных, вот почему рифма считается столь существенной для французского языка (“*essentielle au français*”²⁸⁴), в связи с чем появление рифмы в английской поэзии французам приятно связывать с французским влиянием²⁸⁵.

Эволюция языка и изменение произношения фиксируется в рифмованных текстах²⁸⁶, причем эти процессы происходят по-разному в

²⁸² Murat M. *Le Vers libre*. Paris : Honoré Champion, 2008. P. 34.

²⁸³ Aquien M., Molinié G. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : Librairie Générale Française, 1999. P. 644.

²⁸⁴ Morier H. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1981. P. 959.

²⁸⁵ “dans la poésie anglaise elle [rime] est due à l’influence française”. Aquien M., Molinié G. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris: Librairie Générale Française, 1999. P. 645.

²⁸⁶ «Согласный звук s в позиции перед согласным начал исчезать из произношения довольно рано. В XI веке он перестал произноситься перед плавными и носовыми. К XIV

литературной традиции (письменный язык, которым владеет интеллектуальная элита) и в устной (народная песня). Для письменного языка существенно влияние мнения ученых: «Естественным фонетическим изменениям с XV века все более активно начинает противостоять реакция грамматистов, которые заметили опасность утраты как для конечных флексий, так и для слов в целом, и пытались удержать прежнее произношение и реставрировать утраченные формы: немое *e* в конце и в середине слова, конечные согласные, необходимые для борьбы с омонимией, согласные в консонантных группах»²⁸⁷.

Вопрос о «чистоте рифмы» (*pureté*)²⁸⁸, существующий во французском стиховедении, не следует путать с «богатством» и точностью. Вопрос о чистоте рифмы, получивший название “*rime pour l’œil*” («рифма для глаза»), связан с модальностями восприятия (визуальной и аудиальной), а также с медиумом (материальным носителем) и практиками распространения поэтических произведений, что видно из определения: «Чистота — это требование, связанное с классическим желанием, чтобы рифма удовлетворяла как слух, так и зрение. Правила, связанные с *чистотой*, касаются как произношения, так и орфографии. Правило связывания предполагает (ошибочно называемое «рифмой для глаза») запрет на рифмовку двух слов, если одно из них заканчивается на гласную, а другое — на согласную, даже немую [непроизносимую], или если оба слова заканчиваются на согласные, которые не образуют одинакового звука при связывании»²⁸⁹. Это правило,

веку он исчезает и перед другими согласными, хотя на письме продолжает сохраняться, например, непроизносимый *-s* можно увидеть в рифмах мистерий XV: *mettre: ancestre, beste: faite*. Знак *accent circonflexe*, обозначающий открытость гласной на месте замолкшего *s*, появится только в XVIII в.». Школьников О. Ю. История французского языка. М. 2023. С. 189.

²⁸⁷ Школьников О. Ю. История французского языка. М. 2023. С. 190.

²⁸⁸ Aquien M., Molinié G. Dictionnaire de rhétorique et de poétique. Paris : Librairie Générale Française, 1999. P. 651.

²⁸⁹ “La pureté est une exigence liée au désir classique de rimes qui satisfassent aussi bien l’oreille que l’œil. Les règles liées à la pureté concernent donc bien la prononciation que l’orthographe. La règle de la liaison suppose (appelé aussi à tort *rime pour l’œil* interdit de faire rimer entre eux deux mots, soit terminées l’un par une voyelle l’autre par une consonne même

восходящее к XVI веку, сохранено рифмами Великих риториков, Клемана Маро, сформулировано в виде советов по акробатической рифмовке тулузского поэта Грасьена дю Пона (1539)²⁹⁰.

Поэтические системы нередко сохраняют следы произносительной нормы, которая с течением времени меняется. Так, например в строках Андре Шенье рифма *flanc/sang* при различии произносимых графем (с/g) удовлетворяет правилу чистоты, поскольку обе согласные при реализации связывания дадут звук [k]²⁹¹:

Quel remords agite le flanc,
Tourmente le sommeil du tribunal impie
Qui mange, boit, rote du sang ?

В особый тип «рифм для глаза» традиция выделяет нормандские рифмы “*rime normande*”: показательная пара рифм (*amer/aimer*), невозможная в современном произношении, называлась нормандской. Хотя в XVI и XVII веках конечное [r] в народной речи замолчало, оно сохранялось при чтении стихов. Нормандское произношение позволяло закрывать -е в финальном слоге в *amer*: рифма произносилась так: *ameR / emeR*: “*la rime était ainsi prononcée en diction savante, ameR / emeR* (Thurot, I, p. 55 et suiv.). Cette rime n’est donc aucunement une rime comptant exclusivement pour l’œil au xvii^e siècle”. Бенуа де Корнюлье подчеркивает: “Ce qui nous apparaît comme une rime pour l’œil, savante, une rime «normande», était pour Racine sans doute une rime, simplement”²⁹². С XVIII в. считалось, что это была чисто оптическая, графическая рифма, это представление зафиксировано в словаре *Dictionnaire*

muette, soit terminés par des consonnes qui ne feraient pas leur liaison éventuelle par le même son”. Ibidem.

²⁹⁰ Du Pont Gr. Art et science de rhetoricque metriffiée. / Ed. Véronique Montagne. Classiques Garnier, Paris 2012. URL [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4380q>] Дата обращения : 20.03.2023

²⁹¹ Цит. по Aquien M., Molinié G. Dictionnaire de rhétorique et de poétique. Paris : Librairie Générale Française, 1999. P. 651.

²⁹² Cornulier B. (De), Art Poétique. Notions et problèmes de métrique, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 221.

de poétique des Usuels de Poche (1993), что еще раз доказывает, что ментальное представление звукового образа на основе графики затруднялось при изменении произносительной нормы²⁹³.

На примерах данной рифменной аномалии очевидно (псевдо)предпочтение *визуального* совпадения в ученых «нормандских рифмах», в действительности отсылающего другой «устности», к утраченному произношению слова²⁹⁴. Непонимание правил традиционной силлабики многими участниками литературного процесса стало одной из причин реформы поэтического языка. Катализаторами этого процесса было ускорение ритма жизни больших городов и темпа речи, активизация культурного трансфера, индустриализация литературы, демократизация литературного процесса (рост количества авторов и публикаций), диверсификация практик распространения поэзии).

В понятии «рифма для глаза», как в матрешке, спрятана прежняя «устность», которая к концу XIX века во Франции, для большинства поэтов потеряла опору на чувственное переживание радости соответствий визуального, аудиального, телесного (субвокализация). Удовольствие от текста связано не только с образами и точностью выражающих их слов, но и с соединением при когнитивных процессах письма/чтения трех модальностей восприятия. Поскольку при глазном считывании формируется аудиальный ментальный образ на основе артикуляторного опыта читателя, то есть поэтический текст всегда стремится пробудить мультисенсорное воображение.

Жан-Луи Бакес, подводя итоги главы о причинах исчезновения классической системы версификации, говорит о правиле concordance - соответствия стиха синтаксической структуре: «Классическая система стала

²⁹³ Cornulier B. (De) “Fiction graphique, ou Langue des vers ? Rimes «pour l’œil» et «normandes»”. In Op.Cit. P. 220–222.

²⁹⁴ Предпочтение *аудиального соответствия* (совпадения звуков) реализуется при нарушении чередования мужских и женских рифм (“rimes androgynes”), отражающих современное произношение.

жертвой собственной эволюции. Она умерла из-за того, что отказалась от принципа соответствия, который должен обеспечивать впечатление естественности»²⁹⁵.

Мюра использует эпитет *polymorphe*²⁹⁶, поскольку именно так охарактеризована новая форма в эссе «Кризис стиха» (1892), в основу которого положено предисловие Малларме к «Трактату о слове» Рене Гиля (1886)²⁹⁷. Проблематичность термина *vers libre*, который употреблялся в традиционной французской силлабике как синоним *vers mêlés*²⁹⁸ (гетерометрия, свойственная, например, басням), наглядна видна в полемической реплике Поля Верлена на вопрос Жюль Юре, в котором он называет Лафонтена создателем свободного стиха (*vers libre*)²⁹⁹. Парнасец, виртуоз рифмованной силлабики Эредиа, принявший участие в том же опросе, в ответе Жюлю Юре не скрывает своего раздражения от термина «полиморфный стих», претендующего на новаторство, называя полиморфным александрийский стих для поэта, который владеет своим ремеслом и может варьировать формы до бесконечности, благодаря цезуре и переносам. Предлагая искать примеры у Ронсара, Ренье, Лафонтена, Расина, Эредиа приводит цитату из Шенье, называя ее символистским стихом из 16 слогов, вероятно, произнеся ее как единое целое:

²⁹⁵ Backès J.-L. *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, P., 1997. P. 98.

²⁹⁶ «Все новое утверждается применительно к верлибру – не тому, какой в XVII столетии использовался басне или опере (тот был лишь чередованием, без строф, различных употребительных размеров)», но к верлибру полиморфному («*polymorphe*»), назовем его как подобает». Murat M. *Le Vers libre*. – P.: Honoré Champion, 2008. P. 9. В отечественном стиховедении используется термин «гетероморфный». Орлицкий Ю. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛЮ. 2005. № 73. С. 187–202.

²⁹⁷ См. Глава 3. Подпараграф 1.1 «Словесная инструментовка» Рене Гиля.

²⁹⁸ Переходный момент становления терминологии можно видеть в определении Э. Дюжардена: «*Notons, toutefois, que les vers libres classiques ne sont qu’une réunion de vers réguliers inégaux et ne prennent leur qualité de vers libres qu’à la condition d’être « en nombre », tandis que le vers libre moderne possède cette qualité par lui-même et indépendamment du groupement dont il fait partie*». «Отметим, однако, что классические свободные стихи представляют собой просто собрание неравных регулярных стихов и приобретают свой статус свободных стихов только при условии, что количество слогов в соседних стихах регулярно повторяется, в то время как современный свободный стих обладает этим качеством сам по себе и независимо от группы, частью которой он является». Dujardin É. *Les premiers poètes du vers libre*. — Paris, 1922. — P. 9.

²⁹⁹ “—Et La Fontaine, l’auteur du vers libre, et Chénier ! ils ne comptent pas non plus ! Non, c’est idiot, ma parole, idiot.” Huret J. *Enquête sur l’évolution littéraire*. éd. Daniel Grojnowski, Paris : José Corti, 1999 [1891]. P. 69.

Mon âme vagabonde à travers le feuillage frémit.

Комментарий Эредиа о том, что на самом деле речь идет об александрийском стихе с переносом (*rejet*), свидетельствует о повторе цитаты с паузой, что на письме отображено переходом на новую строку после 12 слогов.³⁰⁰

Перенос (*rejet* и *enjambement*) – один из (разрешенных) элементов нарушения принципа согласованности стиха и синтаксиса в рамках традиционной силлабики. Прием построен на смещении пауз. (Подробнее в параграфе 4.)

Важна идея уровня специфической организации, позволяющего создавать сегменты и выстраивать границы независимо от любых других параметров. Так, Жан-Клод Мильнер, французский философ, лингвист, стиховед и психоаналитик, пишет: «В языке стих возможен, как только становится возможно провести фонологические границы, не сообразуясь с синтаксической структурой»³⁰¹.

Мюра отмечает, что верлибр самоопределяется по отношению к регулярному стиху как вариант или как альтернатива: «Он [верлибр] противостоит [регулярному стиху] и именно от него исходит, по крайней мере, претендуя на статус стиха»³⁰².

Так, например, в верлибре Филиппа Жакоте структурные особенности потребуют постоянной отсылки к традиционной силлабической системе:

³⁰⁰ “Le vers polymorphe! Mais l’alexandrin est le vers « polymorphe » par excellence ! Le poète qui sait son métier peut en varier les formes à l’infini, à l’aide de la brisure, de la césure et de l’enjambement. Nous pourrions prendre dans Ronsard, dans Régnier, dans La Fontaine, dans Racine, des exemples à n’en plus finir. Contentons-nous d’en prendre un dans Chénier, dans son admirable idylle de Néère [...] Mais Chénier a écrit :

Mon âme vagabonde à travers le feuillage
Frémira.

C’est un alexandrin avec un rejet de trois pieds !” Huret J. Enquête sur l’évolution littéraire. éd. Daniel Grojnowski, Paris : José Corti, 1999 [1891]. P. 304-305.

³⁰¹ Milner J.-C. L’Amour de la langue. – P.: Le Seuil, 1978. P. 300.

³⁰² “C’est à lui qu’il s’oppose et c’est de lui qu’il procède, au moins en tant qu’il prétend au statut du vers”. Murat M. Le Vers libre. – P.: Honoré Champion, 2008. P 9.

J'ai de la peine à renoncer aux images	11
Il faut que le soc me traverse	8
Miroir de l'hiver, de l'âge	7
Il faut que le temps m'ensemence ³⁰³	8 ³⁰⁴

Первая строка, состоящая из 11 слогов, расценивается ментальным слухом как отступление от канона: «В частности, первый стих, состоящий из одиннадцати слогов, совершенно чужд традиции: 11-сложный стих не предусмотрен нормой»³⁰⁵. Непарносложники до сих пор звучат некой отсылкой к Верлену. Первая строка рифмуется с третьей (images/age – с отступлением от графического совпадения *time pour l'oeil*³⁰⁶). Вторая и четвертая строки состоят из восьми слогов, как бы могло быть в классической силлабике, у них сходное синтаксическое строение, обусловленное анафорой (il faut que). Отмечая параллелизм этих конструкций, Бакес говорит, что их наличие подкрепляет впечатление, что речь идет о поэзии³⁰⁷.

³⁰³ Jaccottet Ph. *Airs, poésie. 1961–1964* // Œuvres, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 2014. P. 435. «Мне трудно отказаться от образов//Меня нужно возделывать лемехом//Зеркалом зим, возрастом//Меня нужно засеять временем». Переведено на семинаре «Лаборатория художественного слова».

³⁰⁴ В данном стихотворении Жакоте нет позиций спорного прочтения финального -е.

³⁰⁵ «Le premier vers, en particulier, avec ses onze syllabes, est tout à fait étranger aux habitudes : le vers de onze syllabes n'est pas prévu par la norme». Backès J.-L. *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*. Hachette, 1997. – P. 19. См. Вторая глава. Параграф 1. От Верлена к верлибру.

³⁰⁶ Яркими примерами намеренного систематического отступления от рифм для глаза (при омофонии финальных созвучий строк) считается сонет П. Верлена «Vers sans rimes» (1896) и сборник «Les contrerimes» П.-Ж. Туле (Toulet P.-J. 1867-1920)

J'ai vu le Diable, l'autre **nuît** ;

Et, dessous sa pelure,

Il n'est pas aisé de conclure

S'il faut dire : Elle, ou : **Lui**. Toulet J.-P. *Les Contrerimes* (1921). Édition Émile-Paul frères, 1929. P. 65, Les contrerimes : poèmes (Nouvelle édition) / P.-J. Toulet | Gallica Дата обращения 27.03.2025.

³⁰⁷ «Le parallélisme est pourtant un phénomène formel, et nous avons l'impression qu'il relève d'un code poétique: sa présence incite à reconnaître qu'il s'agit de poésie». Backès J.-L. *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*. Hachette, 1997. – P. 19.

Мюра, говоря о сегментации верлибра, на трех примерах выстраивает двойное противопоставление соотношения графического членения на строки с синтаксической структурой:

Пример № 1.

Ayez pitié des regards du blessé vers le chirurgien, 15
Pareils à des tentes sous l'orage ! 8
Ayez pitié des regards de la vierge tentée ! 13

(Oh ! des fleuves de lait vont fuir dans les ténèbres ! 12
Et les cygnes sont morts au milieu des serpents !)12
Et de ceux de la vierge qui succombe !10
Princesses abandonnées en des marécages sans issues ; 14

Et ces yeux où s'éloignent à pleines voiles des navires illuminés dans la tempête !
21
Et le pitoyable de tous ces regards qui souffrent de n'être pas ailleurs ! 20
Et tant de souffrances presque indistinctes et diverses cependant ! 17

Морис Метерлинк. «Взгляды» (“Regards”)³⁰⁸

Пример № 2.

Mais non! 2
Mon chant entrecoupé de cris! Mon chant à moi! 12
(Ce n'est pas toi, Amérique, tes cataractes, tes forêts 15
Où frémit la venue du printemps, ce n'est pas toi, 13
Grand silence des Andes prodigieux et solitaires, 12
Ce n'est pas vous, non, qui remplissez ce coeur 11
D'une harmonie indescriptible, où se mêlent 11

³⁰⁸ Пощады взглядам раненого на хирурга,
Подобным палатке во время грозы !
Пощады взгляду девственницы перед искушением!
(О, молочные реки, что потекут во мгле !
И лебеди, гибнущие среди змей !)
И взгляд девственницы, что поддается соблазну!
Принцессы, брошенные в безвылазные болота ;

А эти глаза, куда уходят на полных парусах сияющие корабли во время бури !
Достойны сострадания все эти люди, в муках, что они не где-то в другом месте !
И при этом так много почти неразличимых и разнообразных страданий !

Maeterlinck M. Serres chaudes (1889) Gallimard Poésie, 1983. P. 64. Цит по Murat 2008.
P. 47.

Une joie féroce et des sanglots d'orgueil!) 11
Oh! Que j'aïlle dans des lieux inhabités, loin des livres, 14
Et que j'y laisse rire et hurler 8
La bête lyrique qui bondit en mon sein ! 10

В. Ларбо «Музыка после чтения» (“Musique après une lecture”) ³⁰⁹

С одной стороны, в приведенных фрагментах Метерлинка и Ларбо читатель обнаруживает обнаруживает визуальное сходство сегментации (*dimension de découpage*), в это смысле они противопоставлены фрагменту Сандрапа. С другой стороны, Мюра проводит противопоставление между примерами по принципу построения дискурса: является ли доминирующим синтаксис при графическом членении или сегментация на строки с ним не согласуется.

Мюра напротив каждой строки помечает количество слогов и, предваряя разночтения, уточняет, что не будет объяснять, как вел подсчёт³¹⁰. Подсчет слогов в верлибре на французском языке не регламентирован строгой нормой, свой подсчет слогов профессиональный интерпретатор может аргументировать. Оба примера имеют лирическую тональность, интонация обозначена множественными восклицательными знаками. У Ларбо амплитуда расхождения слоговой длины сегментов невелика, за исключением первой строки (2 слога). Все остальные строки позволяют сопоставление с

³⁰⁹ Но нет!

Моя песнь, прерываемая криком! Песнь моя!
(Это не ты, Америка, твои катаракты, твои леса,
Где трепещет приход весны, это не ты,
великая тишина удивительных и одиноких Анд,
Не вы, нет, наполняете это сердце
Неописуемой гармонией, в которой смешиваются
Бурная радость и рыдания гордости!)
О! Пусть я удалюсь на необитаемые места, подальше от книг,
И выпущу на волю смеяться и быть
Лирического зверя, который прыгает в моей груди!

Larbaud V. Poésies de A.O. Barnabooth, Œuvres complètes. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1957. P.57.

³¹⁰ “J’indique entre parenthèses le nombre de syllabes, sans justifier mon décompte”. Murat M. Le Vers libre. – P.: Honoré Champion, 2008. P. 47. Такой комментарий является ответом на предполагаемые возражения, что свидетельствует о принципиальной неоднозначности силлабического подсчёта слогов в верлибре.

традиционным стихом (как отступление от нормы или как совпадение с ней). У Метерлинка два 12-сложника появляются в скобках, в них образы, метафорически сопровождающие основной (*vierge*), выделены ритмически. Мюра отмечает, что у Ларбо верлибр подчинен организации дискурса³¹¹. В скобки взяты строки, содержащие обращение к Америке и Андам, нарушающие основное обращение к собственному поэтическому голосу, «лирическому зверю». Основные синтаксические границы совпадают с границами стиха: «Стих согласован [принцип согласованности (*concordance*) стиха и синтаксиса], ничего лишнего. Он предстает перед нами как пространственное отображение речевого движения, которое становится видимым и подчеркивается за счет типографического маркирования»³¹².

У Метерлинка сегментация создает дискурс, она определяет его синтаксическую структуру: «последовательность параллельных, смежных или скоординированных сегментов; нагнетание относительных (определятельных) придаточных предложений: повторение этого типа на многих уровнях структуры»³¹³. Каждый стих представляет собой полную синтаксическую структуру и рисует один образ. Анжамбеманы, в отличие от анжамбеманов у Ларбо (между подлежащим и сказуемым *se mêlent*//*Une joie féroce et des sanglots d'orgueil*; между предикатом и прямым дополнением *j'y laisse rire et hurler*//*La bête lyrique* и др.), не нарушают равновесия. Начало стиха маркировано повелительным наклонением, междометием, повтором соединительного союза *et*, а финальная позиция подкреплена восклицательным знаком. При сравнении тем же мотивом (анафора *Ayez pitié* -пожалейте, имейте сочувствие, пощадите) в рифмованных стихотворениях того же сборника «Оранжевые»:

³¹¹ Степень согласованности сегмента (стиха, *vers*) и синтаксического членения может варьироваться у одного автора, подробнее на примере поэтики Ф. Жакоте. § 3.2.1.

³¹² «le vers est concordant, sans rien de redondant. Il se présente à nous comme une mise en espace du mouvement de la parole, qu'il rend visible et accentue par le marquage typographique». Murat M. *Le Vers libre*. – P.: Honoré Champion, 2008. P. 48-49.

³¹³ «...séquence de segments parallèles, juxtaposés ou coordonnés; amplification par des relatives: recurrence de ce type de structure à plusieurs niveaux». Ibidem. P. 49.

Ayez pitié de mon absence
 Au seuil de mes intentions !
 Mon âme est pâle d'impuissance
 Et de blanches inactions³¹⁴.

становится очевидно сковывающее присутствие регулярного стиха: 8-сложник, принуждающий в диерезе (in-ten-ti-ons [ẽ-tã-si-jõ] в 4 слога вместо 3 слогов в стандартном произношении [ẽtãsjõ]), и предсказуемость суффиксальных рифм (-ence/ance; -tion).

Мюра находит в приведенном фрагменте верлибра Метерлинка (Пример №2) «микрокосм» (microcosme) в каждом стихе, наделенный «горизонтом и нарративной глубиной» (“pourvu d'un horizon et d'une profondeur narrative”), непревзойдённый впечатляющий жест³¹⁵.

Фрагментам Метерлинка и Ларбо противопоставлен фрагмент Блеза Сандра по первому визуальному впечатлению:

Пример № 3.

Il pleut les globes électriques 8
 Montrouge Gare de l'Est Métro Nord-Sud bateaux-mouches monde 14
 Tout est halo 4
 Profondeur 3
 Rue de Buci on crie *L'Intransigeant* et *Paris-Sports* 14
 L'aérodrome du ciel est maintenant, embrasé, un tableau de Cimabue 20
 Quand par devant 4
 Les hommes sont 4
 Longs 1
 Noirs 1
 Tristes 1
 Et fument, cheminées d'usine 8

(“Contrastes”, Octobre 1913)³¹⁶

³¹⁴ Досл. “Пожалуйста, пожалейте о моем отсутствии//На пороге моих намерений !//Моя душа бледна от бессилия//И белого бездействия”. Maeterlinck M. *Oraison*. Serres chaudes, Paul Lacomblez, Éditeur, 1912. P. 11-12.

³¹⁵ Murat M. *Le Vers libre*. – P.: Honoré Champion, 2008. P. 49.

³¹⁶ Сандра Б. Стихотворения. /Перевод с французского, составление, послесловие и комментарии с Михаила Яснова. М.: Текст. 2016. С. 122. (впервые *Revue Der Sturm*, N° 184/185 Berlin, Novembre 1913).

Мюра, сопоставляя цитаты №1 и №2 с фрагментом из стихотворения «Контрасты» (“Contrastes”) Блеза Сандрапа (№3), говорит о типологии, а не об эволюции формы, хотя стихотворения расположены в хронологическом порядке. В дальнейшем исследовании мы стараемся располагать тексты хронологически, с учетом исторического контекста, и также будем избегать попыток выстроить линейный путь развития французского стиха.

В третьем стихотворении цикла «19 эластических стихотворений» Сандрап выражает свой принцип письма вербально и реализует графически:

L'unité
Il n'y a plus d'unité³¹⁷.

Сегментация у Сандрапа создает дискурс, основным принципом которого является диспропорция (длина сегментов варьируется от 1 до 20 слогов). Разнородность становится основным принципом стиха: разбиение синтагм, предполагающее неожиданную задержку дыхания, структурирует поэтическую речь. Типографическое членение (пробелы, организующие текст – фр. *blanc typographique*) становится несущим элементом стиха, отказавшегося от принципов силлабики и опоры на созвучия.

Мюра, комментируя свой пример №3, обращает внимание на синтаксические особенности стиха Сандрапа: «... стих навязывает себя, не только переносами, но и искусственной группировкой слов, которую он производит. Он воздействует на синтаксис, создавая невозможные конструкции, подобные оптическому обману». Строка “Il pleut les globes électriques” кажется похожей на гиперболу в идиоматическом выражении “il pleut des cordes” (о сильном дожде), но это ложный путь. Мюра утверждает, что нужно дожидаться строки “Tout est halo”, которая снимает двусмысленность³¹⁸. Это свидетельство читателя-профессионального

³¹⁷ Cendrars B. Du monde entier. Poésies complètes 1912–1924. P.: Gallimard, 1997. – P. 77. Сандрап Б. Стихотворения. М.: Текст. 2016. С. 120.

³¹⁸ Murat M. Le Vers libre. – P.: Honoré Champion, 2008. – P. 47-48.

интерпретатора, показывает энигматическое впечатление строки, связанное с двусмысленностью конструкции (что для русского читателя было передано экспликативно «Электрические фонари под дождем»³¹⁹), деавтоматизирующей чтение и заставляющей вернуться в прочитанному. М. Мюра подчеркивает структурирующую роль стиха (vers), представленного графически строкой (ligne): «Если раньше, поэтическая речь структурировалась по строкам с финальными рифмами, цезурами, то теперь только сегментация, интонационное членение создает поэтический дискурс»³²⁰.

К тезису о синтаксической и графической согласованности (principe de concordance)³²¹ обращается Ж.-Л. Бакес и уточняет, что речь идет не только о стихе как сегменте, но и полустихии в стихе с цезурой³²². Так, в «Созерцаниях» (“Contemplations”) Гюго строка:

J’ai disloqué ce grand niais d’alexandrin³²³

на уровне просодии показывает то, о чем говорит стих: синтаксическая пауза возможна после сказуемого J’ai disloqué перед прямым дополнением ce grand niais d’alexandrin (4+8). Сложно предположить ударение на 6 слоге перед традиционной цезурой grand/niais.

Во французском стиховедении при попытке выявить структурные особенности верлибра, помимо подсчета слогов ([Θ] instable, зияние (hiatus, элизия, синереза, диереза), в 60-е гг. ученые обратились к изучению ударения, роль которого в силлабике не имела структурирующего статуса (в отличие от рифмы и подсчета количества слогов в строке). Структурные особенности

³¹⁹ Сандрар Б. Стихотворения. /Перевод с французского, составление, послесловие и комментарии с М. Яснова. М.: Текст. 2016. – С. 123.

³²⁰ ibidem. P.35.

³²¹ Backès J.-L. Le vers et les formes poétiques dans la poésie française. Hachette, 1997. P. 92.

³²² См. Вторая глава. К проблеме внутристиховой сегментации; Цезура во французской силлабической традиции: внутренний просодический модификатор.

³²³ досл. «Я разъял этого великого александрийского невежу».

верлибра можно видеть в соотношении слоговой длины ритмических групп, взаиморасположении ударений.

4.3. Полемические подходы и понятия, касающиеся ментального представления о звучании текста

Силлабическая система стихосложения, в отличие от силлаботонической, по определению построена на количественном подсчете слогов, что обусловлено спецификой ударения во французском языке³²⁴. При анализе ритмических структур необходимо различать два уровня: фонологический (абстрактный уровень исследований (*niveau abstrait, sous-jacent*³²⁵, в нашем случае – анализ графического представления текста) и фонетический (уровень конкретных реализаций, анализ речи, звукозаписей).

Внимание к ударению во французском стиховедении XX в. связано с фонетическим поворотом в филологии, а также с работами русских и советских ученых, в частности Евгения Дмитриевича Поливанова (1891-1938), изучавшего законы стихосложения на материале разных языков. Поливанов вместе с Якубинским был одним из основателей ОПОЯЗа и его активным участником. В круг его интересов входила заумная поэзия, творчество В. В. Маяковского, поэзия народов мира. Так, например, он мог сравнивать мордовский припев с четверостишьем Виктора Гюго по фонемному составу: «“заумь”, как принцип, или как особый (самостоятельный) подвид поэтических пьес, существует и имеет все права на существование именно **как наиболее чистый или наиболее поэтический** (если исходить из вышесказанного нашего определения) вид поэзии: в “зауми” (по кр<айней>

³²⁴ Французский язык окситонический, Ударным является последний слог ритмической группы (ср.: “Une *vieille*, une *vieille* maison, une *vieille* maison en **brique**”). Слово лишено собственного ударения и приобретает его только при вхождении в дискурс, за счет синтаксической позиции в ритмических и дыхательных группах. Помимо основного ударения, существуют добавочные ударения на первый слог.

³²⁵ Lacheret-Dujour A., Beaugendre F. La prosodie du français, P.: CNRS ED., 1999. – P. 41.

мере в “зауми” идеального типа — без значащих слов) вся творческая энергия автора и все внимание воспринимающего (чтеца или слушателя) направлены на формальную (— звуковую) сторону речи, т. е., как мы увидим ниже, — на игру тем или другим видом повторов, не отвлекаясь в сторону смысловых представлений. С этим вполне увязывается и то обстоятельство, что именно в “зауми”, а также в том виде поэтических пьес (или фрагментов), в которых “заумь” наиболее свободно и наиболее часто фигурирует, — именно в refrain’ах — наблюдается наибольшая насыщенность повторами [т. е. элементами формальной (звуковой) организации стиха]. Для примера сошлемся, во-первых, на цитированный нами выше мордовский refrain (единственная тема которого, как мы видим, сводится к сгущенному “перекликанью” звуков *j*, *v*, *x*), а, во-вторых, на refrain из французской искусственной поэзии: беру припев из песенки в “Notre-Dame de Paris” Виктора Гюго:

Grève, aboie, Grève, grouille,
 File, o file, ma quenouille,
 File sa corde au bourreau,
 Qui siffle dans le préau.

Разберем это последнее четверостишие (в фонетическом отношении). Для того, чтобы проанализировать “звуковую инструментовку” этого припева, необходимо изобразить это в фонетической (пофонемной) транскрипции [Чтобы избавиться от привходящего “случайного” элемента (не имеющего отношения к звуковому составу пьесы), каковым является французская орфография.].

grɛ:v abwá grɛ:vœgrú:j(œ)
 fil ofil makœnú:j(œ)
 fil(œ) sakórd oburó
 kisiflœ dālœpreó.

Наличие двух пар смежных рифм [gru:j(œ) — kœnu:j(œ), oburo — preo] здесь, разумеется, оказывается каноническим (т. е. обязательным для каждого четверостишия данного жанра) и для нас ничего особо интересного не представляет: это общеобязательный *minimum* приема звуковых повторов, и

ничего характерного именно для refrain'ного четверостишия мы в нем не находим. Зато невольно обращает на себя внимание богатство **других** — неканонизованных приемов звукового повтора»³²⁶.

Следующие далее графические схемы консонантных повторов Поливанова легли в основу оригинальной теории ритма Мешонника и Дессона, которая включает понятие просодической акцентуации (*accentuation prosodique*). Статьи Поливанова 1930-х годов были опубликованы на русском языке в 1960 г., а переведены на английский в 1974 г. Дессон и Мешонник выделяют в работах Поливанова два важных вектора: «Поливанов признавал во всех версификациях действие двойного принципа: канонического принципа стиха и свободного принципа»³²⁷. Канонический принцип аллитерации в древне-германском стихе является факультативным (свободным) в немецкой силлабо-тонике. В каждой системе стихосложения есть элементы, поддающиеся подсчету, и элементы, отвечающие за последовательность. Французские стиховеды считают, что именно Поливанову удалось отразить принципы европейского верлибра³²⁸.

Основное ударение (в сочетании с паузами) является маркером границ ритмических групп, сегментирует речевую цепочку согласно лексико-синтаксическим отношениям. Для французского языка учение о проклитиках развивал Поль Гард³²⁹. Он вводит понятие фонологического уровня *accentogène* – акцентоноситель, способный стать ударным. (Самостоятельные части речи считаются *accentogène*, служебные *non-accentogène*.)

³²⁶ Поливанов Е.Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники URL: [https://textarchive.ru/c-1962708.htm] Дата обращения: 23.10.2024.

³²⁷ “Polivanov a reconnu dans toute versification le jeu d’un double principe, un principe canonique du vers et un principe libre”. Dessons G., Meschonnic H. Op.Cit.. P. 66.

³²⁸ «Возможно, лучше всего объясняет французский и европейский свободный стих именно принцип Поливанова». Dessons G., Meschonnic H. Op. Cit. P. 103.

³²⁹ Garde P. L’accent. P.: Presses Universitaires de France, 1968. Способность нести ударение является смыслоразличительной: например, омофоны *des* [de] как неопределенный артикль множественного числа не несет ударения, а *dé* [de] (игральный кубик) может быть ударным.

В поэзии фонологически зависимые слова могут оказываться ударными за счет позиции в речевой цепи (псевдо-пауза при анжамбемане)³³⁰ и именно сегментация участвует в смыслообразовании:

“...Pareil à la
Feuille morte”.³³¹

(P. Verlaine)

В тексте ритм определяется взаиморасположением ударений и пауз, то есть силлабическая длина ритмической группы может создавать эффект регулярности и сбоя этой регулярности (в поэзии и в прозе).

Je m’adoss**ai** contre le **tronc** d’un magnol**ia** et je m’endorm**is**.

(Chateaubriand, 4/4/4/5)

Во фразе Шатобриана симметрия ритмических групп нарушается последним сегментом, за счет этого финальное слово (сказуемое) выделено.

Tout m’était expliqu**é** par ce souven**ir** à demi-rê**vé**.

(Nerval, 1/5/5/5)

Во фразе Нерваля симметрия равных ритмических групп нарушается односложным подлежащим (неопределенное местоимение tout). За счет этого подлежащее выделено.

Следование двух ударений подряд может по-разному реализовываться в речи (transfert accentuel) (Анн Лапше называет причины этого явления психобиологическими), чтобы избежать скопления ударений (**chaton gris**).

Мешонник и Дессон противопоставляют данному подходу взгляд, считавающий ударения, следующие друг за другом, как «сгусток мускульной

³³⁰ См. Типы пауз во французском поэтическом дискурсе.

³³¹ Комментарий этого контекста: Белавина Е.М. К 180-летию Поля Верлена. URL :[<https://gorky.media/context/v-odinochnom-zaklyuchenii-sortiroval-kofejnye-zerna/?ysclid=me440mgf7452625627>] (Дата обращения: 25.10.2025)

энергии», трактуя текст на основе опыта говорения и слушания. Мешонник и Дессон полагают, что просодическая акцентуация вписана в текст на уровне фонологического закона и не зависит от реализации при чтении³³². Accentuation prosodique описывается как выделение первого слога, возникающее при повторе первого согласного (consonne d'attaque) в стихе вне зависимости от грамматической и синтаксической природы слов, в которых они встречаются:

Un ciel parce qu'il n'y a plus nulle part où poser la tête.

(Н. Michaux. Où poser la tête. Déplacements, déagements, 1985)

Дессон, комментируя цитату, дает описание «работы текста»: «Стих держится в первую очередь на соотношении двух лексем: ciel и tête. На них падает синтаксическое ударение, их объединяет повтор фонемы [ε]», между этими словами, объединенными фонетическим сходством, возникает «короткое замыкание смыслов» (“court-circuit de sens”)³³³. Выделяя цепи консонантно-вокалических повторов, Ж. Дессон употребляет метафору “**le serré rythmique d'un vers**”, что ассоциативно отсылает нас к «тесноте» звукового ряда по Тынянову³³⁴, а также цитирует Андре Спира (ударения

³³² Осмысление разделения фонетики (ударения при конкретном прочтении, конкретной реализации) и фонологии (создание ментального образа текста звучания текста) сопутствовало изучению поэтических текстов. Так, например, Э. Дюжарден, перечисляя важные работы по изучению звуковой организации французского стиха (Robert de Souza : *Où nous en sommes*, Paris, 1906, *le Rythme en français*, Paris, 1912 ; статьи André Spire *Mercure de France* du 1^{er} août 1912, *l'Effort libre* octobre 1913, *le Mercure de France* du 15 juillet 1914), говорит о противопоставлении основного ударения (primaire, акустический параметр длительности) на последний слог (фонология, акустический параметр интенсивности) и ударения второстепенного (риторического, на первый слог, фонетика): «Я упрекаю Суза только в том, что он недостаточно четко обозначил разницу между основным и второстепенным ударением; а Спира в том, что он, вслед за Жоржем Лотом, сделал акцент на высоте звука; в стихе должно учитываться только 1^о (основное ударение, длительность) и 2^о интенсивность. Ударение, затрагивающее параметр высоты, делает в своем чтении тот, кто читает стих вслух, оно не связано со стихом, как и качество голоса говорящего или цвет его волос». Dujardin É. *Les premiers poètes du vers libre*. — Paris, 1922. P. 11.

³³³ Dessons G. *Introduction à l'analyse du poème*. — P.: Armand Colin, 2005. P. 101.

³³⁴ Для осмысления верлибра как одной из форм гибридизации дискурсов отсылка к метафоре, употребленной Малларме в *Divagations*, была значима в начале XX в. К этой цитате обращается, например, Э. Дюжарден: “On se rappelle les admirables lignes de Mallarmé : «En vérité... il y a l'alphabet ; et puis, des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus... » Et c'est pourquoi j'ai cru (depuis longtemps et de plus en plus) qu'il était possible de trouver une forme qui passerait, sans transition et sans

располагаются на гребнях смысла), замечая, что «лингвистическая теоретизация верлибра позволила понять, что в речи смысл и акцентуация неразрывно связаны»³³⁵. Выражения причины (союз *parce que*) и отсутствия (*nulle part*) связаны между собой фонетическим повтором [рав], союз с каузальной семантикой выделен просодической акцентуацией: «просодическая акцентуация, выбирая фонемы — генераторы семантических отношений, способствует созданию фигур, в которых эти фонемы имеют специфическое расположение»³³⁶.

Подход Мешонника и Дессона позволяет зафиксировать, что для «профессионального интерпретатора» на уровне восприятия текста речь идет о выступающем элементе, участвующем в создании ценности (*valeur*): «Ритм производит смысл, даже если он идет вразрез с логической связью между словами. Он есть вкус текста»³³⁷, «только ритм изменяет способы порождения смысла»³³⁸.

Рассмотрим примеры комментариев, которые позволяют Мешоннику и Дессону делать выводы о дополнительных уровнях означивания в поэтических текстах.

В теории А. Мешонника и Ж. Дессона большую роль играют первые слоги, а главное в них – первые согласные. Так, например, в словосочетании *Sous un grand ciel gris* ударение ритмической группы падает на прилагательное *gris*, слова *sous grand ciel* отмечены просодической акцентуацией из-за повтора первых согласных [s] [g]³³⁹.

heurt, de la forme vers à la forme prose, suivant l'état lyrique du moment, et, toujours sans heurt et sans transition, serait elle-même vers libre, verset et poème en prose [...]». «Вспоминаются замечательные строки Малларме: "на самом деле ... есть алфавит; а затем более или менее сжатые, более или менее размытые стихи..." И именно поэтому я считал (и все более в этом убеждаюсь), что можно найти форму, которая плавно переходила бы из стихотворной формы в прозаическую в соответствии с лирическим состоянием момента и, всегда плавно и без резких толчков, становилась верлибром, версе и стихотворением в прозе [...]» Dujardin É. *Les premiers poètes du vers libre*. Paris, 1922. P. 22.

³³⁵ Dessons G. *Introduction à l'analyse du poème*. – P.: Armand Colin, 2005. P. 101.

³³⁶ Ibidem.

³³⁷ Meschonnic H. *Critique du rythme*, P.: Verdier, 1982. P. 38.

³³⁸ Meschonnic H. *Op. cit.* P. 58.

³³⁹ Dessons G., Meschonnic H. *Traité du rythme: des vers et des proses*, P.: Armand Colin, 2005. P. 141.

Авторы подчеркивают важность повтора начального согласного слова, приводя в пример словосочетание “pour pouvoir”, где предлог несет просодическую акцентуацию, в отличие от словосочетания “pour vouloir”, где первый согласный не повторяется³⁴⁰. Здесь антропологическая теория ритма отдает дань англоязычной традиции, где определение аллитерации построено на повторе именно первых согласных слова: «Аллитерация — использование, особенно в поэзии, одного и того же звука или звуков, особенно согласных, в начале нескольких следующих друг за другом слов. Английская скороговорка „Round the rugged rocks the ragged rascal ran“ построена на аллитерации»³⁴¹. Эта трактовка, вероятно, восходит к одной из древнейших формаций стиха — аллитерационному стиху.

Контр-акценты предстают в теории Мешонника-Дессона как энергетические блоки, каждое скопление ударений получает свою трактовку. Труды Анри Мешонника по теории ритма входят в программы французских университетов. В Университете Париж VIII профессор Жерар Дессон, последователь и соавтор Анри Мешонника, до того, как приступить к изучению верлибра, пополняет методологический инструментарий студентов, знакомя их с понятием просодического ударения и контр-акцента. Ж. Дессон показывает, как функционирует поэтический язык, какие дополнительные способы означивания он задействует, на примере строк Метерлинка из сборника «Оранжеви»³⁴²:

/˘ _ /˘ _ / ˘˘ ˘ _/˘ _

Mon Dieu ! mon Dieu ! quand aurons-nous la pluie,

³⁴⁰ Ibidem. P. 138.

³⁴¹ “Alliteration — the use, especially in poetry, of the same sound or sounds, especially consonants, at the beginning of several words that are close together” URL: [https://dictionary.cambridge.org/ru/alliteration] (Дата обращения 21.06.2021.)

³⁴² Сборник опубликован у издателя Léon Vanier, который печатал Поля Верлена. В книге 19 силлабических стихотворений, которые публиковались ранее (1887-1889), и 14 новых стихотворений 1888 г., из которых 7 — верлибры. Это одни из первых бельгийских верлибров на французском языке. Сборник этот очень важен, поскольку оказал влияние на Аполлинера, Элюара и сюрреалистов. В этом сборнике, в котором автор объединил силлабические стихотворения с верлибрами, анализ формы особенно важен для понимания становления верлибра и его специфических возможностей создавать образы.

u /u _ u /u _ u /u _

Et la neige et le vent dans la serre ! ³⁴³

Дессон подчеркивает, что помимо деления на ритмические группы (в первой из приведенных строк неравные 2-2-4 // и равные по второй 3-3-3), значимыми элементами являются контр-акценты (два ударных слога подряд, в силлабо-тонике принято говорить об утяжеленной стопе — спондее). В приведенной цитате контр-акценты образуются благодаря просодической акцентуации: профессиональному интерпретатору удастся считать «энергетические блоки», сгустки мускульной энергии, которые как бы запирают строку в начале и в конце фразы. (Mon выделено за счет повтора [m] в начале слова Mon Dieu! Mon dieu! – четыре выделенных слога подряд, а la (serre) выделено за счет повторения [l]). По мнению Дессона, таким образом на телесном уровне представлен образ закрытого пространства, который важно было передать в этом стихотворении об оранжерее, замкнутой, отгороженной от мира.

Среди цитат, прокомментированных Мешонником и Дессоном, в которых фонемы выступают генераторами семантических отношений, первая фраза романа Флобера «Саламбо» позволяет сравнить два читательских опыта прочтения. Флобер работал над ритмом (вне метрики), «хотел дать прозе ритм стиха», «оставив ее при этом прозой, совершенно прозой»³⁴⁴.

Звучание первой фразы романа «Это было в Мегаре, предместье Карфагена, в садах Гамилькара» представлено в трактате о ритме следующей схемой³⁴⁵:

³⁴³ «Мой Бог! мой Бог! Когда у нас будет и дождь, и снег, и ветер в оранжерее!» Maeterlinck M. Serres chaudes. P.: Léon Vanier, 1889 P. 9. Пример заимствован из лекции Ж. Дессона 07.11.2010.

³⁴⁴ Письмо к Луизе Коле от 27 марта 1853 г. Gustave Flaubert, Correspondance, éd. de la Pléiade, II, 77,

³⁴⁵ Dessons G., Meschonnic H. Op. cit. p. 203.



Рис. 1. Цепи консонантно-вокалической организации в первой фразе романа Г. Флобера «Саламбо».

Этот пассаж вызвал негативную реакцию у Поля Клоделя: «Эти потуги глухого, сияющего сыграть ноту, которую он не слышит, — одна из самых трогательных страниц страданий в истории литературы [...] Читатель заметил обесцвеченную однородность слогов, лишенных какой-либо вибрации. Автору удалось погасить даже А, эту ярко-малиновую букву. Три буквы „а“ в первом предложении имеют одинаковые характеристики, и в результате получается абсолютно плоская линия без какого-либо ритма. Мужские окончания доминируют, заканчивая каждое движение тупым, сильным ударом без эластичности и эха»³⁴⁶. Этот комментарий свидетельствует о «цветном слухе» Клоделя и проясняет его интерес к «симультанности»³⁴⁷.

Авторы «Трактата о ритме» считают этот комментарий Клоделя проявлением нехватки поэтического слуха у него самого: «Он не услышал двух блоков вокруг Карфагена и Гамилькара, контр-акцента на первом Carthage/Карфаген) от просодического эха (Car[как]) во втором (Hamilcar/Гамилькар). Просодическая связь является и семантической, так как она скрепляет два полюса воображаемого. Выделение контр-акцентом Carthage из-за эффекта созвучия с Hamilcar само является предвосхищающим отзвуком фразы, открывающей последнюю главу: “Carthage était en joie” («Карфаген объят был радостью»), второй полюс этой просодико-мифической

³⁴⁶ “Ce tourment d’un sourd cherchant à réaliser une note qu’il ne parvient pas à entendre est l’un des martyres les plus émouvants de l’histoire des lettres” [...] “Le lecteur a remarqué l’uniformité décolorée des syllabes sans vibration. L’auteur a réussi à éteindre l’a lui-même, cette lettre cramoisie. Les trois a de la première phrase ont exactement le même indice et il en résulte une ligne absolument plate sans aucun rythme. Les terminaisons masculines dominant, terminant chaque mouvement par un coup mat et dur sans élasticité et sans écho”. Claudel P. *Réflexions sur la poésie*. Gallimard. 1963. P. 78.

³⁴⁷ См. Третья глава 1.3 Версе и веера Клоделя.

пары, закрывающей и главу, и роман: “Ainsi mourut la fille d’Hamilcar, pour avoir touché au manteau de Tanit”. («Так умерла дочь Гамилькара в наказание за то, что коснулась покрывала Танит...»)³⁴⁸.

На наш взгляд оба свидетельства впечатлений о тексте ценны, поскольку они доказывают, что данный отрывок притягивает внимание читателя своей ритмической организацией. Даже расхождение прочтений одним автором одного и того же контекста не является опровержением антропологической теории ритма, а напротив, ее подтверждением, поскольку отражает подвижность читательского опыта, совмещающего в когнитивном процессе восприятие и память (в которой воспоминания неизбежно подвергаются деформации).

Так, например, несколько раз возвращаясь в комментарии к строке Робера Десноса, Мешонник отмечает выделенные слоги вертикальными чертами, увеличивает количество вертикальных значков:

Y mourir o belle flamme che y mourir

Рис. 2 Robert Desnos, Infinitif ³⁴⁹

Стихотворение Десноса – пример редкого двойного акростиха, в котором справа по вертикали содержится анаграмма имени Ивонн Жорж³⁵⁰, а слева - самого поэта:

³⁴⁸ “Il n’entendait pas les deux blocs autour de Carthage et d’Hamilcar, ni la contre-accentuation du premier (Carthage) par écho prosodique (Car [kar]) du second (Hamilcar). Le lien prosodique est aussi un lien sémantique, puisqu’il lie ensemble deux pôles fictionnels. La contre-accentuation de Carthage par effet de rime d’Hamicar est elle-même un écho anticipé de celle qui ouvre le dernier chapitre: « Carthage était en joie» l’autre de ce couple prosodico-mythique fermant le chapitre, et le roman: «Ainsi mourut la fille d’Hamilcar, pour avoir touché au manteau de Tanit»”. Dessons G., Meschonnic H. Op. Cit. P. 202.

³⁴⁹ Meschonnic H. Critique du rythme, P.: Verdier, 1982. – p. 255.

³⁵⁰ Ивонн Жорж, или Джордж (сценический псевдоним Ивонн Декноп, 1895-1930) - бельгийская певица и актриса.

Y mourir ô belle flammèche y mourir
voir les nuages fondre comme la neige et l'écho
origines du soleil et du blanc pauvres comme Job
ne pas mourir encore et voir durer l'ombre
nâître avec le feu et ne pas mourir
étreindre et embrasser amour fugace le ciel mat
gagner les hauteurs abandonner le bord
et qui sait découvrir ce que j'aime
omettre de transmettre mon nom aux années
rire aux heures orageuses dormir au pied d'un pin
grâce aux étoiles semblables à un numéro
et mourir ce que j'aime au bord des flammes.

Стихотворение, посвященное певице, обращено к аудиальной модальности, его строй позволяет выделить множественные консонантно-вокалические повторы и просодические фигуры. Анаграмма как одно из проявлений механизма паронимической аттракции (мотивированности языкового знака) привлекает внимание к звуковой организации текста.

Выводы первой главы:

Процессы поэтического письма, чтения и перевода целесообразно рассматривать как единый непрерывный цикл интериоризации и экстериоризации опыта, связанный с аудиальной интерпретацией «музыки стиха», «голоса текста» (*voix-de-l'écrit*) на основе опыта слушания и говорения на данном языке в сочетании со знанием правил чтения поэтического текста. Глазное чтение поэтического текста задействует не только визуальное восприятие, но и т.н. аудиальное воображение. Трансформация этих процессов с течением времени подтверждает их историчность.

Мы сопоставили труды выдающегося французского стиховеда Анри Мешонника и его последователя Жерара Дессона, предложивших междисциплинарный подход к интерпретации ритма, с историческим французским стиховедением (Бенуа де Корнюлье, Мишель Акиен, Жан-Луи-Бакес, Мишель Мюра) и показали, что антропологическая теория ритма Мешонника содержит установку на изучение дополнительных уровней означивания. Антропологическая теория ритма полемична к культуре, построенной на двуединстве языкового знака. Для нас в ней ценна попытка интеграции различных систем стихосложения, в частности положений трудов Осипа Брика, Бориса Томашевского, Виктора Жирмунского, Романа Jakobsona, а также Евгения Поливанова, что предвосхитило развитие современного сравнительного стиховедения. Мешонника всегда интересовало то, что наименее поддается измерению и подсчетам: телесность, устность, ритм, субъективность, историчность. Комментарии Анри Мешонника и его последователей — свидетельство процесса чтения-интерпретации-письма, позволяющее сохранить важную часть культурного наследия.

Для понимания механизмов создания ментального аудиального образа при глазном чтении корпус оригинальных поэтических текстов эффективно дополнять данные стиховедческих трактатов и словарей свидетельствами

поэтов и переводчиков для выявления стратегий считывания культурных кодов при специфическом способе означивания, оставляющем не знак, а след (фюсис-письмо, *oralité du texte*).

Так называемый «**паронимический взрыв**» (внимание к различным типам звуковых повторов) совпадает по времени с развитием экспериментальной фонетики и теоретизацией верлибра. Участие поэтов в фонетических экспериментах в лаборатории аббата Руссло (Париж, 1911-1914 гг.) усилило вовлеченность литераторов в осмысление функционирования языка, стало катализатором формальных поисков при разработке дополнительных способов означивания.

Антропологическая теория ритма, выдвинутая Анри Мешонником в 80-е гг., вступала в противоречие со структуралистским подходом, анализировала поэтическое письмо в его субъективности и историчности. Продолжает вектор мысли, заданный русскими формалистами, творчески преобразованный в антропологической теории ритма, мы рассмотрим с новых позиций стратегии поэтов и техники письма в их соотношении с социальными процессами распространения поэтических произведений.

Вторая глава.
ЭТАПЫ СТИРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРОСОДИЧЕСКОЙ
МАТРИЦЫ

§1. От Верлена к верлибру³⁵¹

*La variation date de là:
quoique en dessous et d'avance inopinément préparée par Verlaine, si
fluide, revenue à de primitives épellations³⁵²*

Stéphane Mallarmé

Во французской поэзии поиски нового языка, новых средств выразительности происходил на фоне затемнения для самих поэтов правил регулярной версификации. Зазор между произносительной нормой обыденной и поэтической речи был очень велик из-за правил чтения, в особенности связанных с подсчетом слогов (*décompte syllabique*) и реализацией немой [ə]. Не только лингвисты³⁵³, но и поэты называли такое положение вещей

³⁵¹ Параграф представляет собой переработку статьи: Белавина Е. М. От Верлена к верлибру: Эволюция доминант аудиального воображения // Новое литературное обозрение. — 2017. — № 148 (6). — С. 37–46.

³⁵² «С этого момента и начинается вариация, хотя еще прежде, подспудно, нежданно для всех готовил ее Верлен, в гибкой текучести своей возвращаясь к первоначальному чтению по слогам». Малларме Ст. «Кризис стиха». Цит. соч. (Перевод Ирины Стаф). С. 325. Малларме, говоря об изменениях (*variations*) музыки стиха (*vers*) и Верлене (*Verlaine*), сам использует принцип паронимической аттракции.

³⁵³ Шарль Балли характеризует правила чтения классического стиха как «патологию», «вызов живому произношению», «аномалию». Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М. Иностранная литература. 1955. С. 307. Правила чтения классического стиха требуют восстановления заударных немых [ə]. Так, строка В. Гюго будет насчитывать 12 слогов (с женской рифмой, произносимое [ə]):

Donne-lui tout de même à boire, dit mon père.
[dɔ — nə — lɥi — tu — də — mɛm/ a — bwa-rə — di — m ɔ̃ — pɛr]

Ж. Вандриес доказал, что современное произношение позволяет удлинить строку на целых три слова, а количество слогов останется неизменным: “Donn’-lui tout d’mêm’ à boir’ un’goutt’ d’eau, — dit mon père”. Подробнее: Белавина Е. М. Французская

«аномалией»: «В чем причина этой очевидной аномалии?»— задается вопросом Теодор де Банвиль в книге «Малый трактат о французской поэзии» (1871), приводя строки Гюго с подсчетом слогов без учета элизии³⁵⁴, а также приводя примеры односложных и двусложных метров³⁵⁵, чем предваряется объяснение понятия элизии, а также мужской и женской рифмы. Банвиль уточняет, что за финальным произносимым -е могут следовать другие произносимые буквы (s, t, nt)³⁵⁶. Важно, что на артикуляторном микроуровне телесного переживания устности женская рифма с, казалось бы, произносимым [ə] производит эффект, отличный от мужской: если произнести по-русски слово *дом* или *ком*, в конце слова губы сомкнуты, при произнесении по-французски “romme” [rɔ̃m] или “comme” [kɔ̃m] — губы в конце слова размыкаются.

Еще одним красноречивым свидетельством зазора между литературной и произносительной нормой можно считать первое стихотворение Поля Верлена (“La Mort”), отправленное 14-летним поэтом Виктору Гюго 12

поэзия 1950–2000. Как читать? (Lire en français la poésie 1950–2000). М. : КДУ, 2024. С. 20–48.

³⁵⁴ L’au-ro-re ap-pa-rai-sait ; quel-le-au-ro-re ?-Un a-bî-me.(16)

D’é-blou-is-se-ment,-vas-te,-in-son-da-ble,-su-bli-me. (14)

A quoi tient cette apparente anomalie?” Banville Th. de. Petit traité de la poésie française, Paris : Bibliothèque de l’écho de la Sorbonne. 1872. P. 19.

³⁵⁵ Разбирая форму односложного стиха “Fort// Belle// Elle// Dort” (досл. «Очень Красивая, Она Спит»), Банвиль обращает внимание на слова *belle* и *elle*, в которых -е не произносится, но он их воспринимает как двусложные: «Однако очевидно, что и слово BEL-LE и слово EL-Le содержат не по одному, а два слога “Fort Belle Elle Dort”». Banville Th. de. Petit traité de la poésie française, P.: Bibliothèque de l’écho de la Sorbonne. 1872. P. 18.

³⁵⁶ De même, les deux derniers vers de ce tercet:

Sion, repaire affreux de reptiles impurs,

Voit de son temple saint les pierres dispersées

Et du Dieu d’Israël les fêtes sont cessées. Racine. Esther Acte I, Scène I.

Et les deux vers que voici :

Mais du sang de l’un d’eux les sables se teignirent

Et les rugissements de l’un d’eux s’éteignirent,

Albxandre Dumas. Charles VII, Acte I, Scène i.

sont des vers féminins, et la rime qui les unit est une rime féminine.

декабря 1858 г.³⁵⁷, в котором комментаторы усматривают шероховатости просодии (из-за -е).

Поэтическая норма, отдалившаяся от произносительной, поддерживалась за счет образовательных институций, александрийский стих и рифмованная силлабика в целом стали ощущаться как «официальный стих»³⁵⁸, символ некоего политического уклада. Понимание динамики развития современного французского стиха требует внимания к изменению процессов означивания, в частности, формированию аудиального ментального образа, составляющего специфику поэтического текста. Один из самых затяжных споров XX века, в некоторых странах продолжающийся в XXI веке, — это спор о верлибре (*la querelle du vers libre*).

Во французской поэзии «непременная» (со среднефранцузского периода) рифма, в настоящее время в ситуации количественного преобладания нерифмованных поэтических текстов на протяжении более века, воспринимается опосредованно, как элемент архаизации, каламбура и др.: рифма не является частью нормы. Использование рифмы в песнях, в рекламных слоганах, в детской литературе заслуживает отдельного изучения.

Книга «Малый трактат о французской поэзии» популярного в XIX в. поэта Теодора де Банвиля (1828-1891) сейчас известен только специалистам, а стихотворение «Поэтическое искусство» Поля Верлена, содержавшее призыв «сломать шею риторике» и «присматривать за Рифмой»³⁵⁹, которое было в некотором смысле ответом на книгу Банвиля, стало восприниматься как

³⁵⁷ Verlaine P. СЕР. P. 1061. Речь идет о непроизносимом -е после гласного (*muettes non élidées*) в стихах 16 (“...génie, dans...”) и 18 (“tu t’apitoies sur...”). В соответствии с эволюцией фонетической системы - е после гласного не произносится (*amuïssement*) со среднефранцузского периода (XIV-XV вв.): «Первый этап исчезновения немого е, нейтрального безударного гласного, чрезвычайно неустойчивого, заключался в стяжении зияний [...]». Школьников О. Ю. Цит. соч. с. 187. То есть, правилам стих 6+6 соответствует, но наличие потенциальных зияний, вероятно, до сих пор считалось ошибкой.

³⁵⁸ Малларме в беседе с Жюлем Юре. Huret J. *Enquête sur l’évolution littéraire* (éd. Daniel Grojnowski), Paris, José Corti, 1999 [1891]. P. 105.

³⁵⁹ Verlaine P. *Œuvres poétiques complètes*, P., 1962. P. 362. Следует читать так же, как полемику с Бодлером по поводу поэтического искусства Эдгара По (сноска 391).

манифест новой поэзии, разошлось на цитаты и переведено на множество языков. Банвиль писал о необходимости богатой рифмы в духе эстетики Парнаса, доказывал, что в поэзии слышна чуть ли не одна только рифма, что ее роль — ведущая, что все остальное — только “cheville”, «лишнее слово» (применительно к поэзии), «слово-наполнитель»³⁶⁰. Метаморфоза восприятия оказалась необратимой. Уже в 1897 году Рене Думи (1860-1937), литературовед, критик, выступивший против символистов, констатировал: «В наши дни богатая рифма перестала нравиться, видны лишь ее недостатки: она разрушает внутреннюю гармонию стиха финальным звоном колокольчика, <...> она обедняет словарь, <...> бросает в самое лирическое место каламбур»³⁶¹.

Верлен хотел поставить эпиграфом к «Поэтическому искусству» строки Шекспира из комедии «Двенадцатая ночь» (Акт 2, сцена 4), реплику герцога, предваряющую песню шута³⁶²:

Mark it, Cesario, it is old and plain;
The spinsters and the knitters in the sun
And the free maids that weave their thread with bones
Do use to chant it. It is silly sooth,
And dallies with the innocence of love,
Like the old age.

Верлен пишет об этом 15 октября 1883 г. Шарлю Морису: «Вот эпиграф, который нужно поставить перед “Art poétique”, которое вам посвящено (мне

³⁶⁰ “Le reste, ce qui n’a pas été révélé, trouvé ainsi, les soudures, ce que le poète doit rajouter pour boucher les trous avec sa main d’artiste et d’ouvrier, est ce qu’on appelle LES CHEVILLES”. - Banville Th. de. Petit traité de la poésie française, Paris : Bibliothèque de l’écho de la Sorbonne. 1872. P. 40-56.

³⁶¹ “De nos jours la riche riche a cessé de plaire et on n’en aperçoit plus que les inconvenients : elle nuit à l’harmonie interieur du vers par le coup de cloche de la fin, [...] elle apauvrit le vocabulaire, [...] enfin elle jette en plein lyrisme le calembour lui-même”. Doumic R. La question du vers libre in Revue des deux mondes CXLII, 15 juillet 1897.

³⁶² Я музыки хочу. — Друзья, привет вам! —//Цезарию, пусть мне опять сыграют
Ту песенку старинную, простую,//Которую мы слышали вчера. //Она мне больше
облегчила душу,//Чем звонкие, холодные напевы//Шальных и суетливых наших дней.
Шекспир Комедии. М.: Правда. 1987. С. 696. (Перевод Э. Линецкой).

кажется, я оставил пустое место в рукописи)»³⁶³. В этом эпиграфе видно движение, обратное стремлению «эмансипации поэзии от музыки», а само «Поэтическое искусство», которое Верлен называл «всего лишь песней», с долей самоиронии говорит о праве старинных напевов быть в поле литературы (9-сложник).

По поводу 9-сложника Верлен пишет из Лондона своему близкому другу, поэту-парнасцу Эмилю Блемону 25 июня 1873 г. (если датировка в “Cellulairement” верна, то за год до написания «Поэтического искусства»): «Знакомы ли вы с ритмическими этюдами бельгийского поэта Ван Хасселта? Очень любопытно. Вот: старинная песня. (Нужно выделять каждый ударный слог). Вот как выглядит размер:

A 4x4 grid of smiley faces. The first three rows each have a missing smiley face at the second, fourth, and second positions respectively. The fourth row has three smiley faces at the first, second, and third positions.

Qu'on me donne une plume d'une aile
De ton ange qui veille sans bruit
A côté du chevet ou, ma belle,
Tu rêves la nuit !"³⁶⁴

Далее Верлен приводит еще три строфы бельгийского поэта Андре Ван Хасселта (1803–1874), инициатора литературного движения, которое началось после революции в Бельгии в 1830 г., и подчёркивает, что именно ритм его привлекает (“C’est con comme idée et vieux comme style; mais le rythme fait de ce fatrasrance une jolie chose!”). Схематическая запись ударных и безударных слогов (анапест) указывает, что Верлен интересовался другими системами стихосложения (упорядоченное чередование сильных и слабых долей не характерно для силлабики, но присутствует во французской песенной

³⁶³ Verlaine P. Œuvres poétiques complètes, P.: Gallimard, 1962. P. 1149.

³⁶⁴ “Connaissez-vous les Etudes rythmiques de Van Hasselt, un poète belge. Très curieux. Voici: une chanson d'autrefois. (Ça se scande). Voici la mesure notée”. Ibidem. P. 1149.

традиции, т.н. изохронная метрика³⁶⁵). Во взаиморасположении ударений Верлену виделась возможность обновления музыкальности письма.

Верлен скептически называл символистов «цимбалистами», уподобляя музыкантам-тарелочникам, производящим много шума (*cymbales* — ударный инструмент с дисгармоничным звуком. Слова *Symbolistes* и *cymbalistes* во французском языке близки по звучанию, различаются одним звуком о/а). Верлен критически относился к шуму вокруг нового направления, но его всегда более всего волновало звучание стиха. Включаясь в «спор о верлибре», Верлен опубликовал эссе «Слово о рифме» (“Un mot sur la rime”), где настаивал на необходимости рифмы или ассонанса для французского стиха (журнал «Декадент», “le Décadent”, 1888).

Верлен высказывается о верлибре в эпиграмме, появившейся журнале “La Plume” 1 октября 1894 г.:

J'admire l'ambition du Vers Libre,
— Et moi-même que fais-je en ce moment
Que d'essayer d'émouvoir l'équilibre
D'un nombre ayant deux rythmes seulement ?

Il est vrai que je reste dans ce nombre
Et dans la rime, un abus que je sais
Combien il pèse et combien il encombre,
Mais indispensable à notre art français

Autrement muet dans la poésie
Puisque ce langage est sourd à l'accent.
Qu'y voulez-vous faire ? Et la fantaisie
Ici perd ses droits : rimer est pressant.

Que l'ambition du Vers Libre hante
De jeunes cerveaux épris de hasards !
C'est l'ardeur d'une illusion touchante.
On ne peut que sourire à leurs écarts,

Gais poulains qui vont gambadant sur l'herbe
Avec une sincère gravité !
Leur cas est fou, mais leur âge est superbe.
Gentil vraiment, le Vers Libre tenté ! ³⁶⁶

Я восхищен борьбой за стих свободный –
Да что и сам я делаю сейчас,
Как не расшатываю строгий, старомодный
Французского стиха ритмический каркас?

Однако верен я системе в целом
И рифме, хоть и знаю, что она
Нам кажется порой бессмысленным пределом
Для вдохновения, и попросту трудна.

Но без нее мертво стихосложение,
Ведь к ударенью наша речь глуха.
Что тут поделаешь? Воображеньё
Мы взять должны в узду: без рифмы нет стиха.

Пускай свободный стих прельщает поколение
Решительных юнцов, которых риск влечет!
Есть трогательный пыл в их детском
заблужденье,
Пусть порезвятся: нынче их черед!

Веселый молодняк! Их чистый взор так ясен,
Так умилительна серьезность в них!
Их притязанья — бред, но возраст их прекрасен.
Как, право, мил свободный этот стих!

Перевод Ирины Кузнецовой

³⁶⁵ Одним из наиболее ярких направлений в исследованиях по изохронной метрике является изучение наложения слов на музыку (textsetting), естественным образом находящееся на границе музыковедения и метрики. Корчагин К. М. Современные зарубежные исследования метрики// Вопросы языкознания 2011, № 4. С.90-115.

³⁶⁶ Verlaine P. Œuvres poétiques complètes, P.: Gallimard, 1962. P. 854.

Верлен еще раз высказывается за использование рифмы в *национальном* варианте стиха, поскольку французский язык «глух к ударению», и подчеркивает, что именно рифма необходима для «нашего французского искусства» (“*indispensable à notre art français/ Autrement muet dans la poésie // Puisque ce langage est sourd à l’accent*”).

Оставаясь внутри силлабической системы, Верлен сознательно нарушает запреты традиционной версификации, примером подспудного бунта против требования *rime pour l’œil*³⁶⁷ служит стихотворение “*Vers sans rimes*” («Стихи без рифм») из сборника “*Chair*” (Плоть, 1896):

Le bruit de ton aiguille et celui de ma plume
Sont le silence d'or dont on parla d'argent.
Ah ! cessons de nous plaindre, insensés que nous fûmes
Et travaillons tranquillement au nez des gens !

Quant à souffrir, quant à mourir, c'est nos affaires
Ou plutôt celles des tocs tocs et des tic tacs
De la pendule en garni dont la voix sévère
Voudrait persévérer à nous donner le trac

De mourir le premier ou le dernier. Qu'importe,
Si l'on doit, ô mon Dieu, se revoir à jamais ?
Qu'importe la pendule et notre vie, ô Mort,
Ce n'est plus nous que l'ennui de tant vivre effraye !³⁶⁸

В строках с перекрестной рифмовкой при точном совпадении произносимых графем в клаузулах произносимые согласные -s, -t нарушают принцип чистоты (*pureté*) традиционной версификации: *plume/ fûmes* [ym];

³⁶⁷ Примечательно, что Луи Арагон, завивая мысль о потенциале французой рифмы, заимствует традиционное название “*Art poétique*” и строит рифмовку на том же нарушении чистоты рифмы, которое использует Верлен:

Mots mariés mots meurtris

Rimes ou le crime crie [...]

Aragon L. Œuvres poétiques complètes / éd. Olivier Barbarant. — Paris : Gallimard, 2007. — 2 vol. — (Bibliothèque de la Pléiade). I. P. 873.

³⁶⁸ Verlaine P. Op. cit. P. 892.

d'argent/ des gens [zã]; affaires/ sévère [ɛv]; tac/trac [ak]. В последней строфе созвучие importe [ẽpɔ̃kt]/ Mort [pɔ̃v] (смерть) подсказывает рифму morte (умершая, женский род, что может быть затушеванным намеком на утрату близкого человека). Пара jamais/effraie с совпадением звука [ɛ] считается ассонансом. Предыдущее стихотворение того же сборника “Vers en assonances”³⁶⁹ (досл. Стихи в ассонансах) сочетает нарушения принципа рифмы для глаза (normales/ mal) [- mal] и monde[mɔ̃d]/rond [vɔ̃], расширяя возможности маркирования окончания сегмента. В обоих случаях названия произведения, включающие семантический компонент теории стиха (vers, rime, assonance), свидетельствуют о работе творческого воображения, удерживающего в фокусе внимания аудиальность.

Гаспаров, объясняя появление верлибра усталостью от предсказуемого ритма, использовал термин «международный верлибр»: «Появляется представление об исчерпанности традиционных средств стиха: вновь и вновь применяясь внутри однородной культуры, они слишком тесно срастаются с содержанием, рифма позволяет безошибочно предугадывать слово, ритм — предугадывать синтаксический оборот: предсказуемость в стихе становится слишком высокой. Начинается полоса исканий иных средств, завершающаяся освоением основной формы стиха XX в. — международного верлибра»³⁷⁰. Аналогичный термин (vers libre international) используется и во французском литературоведении в оппозиции к vers libre standard.

Смена в восприятии стиха произошла не внезапно, канон и читательские ожидания подтачивались исподволь. Так, например, в поэтике Верлена наблюдается обилие рифм, которые приходятся не на конец строки, а остаются в любом как бы случайном месте в потоке речи. Это спорадические (мерцающие³⁷¹) созвучия, которые ломают ритм и нарушают ожидания читателя.

³⁶⁹ Verlaine P. Op. cit. P. 892.

³⁷⁰ Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М. : Фортуна Лимитед, 2003. С. 219.

³⁷¹ В терминологии Ю. Б. Орлицкого.

На протяжении века XIX в. велись поиски новых форм, стиховеды видят в этом реакцию на широкое распространение александрийского стиха с предсказуемой цезурой, ударение метрическое имело тенденцию совпадать с ритмическим: «концы фраз тяготеют к стихоразделам, концы колонов — к цезурам, самые веские слова ложатся на конец полустийший и стихов», от этого стихи «начали страдать синтаксическим и интонационным однообразием... Во избежание этой опасности в XIX веке французские романтики, а за ними символисты стали бороться с интонационным засильем цезуры — стали стараться, чтобы синтаксически стих делился не на 6+6 слогов, а трехчленно на 4+4+4 слога (*alexandrin ternaire*)³⁷². Эту разновидность ведущего метра, которую французские литературоведы называют триметром, впервые использовал Андре Шенье³⁷³. При таком расположении пауз (*coupe*) ударения становились почти фиксированными, образовывались ритмические паттерны, отчего возникала возможность перехода к силлаботонической системе, которая не подходит для языков с фиксированным ударением.

Для французов чарующей особенностью стихов Верлена стала полная противоположность опасности триметра: непредсказуемость ритма, заметная в первом сборнике (*“Poèmes saturniens”*, 1866). Для переиздания сборника в 1890 г. Верлен перечислял в предисловии “наклонности”, определившие его манеру письма: «уже немножко свободная версификация, анжамбеманы, аллитерации, что-то вроде ассонансов, часто внутренних, рифмы, скорее редкие, чем богатые, временами намеренное или почти намеренное избегание точных слов»³⁷⁴. Когда при первой публикации Верлен отослал экземпляр с письмом Малларме, подчеркивая свое стремление передать ощущение (*“Vers la Sensation rendue”*), тот оценил новизну тональности сборника³⁷⁵. Название

³⁷² Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989. С. 127–128.

³⁷³ Nadal O. Paul Verlaine. P. : Mercure de France, 1961. P. 142.

³⁷⁴ Verlaine P. Oeuvres en prose complètes, P. Gallimard, 1972. P. 720.

³⁷⁵ «... я скажу вам, с каким счастьем я увидел, что вместо всех старых форм, похожих на потрепанных фавориток, которых поэты передают друг другу по наследству, вы сочли своим долгом начать сковки чистого и нового металла, прекрасных лезвий, а не продолжать водить по этой стертой резьбе, оставляя вещам их прежний и расплывчатый

«Сатурналии» отсылает к тому же материалу, античной погребальной поэзии, над которым позднее работал Соссюр в поисках законов паронимии.

Верлен — поэт аудиального воображения, развивавший традиционное песенное начало (*chanson*), которому Ронсар противопоставлял поэзию-речь (*discours*), эмансипировавшуюся от музыки. На все попытки вызвать поэта на разговор о литературных направлениях он отвечал: «Что касается систем и школ, я должен петь»³⁷⁶.

Для Малларме александрийский стих оставался «шпагой», главным краеугольным камнем французской метрики³⁷⁷, но у Верлена он особенно ценил гибкость ритма.

В поэзии Верлена непредсказуемость внешнего мира, непредсказуемость собственного «я» для себя самого выражается в спорадических рифмах, в ритме, основным конституирующим элементом которого является нетерпение и психологический момент **«сбоя программы»**. При увеличении частотности внутренних рифм в стихе рифма теряет функцию структурирующего элемента. Происходит подтачивание канона изнутри, нарушение ритмических ожиданий читателя.

Верлен окончательно разбил «старые метрические вафельницы»³⁷⁸ (Гюисманс), освободил фразировку, что подготовило почву для ритмики верлибра, которая создается за счет свободной сегментации.

Профессор университета Sorbonne nouvelle Ж.-М. Мольпуа, сопоставляя Малларме и Верлена, называет первого — «поэтом синтаксиса, а второго — поэтом просодии»³⁷⁹. Синтаксис находится на уровне логос-письма, логос-

вид». Mallarmé St. 20 décembre 1866 in Œuvres complètes (éd. Bertrand Marchal). T. II. Paris. Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, 2003. P. 710–711.

³⁷⁶ Raymond M. Verlaire, les figures de sa poésie// «Vérité et poésie. Études littéraires» Neuchatel, Ed. de la Baconnière, 1964. P. 187.

³⁷⁷ “L’alexandrin restera toujours pour lui [Mallarmé] le vers majeur et la pierre d’angle de la métrique française”. Roubaud J. La Vieillesse d’Alexandre, Essai sur quelques états récents du vers français. P.: Ed. Ivrea, 2000. P. 37.

³⁷⁸ Huysmans J.-K. préface in Paul Verlaine. Poésies religieuses. P., 1904. P. IX.

³⁷⁹ Maulpoix J.-M. Verlaine et Mallarmé. URL : [<http://www.maulpoix.net/veretmal.html>]
Дата обращения 20.03.2024.

чтения, просодия — на уровне фюсис-письма, фюсис-чтения. Оба поэта, чувствительные к звуку, задействуют разнонаправленные микро-процессы аудиального воображения. Малларме говорит о ментальном слухе Верлена³⁸⁰.

Аудиальная система репрезентации проявляется во множественных рифмах, консонантно-вокалических повторях, спорадических созвучиях. Эффект чтения поэзии французских символистов, связанный с аудиальной доминантой, зафиксирован в свидетельстве Е.А. Ляцкого (1868–1942, литературовед, критик, писатель): «Слово становится элементом песни. Впрочем, слова в собирательном смысле уже нет. Есть слова, отлетающие от мысли, как птенцы от гнезда. Слова легко забываются — вот они забыты, запоминаются лишь звуки. Если и не забыты, душа не останавливается на их значении, проносится мимо первоначального смысла. Они должны стать музыкой, или почти музыкой; по крайней мере, их очарование — прелесть музыкальной волны. Слова, образы, звуки, намеки на нечто непознаваемое, неосязаемое — все это сольется в один сложный символ, или рассыплется лепестками символов-звуков»³⁸¹.

Неожиданно возникающие в строке рифмы заставляют ритм меняться, что вызывают впечатление сомнения у читателя, но возвращают ему равновесие (*équilibre*), поскольку все рифмы в концах строк даны, как можно было предугадать по силлабической схеме.

Метафоричность названий мужских и женских рифм используется Верленом³⁸² и в андрогинных рифмах³⁸³ (впервые в “*C’est le chien de Jean de*

³⁸⁰ «точность вашего слуха, как ментального (*mentale*), так и другого, меня поражает. Вы можете гордиться тем, что открыли нашим ритмам необыкновенную судьбу; [...] никогда нельзя будет говорить о Стихе, не упомянув Верлена». Mallarmé St. Correspondance, tome II : 1871–1885. Édition de Lloyd James Austin et Henri Mondor Collection Blanche. Gallimard, 1965. P. 276.

³⁸¹ Ляцкий Е. А. Французский источник раннего русского символизма // Вестник Европы, 1904, № 8. С. 117.

³⁸² Белавина Е. Работа аудиального воображения на примере русских переводов цикла сонетов Поля Верлена «Подруги» // Миры литературного перевода. Сборник докладов участников III Конгресса переводчиков художественной литературы. М., 2015. С. 267–273.

³⁸³ Названия рифм мужская и женская обыгрываются исследователями: Alain Chevrier, *Le Sexe des rimes*. Paris, Les Belles Lettres, 1996; рифмовку женского (на -е) и

Nivelle...” (“Romances sans paroles”, VI,) в этом стихотворении главные события происходят в просодии: мужские рифмы систематически рифмуются с женскими³⁸⁴, а соединение образов из фольклорных³⁸⁵ и песенных фрагментов, скорее, приближается к симультанизму, нежели к тенденциям абстрактного или сюрреалистического искусства³⁸⁶.

Самая известная книга «Песни без слов» (“Romances sans paroles”), ставшая знаковой для эпохи модернизма, написанная за год странствий 1872–1873 гг., предвосхищала принципы суггестивной поэзии (синестезия, «пейзаж души», анти-риторичность, музыкальность и ритмическое разнообразие).

Некоторые парносложники, используемые Верленом, восходят к александрийскому стиху. Двенадцатисложник является исходной просодической матрицей, а короткие метры (6- или 4-сложники) появляются как сегменты от цезуры после 6 слога или от триметра («обвал александрийского стиха»). Рифмовка в таких стихах подобрана так, чтобы даже восстановление 12-сложника с внутренними рифмами в ментальном аудиальном образе не было возможно³⁸⁷.

мужского окончаний называют смешанной “mixte” Jean-Louis Aroui, “Métrique des sonnets verlainiens”, *Revue Verlaine*. № 7–8, 2002, p. 149–268) или андрогинной (“androgynе” Dominique Billy, “La rime androgynе. D’une métaphore métrique chez Verlaine”; Jean-Michel Gouvard, *La Versification*. Paris, Presses universitaires de France, 1999). См. также *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique, textes réunis par Michel Murat*. Paris, Honoré Champion, 2000.

³⁸⁴ C’est le chien de Jean de Nivelle
Qui mord sous l’œil même du guet
Le chat de la mère Michel ;
François-les-bas-bleus s’en égaie. [...]
Verlaine P. *Œuvres poétiques complètes*,. P.: Gallimard, 1962. P. 194

И. Булатовский называет эти рифмы неравносложными и переводит соответствующими неравносложными рифмами. Верлен П. Стихотворения. Т. 1 / Под ред. Г.К. Косикова, В.Е. Багно, И.В. Булатовского. СПб.: Наука, 2014. С. 106. Французские андрогинные рифмы не имеют точного эквивалента в русской версификации, поскольку во времена Верлена финальные -е не произносились.

³⁸⁵ В стихотворении упомянуты персонажи песен, которые любили Верлен и Рембо. Verlaine P. *Œuvres poétiques complètes*, P.: Gallimard. 1962. P. 1103.

³⁸⁶ Сюрреалисты всегда относились с неким пренебрежением к Верлену, никогда не включали в свои антологии. Интеллектуалы по сей день ставят Малларме, Рембо, Бодлера выше, чем Верлена.

³⁸⁷ 12//6 (Ариетта IX, Child wife), что напоминает александрийский стих с отсутствующим вторым полустихием четных строк, 6-сложники (Ариетта III, Bruxelles II),

Непарнослложники ассоциируются для французов с музыкальностью, эстетикой несовершенства. Впервые Верлен использует 11-сложник в Ариетте *Il faut, voyez-vous*, (RSP, *Ariettes oubliées*, IV), комментаторы связывают этот метр с чтением Марселины Деборд-Вальмор, в частности со стихотворением *Rêve intermittent d'une nuit triste* (1848)³⁸⁸. Чтение поэтессы, родившейся в Дуэ, связано для Верлена с Рембо³⁸⁹, хотя метр 11 слогов с цезурой 5/6 восходит к песенным формам. 11-сложником написано стихотворение *Larme* в *Illuminations* Рембо.

Жак Рубо также связывает 11-сложник с именем поэтессы эпохи романтизма: “в одиннадцатисложном метре слишком мало стихотворений, чтобы можно было по-настоящему говорить о классическом 11-сложнике. Но если бы он существовал, это должен быть стих 5-6. Таким образом, примерно в 1830 году его спонтанно использовала Марселина Деборд-Вальмор”³⁹⁰.

Рубо говорит о спонтанности, поскольку по литературной легенде, Деборд-Вальмор не смыкала глаз у изголовья тяжело больной дочери, и эти стихи не были сочинены, но «продиктованы ее сердцу как божественное облегчение». На следующий день она смогла их записать на бумаге, пока ее дочь спала. Воображаемое (*imaginaire*), связанное с этим редким метром, и понятие сонорной памяти (или аудиальной, *mémoire sonore*) развивает в статьях исследовательница Деборд-Вальмор Кристин Планте³⁹¹.

4-сложники (Walcourt, Charleroi). 6-сложник *Il pleure dans mon coeur* (Ариетта III). В том, что касается ритма, шестисложные строки попарно как бы спонтанно воспроизводят александрийский стих. Мы наблюдаем антиципацию конца строки в действии. Дробление двенадцатисложника с рифмовкой (AbAA, aBaa) закрепляет короткий ритм, не дает проступить традиционной просодической матрице. Bruxelles SIMPLÉS FRESQUES 2, 6-сложник рифмовка (AABCCB).

388 “Verlaine, probablement tenté d’apprivoiser ce mètre insolite que la prose semble vouloir sans cesse rappeler à elle, la suite de ses lectures de Marceline Desbordes-Valmore”. Verlaine P. Œuvres poétiques complètes, texte établi et annoté par Y.-G. Dantec, édition révisée par Jacques Borel. “La Pléiade”. Gallimard. Paris 1962. P. 1103.

389 Kensaku Kurakata. Verlaine lecteur de Desbordes-Valmore in *Revue Verlaine*. 2018. No. 16. P. 63–70.

390 Jacques Roubaud, *Peut-être ou la nuit de dimanche*, autobiographie romanesque, Seuil, 2018. P. 149.

391 Planté Ch. “L’Art sans art de Marceline Desbordes-Valmore”, *Europe*, № 697, mai 1987. P. 164–175; “Verlaine, Debordes-Valmore. Les deux pleureuses de l’ariette IV”, *Revue*

Рассматривая разнородные источники 11-сложника: Данте (endecasillabi с подвижной цезурой) и песенная поэзия (романсы и опера комик, строки 5-6-5-6-6-6-5-6), Планте приводит цитату песенного текста:

Déjà la nuit sombre
S'étend sur le verger ;
Voici venir l'ombre,
C'est l'heure du berger ;
Mais chut !...
faisons silence...
Il faut de la prudence,
Colin bientôt viendra
La la la la la la la la la³⁹².

В песенной традиции за счет произнесения финального -е, исчезает нехватка слога (5+6)³⁹³, причем известно, что Деборд-Вальмор часто пела, сочиняя стихи.

Кристин Планте, прибегая к выражению Малларме, говорит, что «стих не был затронут», но канонические правила были обновлены и ослаблены³⁹⁴.

До «Chanson des rues et des bois» Гюго, до «Vers nouveaux et chansons!» (1870–1871) Рембо и «Поэтического искусства» Верлена именно Деборд-Вальмор, начинавшая как актриса и певица, писала некоторые свои стихи в

Verlaine. № 11, 2013. P. 15–41; “Une version manuscrite du poème “Marceline Desbordes-Valmore” de Paul Verlaine présentée par Christine Planté” in J’écris pourtant. Bulletin de la Société des Études Marceline Desbordes-Valmore. № 4, 2020. P. 207–212; “Marceline Desbordes-Valmore et l’hendécasyllabe. Imaginaire métrique et mémoire sonore” in J’écris pourtant. Bulletin de la Société des Études Marceline Desbordes-Valmore. № 4, 2020. P. 129–155.

³⁹² Romagnesi A. Choix de Chansons, Romances, Ariettes Valses, Contredanses, Recueil d’Airs (n° 882 à 1010) formant Supplément à la Clef du Caveau de 1827. P. 147. URL : Choix de Chansons, Romances, Ariettes, Valses, Contredanses, & c. et Recueil d’Airs formant Supplément à la clef du caveau 1827 | Gallica. Кристин Планте считает последнюю строку первым 11-сложником XIX в.

³⁹³ 5+6 Pour Benoît de Cornulier, le problème d’une distinction problématique entre les deux sous-vers de mesures proches dans les hendécasyllabes césurés 5+6 du “Rêve intermittent” disparaît si on chante ces vers.

³⁹⁴ Planté Ch. Marceline Desbordes-Valmore et l’hendécasyllabe. Imaginaire métrique et mémoire sonore, in J’écris pourtant. Bulletin de la Société des Études Marceline Desbordes-Valmore. № 4, 2020. P. 146.

напеве, подспудно реформируя французскую версификацию, предпочитая непарносложники. Ей французская поэзия обязана возрождением почти забытого метра XII в. — одиннадцатисложника.

Граф де Монтескью в своих лекциях выделял среди стихотворений Деборд-Вальмор элегии и «вторую семью» (для пения): ода, песнь, колыбельная, романс. Деборд-Вальмор скромно называла все свои стихи песенками: «Заслуживают ли несколько песенок, чтобы на меня обратили внимание и допустили в ученую книгу?»³⁹⁵

Деборд-Вальмор вслушивалась в голоса, в слова местного языка, говора родной Фландрии и чужой поразительной Гваделупы, писала стихотворения на говоре патуа (patois), которые, конечно, не могли быть опубликованы при жизни писательницы.

Ее внимание к чужому слову выразилось в изучении английского языка, Деборд-Вальмор не осталась в стороне от процессов культурного трансфера эпохи романтизма. Становление перевода как профессиональной деятельности совершится позднее, во второй половине XIX в. При жизни Деборд-Вальмор литературная сфера между переводом, переложением и подражанием пользовалась особенной свободой³⁹⁶.

Жак Борель прибегает к метафоре «тайная хромота души», говоря о 11-сложниках (12-1) Верлена³⁹⁷, вероятно, с отсылкой к «Хромотому сонету», превосходящему на один слог александрийский стих (12+1).

Непарносложные метры воспринимаются во французской силлабике как отступление от распространенного парносложного метра ($13=12+1$, $11=12-1=10+1$; $9=10-1=8+1$), длинные парносложники в основной массе делятся цезурой на парные сегменты, полустипшия; в непарносложниках цезура образует сегменты разной слоговой длины.

³⁹⁵ Montesquiou-Fezebsac R. Félicité. Étude sur la poésie de Marceline Desbordes-Valmore, P. Lemerre, 1894. P. 51.

³⁹⁶ См. часть 3 III.I.

³⁹⁷ “Verlaine donnera dans Crimen Amoris tant admirable ampleur, s'accordent au détriment à cette secrète boiterie de l'âme qu'aspire constamment à restituer la prosodie verlainienne”. Цит. по Verlaine P. Op.cit.: 1962. P. 1103.

Три стихотворения Верлена «Хромой сонет» («Sonnet boiteux»), «Томление» («Langueur») и «Поэтическое искусство» («L'Art poétique») (сб. «Когда-то и недавно»), написанные непарнослложниками, вызвали наибольший резонанс и стали определяющими для поэтики Декаданса (Décadisme).

«Хромой сонет» написан редким непарнослложником (13 слогов). Лишний слог с позиций традиционной французской силлабики ощущался как неправильность, неловкость, что соответствует ощущению дисгармонии, которое стремится передать поэт:

Ah ! vraiment c'est triste, ah ! vraiment ça finit trop mal,
Il n'est pas permis d'être à ce point infortuné.
Ah ! vraiment c'est trop la mort du naïf animal
Qui voit tout son sang couler sous son regard fané³⁹⁸. <...>

В первом терцете встречаются английские вкрапления, характерные для манеры Верлена (ср. “Green”, “Spleen”, “Streets” в сборнике “Romances sans paroles”):

Tout l'affreux passé saute, piaule, miaule et glapit
Dans le brouillard rose et jaune et sale des Sohos
Avec des *indeeds* et des *all rights* et des *haô*s³⁹⁹

Переключение лингвистического кода (code-switching, без комического эффекта), в той или иной степени использованное Уитменом, Бодлером, Верленом, Уайльдом, стало одной из важных черт современного поэтического дискурса. Ситуация мультилингвизма влияет не только на просодический компонент поэтического дискурса, но и на его лексический состав, что создает

³⁹⁸ Verlaine P. Œuvres poétiques complètes, texte établi et annoté par Y.-G. Dantec, édition révisée par Jacques Borel. “La Pléiade”. Paris, 1962. P. 323.

³⁹⁹ Ibidem. P. 324.

эффект острания, расширяет возможности консонантно-вокалических повторов.

«Поэтическое искусство» (написанное в апреле 1874, опубликованное в 1882 Paris-Moderne) Верлена формулирует в афористической форме полную противоположность принципов классицистической поэзии (образ Буало как «жандарма Парнаса»)⁴⁰⁰: ведущую роль музыкальности (“De la musique avant toute chose”⁴⁰¹, «музыки прежде всего»), предпочтение непарнослженных размеров вопреки традиции («pour cela préfère l'Impair//Plus vague et plus soluble dans l'air», букв. «Для этого предпочитай Непарнослженный более расплывчатый и растворимый в воздухе»), причем слово «air» многозначно (воздух, напев, ария), и невозможно исключить ни одно из значений. В стихотворении использован 9-слженный, который цезура делит несимметрично (4+5; 5+4), что для внутреннего слуха французов передает ощущение непредсказуемости.

Первая строка “Поэтического искусства” Верлена включается в диалог с Бодлером⁴⁰², который в “Новых заметках об Эдгаре По” (IV, 1857),

⁴⁰⁰ «Образ Буало как “жандарма Парнаса” и сухого теоретика, стремившегося лишь к совершенству формы, сложился в период романтизма, при этом сам он не ставил под сомнение наличие врожденного таланта как необходимого условия творчества. А также провозглашал принцип нарушения правил в качестве одного из важных законов поэзии». Европейский классицизм. Энциклопедический путеводитель. С 720. Никола Буало-Депрео в споре “старых и новых” был сторонником новых и выступал против Ронсара. Подробно Dessons G. Introduction à l'analyse du poème. – P.: Armand Colin, 1991, 2005. P. 17.

⁴⁰¹ Комментируя стихотворение Верлена, М.Л. Гаспаров дает свой эквиметрический рифмованный перевод, отмечая цезуру косой чертой:

Музыка будь / нам первейшим благом:

Лучше всего / тот нечетный ритм,

Который так / плывет и парит,

Что не с руки / ни тогам, ни тягам.

Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2003. С. 222. Элемент звуковой организации, связанный с механизмом паронимической аттракции “*Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*”, сближающий формы глаголов peser (весить) и poser (досл. ставить), различающихся одной гласной, передан с использованием того же механизма сближения по сходству звука “ни тогам, ни тягам”.

⁴⁰² Приведем прецедентный текст (генотекст в терминологии Ю. Кристевой) в оригинале “*Mais, avant toutes choses* (в других изданиях *avant toute chose*), je dois dire que la part étant faite au poète naturel, à l'innéité, Poe en faisait une à la science, au travail et à l'analyse, qui paraîtra exorbitante aux orgueilleux non érudits. Non seulement il a dépensé des efforts considérables pour soumettre à sa volonté le démon fugitif des minutes heureuses, pour rappeler à

характеризуя творчество американского “жонглера” (jongleur) и ясновида (clairvoyant), говорил об использовании рифмы, совершенствовании рефрена, выборе выразительных средств, т.е. о красноречии (éloquence), о подчинении “вдохновения” (inspiration) методу (méthode) и анализу (analyse), о необходимости несущей структуры (construction, armature). Верлен, прочитавший The Philosophy of Composition в переводе Бодлера⁴⁰³, в первом сборнике следует его принципам, но в «Поэтическом искусстве» отталкиваясь от По и Бодлера, постулирует свои принципы аудиальной поэтики. Верлен был не только внимательным читателем По⁴⁰⁴, но он продолжил работу Бодлера.

Противопоставив настоящую поэзию “литературе” («Le reste est littérature»), Верлен бросил вызов литературному сообществу. Стихотворение «Поэтическое искусство» привлекло внимание поэта и эссеиста Шарля Мориса (1860–1919), он опубликовал критический отзыв (под псевдонимом Karl Mohr, журнал «Новый левый берег» «La Nouvelle rive gauche» 1-8.12.1882) и тем самым вывел из забвения имя поэта. Верлен ответил с кротостью: «Позвольте мне мечтать, если мне так нравится, плакать, когда захочется, петь, если мне это вдруг взбредет в голову» (Lettre à M. Karl Mohr. La Nouvelle rive

son gré ces sensations exquises, ces appétitions spirituelles, ces états de santé poétique, si rares et si précieux qu'on pourrait vraiment les considérer comme des grâces extérieures à l'homme et comme des visitations ; mais aussi il a soumis l'inspiration à la méthode, à l'analyse la plus sévère. Le choix des moyens ! il y revient sans cesse, il insiste avec une éloquence savante sur l'appropriation du moyen à l'effet, sur l'usage de la rime, sur le perfectionnement du refrain, sur l'adaptation du rythme au sentiment. Il affirmait que celui qui ne sait pas saisir l'intangible n'est pas poète ; que celui-là seul est poète qui est le maître de sa mémoire, le souverain des mots, le registre de ses propres sentiments toujours prêt à se laisser feuilleter. Tout pour le dénouement ! répète-t-il souvent. Un sonnet lui-même a besoin d'un plan, et la construction, l'armature, pour ainsi dire, est la plus importante garantie de la vie mystérieuse des œuvres de l'esprit”. Baudelaire Ch. Œuvres complètes/ Gallimard : Bibliothèque de la Pléiade, 2025. P. 633.

⁴⁰³ Тетенова М.А. Обзор истории перевода произведений Эдгара Аллана По на французский язык в XIX веке // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода, 2024. № 2. С. 26–40. DOI: 10.55959/MSU2074-6636-22-2024-17-2-26-40

⁴⁰⁴ Французы чувствительны к критическому отношению По к силлабике. Так, например, стиховед Рене Лалу, профессор Сорбонны, комментируя попытку реформы стихосложения Де Баиф : «Если бы ему это удалось, то Эдгар По не смог бы упрекнуть французский язык в непоэтичности, обвиняя его в том, что в нем следует считать количество слогов, и что они – не размеренные». Лалу Р. История французского стиха IX-XVI века. М.: УРСС. 2003. С. 30.

gauche 15-22.12.1882). В дальнейшем Ш. Морис стал одним из почитателей таланта Верлена и исследователем его творчества.

Значительное влияние на литературный процесс произвел сборник эссе Верлена «Проклятые поэты» (*Poètes maudits*) (Корбьер⁴⁰⁵, Рембо, Малларме, 1884 г.; во втором издании он был дополнен статьями о Деборд-Вальмор, Вилье де Лиль-Адане и «бедном Лелиане», *Pauvre Lélian*, скрывшем в анаграмме имя автора).

Заглавие книги Верлена, восходящее к стихотворению Бодлера (переводчика По) *LXIX "Sépulture"*⁴⁰⁶, закрепилось в литературном мире, почти сразу стало употребляться расширительно⁴⁰⁷: статьи Верлена, развивая романический мотив «проклятости»⁴⁰⁸, предвосхитили область исследований литературной рецепции. Верлен привлек внимание к феномену «отложенной рецепции»: посмертное признание поэтов, не получивших достаточной прижизненной славы.

Эпитет "Maudit" появляется у Артюра Рембо в варианте подзаголовка стихотворения *Mémoire: D'Edgar Poe FAMILLE MAUDITE*⁴⁰⁹, которое по

⁴⁰⁵ Первая публикация в журнале *Lutèce*, 24 -31 août 1883. *Les Poètes maudits*. Tristan Corbière, I. Структура и последовательность подачи текста при переизданиях варьировалась.

⁴⁰⁶ Вариант названия (*Baudelaire Ch. Sépulture d'un poète maudit. Les Fleurs du mal*, P.: Michel Lévy frères, 1868, in *Œuvres complètes*, vol. I P. 193) сохранился в некоторых русских переводах: «Погребение отверженного поэта» Пер. В. Шершеневича (с. 173), «Погребение проклятого поэта» Пер. Л. Остроумова (с. 547), Инн. Анненского (с. 548), А. Лозина-Лозинского (с. 549). «Могила проклятого поэта» Пер. В. Тардова (с. 548). Бодлер Ш. Цветы Зла. М. Радуга, 2006.

⁴⁰⁷ Литературная энциклопедия терминов и понятий. /Сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2003. С. 819.

⁴⁰⁸ Эпитет *maudit* для характеристики поэта встречается в романе Альфреда де Виньи: "— Voilà des vers raisonnables, dit le docteur.

— Mauvaises rimes, dit l'autre par habitude.

— Je veux dire qu'il avait raison de se plaindre de savoir lire, parce que du jour où il sut lire, il fut poète, et dès lors il appartient à la race toujours maudite par les puissances de la terre..." (— Вот разумные стихи, — сказал доктор. — Плохие рифмы, - ответит он по привычке.

— Я хочу сказать, что он был прав, когда жаловался на то, что умеет читать, потому что с того дня, как он научился читать, он стал поэтом и с тех пор принадлежал к роду, вечно проклятому властителями земли...). Vigny A. (de). *Les Consultations du Docteur Noir*. — Première consultation : Stello ou les Diables Bleus/ *Revue des Deux Mondes*, période initiale, tome 4, 1831. P. 205.

⁴⁰⁹ В финальном варианте подзаголовков не сохранился. Rimbaud A. *Œuvres complètes*, P.: Gallimard, 2009. P. 236.

мнению Рубо является высшей точкой развития критики просодии в рамках просодии⁴¹⁰. Это единственное упоминание По в стихотворениях Рембо. В письме от 17 февраля 1873 г. Верлен пишет, что они с Рембо учат английский, читая По⁴¹¹. Эта деталь важна для понимания трансформаций просодических паттернов при контакте с иностранным языком.

1886 год — переломный во французской поэзии XIX в.: третий том «Современного Парнаса» выходит без Верлена (его стихотворения отклонены Ф. Коппе и А. Франсом: «Нет. Автор недостойный, а стихи самые плохие, которые мы когда-либо видели»⁴¹²). Отдаление от парнасцев знаменует начало принципиально иной эстетики, основы которой присутствовали все же в первом сборнике стихотворений Верлена⁴¹³. Ж. Мореас в манифесте символизма называя Верлена⁴¹⁴, разорвавшим «путы» (*entraves*) французского стиха, которые «смягчил» (*assoupli*) Банвиль, подчеркивает роль подвижных цезур, неточных рифм, непарнословников, которые являются приметам архаической метрики.

Поздние журнальные заметки Верлена и стихотворные посвящения представляют важное свидетельство о парижской жизни Конца века, показывают вовлеченность поэта в общественные процессы.

⁴¹⁰ Roubaud J. *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français récent*. Editions Ivrea, Paris, 2000. P. 33.

⁴¹¹ Цит. по Rimbaud A. *Oeuvres complètes*, P.: Gallimard, 2009. P. 913.

⁴¹² Этот эпизод упоминается в стихотворении П. Клоделя, которое мы рассматриваем в параграфе 3.1.3 Версе и веера Клоделя.

⁴¹³ “L’Imagination, inquiète et débile, Vient rendre nul en eux l’effort de la Raison”. Дословно «Воображение, тревожное и нездоровое, сводит в них на нет усилия Разума». Verlaine P. *Œuvres poétiques complètes*, “La Pléiade”. P.: Gallimard, 1982. P. 57.

⁴¹⁴ “M. Paul Verlaine brisa en son honneur les cruelles entraves du vers que les doigts prestigieux de M. Théodore de Banville avaient assoupli auparavant”. Далее, в параграфе, посвященном ритму, упоминаются непарнословники (7,9,11,13): «Ритм: возрожденная древняя метрика; искусно упорядоченный беспорядок; рифма, иллюзорная и чеканная, как щит из золота и бронзы, соседствует с рифмой неизъяснимой зыбкости; Александрийский стих со множественными подвижными паузам; использование некоторых простых чисел - семи, девяти, одиннадцати, тринадцати - в различных ритмических комбинациях, суммами которых они являются». *Le Symbolisme par Jean Moréas paru dans Le Figaro, le samedi 18 septembre 1886. Supplément littéraire. P.1-2.*

В 1892-1893 гг. по приглашению голландских литераторов Верлен выступал в Голландии с лекциями о французской литературе (Гаага, Лейден, Амстердам), затем в Бельгии и Англии. Воспоминания о поездке вышли в форме писем «Две недели в Голландии» в 1893 г. (в Гааге изд. Blok и в Париже, изд. Vanier). В ходе турне было прочитано 17 публичных лекций о современной поэзии, о парнасцах, о символистах и декадентах, о романской школе, о Шекспире и Расине, о «Проклятых поэтах», о собственных стихотворениях. В 2019 г. был найден и опубликован текст еще одной лекции, прочитанной в кафе Прокоп в 1894 г., «Поэты Севера»⁴¹⁵. На втором этаже по вторникам и воскресеньям устраивались литературные вечера, т.н. «Академия Прокоп». Лекцию о поэтах Севера Верлен прочел по приглашению общества Rosati⁴¹⁶, любителей литературы и вина. Верлен выделяет в особую группу поэтов, родившихся на севере Франции (Шарлеруа, Дуэ, Мец, Аррас, Лилль и др.), чувствует с ними общность (культура, привычки, темперамент, местный говор⁴¹⁷). В тексте лекции регионы Франции обозначены как «Провинция» (“la Province”), с заглавной буквы и в единственном числе, а “les patries” (досл. «родины») — во множественном как противопоставление столице и процессам централизации. Верлен охотно печатался в локальных журналах северных регионов Франции.

Работу Верлена с анжамбеманами можно проследить на примере поэмы «Влюбленная в дьявола» (“Amoureuse du Diable”), представляется зашифрованным посланием о поэтическом искусстве. «Влюбленная в

⁴¹⁵ Verlaine P. Les poètes du Nord. Gallimard, 2019.

⁴¹⁶ Анаграмма названия топонима Artois, именно в Артуа Верлен проводил школьные каникулы.

⁴¹⁷ Верлен передает акцент Рембо (l’accent “parisiano-ardennais”), смесь парижского и арденнского (“Bon ! V’la qu’un cocher d’fiac m’vol tout, c’est pas injuste ? / Voui, m’fait tout jusqu’à ma limace et mon grim pant / Et m’plant’ là dans la Strass’ par un froid pas foutant”. Verlaine P. Dargnières Nouvelles (1876)// Verlaine P. Œuvres poétiques complètes. P.: Gallimard, 1962. P. 299. Цитируя стихотворения поэтов севера (Деборд-Вальмор, Сент-Бев, Деруссо, Шарль Лами), Верлен отстаивает право голоса для уроженцев провинций, представителей нестоличной культуры с их особенностями говора, выступая таким образом против стандартизации и централизации литературного процесса. Деборд-Вальмор является общим звеном понятий, введенных Верленом: «Поэты Севера» и «Проклятые поэты».

дьявола» — одна из пяти «дьяволических поэм» из сборника «Давно и недавно» (1885), представляющих собой важную веху духовного пути Верлена. Вероятно, этот текст представляет переходный этап, предшествующий стихотворениям католического вдохновения⁴¹⁸.

Объемная нарративная форма (154 строки) сочетает традиционное со скандально-новаторским: золотой метр 12-сложников со смежной рифмовкой сбивают множественные анжамбеманы и вольное обращение с цезурой.

Поэма посвящена Стефану Малларме⁴¹⁹ и представляет как бы речь иностранца с итальянскими вкраплениями (Mia, Diletta, Altro):

Il parle italien avec un accent russe.
Il dit : “ Chère, il serait précieux que je fusse
Riche, et seul, tout demain et tout après-demain.
Mais riche à paver d'or monnayé le chemin
De l'Enfer, et si seul qu'il vous va falloir prendre
Sur vous de m'oublier jusqu'à ne plus entendre
Parler de moi sans vous dire de bonne foi :
Qu'est-ce que ce monsieur Félice ? Il vend de quoi? ”

В ударных рифменных позициях может оказаться десемантизированный глагол-связка être (быть) в форме imparfait du subjonctif (“que je fusse”), нехарактерной для устной речи, или разговорное указательное местоимение Ça:

Elle avait tassé tout dans un coffret mignon
Et le jour du départ, lorsque son compagnon
Dont du rhum bu de trop rendait la voix plus tendre

⁴¹⁸ Рукопись, отправленная Лепелетье, не датирована. Предположительно поэма написана позднее марта 1874 года.

⁴¹⁹ Точно неизвестно, в какой момент появилось посвящение, но с 1883 г. Верлен работал над эссе о Малларме для серии литературных портретов «Проклятые поэты», именно он открыл Малларме для широкого круга читателей как одного из абсолютных поэтов (“poètes absolus”). Верлен посещал вторники Малларме, просил прислать новые неизданные стихотворения и биографические материалы (Письма 3 ноября 1883, 16 ноября 1885 г.). 19 декабря 1884 г. Малларме пишет Верлену: «Мой дорогой Верлен. Прочитал, перечитал и запомнил: книга [Когда-то и недавно] запечатлелась в моем сознании, незабываемая. <...>. Кто бы мог подумать несколько лет назад, что еще существует это во французском стихотворении!» Mallarmé St. Correspondance, 1854–1898. Paris : Gallimard, 2019. P. 538–539.

L'interrogea sur ce colis qu'il voyait pendre
À son bras qui se lasse, elle répondit : “ Ça
C'est notre bourse. ”
Ô tout ce qui se dépensa !

12-сложники могут быть графически разбиты на 2 стиха. (C'est notre bourse. //Ô tout ce qui se dépensa !)

Именно ритм можно считать зашифрованным посланием, обращаемым, скорее, к подсознанию читателя, нежели к его разуму (логос-чтение). Внутренние рифмы, повторы, спорадические созвучия, анжамбеманы и деления строк на две или три части представляют собой множественные аномалии внутри силлабического стихотворения:

Le coffre

Aux millions_(dont plus que quatre) est là **qui s'offre**
À sa main. Et pourtant cette fois — **une fois**
N'est pas coutume — il a gargarisé sa voix
Et remplacé son geste ordinaire de **prendre**
Sans demander, par ce que nous venons d'entendre.
Elle s'étonne avec douceur et dit : « Prends tout
Si tu veux. »
Il prend tout et sort.
[un mauvais gout...]

Внутри этой нарративной поэмы есть описание поэтики, по сюжету связанное с состоянием опьянения персонажа:

Être soûl, vous ne savez pas quelle victoire
C'est qu'on remporte sur la vie, et quel don c'est !
On oublie, on revoit, on ignore et l'on sait ;
C'est des mystères pleins d'aperçus, c'est du rêve
Qui n'a jamais eu de naissance et ne s'achève
Pas, et ne se meut pas dans l'essence d'ici ;
C'est une espèce d'autre vie en raccourci,
Un espoir actuel, un regret qui « rapplique »,
Que sais-je encore

Метафорически описан поиск снятия бинарных оппозиций (знание и незнание, миг и вся жизнь, надежда и сожаление), трансгрессии границ (между

субъективным и объективным), что характерно для поэтики импрессионизма, а также затронута проблема отношения поэта и общества, представленная, как череда взаимных ударов. (Et quant à la rumeur publique, // Au préjugé qui hue un homme dans ce cas, // C'est hideux, parce que bête, et je ne plains pas // Ceux ou celles qu'il bat à travers son extase, // Ô que nenni !»)

Верлен предвосхищает гибридизацию дискурсов, иноязычные вкрапления в лирических стихотворениях, перекодировку впечатлений различных сенсорных систем. «Бунт» Верлена можно назвать скрытым, «контрабандным». В ритмике Верлен отходит от художественных установок Современного Парнаса и от «Цветов зла» Бодлера, от любой «творимой» красоты. Поиск способов означивания, к которому стремился Верлен, находится вне оппозиции «наивность-умудренность» при отказе от риторических приемов.

Символично название статьи П. Валери «Проходящий Верлен»⁴²⁰, проходящий насквозь границы субъективного и объективного, абстрактного и конкретного, границы стилей, времен и пространств. Мы попробуем показать присутствие ключевых элементов поэтики Верлена в разноплановых практиках поэтов XX в.

Рене Гиль, вошедший в историю литературы как создатель концепции «словесной инструментовки», посвящает Верлену главу *De l'Unité* своего первого теоретического труда «Трактат о слове»⁴²¹. Имя Верлена вновь появляется в последней главе об инструментовке (*Instrumentation*) в связи с Рембо, искусством живописи и импрессионизмом: «Пусть теперь проявятся цвета гласных, звенящие первозданной тайной: и, не забегая вперед, я приветствую строгое великолепие «сонета» проклятого поэта Артюра Рембо, формулирующего Теорию Мастера, радующегося нюансам, Поля Верлена»⁴²².

⁴²⁰ Valéry P. Le passage de Verlaine // Valéry P. Portraits littéraires. P. : Hachette, 1992.

⁴²¹ Первая глава «UNE MUSIQUE DES VERS» посвящена произведению: «Au Faune de Stéphane Mallarmé»; остальные персоналиям : L'UNITÉ À Paul Verlaine ; LE SYMBOLE À Joris-Karl Huysmans ; WAGNÉRISME À Stuart Merrill ; L'INSTRUMENTATION À Francis Poictevin.

⁴²² Ghil R. Traité du verbe (Nouvelle édition augmentée et avérée) / René Ghil ; avec avant-dire de Stéphane Mallarmé P. 42. URL : [Traité du verbe (Nouvelle édition augmentée et avérée) / René Ghil ; avec avant-dire de Stéphane Mallarmé | Gallica] Дата обращения: 22.07.2025.

§2. «Изобретение» свободного стиха в контексте «спора о верлибре»⁴²³

2.1. «Верлибр» Рембо *avant la lettre* в свете современного европейского литературоведения

Основной формой, характерной для последнего периода развития французской поэзии является верлибр, но его проникновение в литературное поле не было быстрым: «Изобретение формы не происходит *ex nihilo*: во многих случаях изобретение состоит в жесте присвоения и переоценки того, что уже существовало, но оставалось невидимым»⁴²⁴.

В 1886 году в только что основанном журнале “*La Vogue*” Гюстав Кан предпринимает публикацию “*Les Illuminations*”: тексты Рембо были представлены в пяти выпусках, автор к этому времени уже давно жил в Абиссинии, сами стихотворения были предположительно написаны между 1873—1875 гг. Образцами верлибра считаются два стихотворения из книги “*Les Illuminations*”: “*Mouvement*”⁴²⁵ и “*Marine*”⁴²⁶. Г.К. Косиков, противопоставляя новаторство Рембо (фюсис-письмо) теоретическому осмыслению (логос-письмо), берет в кавычки факт изобретения верлибра Каном: «“Озарения”, опубликованные в 1886 г. , произвели большое впечатление в символистской среде; помимо того, что Рембо первым во Франции создал верлибр («Марина») — задолго до того, как его «придумал» Г. Кан, он, что важнее, собственным творчеством обосновал возможность

⁴²³ Параграф представляет собой переработку статьи Белафина Е.М. На обломках Бастилии рифм // Литература двух Америк. 2023. № 14. С. 30–50.

⁴²⁴ Murat M. L'oubli de Laforgue. // *Romantisme*, 2008, 140 (2). P. 111.

⁴²⁵ *La Vogue*, I, n° 9, 21-27 juin 1886.

⁴²⁶ *La Vogue*, I, n° 6, date du 29 mai-3 juin 1886.

«темной», суггестивной поэзии, которая не рассуждает и не описывает, но, наподобие магии, непосредственно вызывает к бытию те или иные образы»⁴²⁷.

Вопросы о различии природы поэзии и прозы постоянно занимали Гюстава Кана с тех пор, как вернувшись в Париж в 1886 г., после службы в Тунисе, он основал вместе с Жаном Мореасом журнал “Symboliste”, открыл для себя поэзию Рембо, ощутив ее, как «электрический заряд».

В предисловии к своему первому сборнику стихотворений «Кочующие дворцы» (“Les Palais nomades”, 1887 г.) Кан писал о верлибре, способном «выразить свой собственный оригинальный ритм вместо того, чтобы натянуть на себя ранее скроенную униформу, что вынуждает всегда быть лишь учеником какого-нибудь знаменитого предшественника»⁴²⁸. Жажду свободы и неприятие униформы Кан сохранил со времен военной службы.

Идея освобождения поэтического слова из застенков системы носится в воздухе, идет 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 выступают, скорее, консерваторами⁴²⁹.

⁴²⁷ Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М. Изд-во МГУ, 1993. С. 24.

⁴²⁸ Kahn G. Palais Nomades. Mercure de France, 1897 (3e éd.). P. 13. Прочтение Каном стихотворений Рембо выражается не только в эпиграфе к “Intermède”: “Ah! que le temps vienne //Où les cœurs s’éprennent!”, но в поисках ритма (стихи с рифмами со сменой длины стиха, рифмы, нарушающие правило “чистоты”, рефрены, напоминающие песенные формы и т.д.), синестезии. В сборнике чувствуется память о стихотворениях Верлена на лексическом и образном уровне (утешительные голоса из “Mon rêve familial”), на просодическом (спорадические созвучия, следующие друг за другом *périt aux féeries*):

“Timbres oubliés des charmants jardins,
Timbres argentins des Thulés lointains,
Timbres violets des voix consolantes
Epandant graves les bénédictions
Timbres bleus des *périt aux féeries*,
Timbres d'or des mongols orfèvreries
Et vieil or des vieilles nations”. Kahn G. Op. Cit. P. 55.

⁴²⁹ Murat M. Le Vers libre. Paris : Honoré Champion, 2008. P. 308.

Исследователь французской поэзии Николя Иллюз, цитируя ответ Малларме на «анкету» (enquête – фр. досл. расследование) о верлибре, обращает внимание на связь эстетического кризиса с политическим ⁴³⁰ : «В обществе при отсутствии стабильности, при отсутствии единства не может возникнуть стабильное искусство, конечное искусство. Из этой незавершенной социальной организации, объясняющей беспокойство умов, рождается необъяснимая необходимость индивидуальности, прямым отражением которой являются имеющиеся литературные проявления»⁴³¹.

Впрочем, процесс «освобождения» стиха встречает сопротивление с многих сторон.

Французская исследовательница верлибра Катрин Босиан-Компане отмечает взаимодействие нескольких ключевых факторов: «Для того, чтобы описать этот поворотный момент, будет полезно принять во внимание позицию Верлена и Малларме, очень сдержанно относившихся к верлибру, и упомянуть проблему, созданную Рембо, который со стихотворениями “Marine” и “Mouvement”, справедливо или нет, считается автором первого верлибра»⁴³².

Примечательно, что в истории литературы, спустя почти полтора века после создания этих текстов, после всего XX века, на протяжении которого во Франции верлибр занимал магистральное положение (что, казалось бы, позволяло создать крепкую теоретическую базу для изучения верлибра), приходится констатировать, что единогласия среди исследователей по поводу правил чтения верлибра нет.

⁴³⁰ Illouz J.-N. Les manifestes symbolistes. In: Littérature, n°139, 2005. Marges. P. 93–113.

⁴³¹ Mallarmé St. Réponse à l' Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret, 1891, in Mallarmé St., Oeuvres complètes (OC), édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. T. II. 2003. P. 697–698.

⁴³² Boschian-Campaner C. Le vers libre dans tous ses états: histoire et poétique d'une forme, 1886–1914. Harmattan, 2009. P. 5.

Это можно показать на примере текста Рембо, который стал хрестоматийно-классическим и входит в школьные учебные программы как первый французский верлибр⁴³³:

- | | | |
|-----|---|------|
| 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 ⁴³⁴ . | 8 f |

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

⁴³³ Rimbaud A. Les illuminations. Notice par Paul Verlaine. Paris : Publications de la Vogue, 1886. P. 29.

⁴³⁴ Серебряные и медные колесницы — // Стальные и серебряные носы кораблей — // Вздвигают пену, вздымают слоями колючие заросли. // Течения ландов // И огромные колеи отлива // Бегут, вращаясь, к востоку, // К колоннам леса, // К стойкам пирса, // В чей угол бьются вихри света. — Перевод мой. F — обозначение женского окончания стиха, m — мужское. Количество слогов указано так, как его преподают во французских школах.

другу стихий: «В стихотворении все подчинено параллелизму и риторическому хиазму»⁴³⁵.

Вопрос о подсчете слогов связан с немой -е [Ə]. При кажущемся упрощении поэтического дискурса в связи с «отменой» классической силлабики, отступлением от выработанных веками традиции конвенций, полного единогласия среди специалистов по поводу верлибра нет, как и однозначных, применимых ко всем текстам правил чтения. Суть расхождений можно показать на примере комментариев к тому же тексту Рембо, сделанных по другую сторону Ламанша. Английский исследователь Клайв Скотт считает, что в верлибре немые -е должны произноситься внутри строки⁴³⁶. Французский специалист по истории и теории поэтического языка Мишель Мюра не согласен принципиально, замечая, что «как и подобает стихотворению в прозе, правила чтения стихотворного языка не применяются»⁴³⁷. Исследователь отмечает, что нет никакого метрического эха силлабики, никаких ритмических цитат или аналогий. То есть в сопоставлении этих позиций высвечиваются два взаимоисключающих, на первый взгляд, подхода к эстетической инновации верлибра как гибридной формы между поэзией и прозой. Концепция Мишеля Мюра генетически возводит верлибр к прозе, а Клайв Скотт исходит из поэтической традиции.

Второй аспект, вызывающий разногласия стиховедов, это расположение ударений, самое 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

⁴³⁵ Murat M. *Le Vers libre*. Paris : Honoré Champion, 2008. P. 74.

⁴³⁶ “We can perhaps assume that Rimbaud presents *Marine* as «vers libre» rather than a prose poem expressly to encourage the reader to count unelided e atones in the traditional way”. Scott C. *Vers Libre : The Emergence of Free Verse in France 1886–1914*. Oxford : clarendon press, 1990. P. 187.

⁴³⁷ Murat M. *Le Vers libre*. Paris : Honoré Champion, 2008. P. 74–75.

Цифрой 2 помечены первые слоги-акцентоносители («*fermement accentuées à l'initial*», 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 звукового оформления 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 с опорой на *собственное* внутреннее ощущение гармонии.

В «Озарениях», которые Рембо называл стихотворениями в прозе⁴³⁸, тексты “Mouvement” и “Marine” занимают особый статус. Андре Бретон называл их переходом (*transition*) на пути от стиха к прозе⁴³⁹. Того же мнения придерживается Жак Рубо⁴⁴⁰. Но при этом графически при первых публикациях “Mouvement”⁴⁴¹ было набрано курсивом, как было принято

⁴³⁸ Delaye E. Rimbaud. Paris/Reims, Revue littéraire de Paris et de Champagne, 1905. P. 105.

⁴³⁹ Breton A. Flagrant délit. Œuvres complètes. P. Gallimard. Bibl. De la Pléiade, t. III. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1999, P. 819.

⁴⁴⁰ Roubaud J. La Vieillesse d'Alexandre. Paris, 2000. P.116.

⁴⁴¹ В тексте есть следы опоры на механизм паронимической аттракции: спорадические созвучия с расподоблением (*rampe-courant* [vâ], *inouïes-chimique* [i], *trombes-strom* [tʁɔ̃- tʁɔm]: *Le mouvement de lacet sur la berge des chutes du fleuve, // Le gouffre à l'étambot, // La célérité de la rampe, // L'énorme passade du courant, // Mènent par les lumières inouïes // Et la nouveauté chimique // Les voyageurs entourés des trombes du val // Et du strom*). На эти созвучия обращает внимание Дессон, указывая на то, что работа Рембо со звуком предвосхищает «теорию аккордов (*théorie des accords*)» Жюля Ромена». Dessons G. Introduction à l'analyse du poème. Armand Colin, 2005. P. 103.

Есть созвучия, напоминающие внутренние рифмы (*sport/confort; races/classes*):
Ce sont les conquérants du monde
Cherchant la fortune chimique personnelle ;
Le sport et le confort voyagent avec eux ;
Ils emmènent l'éducation

печатать стихи, в отличие от прозы. “Marine” не отличается графически от остальных текстов (стихотворений в прозе). В рукописи “Marine” записано среди других текстов, а “Mouvement” на отдельном листке без номера⁴⁴². Тексты Рембо ставят вопрос о соотношении графики и устности стихотворения не только на уровне записи «в столбик», подсчета слогов, но и отображения шрифтом.

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

2.2. Национальный компонент «спора о верлибре»

Развитие французского поэтического языка идет по пути стирания просодии Гюго (“effacement de la prosodie hugolienne”⁴⁴³). Появление верлибра сопровождалось бурными дискуссиями, свидетельством одной из которых является успех книги Жюль Юре⁴⁴⁴ (досл. «Расследование о литературной эволюции», 1891 г.), в которой объединены беседы с деятелями литературного процесса, такими как Э. Золя, Ж.-К. Гюисманс, А. Франс, П. Верлен, Ст. Малларме, Ж. Мореас, Сен-Поль-Ру, М. Метерлинк, К. Мендес, Ш.М.Р. Леконт де Лилль, Ф. Коппе и др.

Des races, des classes et des bêtes, sur ce vaisseau.

Repos et vertige

A la lumière diluvienne [...]

⁴⁴² Rimbaud A. Œuvres Complètes, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. 2009. P. 970.

⁴⁴³ Roubaud J. La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français récent. Editions Ivrea. Paris, 2000. P. 34.

⁴⁴⁴ Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire /éd. Daniel Grojnowski, Paris : José Corti, 1999. Среди 64 деятелей литературы, выделены группы “Психологи”, “Маги”, “Символисты и декаденты”, “Натуралисты”, “Нео-реалисты”, “Независимые”. Следующей знаменитой “анкетой” о верлибре был опрос Маринетти сопровождавший манифест футуризма: Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du Futurisme par F.T. Marinetti. Milano, Poesia, 1909. P. 39. На русском материале анкету о верлибре включает антология «Современный русский верлибр». М.: Воймега, 2021, составитель Лилия Газизова. 432 с.

Не во всех статьях-интервью упоминается свободный стих (*vers libre* - 21 вхождение, для сравнения *alexandrin* - 35, персоналия Гюго - 69, персоналия Верлена упоминается 74 раза), но есть констатация некой новой поэтической формы, которая вызывает бурную реакцию, так, например, на вопрос Юре о реформе стихосложения, «предлагаемой символистами»: “— Des réformes que se proposent les symbolistes, touchant la mesure du vers, la rime, les allitérations, que pensez-vous ?” – Катюль Мендес шутливо заявляет о готовности вступить в бой: “— Ah ! ici par exemple, nous allons nous battre!”⁴⁴⁵

Верлибр как термин упоминают 8 респондентов (Ж. А.А. Буа, Верлен, Гюстав Гиш (Gustave Guiche), К. Мендес, Э. Арокур, Пьер Кийар, Эмиль Бержера, Гюстав Кан). Большинство относятся к новшеству критически или иронически. Некоторые литераторы, не называя верлибр, находят для него определения с пейоративной лексикой (“*choses bâtarde*s qui ne sont ni vers ni prose”, Эдмон Арокур).

Среди адептов рифмованной силлабики, утверждавших, что внутри нее достаточно свободы, - Катюль Мендес, Франсуа Коппе, Огюст Вакери, Эмиль Бержера, Эдмон Арокур и др.

Его благосклонно упоминает Жюль Блуа (1868, Марсель – 1943 Нью-Йорк), высказывающий идеи, близкие Уитмену: «Как казуисты по какому-нибудь вопросу теологии, современники спорят о александрийском стихе и свободном стихе. Без тщетного авторитаризма ритм нельзя установить при отсутствии правил, не более, чем в упорядоченном тексте. Каждый, в зависимости от своей темы и своего склада ума, выбирает или создаёт свой ритм»⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ «Реформы, которые предлагают символисты, касающиеся размера стиха, рифмы, аллитераций, что вы об этом думаете? - Ах! Вот тут мы будем биться!» Huret J., *Enquête sur l'évolution littéraire* /éd. Daniel Grojnowski, Paris : José Corti, 1999 [1891]. P. 292.

⁴⁴⁶ “Comme les casuistes sur un point de théologie, les contemporains se chamaillent sur l'alexandrin et le vers libre. Sans un autoritarisme vain, le rythme ne saurait être fixé pas plus dans le désordre que dans la règle. Chacun, selon son sujet et sa forme d'esprit, adopte ou se crée un rythme”. Huret J., *Enquête sur l'évolution littéraire*. P.: José Corti, 1999. P. 292.

Гюстав Кан охарактеризован как новатор⁴⁴⁷ (*l'initiateur du vers libre*). Кан давал определение верлибру, проблематизируя оппозицию стих/проза: «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»⁴⁴⁸. Можно заметить, что новаторы зачастую ненамеренно попадают в самые архаичные формы⁴⁴⁹, так, в этом определении роль, отводимая аллитерации, заставляет вспомнить об одной из древнейших формаций стиха, — об аллитерационном стихе.

Дискурс противников верлибра о неумелости владения не только традиционной метрикой, но и французским языком, включал указания на национальность авторов, развивавших новое поэтическое письмо.

Катрин Босиан-Компане, организатор конференции о становлении верлибра и коллективного труда по итогам конференции, обобщает: «Эта тема постоянно повторяется. Например, реакция Эредиа. Она может принимать откровенно националистическую окраску, как в случае с Жоашеном Гаске⁴⁵⁰,

⁴⁴⁷ «Он считается, наряду с Жюлем Лафоргом, зачинателем верлибра, стиха с неопределённым количеством слогов, который является, среди всех новшеств символистской поэзии, самым смелым». Ibid. P. 392.

⁴⁴⁸ Kahn G. *Symbolistes et décadents*, Genève, Slatkine, 1902. P. 19. К этому определению обращается А. Мешонник : Meschonnic H. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. P. : Editions Verdier, 1982. P. 264.

⁴⁴⁹ Сен-Поль-Ру в ответах Жюлю Юре проводит параллели: «Отрицать неизбежность Реформы и Возрождения, то есть обновления систем и форм, значит отрицать полярную звезду. С определёнными оговорками, современный авангард Искусства Ближайшего Будущего по своей яркой разнородности напоминает научно-философских предтеч шестнадцатого века. Эпоха Возрождения прошлая и Возрождение предстоящее в начале предлагают неясное, но плодотворное разнообразие вероучений и формул. Разве у нас нет Лютера-Вагнера, Пика делла Мирандолы-Вилье де Лиль-Адама, Монтеня-Тена, Макиавелли-Золя, Рабле-Родена, Теодора Беза-Мендеса, Винчи-Пюви де Шаванна, Якоба Бёме-Малларме [...]». Huret J., *Enquête sur l'évolution littéraire* /éd. Daniel Grojnowski, Paris : José Corti, 1999 [1891], p. 142.

⁴⁵⁰ 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). Был сторонником Дрейфуса, а в 1901 году он перешел в католичество, стал отстаивать идеи национализма и монархизма вместе со своим другом Шарлем Моррасом.

поэтом-натуристом из Тулузы, который был близок к Моррасу⁴⁵¹, основателю журнала "Pays de France"»⁴⁵².

Действительно, в беседе, опубликованной Жюлем Юре, аргументация Эредиа носит оттенок национализма и некоторой 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....»⁴⁵³.

Особенно интересным кажется в этой связи упоминание американцев, поскольку в Европе сохранялись национальные системы стихосложения в разных странах⁴⁵⁴, тогда как американский поэтический язык, как в плавильном котле смешавший все культуры, исключает любую обособленную национальную просодию, противопоставлен им исторически.

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

⁴⁵¹ 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 антирейфусарскими кругами.

⁴⁵² Boschian-Campaner C. *Le vers libre dans tous ses états : histoire et poésie d'une forme, 1886–1914*. Harmattan, 2009. P. 4.

⁴⁵³ Huret J. *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891). rééd. Vanves : Les éditions du Thot. 1982. P.308.

⁴⁵⁴ В.М. Толмачев обращает внимание на двунаправленность процессов, воздействующих на рамки национальных литератур: « [...] большая волна культуры, либо преодолевающая национальные границы, либо отделяющая в национальных литературах "локальное" и "провинциальное" от "мирового"». Толмачев В.М. О границах символизма // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета: Филология. Философия. История. — М., 2004. — № 3. — С. 247-267.

тоже много! И швейцарцев тоже много! Кажется, право слово, что символисты Франции получают предписания в Брюсселе, в Льеже или в Женеве!»⁴⁵⁵

Но инновация иностранцев действительно возобладала над национальным регулярным стихом, не без поддержки французских признанных гениев. 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»⁴⁵⁶. Бельгийские корни Рене Гиля (René François Ghilbert), греческое происхождение Жана Мореаса (Jean Papadiamantopoulos) хоть и упоминались в критическом дискурсе их оппонентами, но отнюдь не помешали авторам-новаторам войти в историю французской литературы.

Французский поэт символист, один из теоретиков верлибра, Франсис Вьеле-Гриффен, родившийся в соединенных Штатах (Норфолк, в Вирджинии, 1864–1937), до конца жизни сохранил американское гражданство. Несмотря на критику со стороны влиятельных литераторов⁴⁵⁷, Вьеле-Гриффен остается верен выбранной аудиальной поэтике и в 1907 г. характеризует верлибр как

⁴⁵⁵ Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire (1891). Rééd. Vanves : Les éditions du Thot. 1982. P. 308.

⁴⁵⁶ Sabatier R. La poésie du vingtième siècle. Vol. 1. Tradition et Evolution. Paris : Albin Michel, 1982. P. 14.

⁴⁵⁷ «M. Viélé Griffin aux premières pages de la *Clarté de Vie*, publiée cette année même, fait rimer moiré avec forêt, prés avec secrets, tête avec muette, pâle avec étale, gauche avec reproche, haute avec flotte, accable avec érable, dentelé avec pantelait. Et comme ce n'est l'usage de prononcer ni foré, ni secré, ni tette, ni étâle, ni reprôche, ni flôte, ni erâble, ni pantelé, l'oreille chaque fois est choquée et regimbe. Elle subit la même impression pénible que nous éprouvons à entendre défigurer nos mots par une prononciation étrangère, ou encore gasconne, normande ou picarde» «Господин Вьеле-Гриффен на первых страницах книги "*Clarté de Vie*", вышедшей в этом году, рифмует moiré с forêt, prés с secrets, tête с muette, pâle с étale, gauche с reproche, haute с flotte, accable с érable, dentelé с pantelait. И поскольку не принято произносить foré, secré, tette, étâle, reprôche, flôte, erâble, pantelé, ухо каждый раз испытывает шок и трепет. Слух испытывает то же болезненное впечатление, которое мы испытываем, слыша, как наши слова искажаются иностранным произношением, или гасконским, нормандским или пикардийским». Doumic R. La question du vers libre // *Revue des deux mondes*. — 15 juillet 1897. — Vol. CXLII. — p. 453. Нарушение чистоты рифмы ассоциируется с искажением нормативного произношения (как иноязычного, так и регионального). Исканной орфографией Рене Думи пытается отобразить различие в произношении между открытыми и закрытыми гласными.

достижение, перенося внимание с формальной стороны на смысловую, мировоззренческую: «Верлибр — это моральное завоевание, необходимое для любой поэтической деятельности. «Верлибр» — это не только графическая форма, но прежде всего это ментальная установка <...>»⁴⁵⁸.

Исходя из того же ощущения верлибра как некоего нефранцузского явления, Верлен высказывал критическую точку зрения в ответах Ж. Юре. Оспаривая новизну данной формы, Верлен заявляет, что сам тоже баловался такими экспериментами (*blagues*), и актуализируя метафору *piéd* (стопа стиха, человеческая стопа)/*patte* (лапа животного, лапка насекомого), создает отталкивающий образ «стиха с тысячей лапок»: «— Где она, новизна? Разве Артюр Рембо, — и я его за это не хвалю, — не сделал всего этого раньше них? И даже Крысиньска! Я тоже, черт возьми, когда-то развлекался такими шуточками! [...] я расширил дисциплину стиха, и это хорошо; но я ее не уничтожил! Чтобы был стих, должен быть ритм. А теперь делают стихи с тысячью лапок! Это уже не стихи, это проза, иногда даже просто тарабарщина... И главное, это не по-французски, нет, это не по-французски! Это называют ритмическими стихами! Но мы не римляне и не греки, мы, французы, черт возьми!»⁴⁵⁹

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

⁴⁵⁸ Vielé-Griffin F. Une conquête morale in *La Phalange*. 1907/08. P.: Bonvalot-Jouve, éd. T. II. P. 415–422.

⁴⁵⁹ “— Où sont-elles, les nouveautés ? Est-ce que Arthur Rimbaud, — et je ne l’en félicite pas, — n’a pas fait tout cela avant eux ? Et même Krysincka ! Moi aussi, parbleu, je me suis amusé à faire des *blagues*, dans le temps ! [...] j’ai élargi la discipline du vers, et cela est bon ; mais je ne l’ai pas supprimée ! Pour qu’il y ait vers, il faut qu’il y ait rythme. À présent, on fait des vers à mille pattes ! Ça n’est plus des vers, c’est de la prose, quelquefois même ce n’est que du charabia... Et surtout, ça n’est pas français, non, ça n’est pas français ! On appelle ça des vers rythmiques ! Mais nous ne sommes ni des Latins, ni des Grecs, nous autres ! Nous sommes des Français, sacré nom de Dieu !” Huret J. *Enquête sur l’évolution littéraire*. Paris : José Corti, 1999. P. 69.

(Edouard Dujardin), Мореаса, Верхарна, Мари Крысиньска (Marie Kryszynska), Анри Геона (Henri Ghéon), Жоржа Перена (Georges Péren) и др. Особым явлением можно считать форму версе (verset), которая имеет общие черты с верлибром, но все же не совпадает с ним полностью. В данной работе мы рассмотрим версе на примере стиха Поля Клоделя (Третья глава §3. 1.4), представителя «католического возрождения».

Показателен также пример М. Крысиньска, поэтессы и композитора польского происхождения. Ей удалось войти в литературные круги Парижа, в которых на тот момент ведущую роль играли мужчины. Верлибры М. Крысиньска 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. Бельгийский писатель Жорж Роденбах вспоминал о первом публичном чтении верлибров: «Еще в 1879 году мы слышали, как она [Крысиньска] в кружке Гидропатов публично читала эти первые свободные стихи, появившиеся фрагментами в 1882 году, в 1883 году, в “L'Événement”; и не подлежит сомнению, как выразился г-н Ж.-А. Росни <...>, что первая “она создала этот новый музыкальный стиль поэтического слова”⁴⁶⁰. Крысиньска стала «иностранкой, публиковавшейся во Франции в годы, предшествовавшие “делу Дрейфуса”, и оказалась в центре спора о верлибре»⁴⁶¹.

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 поиске: «Свободный стих — это очаровательный нонсенс,

⁴⁶⁰ “ce nouveau mode musical de la parole non chantée”. Rodenbach G. La Poésie nouvelle: à propos des décadents et symbolistes in Rodenbach G. Évocations, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1924. P. 261. В воспоминаниях Роденбаха замечены некоторые неточности, но дата верна, она совпадает с его первым пребыванием в Париже (1878–1879), когда он посещал встречи Гидропатов.

⁴⁶¹ Ibidem. Между научной поэзией Гиля и верлибром как «просодической инновацией» прослеживается общность. Bobillot J.-P. Poésie sonore. Éléments de typologie historique. P. 55–56.

восхитительное и барочное заикание, которое замечательно подходит женщинам-поэтам, чья инстинктивная лень часто является синонимом гениальности»⁴⁶².

Юрий Борисович Орлицкий отмечает аналогии в обостренном желании установить первичность «изобретателя» верлибра в России и во Франции: «Интересно, что примерно в те же годы во Франции, а затем в России разворачивается дискуссия о первенстве того или иного поэта в создании этого типа стиха; до русской аудитории эти споры доходят прежде всего благодаря публикациям того же Брюсова в «Весах» уже в начале 1900-х гг. В это время на страницах символистского журнала публикуется серия статей французского поэта и критика Рене Гиля, в которой предлагается несколько претендентов на звание первого поэта свободного стиха. Однозначно ответить на этот вопрос сейчас не просто, прежде всего, из-за того, что у современников не было четкого представления о том, что же следует считать свободным стихом, однако очень вероятно, что первенство здесь принадлежит все-таки Марии Крысиньской, а не Г. Кану и Ф. Вьеле-Гриффену. Однако если опыты двух последних, относившиеся к началу 1900-х гг., могли быть так или иначе известны Буренину (правда, скорее всего уже в начале XX в.), то предположение, что он знал ранние журнальные публикации Крысиньской и ее первые книги, кажется маловероятным, так что и в этом смысле ранние русские верлибры Буренина придется, наверное, считать абсолютно оригинальными»⁴⁶³.

Крысиньска ретроспективно называла верлибром свое стихотворение “Chanson d’automne”, опубликованное 14 декабря 1884 г. в “Le Chat noir” :

Sur le gazon déverdi, passent - comme un troupeau d'oiseaux
chimériques - les feuilles pourprées, les feuilles d'or.

⁴⁶² Rachilde «Les livres», Mercure de France. № 56, août 1894. P. 386.

⁴⁶³ Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в культуре Серебряного века. 2-е изд. М. : Издательский Дом ЯСК, 2019. 904 с., ил. (Studia philologica.) ISBN 978-5-907117-40-2. С 58–59. См. также Переписка. 1904–1915 / Сост., подгот. текста, вступит. ст., примеч. Р. Дубровкина. СПб. : Академический проект, 2004.

Emportées par le vent qui les fait tourbillonner éperdûment.
Sur le gazon déverdi, passent des feuilles pourprées, les
feuilles d'or.
Elles se sont parées - les tristes mortes - avec une suprême et
navrante coquetterie,
Elles se sont parées avec des tons de corail, avec des tons de
roses, avec des tons de lèvres;
Elles se sont parées avec des tons d'ambre et de topaze. [...]⁴⁶⁴

Свидетельство Жоржа Роденбаха от 4 апреля в 1891 г. (La Revue Bleue) подтверждает связь верлибра со сферой перевода: «Однако, по мнению мадам Мари Крысинска, речь шла вовсе не о усовершенствовании или революции Стиха (de perfectionner ou de révolutionner le Vers); она сама рассказала нам, как ей пришла в голову идея этой ритмичной прозы, изложенной как в свободных стихах. Однажды, прочитав перевод Гейне Жерара де Нерваля, она была поражена. Каждому немецкому стиху в этом сопоставительном линейном переводе (cette traduction juxtalinéaire) соответствовал французский смысл (le sens français), который был не стихом, а поэтической прозой, без цезуры, без рифмы, которая передавала немецкий стих.

Организация (досл. сцепление “l'enchaînement de cette prose poétique”) этой поэтической прозы, как ей показалось, придавало неровным членам предложения не лишенный очарования вид строфы.

Это было что-то среднее между прозой и поэзией, не совсем скованное и не совсем свободное, с тем ритмом и каденцией (avec un rythme et une

⁴⁶⁴ «По выцветшей траве проносится - как стая
химерических птиц – пурпурная листва, золотая листва.
Уносимая ветром, который заставляет ее отчаянно кружиться.
По выцветшей траве проносятся пурпурная листва, золотая листва.
Она украсила себя - печальная покойница - с величайшим и
умопомрачительным желанием нравиться,
она украсила себя оттенками кораллов, оттенками
роз, оттенками губ;
Она украсила себя оттенками янтаря и топаза [...].»

Цит. по Chevrier A. La Place de Marie Kryszynska dans la naissance du vers libre //Des deux sexes et autres. Marie Kryszynska. Innovations poétiques et combats littéraires. Année 2010. 2010. P. 77-93

cadence), которые все же превращали его в пение (chant). Тогда она подумала, что такой формы ей будет достаточно, чтобы выразить себя, не доходя до стихов (sans devoir aller jusqu'aux vers). И с тех пор она стала вкладывать [в эту форму] личные мотивы и непосредственные ощущения»⁴⁶⁵.

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.

Жак Рубо, представляющий 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»⁴⁶⁶. Рубо тоже обращается к новаторству того же Артюра Рембо, рассматривая стихотворение, написанное, вероятно, после падения Коммуны. Главное, Рубо приходит к выводу: «имплицитно предложенное уравнение: александрийский стих = социальный порядок»⁴⁶⁷.

На рубеже XIX–XX вв. пейзаж французской поэзии предполагает несколько «сценариев» выхода из кризиса: реставрация традиционной метрики, которая была предпринята Жаном Мореасом и его Романской школой; новаторство в существующих формах, в стихе и в поэтической прозе, как например, у Артюра Рембо; глобальное выстраивание системы с нуля, как в «Броске костей» Малларме. Мишель Мюра, исследователь французского верлибра, профессор ENS (Париж) и Сорбонны, считает, что «vers libre international» был четвертым вариантом: «Она (стратегия) заключается в отрыве французской поэзии от ее стихотворной традиции и от национального

⁴⁶⁵ Rodenbach G. Les Essais critiques d'un journaliste, éd. Paul Gorceix, Paris, Honoré Champion, 2007. P. 126-127.

⁴⁶⁶ Roubaud J. La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français récent. Paris : Editions Ivrea, 2000. P. 19.

⁴⁶⁷ Ibidem. P. 27.

гения, выражением которого она призвана быть, чтобы вписать ее в современное западное пространство»⁴⁶⁸.

Французские историки литературы сходятся во мнении, что проникновение *vers libre international* во Францию как модели письма началось не с переводов Уитмена, а около 1899 г., когда именно Валери Ларбо открыл для себя Уитмена.

2.3. Ларбо и Уитмен: вымысел о переключении языкового кода

На период творческого становления Валери Ларбо (1881–1957) приходится даты ухода великих поэтов: ему 14 лет в год смерти Верлена, 17 — на момент смерти Малларме. Именно тогда, в момент расцвета натурализма, молодой поэт, полиглот (английский, немецкий, окситанский, итальянский, португальский и испанский языки), 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 здоровье⁴⁶⁹.

Для Ларбо открытие Уитмена — это прежде всего открытие новой демократической формы: «свободный стих как “демократическая” форма, обеспечивающая в поэзии свободную индивидуацию (*individuation*) самого себя (*one's self*)»⁴⁷⁰. Рецепция американского поэта во Франции проходила в несколько этапов. Впервые это литературное имя было упомянуто в недоброжелательной заметке в журнале «*Revue des deux mondes*», на что последовал полемический ответ поэта и драматурга Эмиля Блемона в основанном им журнале «*La Renaissance littéraire et artistique*» в 1872 г.

⁴⁶⁸ Murat M. *Le Vers libre*. Paris : Honoré Champion, 2008. P. 216.

⁴⁶⁹ Sabatier R. *La poésie du vingtième siècle*. Vol. 1, Tradition et Evolution. Paris: Albin Michel, 1982. P. 322.

⁴⁷⁰ Murat M. *Le Vers libre*. Paris : Honoré Champion, 2008. P. 218.

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

В 1908 г. Леон Базальгет, посещавший встречи литературной группы Аббатства Кретей (Abbaye de Créteil), в которую входили Жорж Дюамель, Шарль Вильдрак и др., опубликовал несколько идеализированную биографию Уитмена, а на следующий год — свои переводы «Листьев травы» (Mercure de France). Это можно считать третьим этапом рецепции.

Десять лет спустя Ларбо принимает участие в подготовке антологии американской поэзии NRF (1918), публикуя свои переводы Уитмена, но этими текстами поэт на тот момент был недоволен.

В беседе с Полем Фаргом, которая опубликована в 1911 г., Ларбо рассказывает о том, насколько важна была поэтика Уитмена для его письма⁴⁷¹. Верлибр выступает как песнь нового мира. В ранних стихах Ларбо чувствуется влияние Парнаса. Именно встреча с творчеством Уитмена повлияла на изменение манеры письма и на появление поэтического alter ego Арчибальда Ольсона Барнабута. Ларбо создает персонаж некоего денди: фамилия образована путем сложения топонима (город Барн неподалеку от Лондона) и названия английской фармацевтической компании)⁴⁷².

Сабатье называет Барнабута «отпрыском Уитмена, но облагороженным, офранцузенным, ироничным, утонченным очень древней культурой эпикурейства, к тому же миллиардером»⁴⁷³.

После чтения Уитмена в молодом поэте происходит чёткое разделение двух поэтических голосов: Валери Ларбо, наследник французской традиции,

⁴⁷¹ Fargue P.-L., Larbaud V., Olson K. Conversation in a Limousine, from Montbrison to Saint-Étienne: Remembering Henry J.-M. Levet, March 22, 1911 // Common Knowledge, Volume 24, Issue 3, August 2018. P. 483–497.

⁴⁷² Larbaud V. Œuvres. Paris : Gallimard, 1957. P. 1130.

⁴⁷³ Sabatier R. La poésie du vingtième siècle. Vol. 1, Tradition et Evolution. Paris : Albin Michel, 1982. P. 330.

продолжатель эстетики парнасцев, сдержанной классической манеры; и Арчибальд Барнабут, поэт, для которого французский язык не родной. Биографическая деталь о изучении многих языков повлияла на выбор псевдо-биографии, построенной на воображаемом акте выбора языка творчества. Поэтические тексты на неродном языке редки, Ларбо имитирует переключение языкового кода (code-switching), как будто автор пишет не на родном языке, а выбирает французский для своего творчества, попробовав несколько других языков. Так, опыт Ларбо предвосхищает опыты американского поэта Джона Эшбери, который действительно выбирает французский язык своего текстового письма, и Дени Роша, который под влиянием Эшбери хочет сделать свое письмо таким, как если бы иностранец пытался писать по-французски⁴⁷⁴.

Начало книги (Название цикла I “Les Borborygmes” и первая строка Prologues “Borborygmes! borborygmes!”) с повторения не самого распространенного медицинского термина для физиологической реалии нарушает горизонт читательских ожиданий. Термин «борборигм» («урчание в животе») существует в русском и в английском, представлен в стихотворении как «единственный голос, который не лжет». Мишель Мюра видит в первой строке если не утверждение, то предвосхищение новой поэтики: это «недискурсивная и, следовательно, нериторическая поэзия»; «повтор играет центральную роль, повтор заменяет синтаксис», служит «вектором неопосредованной, перформативной коммуникации»⁴⁷⁵. Отказ от риторики был провозглашен 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 века к теории перформативности, к интранзитивному письму, научное осмысление которому даст Ролан Барт:

⁴⁷⁴ См. Третья глава. 2.3 «Поэзия и наука: интранзитивное письмо Дени Роша и Джона Эшбери».

⁴⁷⁵ Murat M. Le Vers libre. Paris : Honoré Champion, 2008. P. 225.

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...

«Борборигм» взят как бы в своем прямом, словарном значении, но модернизм, обращаясь к архаике, обогащает ее своим дополнительным «месседжем»: хотя в тексте стихотворения сохранен синтаксис, но заявлено высвобождение голоса телесности, невербального истинного оттиска субъекта, заложена идея трансгрессии звука субъективности по ту сторону окончания физической жизни субъекта.

Урчание в животе, “Cette chanson de nous-mêmes”, отсылает к “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 sing⁴⁷⁶.

Невербальный голос, сохраняющий функцию эффекта присутствия, представлен как песня (“L’inévitable chanson de l’oesophage” досл. неизбежная песня пищевода).

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: «Это *варварская* поэзия, реактуализирующая этимологию этого слова; но “варвар, который вошел вместе с нами” в литературу, — это Уитмен»⁴⁷⁷.

Уникальное звучание субъективности, как преломление “One’s Self I Sing”, становится одним из самых важных черт поэтики Барнабута/Ларбо:

⁴⁷⁶ Whitman W. *Leaves of Grass*, New York, The Modern Library, 2001. P. 1.

⁴⁷⁷ Fargue P.-L., Larbaud V., Olson K. *Conversation in a Limousine, from Montbrison to Saint-Étienne: Remembering Henry J.-M. Levet, March 22, 1911* // *Common Knowledge*, Volume 24, Issue 3, August 2018. P. 487.

Mes amis reconnaissent ma voix, ses intonations
Familières d'après-dîner, dans mes poèmes.
(Il suffit mettre l'accent ou il faut)

*Ma Muse*⁴⁷⁸

Слово “Familières” оказывается выделенным за счет разрыва синтагмы, переноса эпитета.

Уитмен называет свой стих «демократическим» и «современным» (“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 Барнабута позволил Ларбо создать первый авторский сборник современных верлибров на французском языке (рифмованные стихи в нем присутствуют, но занимают маргинальное положение), этот момент считается решающим “при переходе от символизма к модернизму”⁴⁷⁹.

Мюра характеризует «интернациональный верлибр» как стратегию выхода из кризиса национального стиха, стратегию, которая 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»⁴⁸⁰.

Разделению, предложенному Мишелем Мюра (vers libre national; vers libre international), в истории русской версификации соответствовали две дихотомии: у Квятковского — верлибр метрический/дисметрический⁴⁸¹, у

⁴⁷⁸ «Мои друзья узнают мой голос, его интонации // Ежевечерние, после ужина, в моих стихах // (Просто поставьте ударение там, где оно должно быть)». «Моя Муза».

⁴⁷⁹ Murat M. Le Vers libre. Paris : Honoré Champion, 2008. P. 233.

⁴⁸⁰ “Elle consiste à détacher la poésie française de sa tradition versifiée et du génie national dont elle est censée être l’expression, pour l’inscrire dans un espace occidental moderne”. Murat M. Le Vers libre. P. : Honoré Champion, 2008. P. 216.

⁴⁸¹ «ВЕРЛІБР (франц. vers libre — свободный стих) — термин западной поэтики, под которым с начала 20 в. в русской поэтике разумеется ряд своеобразных формаций

Гаспарова — верлибр национальный/международный. Впоследствии Гаспаров отказался от этого разделения. Ю.Б. Орлицкий считает, что именно американскую модель нужно называть «подлинным верлибром», или собственно «верлибром». У Брюсова есть понятие стихи «смыслового склада», построенные «не на основе звуков слов, а их значения, смысла», в которых «стопу стиха образует каждое значимое выражение, т.е. одно слово или несколько слов, тесно связанных между собой как одно понятие или один образ», а «каждый стих имеет и свое тоническое строение, но произвольное, т.е. не подчиненное общим условиям единого метра»⁴⁸². Орлицкий уточняет, что стихи «смыслового склада» по Брюсову и есть верлибр в современном понимании. Так называемый *vers libre standard (national)*, по мнению Орлицкого, — промежуточная форма, поскольку поэты не могли отказаться сразу ото всех принципов регулярного стиха. Такая точка зрения представляет верлибр высшей и финальной формой развития поэтического дискурса, но парадоксальным образом поэты в XX и XXI вв. возвращаются к силлабической традиции⁴⁸³.

Элементами нерегулярного стиха могут быть ритмические группы или группы метрические, имеющие аналогии в метрическом стиховедении. Когда аналогии или расподобление/отрицание/отталкивание от элементов

стиха, отличающихся от равносложного силлабического и равносложного силлаботонического стиха [...] Все формы В. распадаются на две категории: метрический В. и дисметрический». Квятковский А.П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. М. : Советская энциклопедия, 1966. С. 75.

482 Брюсов В. Наука о стихе. Краткий курс науки о стихе. Ч. I: Частная метрика и ритмика русского стиха. М., 1919. С. 119.

⁴⁸³ Мишель Деги, составитель антологии американской поэзии, подписал книгу своих стихов после презентации в Москве в 2005 г. “Comment faire un Impair?” - в этом автографе присутствует андрогинная рифма *faire/Impair* с отсылкой к «Поэтическому искусству» Верлена, аллюзия на статью В. Маяковского «Как делать стихи?» и актуализация внутренней формы слова “poésie” от греч. ποιησις (*poiesis*), которую французы переводят как *faire*. Силлабический принцип, казалось бы, не применим к поэзии Деги, но при подсчете слогов обнаруживается, что некоторые стихотворения написаны исключительно непарносложниками. “L’amour est plus fort que la mort disiez-vous” (11 слогов) 45⁰ Ouest 60⁰ Nord. Nous parlions de Janus dieu du rythme dieu (11)// Du traduire et de la muse versajensienne (11)”. Деги, М. Стихотворения I–III = Poèmes I–III / Мишель Деги ; пер. с фр. М. Д. Яснова. — М.: ОГИ, 2005. С. 98.

национальных поэтических систем перестают быть значимыми для поэтического дискурса, можно говорить о переходе к поэтике интернационального верлибра.

Гаспаров выделяет роль Уитмена в становлении новой поэтической формы, в формировании которой стиховед повторяет эпитет «демократический»: «Английский свободный стих сложился во второй половине XIX в. в творчестве У. Уитмена (I издание «Листьев травы» — 1855 г.); его ближайшим образцом была библейская поэзия. Для Уитмена эта установка была сознательна, он хотел, чтобы его книга и была новой Библией нового демократического века»⁴⁸⁴. Во Франции дисметрический (international, или международный, «подлинный верлибр» по Орлицкому) верлибр восходит к американской модели Уитмена через поэтическое письмо Валери Ларбо. Творческий акт Ларбо, создавшего альтер эго англоязычного поэта Барнабута, поднимает вопрос о связи стирания национальной просодии и переключении лингвистического кода.

На различие двух типов верлибра обращал внимание и Валерий Брюсов в своих исследованиях, предпринятых во время общения с Рене Гилем⁴⁸⁵.

История французского верлибра не исчерпывается данным эпизодом рецепции американской модели. Гаспаров указывает на отличие формирования собственно французского верлибра: «Французский свободный стих сложился в конце XIX — начале XX в., и складывался он иначе — поэты

⁴⁸⁴ Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М. : Фортуна Лимитед, 2003. С. 225. Гаспаров приводит в качестве примера звучание первоначального, уитменовского свободного стиха («Паровоз зимой»).

⁴⁸⁵ «Особо выделяются Брюсовым «смешанные стихи» так называемого «смыслового склада», построенные «не на основе звуков слов, а их значения, смысла», в которых «стопу стиха образует каждое значимое выражение, т. е. одно слово или несколько слов, тесно связанных между собой как одно понятие или один образ», а «каждый стих имеет и свое тоническое строение, но произвольное, т. е. не подчиненное общим условиям единого метра, а лишь согласованное со строением других стихов, чтобы не являлись в системе резким нарушением звуковых последовательностей». Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в культуре Серебряного века. С. 165; Брюсов В. Наука о стихе. Краткий курс науки о стихе. Ч. I : Частная метрика и ритмика русского стиха. М., 1919. С. 119; Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра нашей поэзии // Печать и революция. 1922. № 4; Брюсов В. Основы стиховедения. Курс В.У.З. Ч. I и II. Общее введение. Метрика и ритмика. 2-е изд. М., 1924. С. 119–128. Орлицкий называет стихи «смыслового склада» верлибром в современном понимании.

шли не от прозы, а от традиционного силлабического стиха. Уже было сказано, что в эпоху символизма начались опыты его расшатывания: сдвиги и пропуски цезуры (опирающиеся на трехчленный ритм), опущение немого -е, нетрадиционные рифмы, нарушение правильного чередования рифм. Такой стих получил название “освобожденный стих”, *vers libéré*: термин “свободный стих” (*vers libre*) не годился потому, что во французской традиции так называлось свободное чередование традиционных строк разной длины, как в басне или кантате (то, что по-русски называется “вольный стих”)»⁴⁸⁶.

В процессе чтения-интерпретации задействованы две просодические матрицы поэта и читателя. В США, поскольку штаты были созданы не по национальному принципу, американский вариант английского языка был исторически оторван от какой-либо единой просодической матрицы родного языка (*native speakers*).

Верлибр возникает из обломков, стирания, отрицания. Для национального верлибра, развившегося из французской силлабики, важен кодчет слогов, регулярность повторяемости количества слогов в стихе. Интернациональный верлибр⁴⁸⁷ уже «забыл» все эти различия. Такой верлибр поэтичен без опоры на фонику 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.

Верлибр стал явлением литературного языка и был осмыслен именно во Франции. Национальное и интернациональное начала в противостоянии прекрасно видны на примере осмысления верлибра. В эпоху Третьей

⁴⁸⁶ Гаспаров. Очерк европейского. С. 226. В современном французском стиховедении для чередования традиционных строк разной длины используется термин «*vers mêlés*». *Structure hétérométrique qui mêle librement les mètres de longueurs différentes, comme c'est très souvent le cas dans les Fables de La Fontaine. : La poésie française du Moyen Age au XX siècle.* PUF. P. 500.

⁴⁸⁷ Кормилов С. Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995. Орлицкий приводит слова Кормилова, в которых эпитет «подлинный» дает положительную оценку американской модели верлибра.

Республики реформа 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 Элкакамп, Ларбо и др.

В книге «Век» Ален Бадью особое свойство исторической вехи, отсчет которой он начинает с 1870-х гг., видит в воздействии поэта на общество: «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»⁴⁸⁸.

История поэзии XX века 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 исторически являлась поэтическая система.

Анри Мешонник продолжает уравнение Рубо, которое мы приводили выше: «Ибо стих национален. Коснуться стиха, значит, коснуться нации»⁴⁸⁹.

Стихотворение как ритмическая прививка чужого пережитого опыта отказывается от мнемотехник, позволявших мгновенное запоминание и

⁴⁸⁸ Бадью А. Век. М. : Логос-Гнозис, 2016. С. 31.

⁴⁸⁹ Meschonnic H. Critique du rythme. Anthropologie historique du langage. P.: Editions Verdier, 1982. P. 596. Мы ориентируемся на подход Бенедикта Андерсона и определение И. Шевеленко, связывающее нацию с воображением: “Нация – это такое “воображаемое сообщество”, для каждого (в идеале) члена которого его идентичность как члена данного сообщества является наиболее существенной, базовой, по отношению ко всем иным идентичностям (религиозной, этнической, локальной, классовой, семейной, профессиональной и т. д.) Шевеленко И. Модернизм как архаизм. Национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение, 2017, с. 34.

передачу произведения без записи, поскольку меняется ситуация распространения литературных произведений: бумажный носитель становится все более и более доступным. Верлибр, как и любое произведение истинной литературы, обладая трансформационной силой, производит в читателе эффект, читающий субъект не равен самому себе после чтения. При этом верлибр, произведя свою трансформационную работу, растворяется в памяти, его сложнее воспроизвести наизусть. Такая форма развивается при общественном устройстве, где печатная продукция надежно сохраняется, что позволяет в любой момент вернуться к бумажному медиуму (внешнему носителю памяти). Растворение в памяти просодической структуры верлибра можно назвать характерным и даже принципиальным для современной поэзии.

§3. Предыстория: вызревание верлибра в просодическом «тигле перевода»⁴⁹⁰

Становление верлибра во Франции, как и его рецепция в России⁴⁹¹, сопровождались бурными литературными дискуссиями, возможно, именно потому, что менялось невербальное, просодическое «невыразимое» поэзии, неподконтрольное, адресующееся к подсознательному.

Становление верлибра проходит через нарушение правил, связанных с просодическими модификаторами (цезура, рифма, метр). Происходит подтачивание силлабики изнутри за счет вольного обращения с цезурой, внутренних рифм, асимметрии синтаксического и метрического членения фонетической цепи стиха.

Верлибр без каких-либо внутренних соотношений с нормативной системой *avant la lettre*, до осмысления этой новой формы теоретиками, существовал в литературном языке уже с 1820-х годов, когда во Франции активно идут процессы культурного трансфера, связанные с иноязычной поэзией (переложения, переводы, псевдопереводы).

⁴⁹⁰ Переграф представляет собой переработку статьи Белавина Е. М. Вызревание верлибра в просодическом тигле перевода // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2024. Т. 9. № 4. С. 170–184.

⁴⁹¹ «Мы знаем, что французы, не доверяя поэтической интерпретации, издавна переводили стихи прозой. Возможно, что французский верлибр возник как подражание переводам такого типа». Тарковский А.А. «Традиционный» — это «точный» // Вопросы литературы. 1972. № 2. С. 148-150. Дискуссия о русском верлибре вокруг публикации В.П. Бурича: Бурич В.П. От чего свободен свободный стих // Вопросы литературы. 1972. № 2. С. 132-140.; Куприянов В.Г. Предпосылки и перспективы // Вопросы литературы. 1972. № 2. С. 150-155. Куприянов В. Невидимая скрипка (вступительное слово к публикации Натальи Метц «Арво Метц») // Арион. 2001 № 3 [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2001/3/125289.html> (дата обращения 28 июля 2020). Метс А. Тенденции развития свободного стиха // Вопросы литературы. 1972. № 2. С. 124-130.; О ситуации вокруг русского свободного стиха: Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002; Куприянов В. Г. Книга о верлибре. М.: Б. С. Г.-Пресс, 2023.; Самойлов Д.С. Заботиться о содержательной стороне стиха // Вопросы литературы. 1972. № 2. С. 155-158. Слуцкий Б.А. Надобно ли? И в какой мере? // Вопросы литературы. 1972. № 2. С. 145-148.

После ожесточенных споров во Франции сложилось мнение, что, раз невозможно передать звучание оригинала, предпочтительно переводить без метрики⁴⁹², правда, дихотомия проза/поэзия на тот момент четко предполагала взаимоисключение ее членов⁴⁹³.

Во французской переводческой традиции XIX–XX вв. ярко выражены тенденции передавать стихотворные оригиналы прозой, либо значительно менять поэтическую форму оригинала в переводе (сходную стратегию перевода применял М.Л. Гаспаров в экспериментальных переводах). Эти процессы находят теоретические обоснования во многих работах французских исследователей и переводчиков, которые говорят о неизбежности смысловых и стилистических искажений (потерь, приращений, др. трансформаций) в переводах, стремящихся воспроизвести поэтическую форму оригинального текста.

Как можно судить по результатам европейских исследований⁴⁹⁴, в эпоху романтизма активно развивается перевод стихов не только с английского, немецкого, испанского языков, но и с греческого, китайского, персидского, санскрита, арабского, обусловленный историческими процессами (торговые

⁴⁹² «Хороший перевод (поэзии), что бы ни говорили и ни писали много раз, <...> более возможен в прозе, чем в стихах». [D'hulst, Lieven. Cent ans de théorie française de la traduction. Presses universitaires du Septentrion, 1990. P. 205].

⁴⁹³ К вопросу истории спора обращается А.П. Богинская. Легко заметить, что переводчики не видят возможности избежать терминологического выбора между поэзией и прозой: «Поэтические тексты переводились в прозе в разных культурных традициях и в разные эпохи. Так, в начале XVIII века Анна Дасье в своем предисловии к переводу «Илиады» Гомера высказала мнение о невозможности точного стихотворного перевода <...>. Только проза, по ее мнению, способна достоверно отразить оригинал. Подобная точка зрения была не редкостью во Франции и позднее: «В XIX веке в отношении поэтического перевода встает один основной вопрос: следует ли переводить поэзию прозой или стихами? Если перевод в прозе точен, но невыразителен, то перевод в стихах, по определению, может лишь исказить оригинал». Богинская А.П. Проблема передачи поэтической формы (на материале французских переводов «Евгения Онегина»)/Вестник Брянского государственного университета. Исторические науки и археология. Литературоведение. Языкознание. Педагогические науки, 2016. № 2 (28). С. 149–156.

⁴⁹⁴ Lombez Ch. La traduction supposée ou de la place des pseudotraductions poétiques en France // Linguistica Antverpiensia, Anvers, 4/2005 ; Lombez C. La traduction poétique et le vers français au XIXe siècle // Romantisme, 2008/2 (n°140) ; Van Bragt K. Bibliographie des traductions françaises (1810-1840) — Répertoire par disciplines, avec la collaboration de L. D'hulst et de J. Lambert. Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1995; Van Hoof H. Histoire de la traduction en Occident. P. Louvain-la-Neuve, 1991.

связи, наполеоновские военные кампании, война в Греции 1822–1828 гг., французское вторжение в Испанию 1823 г.). Культурный трансфер является ответом на запрос читателя, интерес общества к чужому, к инаковости (*altérité*) по историческим причинам.

Именно столкновение с иноязычной просодией, другими системами стихосложения позволяет как бы вынести поэтическую функцию за скобки, просодически маркировать иностранца как «своего» или как «чужого».

Вероятно, значение мировых шедевров Шекспира, Гете, Шиллера, Пушкина, написанных ямбическим пентаметром без обязательной рифмы, тоже сыграло свою роль в формировании новой эстетики.

В оптике теории культурного трансфера, под которым понимается динамика семантических трансформаций, сопровождающих переход культурного объекта в другую культуру, особый интерес представляет именно эпоха романтизма. Становление перевода как профессиональной деятельности совершится позднее, во второй половине XIX в. В эпоху романтизма поле литературной деятельности между переводом, переложением и подражанием не было регламентировано.

3.1. Перевод, переложение, подражание: Марселина Деборд-Вальмор, Томас Мур, Лукреция Дэвидсон

Подражание и переложение были одной из распространенных литературных практик. В подражаниях мелодия стиха меняется. Так, например, Марселина Деборд-Вальмор (1786–1859) в серии стихотворений «*Imitation de Moor*» в подражании Т. Муру полностью преобразует просодию оригинала, строки из которого приведены как эпиграф:

I

*Oh! Come to me when daylight sets;
Sweet! Then come to me
When smoothly go our gondolets
O'er the moonlight sea*

Entends-tu les gondoles
 S'égarer sur les flots;
 Les tendres barcarolles
 Des jeunes matelots ?⁴⁹⁵

В эпиграфе видна гетерометрия (8/6/8/6) с ассонансами, свойственными англоязычной традиции (перекрестные созвучия a/b/a/b), а в стихотворении-подражании ритм ускоряется: 6-сложники с точными рифмами.

В остальных частях стихотворения просодия переложения совершенно эмансипируется от оригинала. Отталкиваясь от прецедентного текста, - строк Мура, связанных перекрестно (Gayly sounds the castanet, // Beating time to bounding feet, // When, after daylight's golden set, // Maids and youths by moonlight meet), - Деборд-Вальмор пишет 12-сложником со смежной рифмовкой и с цезурой после 6 слога:

Quand le soleil couchant sur les flots se balance, 6+6 F
 Quand la mandora au loin conduit gaiment la danse, 6+6 F
 Et au pied bondissant mesure chaque pas, 6+6 m
 Que la danse du soir a de grâce et d'appât ! 6+6 m⁴⁹⁶

В части III эпиграф из Мура записан в две строки, хотя в оригинале разбивка на четыре строки происходит после gondolier/hear:

Row gently here, my gondolier. So softly wake the tide,
 That not an ear on earth may hear, but hers to whom we glide.

Деборд-Вальмор прибегает к 6-сложникам и смежным рифмам:

Sur l'eau qui te balance 6 F
 Reste seul en silence; 6 F
 Garde mon gondolier, 6 m
 Ton poste familier.⁴⁹⁷ 6 m

⁴⁹⁵ Desbordes-Valmore M. Les Pleurs, présentation d'Esther Pinon, Flammarion. «GF», 2019. P. 203.

⁴⁹⁶ Ibidem. P. 206.

⁴⁹⁷ Ibidem. P. 208.

Стихотворение было напечатано впервые в 1826 г., пользовалось популярностью, несколько раз перепечатывалось в периодике⁴⁹⁸, прежде чем было включено в сборник «Плачи» (1833). В творчестве Мура Деборд-Вальмор привлекает песенное начало и открытость к мотивам многих культур. В каждом из ее переложений — оммаже, восторженном подношении ирландскому поэту — присутствует смена длины строк, подобная песенной структуре (соответствие куплетам и рефренам), сохранена общая тональность и образность, но именно просодия изменена полностью. Вряд ли это можно объяснить тем, что такой музыкальный автор, как Деборд-Вальмор, не посчитал фоннику, мелодику, звукопись Мура важными. Скорее, это подтверждение мнения, получившего позднее во Франции широкое распространение, о том, что музыку стиха сохранить априори невозможно, а значит, следует вообще отказаться от попытки ее передать.

Культурный трансфер в первой трети XIX в. не всегда уточняет, идет ли речь о переводе или переложении, поскольку понятие литературного профессионального перевода находится на стадии становления, что затрудняет атрибуцию некоторых текстов.

Так, например, стихотворения североамериканской поэтессы Лукреции Дэвидсон (1808–1825) были переведены в прозе поэтессой Амеде Пишо внутри статьи Робера Саути для журнала “*Quartarly Review*” в 1829 г.⁴⁹⁹ Деборд-Вальмор, узнав о безвременной гибели юной поэтессы, посвятила ей оду⁵⁰⁰. В книге после стихотворного текста помещено пояснение, где упоминаются переводы, опубликованные Пишо. Далее приведен перевод стансов, написанных Дэвидсон в возрасте 15 лет:

“Etoile du soir! Astre étincelant;

⁴⁹⁸ Kaleidoscope, 1826, Chansonier des dames 1827, Le Souvenir des ménestrels, La Guirlande des dames 1829, цит. по : Desbordes-Valmore, 2019. P. 203.

⁴⁹⁹ Desbordes-Valmore M. Les Pleurs, présentation d’Esther Pinon, Flammarion. «GF», 2019. P. 165.

⁵⁰⁰ Desbordes-Valmore. «Lucretia Davidson». In «Le Mémorial de la Scarpe», 1832 // Desbordes-Valmore 2019. P. 161–166.

Diamant de la couronne du ciel, ah! Si mon âme était libre, comme elle prendrait son essor vers toi!

Que tu es calme et belle ! Semblable à la clarté pure d'une lampe allumée sur l'autel de la vertu! <...>"

Перевод стихотворения "The Star" выполнен в прозе, разбивка на строфы передана пробелом между абзацами⁵⁰¹. В комментированном издании "Pleurs" (2019) перевод ошибочно приписан Деборд-Вальмор, но этот текст поэта переписывает для себя из книги Пишо.

Сама Деборд-Вальмор включила переложение первого стихотворения, написанного Дэвидсон в возрасте 9 лет, «Эпитафия малиновке», в рассказ «Колоколец, или Королевство Са-Са»:

Blessé par une flèche, le rouge- gorge est mort!
Il est devenu corps, le petit chanteur;
Il repose immobile et renversé.
Jamais plus il n'enflera son gosier sonore comme un chalumeau de la vallée.
Le rouge-gorge ne charmera plus notre oreille par ses notes plaintives;
Ses ailes, qui battaient contre la fenêtre,
N'y viendront plus chercher dans l'hiver une retraite atténuée
Il ne becquètera plus les miettes répandues au foyer par les enfants.

La rage d'une flèche a frappé le rouge-gorge.
Le charmant volatile rendu son souffle musical.
Et le voilà muet, serré dans les doigts de la mort
Ami de l'innocence, souris et pleure!⁵⁰²

⁵⁰¹ Amédée Pichot, 1795–1877 // Amédée Pichot. Lucretia Davidson, Histoire d'une jeune Américaine morte à l'âge de 17 ans, la Revue de Paris, 1829. P. 14.

⁵⁰² Desbordes-Valmore M. Contes. Présentés par Marc Bertrand. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1989. P. 147.

В тексте переложения допускаются ассонансы (mort/chanteur), которые не свойственны собственному поэтическому творчеству Деборд-Вальмор. Оригинальный текст Дэвидсон имеет рифменные окончания строк, причем его образный строй отличается жестоким натурализмом, опередившим свое время, далеким от возвышенной элегичности Деборд-Вальмор⁵⁰³.

Возможно, Деборд-Вальмор не была знакома с оригинальным текстом, а представила его по описанию Пишо. В данном случае интересна форма с разбивкой на строки без рифмы, к которой прибегает Деборд-Вальмор для попытки воссоздания «Эпитафии малиновке».

Можественные поэтические переводы с полной заменой просодической структуры и эвфонического оформления затрагивали как раз те произведения, где, казалось бы, форма неразрывно слита с содержанием, что не раз становилось предметом рассмотрения⁵⁰⁴. Так, например, стихотворение Эдгара По, о котором Р. Якобсон пишет: «Здесь (т.е. в «Вороне») мы напрямую соприкасаемся с таинственностью идеи, воплощенной **в материи звука**, с тайной слова, лингвистического знака, Логоса, — тайной, требующей прояснения»⁵⁰⁵, переводилось без попытки сохранить метрику, но его переводы стали вошли в историю французской литературы как примеры соперничества с оригиналом: в учебнике по сравнительному изучению литератур приводится шутка французского юмориста, который говорил, что есть два писателя по имени Эдгар По, один – американский посредственный автор, другой гениальный – переведенный Эдгар По, порожденный Бодлером и Малларме⁵⁰⁶.

⁵⁰³ Poems Lucretia Maria Davidson, Matthias Oliver Davidson, Catharine Maria Sedgwick, Felix Octavius Carr Darley. New York, Hurd and Houghton, 1871. P. 227. 340 p.

⁵⁰⁴ Венедиктова Т.Д. По следу серафимов: между поэзией и аналитической прозой (Чтение «Ворона» Э.А. По). Литература двух Америк. 2017. № 2. С. 117–133.

⁵⁰⁵ Jakobson R. Six Lectures on Sound and Meaning. Hassocks : Harvester Press, 1978. P. 2.

⁵⁰⁶ “Les traductions directes [...] ne peuvent pas prétendre rivaliser avec [l’original]. Il y a cependant des exceptions : un humoriste américain a pu dire qu’il y avait deux écrivains du nom de Poe, un Américain, auteur assez médiocre, et un Français génial, l’Edgar Poe traduit, généré par Baudelaire et par Mallarmé”. Brunel P., Pichois Cl., Rousseau A.-M. Qu’est-ce que la littérature comparée. Armand Colin, 2009. P. 43.

3.2. Поэтический перевод как вызов: По, Бодлер, Малларме, Роллина

Невозможность воспроизвести все семиотические слои означивания, задействованные поэтом с помощью ресурсов английского языка, способствовали тому, что на французском языке появились знаменитые переложения поэтической прозой Бодлера⁵⁰⁷ (1871) и Малларме (1875) стихотворения Эдгара По (1845)⁵⁰⁸. Впрочем, существует и стихотворный перевод Эжена Губера (E. Goubert, 1869), в котором можно наблюдать опору на привычные для французского читателя просодические схемы:

XIV.

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.
«Wretch,» I cried, «thy God hath lent thee—by these angels he hath sent thee
Respite—respite and nepenthe from thy memories of Lenore;
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!»
Quoth the Raven «Nevermore.»

XIV.

Il me semblait que l'air /était beaucoup plus dense, 6+6 a
Qu'il était parfumé /par l'encensoir voilé 6+6 B
Qu'invisible agitait /un séraphin ailé. 6+6 B
« Le ciel, dis-je, au corbeau,/ le ciel par sa puissance 6+6 a
Te fait son messenger; mais,/ — je le veux, — promets 6+6 C
D'oublier ma Lénore! «Ah! dit l'oiseau, jamais!»⁵⁰⁹ 6+6 C

⁵⁰⁷ «В то время, когда американомания (américanomanie) превратилась почти в страсть хорошего тона, до такой степени, что один архиепископ со всей серьезностью пообещал нам, что Провидение вскоре призовет нас к осуществлению этого трансатлантического идеала». Baudelaire Ch. Notes Nouvelles sur Edgar Poe//Œuvres complètes. P.: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2025. P. 630.

⁵⁰⁸ Poe E.A. illustrated by G. Doré; with a comment upon the poem by Edmund Clarence Stedman. London, 1883. P. 22; Poe E.A. Le Corbeau, The Raven. Traduction par St. Mallarmé. P., 1875; Poe E.A. Le Corbeau. Traduction par M. Rollinat. Choix de poésies, P., 1926.

⁵⁰⁹ Цит. по Variations sur une omelette irlandaise: extraits de traductions de l'anglais du premier chapitre de Bogmail de Patrick McGinley: précédées de Les belles infidèles mises à nu par leurs traducteurs, même: suivies de The Raven d'Edgar Allan Poe: strophes VI à X et leurs traductions par Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Bernard H. Gausseron, etc., Marval, 1996. P. 57.

Э. Губер предпочел привычный слуху и глазу французского читателя александрийский стих без внутренних рифм с регулярной цезурой в опоясывающих рифмах (1/4 стих) и смежную рифмовку (стих 2/3 и 5/6). Специалист в области исследований перевода поэзии, доктор сравнительного литературоведения Кристин Ломбе, профессор университета Нанта, характеризует этот перевод как «этноцентрический» (*éthnocentrique*): происходит просодическая доместикация, стирается инаковость, что наблюдается в любом случае, каков бы ни был язык оригинала⁵¹⁰.

Поэма Эдгара По стала предметом множественных переводов (силлабика — Морис Роллина⁵¹¹ ; поэтическая проза Бодлер⁵¹², Малларме⁵¹³), что указывает на активный поиск новых форм выражения. Проза и поэзия По в оригинале и в переводах Бодлера была значимым источником вдохновения для Поля Верлена⁵¹⁴ (прецедентный текст, генотекст в терминологии Ю. Кристевой). Переводы в виде поэтической прозы Бодлером и Малларме

⁵¹⁰ Lombez Ch. La traduction poétique et le vers français au XIXe siècle // *Romantisme*, 2008/2 (n°140). DOI: 10.3917/rom.140.0099. URL: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2008-2-page-99.htm>

⁵¹¹ Edgar Allan Poe. *Le Corbeau*. Traduction par Maurice Rollinat. *Choix de poésies*, 1926. P. 264–270.

⁵¹² Poe E.A. *Le Corbeau*. Traduction par Charles Baudelaire. *Histoires grotesques et sérieuses*. Paris, 1871.

⁵¹³ Poe E.A. *Le Corbeau*, *The Raven* Traduction par Stéphane Mallarmé. P., 1875. Малларме также выучил английский ради По (“Ayant appris l’anglais simplement pour mieux lire Poe”). Mallarmé St. *Oeuvres complètes I*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade 1998. P. 788. Верлен и Рембо читали По, чтобы совершенствовать свой английский. Популярность По с середины XIX в. в Париже все возрастала, так что на момент создания *Le Chat Noir* (1881) отсылка к рассказу американского писателя, задуманная Родольфом Сали, владельцем кабаре, принесла ему большой успех. «Колеблясь между разными геральдическими животными, я решил окрестить свое кабаре Черным Котом – в память об Эдгаре По». *Le Chat Noir (1881-1897) Les dossiers du Musée d’Orsay*. P. 30 цит. по Кузовчикова Т. *Театральные эксперименты Монмартра на рубеже XIX-XX веков*, Спб, Гиперион, 2024. С. 43.

⁵¹⁴ Все трое – Бодлер, Верлен и Малларме – владели английским языком, переводили с него и/или преподавали его. Подробнее Elina Absalyamova. *POEtiques de Baudelaire, Mallarmé et Verlaine: Poe dans la critique littéraire des poètes français*. Loxias, 2020, *POEtiques: influence littéraire et poétique des genres*, URL: [https://hal.science/hal-04331672/file/Absalyamova_poetiques.pdf] Дата обращения : 22.05.2024.

разрабатывают линию обновления средств выразительности французской поэзии. Традиционная рифменная структура ощущалась как сковывающая в стремлении произвести на читателя впечатление, сопоставимое с чтением англоязычного оригинала.

Поэтический перевод в большей степени, чем какой-либо другой, является результатом соглашения между автором, читателем, переводчиком и издателем о том, что следует считать переводом (автор в данной схеме, по многим причинам, — звено факультативное). Из установок участников этого условного соглашения складывается теория и история перевода.

Между двух крайностей рецепции — неэквиметрическим рифмованным переложением (просодическая доместикация) и переводом поэтической прозой (просодическая форенизация) — развивается гибридная форма: перевод без метра и рифмы с записью в столбик.

Так, например, поэтесса Элиза Войяр⁵¹⁵ отказывается от рифмы, переводя Шиллера⁵¹⁶ :

C'était un pieux serviteur que Fridolin,
Élevé dans la crainte de Dieu
Par sa dame et sa maitresse,
La comtesse de Saverne.
Elle était si douce, elle était si bonne!
Mais eut-elle eu les caprices de l'orgueil,
Il se fut efforcé de les satisfaire
Avec joie et pour l'amour de Dieu⁵¹⁷.

⁵¹⁵ Élise Voïart (1785–1866, Нанси) писательница, переводчица, хозяйка либерально настроенного литературного салона.

⁵¹⁶ Der Gang nach dem Eisenhammer // Ein frommer Knecht war Fridolin, //Und in der Furcht des Herrn//Ergeben der Gebieterin, //Der Gräfin von Saverne // Sie war so sanft, sie war so gut; // Doch auch der Launen Übermuth // Hätt' er geeifert zu erfüllen//Mit Freudigkeit, um Gottes willen. В оригинале четырехстопный ямб, схема рифмовки абабввГГ. Благодарим Д.В. Сичинаву за комментарий фрагмента на немецком языке.

⁵¹⁷ Fridolin, ballade de Schiller, traduction littérale par Mme Élise Voïart, Audot, 1829.

Э. Войяр переводит, стремясь сохранить образы, строчка за строчкой («стих за стихом», как указано на титульном листе) и сербскую поэзию по немецкому подстрочнику:

Lorsque la tête du noble Lazare fut abattue,
Sur la sanglante plaine d'Amsel
Aucun des Serviens ne put la trouver
La tête du tzar demeura longtemps dans la fontaine :
Bien longtemps! Elle y resta quarante étés⁵¹⁸

Ломбе констатирует, что в основном переводчики, практиковавшие гибридную форму, напоминающую верлибр, были франкофонами-билингвами, например, из Эльзаса, Лотарингии, Швейцарии⁵¹⁹.

Показателен и более поздний пример, подтверждающий эту тенденцию: Эдуар Шюре (Edouard Schuré, 1841–1929), писатель, переводчик, музыковед, знаток немецкой поэзии и, в частности, немецких Lied, опубликовал историю этого жанра (1868), в предисловии заявляя, что намеренно отказался от традиционной французской просодии: «Я не во всех своих переводах придерживался правил французской просодии, некоторые из этих правил, кстати, весьма произвольны <...>. Иногда <...> я обходился простыми ассонансами или даже рифмовал только один раз в четырех строках. Короче говоря, я придаю большее значение ритму, чем рифме»⁵²⁰.

Большая свобода по отношению к норме стандартизованного литературного французского языка сформировалась под влиянием региональной маркированности участников литературного трансфера. Для культурного трансфера характерна языковая интерференция — «взаимоналожение элементов одной языковой системы на элементы другой

⁵¹⁸ Chants populaires des Serviens, recueillis par Vuk Stefanović Karadžić et traduits d'après Talvy, par Mme Élise Voïart, (2 vol.). P., T. 2. 1834. P. 180

⁵¹⁹ Lombez Ch. La traduction poétique et le vers français au XIXe siècle // *Romantisme*, 2008/2. № 140.. URL:[<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2008-2-page-99.htm>] Дата обращения: 25.10.2023.

⁵²⁰ Schuré E., *Histoire du Lied*, Fischbacher, 1876. P. 131.

языковой системы под воздействием двуязычия»⁵²¹. Перевод оказывается нишей языковой свободы, зоной, не регламентированной правилами, которая дала новые импульсы французской поэзии. К такому выводу приходит Кристин Ломбе: «Перевод, таким образом, представляется идеальной площадкой, где французский стих может соприкоснуться с малоизвестными до сего времени традициями»⁵²².

Перевод оказывается нишей языковой свободы, зоной, не регламентированной правилами, которая дала новые импульсы французской поэзии. К такому выводу приходит Кристин Ломбе: «Перевод, таким образом, представляется идеальной площадкой, где французский стих может соприкоснуться с малоизвестными до сего времени традициями»⁵²³.

Если рассмотреть перевод не с точки зрения лексического анализа меры точности⁵²⁴, а как лабораторию языка, подготовившую эстетику мультинационального, транснационального поэтического кода, то динамика просодических трансгрессий выйдет на первый план⁵²⁵. Оптика культурного

⁵²¹ Фещенко В.В., Бочавер С.Ю. Теория культурных трансферов: от переводоведения — через cultural studies — к теоретической лингвистике // Лингвистика и семиотика культурных трансферов : методы, принципы, технологии. Коллективная монография / Отв. ред. В.В. Фещенко. М., 2016. С. 11.

⁵²² Lombez Ch. La traduction poétique et le vers français au XIXe siècle // *Romantisme*, 2008/2 (n°140). DOI: 10.3917/rom.140.0099. URL: [<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2008-2-page-99.htm>] Дата обращения: 25.10.2023.

⁵²³ Ibidem.

⁵²⁴ Гаспаров М.Л. Подстрочник и мера точности // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. М., 2001. С. 361–372.

⁵²⁵ К вопросам ритмики переводов и переложений обращается В. Брюсов: «Стихи, известные по недостижимо-прекрасному переводу Лермонтова: «Горные вершины». В приведенном переводе сделана попытка сохранить ритм подлинника. Более определенно пользовался Гете свободным стихом в отрывке «Прометей» и некоторых других стихотворениях. Приемы Гете у нас были повторены Андреем Белым в стихах книги «Золото в лазури»; в последнее время в той же манере развивают свободный стих наши футуристы, В. Маяковский и др. Этот стих существенно отличается от французского свободного стиха (vers libre), как он был основан М. Крысинской, Лафоргом и др., и мастерски развит Э. Верхарном, Ф. Вьеле-Гриффином и др. Во французском vers libre каждый стих сохраняет свою ритмическую целостность; в немецком (также у Андрея Белого и футуристов) отдельные стихи — лишь элементы ритма, образуемого всем стихотворением или его частями. От свободного стиха должно отличать вольные стихи, то есть определенного метра, но разных стоп. Так, «в простоте и вольности», слагал свою «Душеньку» И. Богданович и басни — И. Крылов». Брюсов В. Опыты по метрике и рифмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М. : Геликон, 1918. С. 72–75.

трансфера позволяет увидеть континуальность перехода, трансформационные процессы, сопутствующие переносу знаний и информации из одной культуры в другую⁵²⁶.

Поэтический язык предполагает свод правил, хранящихся в коллективной памяти, он вырабатывается литературными и театральными практиками, практиками восприятия поэзии — в чтении, публичном, актерском или авторском (слушании), или в чтении беззвучном при восприятии печатного носителя (формирование ментального аудиального образа).

Под влиянием культурного трансфера в XIX в. национализм начинает уступать место процессам, выходящим за рамки национальных государств. На примерах переводов Э. Войар и М. Деборд-Вальмор мы увидели, что такая нерифмованная неметрическая поэтическая речь бытовала в литературном поле (задолго до того, как Мари Крысиньска стала утверждать свое право первенства на изобретение новой формы). Такая форма не считалась самостоятельной, играла лишь вспомогательную роль, воспринималась как бы более гибкой, способной передать инаковость (*altérité*), присутствие *другого*. Возможно, это один из импульсов, который позволил развиваться новой форме — верлибру, сократившему время рецепции, явившемуся ответом на запрос общества на интернациональное стирание просодии.

Важно, что сам Уитмен соотносит метр с общественным порядком, называя «литературным ярлыком феодализма и заморских каст»: «По-моему, пришло время решительно сломить барьеры формы между прозой и поэзией. Я утверждаю, что второй отныне суждено побеждать и сохранять свой характер, независимо от рифмы, и от метрических правил ямба, спондея, дактиля и т.д. [...] самая подлинная и самая великая Поэзия [...] не может

⁵²⁶ Фещенко В.В., Бочавер С.Ю. Теория культурных трансферов: от переводоведения — через cultural studies — к теоретической лингвистике // Лингвистика и семиотика культурных трансферов : методы, принципы, технологии. Коллективная монография / Отв. ред. В.В. Фещенко. М., 2016.

больше существовать на английском языке, если ее выражает произвольный метр, если в ней есть рифма»⁵²⁷.

Суждения французского драматурга, теоретика и практика верлибра Э. Дюжардена (1861–1949) о связи между первыми переводами Лафорга из Уитмена и принятием французским обществом верлибра как новой поэтической формы вписываются в вектор культурного трансфера-переноса-перевода: «Я не проверял, соответствует ли форма [которую Лафорг придает своему переводу Уитмена] оригиналу, но это именно та форма, которую обретал свободный стих. Если бы они были опубликованы без имени автора, эти стихи были бы свободным стихом <...> и это кажется мне значительным. <...> В любом случае ясно <...> что они могли подсказать молодому поэту идею свободного стиха ...»⁵²⁸

При всей «кастовости» литературного мира, непроницаемого для новичков, маргинальные жанры перевода и литературной критики, которые либо становятся начальным этапом развития литературной манеры, либо временным прибежищем автора, вытесненного с авансцены, все же являются значительной частью литературного языка.

Генезис главного события в преобразовании французского стиха в XIX веке — кристаллизации верлибра — происходит задолго до символистов. Этот процесс оказывается связан не только с общей тенденцией «освобождения» от французского стиха, но и с созданием переводов поэтических произведений на французский язык. Именно в них разрабатывается письмо, которое впоследствии будет называться верлибром.

Выбор верлибра в качестве основной поэтической формы связан с когнитивными процессами восприятия и порождения речи в ситуации многоязычия, стирания национальной метрической матрицы и отказа от просодического маркирования иностранца как «чужого».

⁵²⁷ Whiteman W. Notes Left Over//Complete Prose Works (1892)// Complete Poetry and Collected Prose/ Ed. By J. Kaplan. New York, 1982. P. 1056. Цит. по Маццони Гв. О современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2024. с. 192-193.

⁵²⁸ Dujardin É. Les premiers poètes du vers libre, P., 1922. P. 49-50.

§ 4. Типы пауз во французском поэтическом дискурсе и их роль в аудиальной поэтике⁵²⁹

4.1. К проблеме внутристиховой сегментации

Образ поэта-переводчика, дешифровщика и шифровальщика, близкий Бодлеру и нашедшая отклик у Рембо, легла в основу поиска “нового языка”, характеризующего современную французскую поэзию, “лабораторию” означивания.

Поэзия считается словесным искусством, в котором помимо языковых границ выстраиваются иные границы некой системы единиц, создающие дополнительные уровни означивания. Просодическими модификаторами, связанными со смыслопорождением, могут выступать пауза в конце стиха, пауза в цезуре и другие типы пауз.

Паузы — важнейший языковой элемент, обеспечивающий членораздельность речи, но зачастую обделенный вниманием исследователей. Отсутствие или перемещение пауз способно менять смысл высказывания, что создает эффект каламбура. В художественной речи этот механизм можно наблюдать в какомфатоне (спонтанный эффект, речевая неловкость), «сдвиге» и в панторифмах (прием).

В истории становления верлибра новаторство А. Рембо стало общепризнанным фактом, однако роль Верлена не исчерпывается тем, что он способствовал опубликованию стихотворений Рембо, считающихся первыми образцами свободного стиха на французского языке.

Становление верлибра и проходит через трансгрессию правил, связанных с просодическими модификаторами: цезура, рифма, метр

⁵²⁹ В основу параграфа легла статья Белавина Е. М. Перемещение невидимых границ: цезура у Верлена и Рембо // Литературоведческий журнал. — 2025. — № 1 (67). — С. 178–196.

(силлабический подсчет). Подтачивание силлабики изнутри происходит на первом этапе за счет вольного обращения с цезурой, нагнетания внутренних рифм, асимметрии синтаксического и метрического членения фонетической цепи стиха.

Рассмотрим просодический модификатор, отношение к которому у Верлена и Рембо совпадало: цезура. Вольное обращение с цезурой было одним из факторов расшатывания национальной метрики и, как следствие, создало предпосылки для появления верлибра.

Именно на цезуру, нарушающую требования традиции, обращает внимание Рембо, говоря о своих впечатлениях от чтения Верлена 25 августа 1870 г. в письме к своему учителю Жоржу Изамбару:

Рембо писал из Шарлевиля Изамбару: «Я прочел “Галантные празднества” Поля Верлена... Это весьма странно, весьма причудливо, но, право, прелестно. Иногда большие вольности, например:

Et la tigresse éprou / vantage d'Hyrcanie —

таков один из стихов этой книги»⁵³⁰.

Рембо называет большой вольностью (фр. “de fortes licences”) предполагаемую цезуру на 6 слоге внутри 12-сложного стиха, процитированного в письме, которая приходится на середину слова *éprouvantage* (фр. «устрашающий») и выделяет для внутреннего слуха француза, ожидающего ударения в конце слова, лексему *éprou[x]* (супруг), а оставшаяся часть тоже напоминает осмысленное слово, подобие прилагательного **vantage* (*vanter* — хвалить + суффикс *-able* = *то, что достойно похвалы). Рембо указывает косой чертой, где он слышит

⁵³⁰ Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. «Литературные памятники». М. : Наука, 1982. Rimbaud A. Œuvres Complètes. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009. P. 332.

внутреннюю границу слова (экстериоризация ментального аудиального образа).

В истории французского стиха пауза (лат. *caesura* — расщепление, «словораздел, совпадающий со стопоразделом») в середине стиха ощущалась необходимым элементом гармонии.

4.2. Цезура во французской силлабической традиции: внутренний просодический модификатор

В справочном издании профессора университета Paris XII Мишель Акиен, предназначенном для высшей школы, цезура описывается как специфическая граница между шестым и седьмым слогом: «Подсчет слогов выявляет особое место границы между шестым и седьмым слогами, которая обозначает определенную ритмическую и синтаксическую паузу. Это цезура»⁵³¹. При данной формулировке может показаться, что цезура связана с alexandrinским стихом, но это лишь подтверждает значимость этого «золотого метра» для внутреннего слуха французов.

Стиховед и переводчик поэзии Жан-Луи Бакес, профессор университета Paris IV, дает более гибкую и точную формулировку, определяя цезуру как конструктивный элемент некоторых *длинных* метров: «Цезура — составной элемент некоторых длинных стихов. В alexandrinском стихе цезура требует, чтобы шестой слог был под ударением, и чтобы шестой и седьмой слоги не принадлежали одному слову. Если слово, предшествующее цезуре, заканчивается на беглое -е, элизия обязательна»⁵³².

В Средние века цезура считалась высшей точкой стиха (*punctus elevates*), а рифма *punctus depressus*⁵³³. История цезуры связана с устными практиками

⁵³¹ Aquien M., Molinié G. Dictionnaire de rhétorique et de poétique. P.: Librairie Générale Française, 1999. P. 12.

⁵³² Backès J.-L. Le vers et les formes poétiques dans la poésie française. P. Hachette, 1997. P. 155.

⁵³³ Aquien M., Molinié G. Dictionnaire de rhétorique et de poétique. P.: Librairie Générale Française, 1999. P. 477.

(oralité). К классической эпохе актеры первого стационарного театра «Бургундский отель»⁵³⁴ выработали специфическое чтение александрийского стиха с восходящей и нисходящей интонацией (“diction en accent circonflexe de l’alexandrin”). От Ронсара до Банвиля считалось, что цезура — это остановка, отдых (repos), необходимый для добора воздуха. То есть структура стиха связывалась с произношением, артикуляцией и с особым типом коммуникации для восприятия поэтического текста, который был предусмотрен культурным кодом эпохи.

Жорж Лот (1880–1949), историк французской версификации, защитивший диссертацию о фонетике александрийского стиха под руководством аббата Руссло в 1913 г., доказал наличие цезур в литургической поэзии, указывая на связь с древним восточным песнетворчеством (мелопеей)⁵³⁵, что визуально представлялось на схемах движения голоса при пении:

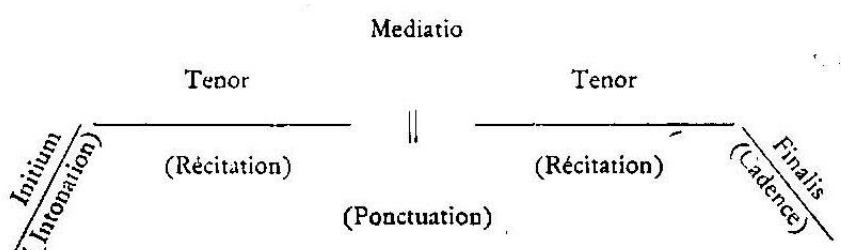


Рис. 1

В классической традиции в цезуре должны соблюдаться следующие условия:

- 1) в конце полустихия должна находиться самостоятельная часть речи;
- 2) цезура не должна находиться внутри слова.

⁵³⁴ Фр. L'Hôtel de Bourgogne — крупнейший драматический театр Парижа в XVII в. и первый стационарный театр Франции, ныне не существующий. В 1680 г. король Людовик XIV объединил труппу «Бургундского отеля» с труппами Театра Генего (бывший театр Мольера) и Театра на болотах (Марэ) в единый, постоянно действующий театр, известный в настоящее время как Комеди Франсез.

⁵³⁵ Lote G. Chapitre III. La césure et la rime. In Histoire du vers français. Tome I, Presses universitaires de Provence, 1991. P. 83.

В истории литературы зачастую стремление к новаторству способствует проявлению архаических форм, так, анализируя тексты XX в., французские стиховеды прибегают к терминам, обозначающим типы цезуры, названия которых сохранили связь с доклассическим периодом развития французского поэтического языка. Например, М. Акиен находит у Р. Шара так называемую «эпическую цезуру»:

— Laisse dormir ton ancre /tout au fond de mon sable (René Char, *La sieste blanche* in *Les Matinaux*, Gallimard, 1950)

[lɛ-sə-dɔʁ-miʁ -tɔ̃-nɑ̃kʁ/-tu-to-fɔ̃-də-mɔ̃-sabl]⁵³⁶ — coupe épique

В зависимости от фонетического окружения (в зависимости от наличия немого -е [Ə], которое не будет учитываться при подсчете слогов) различают типы «аномального» раздела полустихий: coupe épique, coupe lyrique, coupe enjambante⁵³⁷.

Эпической цезурой называется цезура 10-сложника, которым написаны жесты XI–XII вв. Французские стиховеды описывают эпическую цезуру как структуру стиха, которая предусматривает выпадение -е даже перед согласным в конце полустихия: «Эпическая цезура — неклассическая цезура, распространенная в средневековом эпосе; за последним слогом первого полустихия следует произносимый слог, неэлидируемый (по правилам), тем не менее, происходит апокопа:

Ex. De vasselag(e)/fut assez chevalier (Chanson de Roland) [4/6]»⁵³⁸

⁵³⁶ Aquier M. *La versification appliquée aux textes*. Armand Colin, 2010. P. 17.

⁵³⁷ Aquier M., Molinié G. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. P.: Librairie Générale Française, 1999. P. 155.

⁵³⁸ «Эпическая цезура — неклассическая цезура, распространенная в средневековом эпосе; за последним слогом первого полустихия следует произносимый слог, неэлидируемый (по правилам), тем не менее происходит апокопа» // *La poésie française du Moyen Age au XXe siècle*. PUF, 2012. P. 494.

Расширительно этот термин применяется и к другим метрам, если -е [Ə] при цезуре не участвует в подсчете слогов.

Лирическая цезура (соре lyrique), которая встречается в текстах XIV–XV вв., предусматривает, что -е безударное (произносимое [Ə]) может находиться в цезуре 10-сложника, то есть цезура проходит после четвертого слога, который не является при этом акцентоносителем :

Comment doncques/ me puis-je consoler (A. de la Vigne)⁵³⁹ [4/6]

Различие правил произношения -е перед цезурой служило для разграничения жанров (отсюда названия лирическая и эпическая).

Эти комбинации ударения в стихоразделе и нестабильного [-Ə] (instable) встречались на доклассическом этапе развития метрики, а потом оказались основным «динамитом» для подрыва силлабики.

Ж.-Л. Бакес обращает внимание, что эти исторические формы неклассической (доклассической) цезуры применяются исследователями для описания цезуры в современном стихе, равно как и *césure enjambante*, при которой седьмой слог alexandrinского стиха содержит -е, относящееся к той же лексеме, что и слог-акцентоноситель на 6 слоге стиха⁵⁴⁰, следовательно, **понятие «перешагивающей» (enjambante) цезуры**, закрепленное образцами XIV–XV вв. остается актуальным и для поэтов и для исследователей:

Que la victoir/e venait avec moi (E. Deschamps)⁵⁴¹

A votre Fils di/tes que je suis sienne. (Ballade pour prier Notre Dame, Villon)⁵⁴²

⁵³⁹ La poésie française du Moyen Age au XXe siècle. PUF, 2012. P. 494.

⁵⁴⁰ Backès J.-L. Le vers et les formes poétiques dans la poésie française. P. Hachette, 1977. P. 155.

⁵⁴¹ La poésie française du Moyen Age au XXe siècle. PUF, 2012. P. 494.

⁵⁴² Ibidem. P. 478.

Морье различает два типа цезуры: **естественную и просодическую**. Морье противопоставляет естественной цезуре фиксированную просодическую цезуру (*césure prosodique*), для определения которой он прибегает к метафоре подчиненности («*commandé par la structure du vers dont le poète accepte les servitudes*»)⁵⁴³.

Естественной цезурой Морье называет логическую паузу: «Естественная цезура — основная смысловая остановка в стихе, достаточной длины, чтобы быть разделенным. В этом случае наиболее важная остановка определяется логическим и грамматическим напряжением, связывающим части стиха»:

Et j'ai revu l'enfant unique; //il m'a semblé (8/4)

Que s'ouvrait dans mon coeur// la dernière blessure (6/6)

Verlaine P. *Sagesse XVIII*»

Морье цитирует как пример естественной цезуры стих Верлена, поскольку Верлену удалось расшатать и поставить под вопрос метрику именно такими перемещениями внутренних границ.

Строками из Верлена иллюстрирует и Гаспаров нарушение метрических схем в последней трети XIX в.:

«У символистов начинает расшатываться и трехчленный ритм, а изредка исчезает даже словораздел после 6-го слога, так что стих стоит на пороге бесцезурности; пример из Верлена:

Je suis l'Empire à la/ fin de la décadence,
Qui regarde passer /les grands Barbares blancs
En composant des ac/rostiches indolents
D'un style d'or où la /langueur du soleil danse...

Я словно Рим на ру / беже его паденья,

⁵⁴³ Morier H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique, PUF, 1998. P. 185.

Глядя на варваров / белесых и больших,
Золотым грифелем / чертящий акrostих.
Где пляшут блики пред / закатного томленья...»⁵⁴⁴

Если продолжить цитату, приведенную Гаспаровым, следующая строка стихотворения «Langueur» доказывает, что Верлен постоянно чувствует внутренним слухом этот метрический слогораздел, и его дискурс и смыслопорождение строятся на трансгрессии предустановленной традицией границы:

L'âme seulette a mal / au cœur d'un ennui dense⁵⁴⁵.

Традиционный стихораздел выхватывает из идиоматического выражения avoir mal au cœur (испытывать тошноту) часть: “L'âme seulette a mal” (фр. досл. «Одинокая душа испытывает боль»). Читателю придется вернуться к началу строки, чтобы, расставив естественные цезуры, получить триметр (“L'âme seulette /a mal au cœur / d'un ennui dense”).

Для того, чтобы понять, насколько может быть смыслообразующим ритм в стихотворении, обратимся к Шарлю Бодлеру, ведь именно с него по мнению французов начинается современная (moderne) поэзия. Рассмотрим стихотворение «Авель и Каин» (XCI. Abel et Caïn, 1857), состоящее из 32 стихов (8-сложников), представленных в виде 16 двустиший.

Весь текст, в котором Бодлер обращается к библейскому сюжету о Каине и Авеле⁵⁴⁶ (Библия, Бытие 4, 10-16), будто квинтэссенция европейского

⁵⁴⁴ Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М. : Фортуна Лимитед, 2003. С. 112.

⁵⁴⁵ Verlaine P. Œuvres poétiques complètes. “La Pléiade”. Gallimard. Paris, 1962. P. 335.

⁵⁴⁶ Hugo V. La Conscience (Légende des Siècles, 1860) 68 строк. Смежные рифмы, знаменитая финальная строка “L'œil était dans la tombe et regardait Caïn” акцентирует визуальную образность стихотворения.

Сонет Жерара де Нерваля «Антэрос» (G. de Nerval “Antéros”, 1854), вошедший в сборник «Химеры», построенный на смешении образов античной мифологии с библейским мотивом (Sous la pâleur d'Abel, hélas ! ensanglantée, // J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur !) дискурс построен так, что речь передана языческому персонажу, что не вызывало прямого смешения с автором с “лирическим героем”.

мышления, построен на бинарных оппозициях. Стихотворение состоит из двух неравных частей⁵⁴⁷, визуальнo строки представлены в виде двустий, отделенных друг от друга пробелами. Перекрестная рифмовка стремится объединить по строки в строфу (aBaB), но графическое расположение на странице только подчеркивает их противопоставление, создается напряжение разрыва. Антитеза, подчеркнутая визуальнo, в начале стихотворения как бы подкрепляется на образном и лексическом уровне (Авель +, Каин –). В сильных позициях конца строки (клаузулах) оказываются лексемы, подчеркивающие противопоставление положительного и отрицательного полюсов в соответствии «с традиционными ценностями».

Бодлер находится в постоянном диалоге со священными текстами⁵⁴⁸, «Бог несомненно занимает все помыслы Бодлера, его "прекрасной душой" всецело владеет стремление приобщиться к полноте идеала, слиться с "абсолютом", с "беспредельным", с "неведомым" и "недоступным" -- с тем, что он именует "вечностью"»⁵⁴⁹. Перечисление мучений, на которые обречен род Каина, делает из него нового мученика, а род Авеля предстает средоточьем фарисейства, стяжательства, того богатого, которому «трудно войти в Царствие Небесное» (Евангелие от Луки 18; 18-27). Переворот второй части не оставляет сомнений: Бодлер связывает с Каином надежды на установление нового справедливого миропорядка, Каин, изгнанник, страстотерпец – средоточье позитивных ценностей для Бодлера (см. также незавершенный памфлет “*Pauvre Belgique*” (1865), в котором Бодлер предлагает тост «за Каина!»)

Форму пятистий выбирает Леконт де Лилль для своего стихотворения «Каин» (Leconte de Lisle “*Qaïn*”, 1862).

⁵⁴⁷ Разделение на двустий было в первом издании (1857), Бодлер добавил разделение на две пронумерованные части в издании 1861 г.

⁵⁴⁸ Дневниковая запись показывает присутствие в имажинарном поле писателя впечатлений от чтения духовных и литературных текстов наравне с воспоминаниями о людях: «Каждое утро молиться Богу – сокровищнице всей сущей силы и справедливости, и моим заступникам – отцу, Мариетте и По». Цит. по Косиков Г.К. Собрание сочинений. Т. 1 Французская литература. М.: Центр книги Рудомино, 2011. С. 350.

⁵⁴⁹ Там же.

Ритм стихотворения имеет символическую нагрузку. Стихотворение написано восьмисложником, с соблюдением правила альтернанса мужских и женских рифм. В двустишиях об Авеле рифмы женские подчеркивают его изнеженность, слабость, несостоятельность (*ventre, pullulle, chargorne, honte*), мужские рифмы в двустишиях о Каине выстаивают путь восхождения-освобождения от мира животного к божественному (*chien, chasal, Dieu*).

Текст построен на оппозиции двустиший, которые начинаются анафорическими обращениями “*Race d’Abel*”, “*Race de Caïn*”. Эти обращения задают ритмический рисунок строки.

“*Race d’Abel*” – 4 слога, “*Race de Caïn*” – 5 слогов. В двустишиях, посвященных Авелю, цезура делит строку на равные части 4+4, что создает ощущение, симметрии, стабильности, успокоенности:

Race d’Abel, dors, bois et mange; 4+4

Dieu te sourit complaisamment. 4+4

В строках о Каине на уровне ритма постоянно присутствует шаткость, изменчивость, нестабильность:

Race de Caïn, dans la fange 5+3

Rampe et meurs misérablement. 3+5

Нарушение этой повторяющейся длины ритмических групп происходит во второй части с помощью междометия именно в момент окончательного поворота:

Ah! race d’Abel, ta charogne

Engraissera le sol fumant!

Метафорически ритмические фигуры можно сопоставить с этапами воздействия : присоединение (1 стих), микро-сбой программы (2), закрепление (3/4- 23/24), сбой программы (25), ведение (26-32).

Надо заметить, что симметрическая организация полустихий восьмисложника восходит *Dies irae* (лат. «День гнева»), песнопению в католическом богослужении

Quantus tremor est futurus 4+4

quando iudex est venturus 4+4

cuncta stricte discussurus 4+4

(О, каков будет трепет, когда придёт Судия, который всё строго рассудит.)

Ритмическая схема 5+3//3+5 оказывается маркированной как новая, ставящая себя в противовес общепринятым ценностям.

Бодлер дает ритмическую трактовку образов: Авель — это прошлое, Каин — это современность.

Французские критики обращают внимание, что победа Каина представлена, как победы дубины (*épieu*) над железом (*fer*). Железо символизирует плуг (Авель- земледelec)⁵⁵⁰. Если мы совместим метафору стиха (*vers* от *vertere*⁵⁵¹), как борозды, следа плуга, то *железо-*плуг-традиция поэтического письма (религиозная месса, четный размер, симметрия ритмических групп) побеждены *дубиной, орудием предшествующих эпох, новаторством, позволяющим индивидуальность ритма проявиться (несимметричность ритмических групп, нечетное количество слогов).

Бодлер, на основе библейского мотива и ритмического паттерна, связанного со Страшным судом в католичестве, создает образ нового суда, в

⁵⁵⁰ “L’instrument d’Abel est le «fer» de la charrue, celui de Can est «l’épieu» tuant les bêtes sauvages”. В *Baudelaire Ch. Œuvres complètes/ Préface d’Antoine Compagnon*, Gallimard : Bibliothèque de la Pléiade, 2025. p. 1480.

⁵⁵¹ Первая глава С.102

котором человек современности (житель городов, потомок Каина), страстотерпец, призван установить новый справедливый миропорядок.

Поля Верлен, чувствуя глубинную религиозную просодию в (перевернутой) образности Бодлера, в эпиграмме на экземпляре «Цветов зла» сравнивает его язык с ангельским, если бы им говорил маркиз де Сад:

Je compare ces vers étranges
Aux étranges vers que ferait
Un marquis de Sade discret
Qui saurait la langue des anges⁵⁵².

При всем многообразии цезур для них находится место в истории и теории французской силлабики. Теоретик стиха А. Мешонник рассматривает цезуру как важнейший структурный модификатор стиха: «В большей степени, чем анакруза и каталектика, которые являются исключительно метрическими, цезура представляет собой встречу между метром и дискурсом»⁵⁵³. В трудах Мешонника совершается поставка вопроса наложения дискурсивных исследований и субъективности, присутствующей в любом дискурсе, и подходов традиционных, таких как риторика, стилистика, которые рассматривали звуковое оформление в отрыве от смыслообразования, означивания.

В монографии Мюра о верлибре работа Верлена внутри метрических рамок отмечена как создавшая предпосылки для возникновения верлибра: «Работа со стихом в рамках метрики у Верлена и на пределе возможностей стиха у Лафорга — часть общего процесса, способствовавшего появлению верлибра»⁵⁵⁴. Бакес также подчеркивает роль Верлена в инновациях, подхваченных не только представителями «Конца века», символистами и

⁵⁵² Verlaine P. Œuvres poétiques complètes, texte établi et annoté par Y.-G. Dantec, édition révisée par Jacques Borel. P.: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962. P. 876.

⁵⁵³ Meschonnic H. Critique du rythme. P. : Verdier, 1982. P. 543.

⁵⁵⁴ Murat M. Le Vers libre. P. : Honoré Champion, 2008. P. 67.

декадентами, но и авторами XX века: «Его [Верлена] новаторству последовали многие младшие современники, и дух их поисков можно обнаружить в творчестве более поздних поэтов, в середине двадцатого века, уже после кризиса стиха»⁵⁵⁵.

Корпус стихов Верлена дает богатый материал для изучения цезуры. Осознанная ироничная работа аудиального воображения с цезурой заметна в поздних стихотворениях, например, в 1891 г. «В песнях для нее» Верлен допускает возможную ослышку при разбиении лексем «conditions» (условия) и «convenance» (условность) цезурой:

Je ne suis plus de ces esprits philosophiques,
Et ce n'est pas de morale que tu te piques
Deux admirables con/ditions pour l'amour
Tel que nous l'entendrons, c'est-à-dire sans tour
Aucun de bête con/venance ou de limites,
Mais chaud, rieur — et zut à tous us hypocrites !

Aimons gaîment
Et franchement⁵⁵⁶.

Каламбурное разделение слов паузой (по механизму, сходному с какомфатоном или сдвигом⁵⁵⁷) у Верлена, скорее всего, сделано намеренно, поскольку прием повторяется в строфе в окружении других обценных элементов (Zut) и поддерживает образность, разрушая целостность лексем «условие» и «условность» именно на уровне условности метрики, традиционным метрическим элементом — цезурой.

⁵⁵⁵ Backès J.-L. Le vers et les formes poétiques dans la poésie française. P. : Hachette, 1977. P. 105.

⁵⁵⁶ Verlaine P. Œuvres poétiques complètes, "La Pléiade". Gallimard. Paris, 1962. P. 345.

⁵⁵⁷ Конечно, нельзя назвать Верлена изобретателем этого механизма, например, в либретто популярной оперы-буфф «Прекрасная Елена» Жака Оффенбаха (1864 г.) по либретто А. Мельяка и Л. Галеви для создания комического эффекта используется тот же механизм : “Je suis l'époux de la reine, -pou de la reine, -pou de la reine” (opéra bouffe. Musique Jacques Offenbach. Livret Henri Meilhac et Ludovic Halévy Création 17 décembre 1864. Théâtre des Variétés. Paris. Jacques Offenbach — LA BELLE HÉLÈNE — Couplets des rois : ‘Ces Rois remplis de vaillance’ (youtube.com). Дата обращения: 28.12.2023.

Верлен использовал все возможности, чтобы открыть творчество Артюра Рембо для читателей. В частности, Верлен обратил внимание на его политико-поэтическое видение событий Парижской коммуны. Позднее после детального анализа “*Qu’est-ce pour nous, mon Cœur*”, представленного Жаком Рубо⁵⁵⁸ и затем стиховедом Бенуа де Корнюлье⁵⁵⁹, этот текст стал восприниматься как образец⁵⁶⁰ нового поэтического дискурса.

4.3. Аномалии просодических модификаторов в стихотворении А. Рембо “*Qu’est-ce que pour nous, mon cœur, que les nappes de sang// et de braise...*”

Хотя стихотворения Рембо, написанные сразу после событий Парижской коммуны, не были доступны широкому читателю, Верлен в литературных портретах «Проклятых поэтов» (1884) обращает внимание на стихотворение этой серии, «полной красот» (“*fourmille de beautés*”)⁵⁶¹. В стихотворениях, связанных с потрясением Кровавой недели, особенно заметно, что для французов александрийский стих является воплощением определённого социального порядка.

Рубо рассматривает стихотворение Рембо “*Qu’est-ce que pour nous, mon cœur, que les nappes de sang// et de braise...*” как постановку вопроса, «что

⁵⁵⁸ Roubaud J. *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français récent*. Paris : Editions Ivrea, 2000. P. 19-27.

⁵⁵⁹ Cornulier B. (de) *De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud, classiques Garnier, études rimbaldiennes*. Paris, 2009. P. 37–59.

⁵⁶⁰ «Одним из первых образцов “освобожденного стиха” было стихотворение Рембо, написанное на самом пороге новой эпохи, в 1871 г. : здесь и пропуск цезуры, и женская цезура вместо мужской, и сплошные мужские рифмы без чередования с женскими, и нарочито резкие переносы фраз из стиха в стих — enjambements (пер. М. Кудинова *) : *Qu'est-ce pour nous, mon cœur, / que les nappes de sang Et de braise,-et mille / meurtres, et les long cris De rage, sanglots de / tout enfer renversant Tout ordre; -et l' Aquilon / encor sur les débris Et toute vengeance? / Rien!.. Mais si, tout encor Nous la voulons! Indu/striels, princes, sénats, Périssent!.. О сердце, что для нас / эта вся пелена Из огня и крови, / убийства, крики, стон Отчаянья и взба/ламученный до дна Ад, опрокинувший / порядок и закон? Что для нас отмщенье? / Ничто! Но будем мстить: Месть вам — промышленники, князья, богачи! Законы, власть — долой!..* (Гаспаров М.Л. *Очерк истории европейского стиха*. М. : Фортуна Лимитед, 2003. С. 226.)

⁵⁶¹ Verlaine P. *Œuvres en prose complètes*, P.: Gallimard, “La Pléiade”. Gallimard. Paris, 1993. P. 654.

делать с невозможностью продолжать традицию александрийского стиха». Это стихотворение считается одним из самых важных в наследии Рембо⁵⁶², относится к событиям Парижской коммуны. Стихотворение представляет собой просопопею, противоречивый диалог внутренних голосов разума, души и сердца о надеждах, страхах и радостях революционного братства, представленный в форме 6 четверостиший, написанных 12-сложниками с перекрестной рифмовкой, и финальной строки из 9 слогов (vers orphelin) без рифмы (холостая строка⁵⁶³).

Для противопоставления Рубо берет вышедший в том же 1872 г. поэтический сборник В. Гюго, в котором строго соблюдается цезура после 6 слога в александрийском стихе:

Enfant, on vous dira (6) plus tard que le grand-père (6)
Vous adorait ; qu'il fit (6) de son mieux sur la terre (6),
Qu'il eut fort peu de joie (6) et beaucoup d'envieux (6),
Qu'au temps où vous étiez (6) petits il était vieux (6)...⁵⁶⁴

В стихотворении А. Рембо “Qu’est-ce que pour nous, mon coeur, que les nappes de sang...”, содержащем призыв к разрушению существующего социального порядка, именно слоги вокруг предполагаемой цезуры несут деструктивный для классической метрики заряд.

Стихотворение Рембо стало предметом исследования Ж. Рубо и Б. де Корнюлье⁵⁶⁵, поскольку в нем наблюдается систематическое нарушение всех вышеперечисленных правил разнообразными способами и только в 7 строках из 25 цезура находится в окружении, приемлемом для классической традиции

⁵⁶² Балашов Н.И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. «Литературные памятники». М. : Наука, 1982. С. 233.

⁵⁶³ В терминологии Ю.Б. Орлицкого.

⁵⁶⁴ Hugo V. 1er janvier L'année terrible (1872). À ceux qu'on foule aux pieds. L'Année terrible, Michel Lévy, frères, 1872. P. 253–260.

⁵⁶⁵ Cornulier B. (de) Lecture de 'Qu'est-ce que pour nous, mon cœur' de Rimbaud comme dialogue dramatique du poète avec son cœur», Studi francesi, 106, 1992. P. 37–59; Cornulier B. (de) De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud, classiques Garnier, études rimbaldiennes. Paris, 2009. P. 213–315.

(environnent classiquement acceptable), мы их пометим (+) 6/6); в остальных строках наблюдается попадание предполагаемой цезуры на служебную часть речи (9 — на артикль, 14, 22 — на безударное местоимение *nous*, 10 — на предлог; 3, 11, — на — *e*, 2, 5, 7, 15, 19 на — *e* беглое;) или на нефинальный слог лексемы (6, 12, 13, 16, 17, 17):

1. Qu'est-ce pour nous, mon cœur, que les nappes de sang (+) 6/6
2. Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris
3. De rage, sanglots de tout enfer renversant
4. 4 Tout ordre ; et l'Aquilon encor sur les débris (+) 6/6

5. Et toute vengeance ? Rien !... — Mais si, toute encor,
6. Nous la voulons ! Industriels, princes, sénats,
7. Périssiez ! puissance, justice, histoire, à bas !
8. Ça nous est dû. Le sang ! le sang ! la flamme d'or ! (+) 6/6

9. Tout à la guerre, à la vengeance, à la terreur,
10. Mon esprit ! Tournons *dans* la Morsure : Ah ! passez,
11. Républiques de *ce* monde ! Des empereurs,
12. Des régiments, des colons, des peuples, assez !

13. Qui remuerait les tourbillons de feu furieux,
14. Que nous et ceux que *nous* nous imaginons frères ?
15. À nous ! Romanesques amis : ça va nous plaire.
16. Jamais nous ne travaillerons, ô flots de feux !

17. Europe, Asie, Amérique, disparaissez.
18. Notre marche vengeresse a tout occupé,
19. Cités et campagnes ! — Nous serons écrasés !
20. Les volcans sauteront ! et l'océan frappé...(+) 6/6

21. Oh ! mes amis ! — mon cœur, c'est sûr, ils sont des frères : (+) 6/6
22. Noirs inconnus, si *nous* allions ! allons ! allons !
23. Ô malheur ! je me sens frémir, la vieille terre, (+) 6/6
24. Sur moi de plus en plus à vous ! la terre fond, (+) 6/6

25. Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours.

Попадание цезуры на середину слова, самое «злостное» нарушение требований классической метрики из всех вышеперечисленных, способствует образованию новых лексем, которые могут проходить тенью звукового

ментального образа. Так, если допустить ударение в цезуре в шестой строке, то внутри слова les Industriels [ɛ̃dystʁijɛl] (промышленники) слышится [ɛ̃-dy] (indu,-ue),

Цезура для носителя французского языка, усвоившего правила силлабики, ощущается как значимая граница. Рубо метафорически говорит о «мести против разрыва, на котором строится александрийский стих» (“vengeance contre la coupure qui fait l’alexandrin”)⁵⁶⁶. Мешонник отмечает, что нарушение правил цезуры производит больший эффект, нежели ее соблюдение⁵⁶⁷.

Впрочем, все нарушения, зафиксированные в тексте Рембо, не впервые появляются в поэтическом языке, но прежде такие примеры встречались единичные примеры (exemples isolés). В данном случае именно их концентрация не позволяет сказать, что это стихотворение с цезурой⁵⁶⁸.

Эффекты, связанные со сдвигом сегментации фонетической цепи, то есть членением звукового потока на лексемы различным способом, зачастую

⁵⁶⁶ Roubaud J. La vieillesse d’Alexandre. Essai sur quelques états du vers français récent. Paris : Editions Ivrea, 2000. P. 24.

⁵⁶⁷ Meschonnic H. Critique du rythme, P. : Verdier, 1982. P. 545.

⁵⁶⁸ Roubaud J. La vieillesse d’Alexandre. Paris : Editions Ivrea, 2000. P. 205. Гаспаров приводит данный текст как пример “vers libéré”: «Одним из первых образцов «освобожденного стиха» было стихотворение Рембо, написанное на самом пороге новой эпохи, в 1871 г.: здесь и пропуск цезуры, и женская цезура вместо мужской, и сплошные мужские рифмы без чередования с женскими, и нарочито резкие переносы фраз из стиха в стих — enjambements (пер. М. Кудинова):

Qu'est-ce pour nous, mon coeur, / que les nappes de sang
Et de braise,-et mille / meurtres, et les long cris
De rage, sanglots de / tout enfer renversant
Tout ordre; -et l’Aquilon / encor sur les debris
Et toute vengeance? / Rien!.. Mais si, tout encor
Nous la voulons! Indu/striels, princes, senats,
Perissez!..

О сердце, что для нас / эта вся пелена
Из огня и крови, / убийства, крики, стон
Отчаянья и взба/ламученный до дна
Ад, опрокинувший / порядок и закон?
Что для нас отмщенье? / Ничто! Но будем мстить:
Мсть вам — промышленни/ки, князья, богачи!

Законы, власть — долой!.. (Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М. : Фортуна Лимитед. 2003. С. 226).

становилось основой каламбурных эффектов. Примечательно, что это стихотворение перевел на русский язык Е. Витковский, но цезура в его переводе регулярна⁵⁶⁹.

Бенуа де Корнюлье в своем анализе критически оценивает выводы Рубо-поэта, стремится выявить внутреннюю регулярность⁵⁷⁰. При этом Мешонник считает, что несоблюдение цезуры не создает новый метр, но производит (contre-alexandrin) контр-александрийский стих⁵⁷¹, анти-стих, существующий в противоборстве с привычной для слуха традицией официального (регулярного) стиха.

Стихом, сохранившем за собой имя Александра — героя, полководца, завоевателя, — просодически маркировалась и гражданская, и философская, и любовная лирика. Субверсивный механизм его уничтожения подспудным гулом созвучий, нарушающих метрические ожидания читателя, связан с глобальными общественными процессами и изменениями коммуникации.

Другой момент метрической и ритмической организации — это перенос (анжамбеман), который затрагивает границы синтаксических групп и метрики (в строках 2, 6, 7, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 22, 23, 24) — 12 примеров из 24 строк; а также перенос через границу стиха (1, 2, 3, 5, 9, 10, 11, 23), например:

[.] les nappes de sang (+) 6/6
Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris
De rage, sanglots de tout enfer renversant
Tout ordre ; et l'Aquilon encor sur les débris

⁵⁶⁹ О сердце, что нам кровь, / которой изошел / Весь мир, что нам пожар / и неумный стон / Всесокрушающий / рыдающий шел / И над руинами / свистящий аквилон. // Рембо. Стихотворения. М. : Текст, 2005. С. 255–256. Переводчик работает с нарушением рисунка силлабо-тонических стоп (пиррихий).

⁵⁷⁰ “Jacques Roubaud réduit la critique de la métrique en identifiant simplement la césure 6e à l'alexandrin, puis l'alexandrin à l'ordre social”. Cornulier B. (de) Lecture de 'Qu'est-ce pour nous, mon cœur' de Rimbaud comme dialogue dramatique du poète avec son cœur // Studi francesi, 106, 1992. P. 38.

⁵⁷¹ Meschonnic H. Critique du rythme, P. : Verdier, 1982. P. 245.

Несбалансированность ритмических групп в стихе передает ощущение потери равновесия, отсутствия надежной опоры:

14 <que nous> <et ceux que nous nous imaginons> <frères>⁵⁷²

Очень резко обозначенные синтаксические границы, выделенные точками, двоеточиями восклицательными знаками, которые создают парцелляцию текста с эффектом короткого учащенного дыхания:

Ça nous est dû. Le sang ! Le sang ! La flamme d'or!

Такие примеры мы можем наблюдать в 14 строках (2, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 14, 15, 17, 21, 22, 23, 24). То есть только 2 стиха (7 и 20) находятся в гармонии с классической просодией (по Корнелю).

Рубо подчеркивает, что именно «внутреннее изгнание» (exil) правил александрийского стиха происходит с соблюдением внешних границ, то есть 12-сложного с финальной рифмой: «Эффект этого необычного внутреннего изгнания из александрийского стиха еще более усиливается, если мы теперь примем во внимание то, что не затронуто этой операцией <уничтожения>, и поэтому остается знаком того, что разрушается: число слогов и рифма, взятые как пустые опоры, скелетики-наперстки с дырочками, лишённые ритма — к которым, путем несложной полемической редукции, александрийский стих с этих пор (начиная с Верлена) будет сведен»⁵⁷³.

Первые признанные верлибры на французском языке принадлежат именно Артюру Рембо, который не имел ни актерского, ни переводческого опыта (по крайней мере, не известно примеров его литературного перевода до отъезда в Африку), но через иноязычную просодию (первые латинские стихи, чтение По в оригинале, англоязычные вкрапления, использование

⁵⁷² Roubaud J. La Vieillesse d'Alexandre. Paris : Editions Ivrea, 2000. P. 25.

⁵⁷³ Roubaud J. Op. cit. P. 26.

особенностей местного говора (patois)) именно Рембо предугадывает силовые линии развития поэтического языка XX в.

Звуковое оформление текста, его функциональная фоника управляет вниманием, работает с памятью. Просодическая лупа направляет внимание, создает ценность (valeur) текста.

Верлибр связан с когнитивными процессами восприятия и порождения речи в ситуации многоязычия, со стиранием национальной метрической матрицы и с просодическим маркированием иностранца как «чужого».

Жак Рубо в знаковой книге о развитии французского стиха назвал произошедшее «катастрофой»: «Около 1870 года процесс “изменения формы” традиционного французского метра, <...>, который до этого был достаточно регулярным, потерпел *катастрофу*»⁵⁷⁴. Историк литературы Мишель Мюра в монографии, посвященной верлибру, отмечает первенство Рубо в вопросе анализа соотношения метра и ритма⁵⁷⁵. Рубо первым обратил внимание на «революцию стиха» (la révolution du vers), которая имеет место в рассмотренном стихотворении Артюра Рембо.

Ритм, ускользающий от дуализма знака, остается в любом дискурсе «несемантическим репрезентантом субъекта»⁵⁷⁶. В столкновении метрики (традиции) и индивидуальной реализации ритма (автор, полюс субъективности) можно наблюдать динамику изменений поэтического языка, получивших развитие не только в дискурсе активного воздействия (авангардные течения), но и в дискурсе «неявного воздействия»⁵⁷⁷: в звуковой организации французской лирики.

⁵⁷⁴ Roubaud J. La Vieillesse d'Alexandre. P.: Editions Ivrea, 2000. P. 27.

⁵⁷⁵ Murat M. Le Vers libre. P.: Honoré Champion, 2008. P. 17.

⁵⁷⁶ Мешонник А. Ритм до смысла // In Memoriam Георгий Константинович Косиков: Материалы к творческой биографии. М., 2011. С. 93.

⁵⁷⁷ О.В. Соколова вводит понятие дискурс активного воздействия, объединяя авангардную поэзию и язык рекламы: «Футуристические поэтические концепции деавтоматизации формы и содержания в 1920-е гг. трансформировались в политические идеи «искусства-жизнестроения», получившего развитие на базе журнала “Леф”, организованного футуристами, печатавшими там агитационные и поэтические тексты (В. Маяковский, А. Крученых, Н. Асеев, О. Брик, Б. Кушнер и др.). В манифесте «В кого вгрызается ЛЕФ?», который является программной статьей лефовцев, опубликованной в 1-

4.4. Какемфатон и панторифма⁵⁷⁸

Паузы как элемент речевого потока служат для организации смысла высказывания на лексическом уровне, а также на уровне актуального членения предложения. Паузы участвуют в иерархизации информации. На письме могут отображаться пробелами и знаками пунктуации.

В поэзии паузы являются элементом многочисленных приемов (анжамбеман, сдвиг). Смещение пауз может быть ненамеренным или сознательным. Ненамеренное создание полисемии путем смещения пауз в идентичной фонетической цепи называют कैसेмфатоном; намеренное — используется при каламбурах, сдвигах и находит свою максимальную реализацию в стихотворениях-панторифмах.

Смещение пауз создает высказывание, содержащее двусмысленность. Такое высказывание требует дополнительного времени на обработку информации, за счет этого строка запоминается лучше, успевает попасть в долгосрочную память. Мы имеем дело с сознательными или бессознательными анаграммами — одним из проявлений аудиального воображения, которое создает звуковые образы, отталкиваясь от графических или физических и акустических данных речи.

Одно из важнейших свойств человеческой речи — ее членораздельность — обеспечивается наличием в речевой цепи пауз, без которых коммуникация и передача смысла были бы невозможны. Паузы —

м номере, Маяковский и другие декларируют основные принципы нового искусства: агитировать искусство идеями коммуны открывая искусству дорогу в завтра». Соколова О.В. Типология дискурсов активного воздействия: поэтический авангард, реклама и PR. М.: Гнозис, 2014. С. 217]. Дискурсу активного воздействия противопоставлен дискурс «неявного» воздействия: лирической поэзии, обладающей просодической «лупой внимания», трансформационной силой по отношению к читающему субъекту, а также длительным воздействием на память.

⁵⁷⁸ Подпараграф представляет собой переработку статьи Belavina E. Le kakemphaton ou la mauvaise segmentation du discours // La mauvaise Parole. 33e Colloque d'Albi. — Toulouse : Université de Toulouse II-Le Mirail, 2013. — P. 387–395.

элемент просодии, отсутствие которого меняет смысл высказывания, но они зачастую оказываются обойдены вниманием исследователей.

Представление о том, что пауза — это чисто физиологическая необходимость, связанная с дыханием, часто заслоняет собою все остальные ее функции. Дыхание в сочетании с речью дает паузы на выдохе — разделительные, паузы на вдохе — соединительные. «...но мы же не дышим как попало», — замечает французский лингвист Анн Лашре, подчеркивая центральную роль пауз при говорении, восприятии устной речи и ритмической организации устных высказываний: «Управление дыхательными группами регулируется за счет структурной организации речи: паузы участвуют в актуализации и выстраивании иерархии просодических составляющих высказывания»⁵⁷⁹. Если при физиологическом дыхании вдох равен выдоху, то при речевом дыхании выдох, на который “нанизываются” произносимые слоги, удлиняется.

Пауза — это маркер, присутствие которого в речевой цепи находится в оппозиции с ее отсутствием, и присутствие паузы участвует в создании смысла (значения) и значимости (ценности, *valeur*).

Выдыхаемый воздух из легких контролируется гортанью, которая превращает его в пульсации, чтобы произнести слоги. В «сложном многоступенчатом процессе порождения речи», выделяют два принципиально различных рода деятельности: это «построение лингвистической программы произнесения», и «реализация этой программы в виде движений речевых органов, создающих акустический сигнал, который может быть воспринят слушающим. Говорение включает в себя несколько последовательных этапов, в основном не осознаваемых говорящим: фаза *моторного программирования*, во время которой происходит подготовка и настройка мышц, которые будут участвовать в артикуляции; *нейромышечная* фаза, момент передачи импульсов головного мозга к мышцам; *органическая* фаза — движение речевых органов, *аэродинамическая* фаза — речевое дыхание, то есть сжатие и выталкивание

⁵⁷⁹ Lacheret-Dujour A., Beaugendre F. La prosodie du français. P.: CNRS Ed., 1999. P. 48.

воздуха, возникновение воздушных импульсов, завихрений вследствие этих движений; *акустическая* фаза: «аэродинамические процессы вызывают колебания воздушного давления (звуковые волны), которые распространяются от говорящего к слушающему⁵⁸⁰. Фаза моторного программирования и нейромышечная фаза присутствуют и в акте «немого» глазного чтения при формировании аудиального ментального образа.

Пауза или ее отсутствие производит сдвиг сегментации. Сдвиг сегментации фонетической цепи может полностью менять смысл отрезка речи, вычленивая разные лексемы (идикомне : иди ко мне/и дико мне, [tʰε za mi] — très amis/treize amis).

Несомненно, эту особенность заметили не только лингвисты: поэты и писатели использовали ее в художественной речи. В ходе истории с возможным варьированием сегментации фонетической цепи связано несколько явлений: риторическая фигура, прием, жанр.

У литературных проявлений сбоя сегментации, среди которых следует различать спонтанные и намеренные, появилось в ходе истории множество названий.

Если говорить о намеренном использовании сбоя сегментации, дающем сходные явления на русском и французском языках, то в первую очередь приходят на память минималистские двустипия, рифмующиеся каждой фонемой:

Nos traditions?

Notre addition!

(Robert Desnos)

Этот жанр каламбурных стихотворений получил довольно много названий: «панторифма», «олорим», «голорим», что можно считать свидетельством сложности и лингвистического интереса этого явления.

⁵⁸⁰ Князев С.В., Пожарицкая С.К. Современный русский литературный язык. Фонетика, Орфоэпия, графика. М. : Гаудеамус, 2011. С. 27.

Панторифма (или оморим, *holorime*, от греч. ὅλος — целый+рифма) — двустишие, вторая строка которого полностью повторяет первую по набору фонем, но представляет иную синтаксическую структуру с новым лексическим наполнением. Мишель Акиен и Жорж Молинье описывают эти стихотворения как крайнюю форму каламбура⁵⁸¹.

Признанным виртуозом этого жанра считается французский писатель Альфонс Алле (1854–1905), чей мрачноватый юмор и остроты пользовались большой популярностью. Приведем одно из самых известных его двустиший:

Par les bois du Djinn, où s'entasse de l'effroi,
Parle et bois du gin ou cent tasses de lait froid.

Альфонс Алле говорил, представляя свою книгу «Семь коротких стихотворений» (1896), из которой взято двустишие, приведенное выше: «Как в поросенке всё вкусно от хвостика до головы, так в моих стихах всё рифма, от первого слога до последнего»⁵⁸².

Начало XX века в России тоже характеризуется интересом к работе со звуком, границами слова, комбинацией звуков, в частности, к панторифме. Именно применительно к этому периоду советский лингвист В. П. Григорьев употребляет выражение «паронимический взрыв»⁵⁸³, работа со звуковой материей находится в центре интересов и русских формалистов, и футуристов⁵⁸⁴. Природа этих трансферов (межкультурных, междискурсивных, междисциплинарных) подробно проанализирована В.В.

⁵⁸¹ Aquien M., Molinié G. Dictionnaire de rhétorique et de poétique. P. : Librairie Générale Française, 1999. P. 553.

⁵⁸² Dessons G. Introduction à l'analyse du poème. Armand Colin, 2005. P. 39.

⁵⁸³ Григорьев В.П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии / Отв. ред. А.Д. Григорьева. М.: Наука, 1979. С. 251.

⁵⁸⁴ Когда футуристы говорят о сдвиге, называя так «слияние двух звуков (фонем), или двух слов как звуковых единиц в одно звуковое пятно», то они имеют в виду акустико-фонетическое явление в художественной речи, чаще всего в поэзии, основанное на омонимии и переносе пауз. Примеры можно найти и в «Заумной Гниге», где под одной обложкой оказались А. Крученых и Алягров (Роман Jakobson). этикетка тихая ткань тик тканія кантик. Крученых А., Алягров Р. Заумная книга. Цветные линогравюры О. Розановой. М.: Тип. И. Работнова, 1915–1916. С. 36.

Фещенко в книге «Литературный авангард на лингвистических поворотах»: «Одни и те же языковые процессы и процедуры характеризуют как парадигмы языкознания, так и сопутствующие им в культурном пространстве стратегии литературного авангарда»⁵⁸⁵.

Квятковский рассматривает явление авторской глухоты, основанное на ошибочном формировании ментального аудиального образа, близком к ослышке. Речь идет об «омонимии словосочетаний», возникающей, если последовательность звуков может быть распознана двояко, при этом происходит «лексическая деформация фразы»⁵⁸⁶.

Позднее в XX веке этот вид работы со словом выходит на новый уровень разработки и осмысления.

На французском языке можно найти пространные, просто акробатические тексты, как например, у швейцарского поэта Люсьена Реймона (1828–1901):

Dans cet antre, lassés de gêner au Palais,
Dansaient entrelacés deux généraux pas laids.
Au Café de la Paix, grand père, il se fait tard.
Oh ! qu'a fait de la pègre en péril ce fêtard ?

Dans ton site sévère assistant sa prestance
Danton cite ces vers, assis, stance après stance.
Ah! quitte ainsi ta tante et va, l'heure est amère,
A qui t'incita tant, Ève, à leurrer ta mère.

L'annonceras-tu, eh! ami: « Dix sous l'attente »
L'ânon sera tué à midi sous la tente.
Ah! l'Iran maudit vint à l'heure et rêve ailé
A lire en mots divins, t'a le " Vrai " révélé.

Comment déjà, d'Islam à La Mecque fidèle
Commandait jadis l'âme, Allah, mais que fit d'elle ?

⁵⁸⁵ Фещенко В. В. Литературный авангард на лингвистических поворотах. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 9.

⁵⁸⁶ Квятковский А.П. Поэтический словарь / Научн. ред. И. Роднянская. М., 1966. Крученых в «обижальном» трактате «Сдвигология русского стиха» описывает это явление более широко, распространяя смысл его названия на другие уровни «сдвига границ», сближая намеренное использование приема с «авторской глухотой». Крученых А.А. Сдвигология русского стиха: Кн. 121. — М. : Тип. ЦИТ, 1922.

Ainsi, tentait de voir en versets te citer,
Incitant, tes devoirs envers cette cité.

Là, c'est décrit cent fois, le regard d'Allah perce.
Lassé des cris sans foi, l'heureux garda la Perse.
Cher, cher athée errant, seul, ivre d'aise irai
Chercher à Téhéran ce livre désiré.

Ah! par une aide à l'âme est, dit-on, le message
Apparu, né d'Allah. Méditons-le, mes sages.

Возможности омофонии и омонимии французского языка, помноженные на математические законы комбинаторики, стали источником вдохновения для группы OULIPO, разрабатывавшей многочисленные виды литературы формальных ограничений⁵⁸⁷.

В форме панторифмы название группы (OULIPO — Ouvroir de littérature potentielle) обыграл поэт и математик Франсуа Ле Лионне:

Hou! Lipe, eau!
Où lipe? Haut?
Houx lit peaux
Houle Lippo
Où lit, pot

В настоящее время панторифму определяют как одну из форм комбинаторной поэзии, название которой непосредственно связано с математической комбинаторикой, хорошо знакомой участникам группы OULIPO.

Примечательно, что пауза, обеспечивающая сегментацию высказывания, не упоминается ни в одном из определений такого вида стихотворений, а акцентируется внимание на повторе фонемной последовательности.

Прежде чем поэты начали употреблять этот каламбурный механизм намеренно, происходил спонтанный перцептивный эффект, когда возникал

⁵⁸⁷ С 2007 по 2018 по четвергам видео-выступления членов OULIPO в Национальной библиотеке Франции записывались и публиковались в интернете: <https://www.oulipo.net/fr/jeudis>, что представляет интересное направление для изучения звуковых архивов современной французской поэзии.

ментальный аудиальный образ других не подразумевавшихся лексем на стыке слов. Именно это явление в риторике называли *какемфатоном*, (греч., *κακέμφατος* от *kakos* — дурной -*фатос*- от *φαίνομαι*, казаться): «Ошибочное и преимущественно неприличное, двусмысленное выражение»⁵⁸⁸.

Во французской традиции термин *kakemphaton* встречается в словарях по риторике: «нечто, кажущееся неблагозвучным»: “*Kakemphaton, en grec, kakemphatos — malsonnant, qui sonne mal à l’oreille*)”⁵⁸⁹. Изначально механизм сдвига сегментации не был осознанно каламбурным, а наоборот, подобно ослышке и оговорке имел характер бессознательный.

Так, например, в первоначальной редакции трагедии Пьера Корнеля «Гораций» были строки:

Je suis Romaine, hélas, puisque mon époux l’est
L’hymen me fait de Rome embrasser l’intérêt.

В рифме вместо глагола «быть» (*est*) слышалось «отвратительный» (*laid*), на стыке слов *mon époux l’est* <*mõ-ne-pu-le*> можно услышать другие неподходящие существительные (*nez, poulet*).

В издании 1656 года Корнель, заметив эту невольную неловкость, вносит исправление:

Je suis Romaine, hélas, puisqu’Horace est Romain ;
J’en ai reçu le titre en recevant sa main⁵⁹⁰.

В русской терминологии произошло, благодаря популярным работам футуристов, смешение сдвига и так называемой «авторской глухоты» (условный термин, предложенный М. Горьким), понятия более широкого. «Поэтический словарь» определяет его как «Явные стилистические и смысловые ошибки в художественном произведении, не замеченные автором.

⁵⁸⁸ Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка / А.Н. Чудинов, В.И. Губинский. СПб., 1910.

⁵⁸⁹ Aquien M., Molinié G. Dictionnaire de rhétorique et de poétique. P. : Librairie Générale Française, 1999. P. 571.

⁵⁹⁰ Ibidem.

Причины этих ошибок объясняются по-разному: в одних случаях А. г. [авторская глухота] является результатом небрежности или неряшливости писателя, в других случаях — возникает непроизвольно, когда увлечение главной задачей вытесняет из поля внимания отдельные детали»⁵⁹¹.

На пересечении двух более широких понятий *сдвига* как сбоя сегментации и создания двусмысленности вольной или невольной, и *авторской глухоты*, понятия более широкого, включающего не только сбой сегментации паузами фонетической цепи, но и семантические недочеты, находится *какемфатон* — построение фразы, позволяющее двойное фонетическое членение и дающее невольный ментальный аудиальный образ, создающий двусмысленность.

Феномен какемфатона основан на случайной омофонии на стыке разных лексем при смещении пауз, отделяющих слова друг от друга. Таким образом какемфатон, в котором работает каламбурный механизм, полностью противоположен его задаче создать комический эффект: «Если поставить задачу перечислить все типы случаев, когда под одной “оболочкой” в высказывании скрывается несколько разных смыслов, то к этому списку следует добавить, с одной стороны, каламбур, т.е. создающее комический эффект, соединение (обычно намеренное) двух очевидно различных смыслов, ни один из которых не “имеется в виду” (так как в намеренном каламбуре имеется в виду — рассмешить, и только)»⁵⁹². С другой стороны (т.е. с содержательно противоположного полюса), «к этому списку примыкает соединение двух смыслов, расчленение которых в пределах данного высказывания невозможно (т.е. может быть произведено лишь на основании каких-то других контекстов — то, что по-английски называется *vagueness*)»⁵⁹³.

⁵⁹¹ Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 11.

⁵⁹² Падучева Е.В. Тема языковой коммуникации в сказках Льюиса Кэрролла // Семиотика и информатика. Вып. 18. М., 1982. С. 76–119.

⁵⁹³ Зализняк А.А. Феномен многозначности и способы его описания // Вопросы языкознания. М., 2004. № 2. С. 20–45.

Французы называют свой язык «языком каламбура»⁵⁹⁴. Возможности омофонии и полисемии при смещении пауз во французском языке увеличиваются за счет элизии (*élision*) и связывания (*liaison*). В русском языке вариативность достигается за счёт редукции и ассимиляции.

Функции пауз разнообразны. Если в лингвистических монографиях еще десятков лет назад складывалось впечатление, что изучение пауз «помещено на карантин», по выражению Анн Лашре (в настоящее время интерес к изучению пауз возрастает), то их детальное описание и типологию всегда можно найти в учебниках по театральной сценической речи.

«Логические паузы могут быть различной длительности и наполненности; они бывают соединительные и разделительные. Кроме них, встречаются люфтпаузы (паузы для добора воздуха «воздушные», от нем. *Luft* — воздух) и, наконец, паузы психологические»⁵⁹⁵.

Паузы — чрезвычайно интересный объект исследования, служащий для организации смысла высказывания на лексическом уровне, а также на уровне актуального членения предложения. Паузы участвуют в иерархизации информации, создания ценности (*valeur*). Мы рассмотрим еще один вид пауз, характерный для современного поэтического письма.

⁵⁹⁴ Carton F. *Introduction à la phonétique du français*. P. : Bordas, 1974. P. 75.

⁵⁹⁵ Запорожец Т.И. *Логика сценической речи*. М. : Просвещение, 1974. С. 12.

4.5. Слоговой анжамбеман, или метрический тмезис, в современной французской поэзии⁵⁹⁶

Просодическими модификаторами, связанными со смыслопорождением, могут выступать пауза в конце стиха, пауза в цезуре и другие типы пауз.

Структурное явление, связанное с расчленением составного слова или застывшего идиоматического выражения посредством одного или более слов, в античном стихе называлось тмеза или тмезис (tmèse). Эту фигуру можно встретить в современной поэзии и прозе как на французском, так и на русском языках. В словаре поэтики и риторики тмеза названа микроструктурной фигурой: «Тмезис — тмеза в риторике — это микроструктурная фигура. Она заключается в разделении с помощью вставленной последовательности двух составных частей сложного слова или словосочетания: “Et ils mangèrent donc, **les pommes, bien vieilles, de terre**”»⁵⁹⁷.

Выражение “pommes de terre” (картошка, досл. «земляные яблоки») в приведенном примере разбито на составляющие эпитетом, что создает эффект острания, замедляя и деавтоматизируя чтение. В зависимости от контекста тмеза может иметь комический эффект, возвышать стиль и / или придавать речи оттенок архаичности.

В стихотворении Поля Валери “L’abeille” выражение “quelle que” (какой бы ни) разбито на две строки эпитетами:

⁵⁹⁶ Материал опубликован в статье Белафина Е. М. Слоговой анжамбеман, или Метрический тмезис в современной французской поэзии // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: литературоведение. — М. : ИНИОН РАН, 2025. — № 2. — С. 29–38.

⁵⁹⁷ Aquien M., Molinié G. Dictionnaire de rhétorique et de poétique. Paris : Librairie Générale Française, 1999. P. 377–378.

Quelle, et si fine, et si mortelle
Que soit ta pointe, blonde abeille ⁵⁹⁸

В переводе Алексея Кокотова тмеза отсутствует:
О сколь смертельно это жало,
Пчелою я напуган белой. ⁵⁹⁹

Это различие, впрочем, не определяет качество перевода, но лишь заставляет размышлять о природе языка поэзии и тех специфических, едва различимых, границах, которые в ней возникают, но чаще всего не могут быть воспроизведены на другом языке.

Рассмотренные выше примеры соответствовали определению античного тмезиса в риторике, но французский стиховед Жан-Луи Бакес называет тмезисом слоговой перенос, встречающийся у Поля Верлена:

Dont, hélas! je reviens avec le bruit qui grise
D'un tambourin, bruyant sans doute mais gentil
D'être, grâce à votre talent de femme **exquise-**
Ment amusante, décoré d'un doigt subtil. ⁶⁰⁰

В какой-то мере можно считать и наречие *exquisement* составным словом, поскольку этимологически⁶⁰¹ оно происходит от прилагательного *exquise* (изящная) + *mēns, mentis* f. (образ мысли, манера). Верлен создает рифму с каламбурным эффектом: наречие распадается на две лексемы *exquise* и *ment*, каждая из которых способна образовывать синтагмы. *Femme exquisite* — изящная женщина, *ment* — глагол *mentir* (лгать) в 3-м лице единственного числа настоящего времени, который формально может относиться к женщине (*femme*) или к таланту (*talent*), создается неоднозначность, что заставляет

⁵⁹⁸ Валери П. Стихотворения / Пер. с фр., сост., послесл. А. Кокотова. М. : Текст, 2017. С. 46.

⁵⁹⁹ Валери П. Стихотворения / Пер. с фр., сост., послесл. А. Кокотова. М. : Текст, 2017. С. 47.

⁶⁰⁰ Verlaine P. Œuvres poétiques complètes. La Pléiade, P.: Gallimard, 1982. P. 590.

⁶⁰¹ «этимологизирующее поэтическое сознание». О.А. Смирницкая Стих и язык древнегерманской поэзии Москва, Макс-пресс, 2021. С. 70.

читателя возвращаться глазами к началу строки в поисках потенциального подлежащего. Кроме того, *femme exquise* — положительная характеристика, комплимент, а *exquisement amusante* (досл. изысканно забавная) — звучит иронией, обращает в шутку послышавшийся комплимент, перенося ударение на прилагательное *amusante*. Бакес называет это не каламбуром, а именно тмезисом⁶⁰².

В том же стихотворении прием слогового переноса встречается и в предыдущей строфе:

A la nouvelle de ce départ déplorable
Si je n'avais l'orgueil de vous avoir, à ta-
Ble d'hôte, vue ainsi que tel ou tel rasta
Et de vous devoir ce sonnet point admirable.

В данном примере наблюдается характерное для Верлена обилие внутренних созвучий. *Déplorable* могло бы рифмоваться с *à ta / Ble* и с *admirable*. Слово *table* в обыденной речи односложное, делится на два слога по правилам чтения силлабики и первым слогом рифмуется со следующей строкой (смежная рифма *ta- / rasta*). Бакес уточняет, что речь идет именно о метрическом тмезисе⁶⁰³ (а не о риторической фигуре). Таким образом, речь идет о границе стиха, не совпадающей с границами лексем.

В российской терминологии привычнее говорить о разновидности анжамбемана, слоговом переносе: «Слоговой П. в метрическом стихе — редкий прием; он встречается в случае, когда стоящее в конце строки слово по своему слоговому объему превышает долевого объем стиха, вследствие чего конец этого слова ритмически относится к следующему стиху»⁶⁰⁴. Традиционно считается, что переход на новую строку маркирует паузу в конце

⁶⁰² Письмо от 4 февраля 2024 г.

⁶⁰³ «La tmèse qui m'intéresse est celle du métricien. Je parle de tmèse quand un mot est coupé entre deux vers.

Il faut prendre soin de ne pas confondre grammaire et métrique. La grammaire préside à une organisation du texte. La métrique étudie une autre organisation du texte, qui se superpose à la précédente et peut entrer en conflit avec elle. La tmèse métrique est un exemple de ces conflits possibles». (Письмо от 9 ноября 2024 г.).

⁶⁰⁴ Квятковский А.П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. М.: Сов. энцикл., 1966. С. 208.

стиха. Анжамбеман (в своей крайней форме — слоговой перенос) происходит из-за несовпадения сегментации фонетической цепи на уровне синтаксиса и на уровне метрики. На практике в сценической речи при публичном чтении поэтических текстов не рекомендуется маркировать перенос (анжамбеман) паузой⁶⁰⁵.

Анжамбеман, помещающий паузу внутри слова, был редким явлением в XIX в., но получил значительное распространение в современной поэзии. Рассмотрим случаи слогового переноса и статус пробела с переходом на следующую строку у поэтов XIX и XX вв. Гюстав Кан, без восхищения цитируя стихи Теодора Банвиля об актрисе Алисе Ози (Alice Ozy, 1820–1893), покорившей и Банвиля, и Гюго, противопоставляет такое «вольное» построение стиха свободе верлибра: «В упомянутых стихах истинной единицей является не условный размер стиха, а симультанная остановка смысла и предложения на любой органической доле стиха и мысли. Это единство состоит из числа (или ритма) гласных и согласных, которые являются органичной и независимой ячейкой смысла. В результате романтические вольности, акробатически преувеличенные, можно найти в таких стихах:

Les demoiselles chez Ozy
Menées.
Ne doivent plus songer aux hy-
Ménées.

Они звучат фальшиво в своей интенции к свободе, потому что в них есть остановка для уха, которая не мотивирована никакой остановкой смысла»⁶⁰⁶.

Название сборника Банвиля «Акробатические оды» (*Odes funambulesques*, 1857) метафорически отражает абсолютный контроль над

⁶⁰⁵ Выражаем благодарность Донасьен Дюжё, преподавателю литературы Французского университетского колледжа при МГУ, за помощь в подготовке музыкально-литературных вечеров с ансамблем старинной музыки La Villa barocca, 2014–2015 // Donatienne du Jeu. URL: [L'art de se faire entendre]. Сходные тенденции отмечены Бакесом: «Многие актеры декламируют стихи, не делая никакой паузы, когда ее требует смысл, и не один учитель учит своих учеников готовиться к декламации, локализуя все enjambements». Backès J.-L. La place et le rôle de la métrique dans une théorie de la littérature // Littérature. 1974. № 14 : L'effet littéraire. P. 22.

⁶⁰⁶ Kahn G. Symbolistes et décadents, Genève, Slatkine, 1902. P. 166.

формой внутри силлабической традиции. Такой подход полностью противопоставлен принципам свободного стиха, которые стремился сформулировать Кан.

Слоговой перенос (анжамбеман) участвует в каламбурном механизме и меняет расстановку ударений в разделенных словах в приведенных примерах и в строфе, приписываемой Бодлеру, в которой метафорически представлен новаторский потенциал данного приема:

Ces vers-là
mènent à l'A
-cadémie⁶⁰⁷.

Если в рассмотренных выше примерах слоговой перенос (анжамбеман) внутри традиционной силлабики поддерживал рифменное оформление стиха, то в следующих примерах можно видеть, что он употребляется без необходимости звукового повтора, так, например, в переводе трагедии Эсхила «Эвмениды» Поля Клоделя:

LE CŒUR. Voici la loi nouvelle, voici
Toute catastrophe, si
La Thèse prévaut,
L'opprobre de ce parricide !
Voici la pente fa-
Cile qui tout entraîne !
Voici aux mains des enfants le
Poignard pour le cœur des pères.⁶⁰⁸

Весь текст представляет собой нерифмованный свободный стих, но при этом речь идет о переводе античной трагедии. Слоговой анжамбеман уже не несет ни каламбурного, ни игрового, ни пародийного оттенка.

⁶⁰⁷ «Этот анонимный сонет был опубликован в иллюстрированной газете la Silhouette 1 июня 1845 г., сначала его приписывали Бодлеру по свидетельству издателя Пуле-Маласси в 1865 г., затем Бодлеру и Банвилю, затем только Банвилю, по мнению Огюста Витю, друга юности Бодлера». Baudelaire Ch. Œuvres complètes. Paris : Seuil, 1968. P. 191.

⁶⁰⁸ Claudel P. Les Euménides in Théâtre / édition publiée sous la dir. de D. Alexandre, M. Autrand. Paris: Gallimard, 2011. P. 965.

Бакес, комментируя данный пример, подчеркивает независимость метрики, ее самостоятельность, автономность: «Любая конкретная интерпретация процитированных текстов, очевидно, должна учитывать значение этих тезисов. Но с точки зрения общей метрики эти примеры служат для укрепления, независимо от их интерпретации, тезиса об автономности метрики»⁶⁰⁹.

Для понимания значения данного приема, кроме острающего эффекта, замедляющего чтение, сбивающего глазной ритм, возможно, нужно провести отдельное исследование со сравнением оригинала и других переводов трагедии.

У авторов XX в. слоговые анжамбемены появляются в нерифмованных текстах, то есть не могут быть объяснены требованиями благозвучия и регулярности:

Les pentes plus sèches sont en
proie aux broussailles... très denses avec le
Timbre caractéristique, il y a aussi les cous-
sinets de genévrier et l'abardal, comme ils
Disent, coriace et vénéneux.⁶¹⁰

В тексте Дени Роша нет языковой игры ради комического эффекта, ради каламбура. Знание значений частей слова coussinets, оказавшихся в разных строках (cous — шея, sinet — рыба-синец), ничего не добавляет к пониманию текста. В этом примере часть слова после слогового переноса написана с заглавной буквы, что является элементом графического кода поэтического языка (слова при переносе в прозе пишутся со строчной буквы). Можно предположить, что такое замедление чтения острашением написания с разбивкой на две строки в сочетании с диалектными элементами (abardal — окситан. «рододендрон») затрудняют чтение и на уровне когнитивных

⁶⁰⁹ Backès J.-L. La place et le rôle de la métrique dans une théorie de la littérature // Littérature. L'effet littéraire. № 14. 1974. P. 25.

⁶¹⁰ Roche D. Éros énergumène. Paris : Seuil, 1968. P. 26.

процессов создают метафору труднопроходимой чащи (broussailles), о которой идет речь в тексте.

У Франка Вена слоговой анжамбеман (метрический тмезис) затрагивает два стиха в верлибре, расположенном в виде двустий, причем части слова находятся в разных строках:

Je suis cet homme-là qui tant et tant, crut aux ver-
Tiges et qui, désormais dans la déchirure du lan-
gage se tient, regard clair, miné toutefois, blessé
Dans la fêlure du monde où les plaies suintent.⁶¹¹

В данной цитате два слоговых анжамбемана оформлены по-разному: vertige (досл. головокружение) разделено на две части: ver (досл. червь, омофон с vers — стих) и tige (досл. — стебель), которые не имеют самостоятельного участия в образности стихотворения, но влияют на процесс чтения. Перенос и пробел в целую строку является элементом означивания, на графическом уровне поддерживающим метафору разрыва (déchirure), раны (plaie), трещины (fêlure).

Поэт показывает, что пробел между строками в иерархии воображаемых пауз более значим тем, что при переносе на следующую строку внутри строфы использует заглавную букву в ver-//Tige и строчную в lan-//gage.

Функциональная фоника создает звуковую лупу, работающую со вниманием и ценностью, управляет вниманием читателя, замедляя или ускоряя чтение, заставляя некоторые отрезки лингвистического материала отправлять в долгосрочную память, из-за дополнительной обработки (неоднозначность, нонсенс, нарушение сочетаемости и др.).

У Поля Клоделя конец строки может пролегать не по слогу (ср. слоговой анжамбеман), а разделять сочетание гласных, дающих один звук (ou [u] — в слове ouvert) :

La
petite
maman
à

⁶¹¹ Anthologie de la poésie française du XX siècle. — Paris : Gallimard, 2000. P. 468.

pas
vifs
enlève le cerf-volant
mais c'est l'enfant d
errière elle la bouche o
uverte
qui le fait voler⁶¹²

В данном случае в словосочетании *bouche ouverte* (открытый рот, он читается как [u]) от эпитета на строке оставлено только **о**, визуально имитирующее открытый от удивления рот. Таким образом, эпитет «слоговой» не подходит для описания этого примера, в основе которого лежит тот же конфликт лексического и линейного членения. Эффект деавтоматизации чтения сопровождается переключением модуса визуального восприятия: с чтения на созерцание.

Слоговой перенос следует считать одним из просодических модификаторов, который управляет глазным ритмом, меняет способ чтения: «Именно вертикальное взаимодействие знаков способствует нелинейному и неоднократному прочтению текста»⁶¹³.

Возможно, Бакес, называя слоговой анжамбеман метрической тмезой, возводит термин к его этимологии (др.-греч. τμήσις, разрезание, разрубание, рассечение), подчеркивая особый статус нелинейной паузы-пробела⁶¹⁴. При этом становится очевидна связь с переносом лексемы через цезуру и необходимость комплексного изучения пауз в поэтической речи с учетом новых данных когнитивистики и нейропоэтики.

Метрический тмезис, понимаемый как разбиение слова на две строки, — один из элементов подтачивания французской силлабической системы, связанный с процессом смыслопорождения. Анализ тмезиса встраивается в размышление о соотношении графической организации текста и звукового образа стиха, помогает выстроить типологию пауз, подчеркивающих

⁶¹² Claudel P. Cent phrases pour éventails, Poésie/Gallimard, 1996 (ouvrage reproduisant la lithographie du manuscrit original). Non paginé.

⁶¹³ Поэзия: Учебник / Азарова Н.М., Корчагин К.М., Кузьмин Д.В., Плунгян В.А. [и др.]. Москва : ОГИ, 2016. С. 462.

⁶¹⁴ Так, например, у Тынянова пауза в конце строки приобретает выразительный эпитет: «...мертвая пауза, т.е. иррациональное пустое время, употребляемое в качестве разделов»: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Ленинград. Academia, 1924. С. 28.

несовпадение языковых границ и границ, связанных с национальной системой стихосложения.

Метрический тмезис, построенный на механизме двойной сегментации (лексической и метрической) в конце стихотворной строки, находится в ряду фигур, родственных какемфатону (сдвигу, каламбуру), с одной стороны, а с другой стороны, должен рассматриваться в иерархической системе пауз (наряду с переносом через цезуру).

В типологии пауз (паузы между лексемами, паузы в цезуре, пауза в конце стихотворной строки, пауза при анжамбемане) особое место должна занять псевдопауза слогового анжамбемана (метрического тмезиса). Название этого микроструктурного элемента поэтического языка, найденное во французском сегменте европейского стиховедения, можно рассматривать как свидетельство неоднозначности данного явления литературы и необходимости системного описания пауз — «крошечных молчаний огромной важности».

Выводы второй главы:

Сопоставив данные французских исследователей поэзии, задававшихся вопросом о происхождении верлибра, мы пришли к необходимости согласиться с гипотезой «коллективного изобретения верлибра»⁶¹⁵, оказавшегося процессом, растянувшимся на основную часть XIX в. (начиная с прото-верлибра, присутствовавшего в переводной поэзии с 1820-х гг., вплоть до обостренного общественного резонанса вокруг публикации 1886 г. в журнале “La Vogue” первых верлибров Лафорга, его переводов Уитмена и текстов Рембо). Стихотворения Рембо “Mouvement” и “Marine” постфактум были признаны первыми верлибрами на французском языке.

Исследование подтвердило правомочность выбора Поля Верлена в качестве ключевой фигуры исследования аудиально-аспекта трансформаций французского стиха. Программное требование “De la musique encore et toujours” Верлена выражало искания целого поколения символистов, меломанов, поклонников Вагнера, говорило о специфической музыке речи, исследование дополнительных возможностей которой стало вызовом для поэтов, переводчиков и ученых на рубеже XIX-XX веков. Одним из важных свидетельств поэтики переходного периода является опрос Ж. Юре («Enquête sur l'évolution littéraire», 1891). Анализ текстов интервью с очевидностью показывает поиск названия для наблюдаемых изменений в литературном языке: обсуждается не столько техника стиха, сколько символизм как направление. (404 вхождения лексем со компонентом *symbol-*, тогда как свободный стих назван *vers libre* всего 21 раз, для сравнения *alexandrin* упоминается чаще (35 раз), а персоналии Гюго (69 раз) и Малларме (64 раза) обгоняет по частотности имя Верлена (74 раза).

⁶¹⁵ La poésie française du Moyen Age au XX siècle. /Sous la direction de M. Jarrety. PUF, 2012. P. 399.

Новаторство Верлена в рамках силлабики проявилось

1) в отказе от традиционного альтернанса (чередования мужских и женских рифм) через нарушение «правила чистоты» (т.н. “rime androgyne” – “C’est le chien de Jean de Nivelle”, в котором рифмуются женские окончания строк на – е систематически рифмуются с мужскими окончаниями Nivelle/Michel, dam//flamme и т.д.;

2) в ироническом обыгрывании «достижений» верлибристов в эпиграммах и в стихотворениях, содержащих в заголовочном комплексе термины версификации “Vers en assonances”, “Vers sans rimes” (1896). Рифмовка построены на клаузулах, нарушающих принцип чистоты (pureté), из-за несовпадения произносимых согласных, что не подпадает под классическое определение рифмы.

3) в критической прозе, в частности, в эссе «Слово о рифме» (“Le mot sur la rime”, 1888), в серии литературных портретов «Проклятые поэты» (1884, 1888), в лекции «Поэты Севера» (1894);

4) в проблематизации понятия цезуры. Именно «вольности» (“licences”) в отношении запретительных правил о цезуре произвели большое впечатление на Артюра Рембо (отзыв о сборнике «Галантные празднества» в письме к Ж. Изамбару 25 августа 1870 г.).

Распространению поэтических произведений в печатном виде (книги, журналы, газеты) сопутствовало осознание значительного зазора между письменной поэтической речью и устной произносительной нормой. «Аномалии», описанные в истории французской версификации, касались рифм. Андрогинные рифмы нарушали запрет, касающийся финального -е в строке (немое -е, характеризующее женскую клаузулу не позволяло составить рифменную пару со словом с таким же фонемным составом, но без произносимого -е). Нормандские рифмы нарушали требование совпадения финальных звуков при гипотетическом связывании (liaison, произносимая клаузула на -ег могла рифмоваться с произносимым – er). В целом

требование рифмы-для-глаза (*rime pour l'oeil*), предполагающее совпадение не только звучания слов, но и непроизносимых графем, дающих гипотетическом связывании (*liaison*) один и тот же звук, сужало лексический набор рифм, делало рифменные пары предсказуемыми, а правила, касающиеся непроизносимых графем, становились все менее понятными (в особенности, для тех, кто у кого французский язык не был родным (материнским, *langue maternelle*), а языком творчества по выбору.

Единая длинная волна культуры, захватывая просодию со времен Гюго, проходит через поиск новых сочетаний клаузул и подвижной цезуры (*césure mobile*), дает разнообразное обновление поэтических техник и стратегий и выводит исследование пауз на первый план.

Паузы служат для организации смысла высказывания на лексическом уровне, а также на уровне актуального членения предложения. Паузы участвуют в иерархизации информации, создания ценности (*valeur*).

Для выделения самого важного говорящий вырабатывает собственные стратегии реализации пауз, их качества, долготы, заполненности для обеспечения восприятия своего высказывания. Устность, запечатленная в тексте, представляет паузы графически, что дало большое поле для экспериментов в XX веке.

В поэзии паузы являются элементом многочисленных приемов (как, например, в классической поэзии, как перенос и анжамбеман, в авангардной — составная рифма, сдвиг). Смещение пауз может быть ненамеренным или сознательным. Ненамеренное создание полисемии путем смещения пауз в идентичной фонетической цепи называют *какемфатоном*; намеренное — используется при *каламбурах*, *сдвигах* и находит свою максимальную реализацию в стихотворениях-панторифмах.

В третьей главе мы рассмотрим более подробно стратегии поэтов, иллюстрируя бытование звуковой организации поэтического текста в соотнесенности со способом письма (нанесения на материальный носитель) в различных ситуациях распространения поэтических произведений.

Выбор персоналий и произведений продиктован стремлением проследить отклики на обновление звуковой организации стиха, заложенное «Поэтами Севера» (в особенности Верленом, Рембо, Деборд-Вальмор).

Третья глава. ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ТЕХНИКИ ПОЭТИЧЕСКОГО ПИСЬМА И АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА СОВРЕМЕННЫХ ФРАНЦУЗСКИХ ПОЭТОВ

§1. Голоса эпохи модерна и проблема рецепции с точки зрения аудиальной поэтики

1.1 . «Словесная инструментовка» Рене Гиля

Среди первого поколения символистов Рене Гиль (1862 г.-1925 г.) быстро приобрел неожиданную известность, а затем оказался несправедливо забыт.

Поль Верлен видел в нем главного соперника Жана Мореаса:

Moréas et Ghil,
Ghil et Moréas,
Qui va vaincre? Hélas!⁶¹⁶

Отойдя от символизма, Гиль стал его непримиримым противником. Рене Гиль вошел в историю литературы как мастер «словесной инструментовки», амбициозный новатор, стремившийся найти свободные ритмы, передать словом мироздание в его единстве и динамике.

Наследие Рене Гиля изучено неравномерно. В то время как последовательные версии его раннего и искрометного «Трактата о слове»⁶¹⁷, ставшего впоследствии основой «От Метода к произведению»⁶¹⁸, 1904), были предметом бесчисленных комментариев, его поздние трактаты остались практически без внимания и никогда не переиздавались.

Г.К. Косиков емко и точно вписывает «Трактат о слове» в историю символизма: «Программной для символистов акцией стала публикация в

⁶¹⁶ Verlaine P. Œuvres poétiques complètes, texte établi et annoté par Y.-G. Dantec, édition révisée par Jacques Borel. P.: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962. P. 909.

⁶¹⁷ Ghil. R. Traité du Verbe, avec « Avant-dire » de St. Mallarmé, Paris, Giraud, 1886.

⁶¹⁸ Ghil R. En Méthode à l'Œuvre, P. : Vanier, Messein, 1904.

январе 1886 г. восьми “Сонетов к Вагнеру” (Верлен, Малларме, Гиль, Стюарт Мерриль, Шарль Морис, Шарль Винье, Теодор де Визева, Эдуард Дюжарден), за которой последовали “Трактат о слове” Р. Гиля (первый развёрнутый символистский “манифест”, сопровождавшийся к тому же предисловием самого Малларме), “Вагнеровское искусство” Т. де Визева и, наконец, - в сентябре 1886 г. – статья Жана Мореаса (перешедшего под знамена символизма) “Литературный манифест. Символизм”, прозвучавшая как боевой клич нового направления»⁶¹⁹.

Рене Гиль стоит особняком в истории французской поэзии, зачастую его в шутку называют основателем «научной поэзии», единственным представителем которой остался он сам. Большой поклонник таланта Гиля, поэт Бернар Ноэль (1930-2021) сравнивал его с островом, находящимся на отдалении от основных путей, - редко посещаемым. Но оттого он не менее интересен.

Творчество Рене Гиля связано со множеством имен его современников, поэтов предшествующей эпохи, также ныне забытых. Из тех, кто оказался значим для XX века, с кем был связан Рене Гиль в литературных кругах, были, пожалуй, только самые громкие имена: Верлен, Малларме, Гюисманс, Аполлинер, Брюсов. Однако теоретические положения о поэтическом языке Рене Гиля предвосхитили унанимизм Жюль Ромена, оказали влияние на Эмиля Верхарна и некоторых поэтов «аббатства Кретей», а позднее на леттристов и сонорных поэтов⁶²⁰.

Рене Гильбер родился в коммуне Туркуэн на северо-востоке Франции, во фламандской семье. Поль Верлен, причисляя его к «своим», к

⁶¹⁹ Косиков, Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Составление, общая редакция, вступительная статья Г. К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ. 1993. С. 32.

⁶²⁰ Два самых крупных теоретика сонорной поэзии А. Шопен и Ж.-П. Бобийо проявляли интерес к наследию Гиля. Бобийо выпустил диск с записями чтения Гиля и в собственном исполнении. Chant dans l'Espace, CD de poèmes lus par R. Ghil (1913) et J.-P. Bobillot (2004) accompagnant Le Vœu de Vivre, 2004.

«поэтам Севера»⁶²¹, предполагал, что как у многих фламандцев, в нем должна течь испанская кровь и называл его «испанцем, затерянным в туманах Фландрии»⁶²².

В 1870 г. приехав в Париж, Рене Гильбер поступил в лицей Фонтане (с 1874 по 1883 г. так назвался лицей Кондорсе). Среди его соучеников были одаренные молодые люди, ставшие впоследствии литераторами: родившийся в Москве Родольф Дарзенс (1865-1938 гг., журналист, поэт, руководитель театра Дез Ар); Пьер Куиллар (1864-1912 гг., поэт-символист, актер, драматург); родившийся в Нью-Йорке Стюарт Меррилл (1863-1915 гг., американский поэт-символист), Андре-Фердинанд Эрольд (1865-1940, писатель), бельгиец Андре Фонтена (1865-1948) и поэт, который стал известным под псевдонимом Эфраим Михаэль (1866-1890). Друзья по лицейу образовали литературное сообщество, позже известное как «группа Фонтан»⁶²³.

В книге «Даты и произведения»⁶²⁴ Гиль вспоминает о своих школьных годах, объясняя, что именно с ними связано его увлечение Малларме. Было известно, что легендарный поэт прежде преподавал в их лицее, но его стихи практически невозможно было достать⁶²⁵, а когда ученики слышали в 1884 г., как Катюль Мендес, выступавший с публичной лекцией, читает «Фавна Малларме, эмоциям не было предела: «Я помню наше внезапное общее волнение; нам хотелось кричать и разом умножиться в числе. Мы чувствовали, что нечто неведомое, что не давало нам покоя, присутствовало здесь, во всей мощи. Грянули наши дружные овации»⁶²⁶. Можно предположить, что слух был

⁶²¹ Найденная 19ая лекция Верлена «Поэты Севера». Verlaine P. Les poètes du Nord. Gallimard, 2019.

⁶²² Verlaine P. Œuvres en prose complètes, texte établi et annoté par Jacques Borel. "La Pléiade". Gallimard. Paris, 1962. P. 822.

⁶²³ Ghil R. De la poésie-scientifique & autres écrits/présenté par Jean-Pierre Bobillot, Grenoble, ELLUG, 2008. P. 8-16.

⁶²⁴ Ghil R. Les Dates et les Œuvres, G. Crès et C^{ie}, 1923. P. XV.

⁶²⁵ Marchal B. Préface // Mallarmé St. Mémoire de la critique/Textes choisis et présentés par Bertrand Marchal, P. : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998. P. 10.

⁶²⁶ Ghil R. Les dates et les œuvres. Symbolisme et poésie scientifique/éd. Jean-Pierre Bobillot), Grenoble : Ellug, coll. "Archives critiques", 2012 [1923]. P. 92.

доминирующей модальностью восприятия для Гиля, вот почему услышанное чтение поэмы Малларме дало такой творческий импульс⁶²⁷.

В 22 года Рене Гиль дебютировал в брюссельском журнале “*La Basoche*”⁶²⁸ (отец Рене был бельгийцем) серией из пяти статей, в которых он излагал свое представление о поэзии. Первая статья посвящена «Фавну» Малларме, в ней Гиль выстраивает преемственность: «Вы мой учитель, я Ваш ученик». Вторая статья с названием «Символ», посвящена Гюисмансу, который фигурирует среди авторов журнала. В статье Гиль говорит о необходимости писать о жизни, избегая «фотографического репортажа», все должно быть символом: «Умение создавать символы и есть искусство». Третья статья называется «Единство», в ней разворачивается принцип целостности творений поэта, стихи не должны быть разрозненными. Четвертая статья «Инструментовка» вызвала наибольший резонанс. Именно в этой статье речь идет о цветном слухе⁶²⁹ и высказываются две главные идеи: звуки видимы, и, если звуки могут быть переведены в цвета, цвета могут быть переведены в звуки, в звучание музыкальных инструментов. Малларме высоко оценил эти пять статей, пригласил к себе молодого поэта и даже сам подсказал ему мысль издать статьи отдельной книгой со своим предисловием. Первую теоретическую книгу Рене Гиля «Трактат о слове» отметил также Гюисманс,

⁶²⁷ Малларме употребляет метафору музыкального инструмента (фр. *pianoter*), рассказывая Жюлю Юре о форме «Фавна», вызвавшем критическое отношение парнасцев: «Я пытался добавить к александрийскому стиху во всем его великолепии своего рода беглую фортепианную игру, как если бы это был музыкальный аккомпанемент, созданный самим поэтом, позволяющий официальному стиху проявиться не иначе, как по торжественным случаям». Цит. по Huret J. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris : José Corti, 1999. P. 105.

⁶²⁸ Серия статей Ghil R. *Sous mon cachet* (juin, juil., août, sept. et oct. 1885)//*La Basoche*, 1885. René Ghil, *Traité du Verbe, États successifs* (1885, 1886, 1887, 1888, 1891, 1904)/*Textes présentés, annotés, commentés par Tiziana Goruppi, A.-G. Nizet*, 1978.

⁶²⁹ Постепенно Гиль отходит от идеи цветного слуха, от всего визуального, развивая мысль о том, что графическое представление слова развилось чрезмерно, без учета связи со звучанием “*l’emploi de plus en plus étendu en signes de mémoire visuelle, des idéogrammes de plus en plus dédaigneux de leurs phonétismes correspondants*”. (Ghil R. *Traité du Verbe, États successifs*, Éditions Nizet, 1978. P. 174.) Для восстановления гармонии языка необходимо развитие словесной инструментовки “*le langage eût pu demeurer en organisme intégral, sous la double valeur phonétique et idéographique*”. (Там же).

но именно Малларме способствовал вхождению Гиля в литературные круги Парижа.

Первый поэтический сборник Гиля «Легенды Души и Крови» (“*Légendes d’Ames et de Sangs*”, Frinzine, 1885) вышел годом позже с подзаголовком «стихотворения в пробах» (“*poèmes en essai*”), в котором уже чувствовался интерес к языковому эксперименту. Двойное контрастное посвящение Эмилю Золя⁶³⁰ и Стефану Малларме (будто телесности и бесплотности) не прошло незамеченным: Малларме высоко оценил книгу, начинающий поэт стал частым гостем на «вторниках Малларме» на улице Ром.

Аудиальная одаренность Гиля, его особый слух оказали на современников влияние, скорее, подспудное, но его эхо затронуло многие страны и эпохи⁶³¹. По мнению Ж.-П. Бобийо, подход Гиля к языку, его теория поэтического языка, а также стихотворный опыт нашли отклик у Верхарна (“*Les Villes tentaculaires*”), Жюля Ромена (а через него – у Мандельштама, его переводчика и открывателя этого имени в России), поэтов Аббатства (*unanimisme, simultanéisme*), у русских и итальянских футуристов (Ф. Т. Маринетти, Л. Руссоло), у Андрея Белого, В. Брюсова, Г. Аполлинера, А. А. Бретона, Л. Арагона, а также Артура Петронио (1897-1983), изобретателя вербофона, а также Жана-Луи Бро (1930-1985) и Франсуа Дюфрена (1930-1982), зачинателей «сонорной поэзии»⁶³².

⁶³⁰ Гиль таким образом противопоставляет себя Жану Мореасу, ведь в заключении знаменитого манифеста Мореас пишет о символизме в романе, выступая прежде всего против натурализма Золя.

⁶³¹ Творчество Гиля находилось в поле внимания Жака Рубо, включая рифмованные стихотворения. Так, например, сонет *Le Sonnet* (1886 г.) помещен на сайте, посвященном различным схемам рифмовки французского сонета <https://blogs.ouliponet.net/qc/2011/02/13/1920-3/>. Формула Q15 – T14 – octo описывает 8-сложник со схемой рифмовки в катренах abba abba, со смежными рифмами в первых двух строк первого терцета, с перекрестной рифмовкой последующих строк. Работа Жака Рубо легла в основу проекта OUPOCO, генерирующего стихотворения по заданным схемам рифмовки на основе французских сонетов <https://odhn.ens.psl.eu/en/article/oupoco-combinatorial-poetry-workbench-louvre-de-poesie-combinatoire> Дата обращения: 21.07.2021.

⁶³² Ghil R. De la Poésie-Scientifique & autres écrits/ par Jean-Pierre Bobillot, UGA Éditions, 2008, <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.9045>

Верлен в своей заметке о Рене Гиле (1888) для журнала «Люди наших дней» (*Hommes d'aujourd'hui*) рассказывает, что Малларме давал молодому поэту советы, обратил его внимание на гармонию в стихе, и приводит слова Гиля об учителе: «[Малларме] во мне, которое заставляет меня писать, скорее, как композитора, нежели как литератора⁶³³».

Идеи Гиля о поэзии апеллируют к науке, к лингвистике, в частности к экспериментальной фонетике, которая в те годы переживает настоящий расцвет, но ее корни уходят в философию, как европейскую, так и восточную. Европейским истоком концепции Гиля были идеи Жан-Жака Руссо: всякий язык зарождается из нечленораздельного крика, чистого выражения телесности и эмоции (который мы соотносим с концепцией «фюсис»); цивилизации ведет к усложнению выражения и потере первоначальной непосредственности (логос). По мнению Гиля, поэту надлежит заново открыть «изначальный характер слова», восстановить целостность, органичность связи звука и его идеограммы (визуального облика слова и его аудиального образа). Гиль называет это мышлением «через музыкальные слова» (*mots-musique*) «музыкального языка» (*langue-musique*), через музыкальные буквы (*lettres-musique*), через музыкальные шумы (*bruits-musique*). Этот постоянный поиск утраченной примитивности происходит через доведенную до крайности формализацию.

Рене Гиль, действительно, был знаком с лингвистами-фонетистами, он принял участие в эксперименте⁶³⁴, предпринятом аббатом Руссло и Фердинаном Брюно в лаборатории звукозаписи в Сорбонне на новейшем на тот момент оборудовании, предоставленном компанией Pathé. Так, голоса Гийома Аполлинера и Рене Гиля сохранились в Архивах слова⁶³⁵. После

⁶³³ Verlaine P. Œuvres en prose complètes, P: Gallimard, "La Pléiade", 1972. P. 824.

⁶³⁴ Bobillot J.-P. La voix réinventée. Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck, *Histoires littéraires*, n° 28, 2006. P. 25-30. См. также Ghil, René. *De la Poésie-Scientifique & autres écrits*. édité par Jean-Pierre Bobillot, UGA Éditions, 2008.

⁶³⁵ URL : [<https://www.bnf.fr/fr/des-archives-de-la-parole-la-creation-sonore-contemporaine>.] Дата обращения: 02.08.2020. Молодой Аполлинер выразил восхищение чтением Гиля, после чего был приглашен к нему в гости.

прослушивания записей Аполлинер назвал Гиля (вместе с Верхарном) «истинным триумфатором»⁶³⁶. По мысли Гиля, если можно перевести цвет звуков, то и обратный перевод возможен: перекодировка любых впечатлений⁶³⁷ в звук.

Самыми известными из всего наследия Рене Гиля можно назвать перечисления соответствий между звуками музыкальных инструментов и цветами: Орган, черный. А; арфа, белая, Е; скрипки, синие, I; духовые, красные, О; флейты, желтые, U. (Orgue, noir. А ; harpe, blanche, Е ; violons, bleus, I ; cuivres, rouges, О ; flûtes, jaunes, U). Далее следуют уточнения о эмоциональной окраске звучания: «..... IÉ, IE и IEU - для тревожных Скрипок; OU, IOU, UI и OUI - для апрельских флейт; АЕ, ОЕ и IN - для небесно-уверенных арф; ОI, IO и ON - для великолепных медных; IA, ÉА, ОА, UА, ОUА, АN и ОUАN - для иератических органов»⁶³⁸. Создать стихотворение значит написать картину, которая будет звучать как оркестр.

Верлен в заметке о Рене Гиле бегло резюмируя таблицы, добавляет: «Но тем больше вокруг этих звуков группируются: для арф - бесплодные Т и D, и придыхательное Н, и твердые и матовые G; для скрипок - далекие точеные S и Z, и влажные и мягкие LL, и молящие V; для духовых - терпкое R; для флейт - простые грациозные L, и детские J, и вздыхающие I'F; для органов - М и N, продлевающие тяжелое изменчивое движение: плюс к этому - поэтический утренний обет моего желания! » И еще много восхитительных продолжений до и после, и жаль было бы их цитировать фрагментарно. Но

⁶³⁶ “véritable triomphateur”. Apollinaire G. “La vie anecdotique”, Mercure de France, xxx ; Œuvres en prose complètes, Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, t. III. P. xxx.

⁶³⁷ У Гиля речь о визуальных образах и эмоциях, а тактильные, густативные, ольфакторные впечатления остаются за пределами его теории.

⁶³⁸ (« IE, IE et IEU seront pour les Violons angoissés ; OU, IOU, UI et OUI pour les Flûtes aprilines ; AE, OE et IN pour les Harpes rassérénant les Cieux ; OI, IO et ON pour les Cuivres glorieux ; IA, EA, OA, UA, OUA, AN et OUAN pour les Orgues hiératiques).

будьте уверены, что этот опус - очень сильная вещь и удивительно любопытная»⁶³⁹.

Верлен предвидит для стиха роскошное будущее, празднество для хитроумных поэтов (*malins*), приветствует парадокс, воплощенный Рене Гилем. Несомненно, Верлен был тронут вниманием Гиля не только к его творчеству, но, возможно, в большей степени, развитием прозрений Рембо (сонет «Гласные»), который к этому времени уже давно покинул парижские литературные круги и отказался от поэзии.

В конце XIX в. была востребована и популярна форма литературных портретов, воспоминаний литераторов о литераторах. Так, например, в известной «Книге масок» Реми Гурмона эссе о Рене Гиле гораздо менее доброжелательное, чем статья Верлена: «Не возражая против самого явления окрашенных звуков, все же можно, вдумавшись, понять соединение цвета и звука. Я лично спорил бы только против классификации Рембо, считая, например, “У — черным, О — желтым”, и разошелся бы с Гилем, для которого “У — золотое, О — красное”»⁶⁴⁰.

Реми де Гурмон не только не соглашается с назначенными звукам цветам и инструментами, но и ставит под сомнение систему с фонетической точки зрения: «Но я не хочу говорить о системе, в которую не верю, системе, оказавшейся столь опасной для единственного действительно уверовавшего в нее поэта — для самого Рене Гиля. К счастью, ценность его стихов не вполне уничтожена его инструментальными фантазиями»⁶⁴¹.

Рене Гиль призывает создавать резонирующий в воздухе стих, поясняя, что поэзия есть слово, а значит, мысль, переведенная и подсказанная, внушенная⁶⁴².

⁶³⁹ Verlaine P. Œuvres en prose complètes, texte établi et annoté par Jacques Borel. "La Pléiade", Gallimard, Paris 1972. P. 826.

⁶⁴⁰ Гурмон Р. де. Рене Гиль//Книга масок. /пер. Елизаветы Блиновой и Михаила Кузмина. Томск: Водолей, 1996. (Санкт-Петербург: Грядущий день, 1913). С. 175.

⁶⁴¹ Там же. С. 176.

⁶⁴² «Итак, заставьте глагол звучать воздушным голосом. Если таково ваше намерение. И самое главное, не забывайте, что поэзия — это глагол, то есть переведенная мысль. Но и подсказанная тоже. Сознание и интуиция». “Faites donc sonner le verbe par la voix aérienne.

Звучание стихов Рене Гиля необычно, он нагнетает каскады зияний, что противоречит традиционному укладу французского языка⁶⁴³. Говоря о Гюго и инструментовке, Гиль сочетает инверсию с зияниями (3 раза встречаются сочетания гласных в словах, между которыми нельзя сделать связку (liaison):

Toute Instrumentation, lui ! ô notre Aïeul à Tous, poète opime. Victor Hugo !
mais sans que puisse, délivré et se vantant de son épiphanie, tel timbre seul sonner hors
du remous à jamais continu.

В стихотворном силлабическом тексте (где зияния запрещены категорически) в одной строчке можно обнаружить два:

Vie, et ride des eaux, depuis que hors l'amère
Navrure de ses Yeux son âme ne sourd plus,
Morne et roide regarde : et sa voix de prière
Très aigre, égrène au soir les avés des élus.
(Les Yeux de l'aïeule, Légendes d'âmes et de sangs, 1885)

Возможно, именно атака на основы просодической гармонии французского языка вызвала критику, которой удостоился автор теории словесной инструментовки⁶⁴⁴.

Реми де Гурмон снисходительно приводит понравившуюся ему стихотворную цитату, предваряя ее выпадом именно против звучания «оркестрованных» стихов: «Приводим одну в доказательство того, что Рене Гиль не всегда глухо отбивает молотом хриплые вздохи стихов»⁶⁴⁵.

Si telle est votre intension. Et surtout, n'oubliez pas que la poésie est le verbe, c'est à dire la pensée traduite. Mais suggérée aussi. La conscience et l'intuition". Ghil R. Op cit.

⁶⁴³ «Встреча двух гласных, как в le homard, кажется противоречащей французскому слогоделению». Léon P. Phonétisme et prononciations du français. P.: Armand Collin, 2011. P. 226 «Зияние запрещено. Можно прочитать тысячи классических стихов, не найдя ни одного зияния». "L'hiatus est interdit; donc on peut lire des milliers de vers classiques sans jamais en rencontrer". Backès J.-L. Le vers et les formes poétiques dans la poésie française, P., 1997. P. 49. Там, где речь идет о нарушении "незыблемых" правил, начинается современная поэтика.

⁶⁴⁴ Бретон «усердно посещал поэтические вечера Рене Гиля, который стремился создать "научную поэзию" и изучал тайны" вербальной инструментовки" (и чья "темнота" была в ту эпоху осмеяна многими французскими критиками, в 1913 и в 1914 гг. в театре Вье-Коломбье». Гальцова Е.Д. Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. М., 2019. С. 137.

⁶⁴⁵ Гурмон Р. Цит. Соч. С. 177.

Рене Гиль столкнулся с неприятием современников в среде родного языка, но оказался востребован в России, и позднее оказал влияние и на европейских авторов.

Вначале, в своей теории музыкальности стиха, Гиль развивал импульсы, заложенные в поэме Малларме⁶⁴⁶ «Бросок костей» и в сонете Рембо «Гласные», основываясь на вере в эволюцию человечества и в достижения науки. Книга «Трактат о слове» вышла в 1886 г., полным знаковых событий для истории французской поэзии (публикация стихотворений Рембо, признанных первыми верлибрами на французском языке, публикация переводов Лафорга из Уитмена и собственных оригинальных верлибров Лафорга, манифест символизма Мореаса), однако трактат-манифест молодого поэта имел большой резонанс (благодаря поддержке Малларме).

В том же 1886 г. начал выходить журнал «Литературный и художественный Декадент» («Le Décadent littéraire et artistique», 1886–1889) Анатоля Бажю. В конце XIX в. в яростном противостоянии “литературных кланов” Рене Гиль (символист-инструменталист) противопоставил себя не только декадистам (Décadistes), объединившимся вокруг Бажю, и символистам, находившимся в поле влияния Жана Мореаса. В это время начинает выходить еженедельник с похожим до смешения, но полемичным названием «Декаданс: художественный и литературный» (“La Décadence: littéraire et artistique”), где Рене Гиль во вступительной статье «Наша школа» назвал Бажю, «слишком мелкой фигурой, чтобы руководить поэтической или литературной школой»⁶⁴⁷.

Рене Гиль мог бы занять свое место среди тех, кого литературный критик Альбер Тибоде (1874-1936) назвал «воинствующими символистами», то есть

⁶⁴⁶ Недоброжелатели называли Гиля «обезьянкой Малларме» (“singe de Mallarmé” Backès J.-L. La poétique paranoïaque de René Ghil, dans Sylvain Auroux (dir.), La linguistique fantastique, Paris, J. Clims et Auroux, 1985. P. 203.

⁶⁴⁷ Цит. По Е.Д. Гальцова. Институционализация «декаданса» во Франции в 1885–1886 годы: к вопросу о формировании терминологии литературного процесса на рубеже XIX–XX веков//Stephanos, 2017, 24, DOI 10.24249/2309-9917-2017-24-4-32-45 с. 9. (La Décadence. Artistique et littéraire. Paris, 1886. 1 octobre).

символистами «первого момента». Но в баталиях декадентов и символистов Гиль («Декадент или символист - неважно», - писал Верлен, назвавший Рене Гиля «выдающимся художником»⁶⁴⁸) по сути не принадлежал ни к одному из лагерей.

В 1888 г. Рене Гиль разрывает отношения с большинством символистов, даже с Малларме, которого он прежде называл своим учителем, Мэтром⁶⁴⁹, перестает общаться с Верленом. Гиль отказывается от «эгоистической поэзии» (“poésie égotiste”), от всего, что связано с идеализмом, стремится противопоставить ему мистический материализм.

К этому времени поэт уже основал журнал “Écrits pour l'art”⁶⁵⁰, в котором принимали участие Стюарт Меррил, Франсис Вьеле-Гриффен, Анри де Ренье, Эмиль Верхарн и музыкальный критик Гастон Дюбда (Gaston Dubedat). Этот журнал считался печатным органом «научной поэзии», «вербальной оркестровки». Гиль сам называл журнал философски-инструменталистским (“Philosophique-instrumentiste”) или символистским и инструменталистским (“symboliste et instrumentiste”).

Когда бельгийский поэт Альбер Мокель, также посещавший вторники Малларме, пригласил Гиля редактором в журнал La Wallonie, тот принял предложение и приостановил деятельность журнала “Écrits pour l'art” (июнь 1887- июнь 1888).

⁶⁴⁸ “un artiste prodigieux” Verlaine P. Œuvres poétiques complètes, Gallimard, 1962. P. 823.

⁶⁴⁹ Малларме сказал, что невозможно обойтись без Эдема (“Non, Ghil, l'on ne peut se passer d'Eden!” René Ghil, Les Dates et les Œuvres, G. Crès et C^{ie}, 1923. P. 114), Гиль ответил: «Я полагаю, что можно, дорогой Учитель». И этот разрыв был окончательным. Этому разговору предшествовала публикация в Le Figaro открытого письма Гиля 28 августа 1888 г., в котором Гиль противопоставлял себя (автора теории поэтической инструментовки) и Малларме (автора теории символа) всем остальным литераторам, с которыми их не следует смешивать, говорил о рождении группы «Символистов-Инструменталистов». Малларме ответил гневным письмом, которое не сохранилось. Но в дальнейшем их пути совершенно разошлись. Гиль называл практически всех своих современников выродившимися рапсодами услад, которые не могут обойтись без Эдема.

⁶⁵⁰ URL: [Notice bibliographique Écrits pour l'art | BnF Catalogue général - Bibliothèque nationale de France] Дата обращения: 31.01.2021.

Развивая теорию, принимая активное участие в жизни журналов, Гиль не оставлял поэтического письма. Прижизненное собрание сочинений включило 9 книг в 14 томах ⁶⁵¹.

Отталкиваясь от импульсов, заданных в основном поэзией Малларме, Рене Гиль развил оригинальную авангардную (в некотором смысле - лингвистическую, фонетико-философскую) теорию, которая нашла развитие у леттристов и сонорных поэтов.

Известные слова Рене Гиля: «Через 50 лет поэт будет командовать фонетическими машинами. Поэзия будет наукой или перестанет существовать», - были произнесены в 1924 г. в разговоре с молодым поэтом Артюром Петронио, который приехал посетить редактора журнала, опубликовавшего его стихи⁶⁵². Эта встреча оказалась знаменательной, считается, что именно Гиль повлиял на обращение Петронио к так называемой сонорной поэзии. Петронио рассказал о встрече с Гилем позже для журнала *Cinquième saison* (1963, n° 19), в журнале, который издавал Анри Шопен, один из теоретиков сонорной поэзии.

Каждый по-своему – Барзен, Бодуен, Гиль – все они искали возможности, способы вывести поэтическое слово со страницы, избавить его от традиционной двухмерности книжного листа⁶⁵³.

Концепция «научной поэзии» родилась внутри символистского движения, хотя понятие было предложено одним из «диссидентов»

⁶⁵¹ Ghil R. Œuvre, Paris, Mercure de France - E. Figuière, 1889-1926, 9 tomes en 14 volumes, comprenant : Dire du Mieux ; Le Meilleur Devenir ; Le Geste ingénu ; La Preuve égoïste ; Le Vœu de vivre ; L'Ordre altruiste ; Dire des Sangs ; Le Pas humain ; Le Toit des Hommes ; Les Images du Monde ; Les Images de l'Homme.

⁶⁵² С 1926 г., с момента выхода специального выпуска журнала *Rythme et Synthèse*, посвященного Гилю, писатель и издатель Флориан-Парментье (Серж Гастен) начал исследование влияния Гиля на молодых поэтов: он отмечает общие точки между словесной инструментовкой и футуризмом Маринетти, кубизмом Аполлинера, симюльтанизмом Барзена и другими дадаистами и сюрреалистами. Florian-Parmentier. René Ghil et son influence, in René Ghil, *De la Poésie scientifique et autres écrits, textes choisis, présentés et annotés* par Jean-Pierre Bobillot, ELLUG, 2008. P. 205-253.

⁶⁵³ Gourio A. D'un Eden l'autre : René Ghil lecteur du symbolisme in *Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1860-1940)*, Presses universitaires de la Méditerranée, 2015, URL: <https://doi.org/10.4000/books.pulm.17208>. Дата обращения: 23.02.2021

символизма (статья «О научной поэзии»⁶⁵⁴, 1909). К сциентизму (научной поэзии) иногда причисляли Дюамеля и Вильдрака⁶⁵⁵, общавшихся с Гилем. Но Дюамель называет Гиля единственным представителем научной поэзии⁶⁵⁶. Концепция научной поэзии берет за отправную точку «данные науки для управления как мыслью, так и техникой» и «представляет собой целую доктрину, с философскими, социологическими и этическими разработками, и поддерживает метафизику»⁶⁵⁷.

Научная поэзия (собственно, единственная истинная поэзия, согласно Гилю) использует силу суггестии, чтобы дать ощутить законы мироздания⁶⁵⁸.

В рассуждениях о научной поэзии Гиль ссылается на труды Христиана Готлиба Кратценштейна, немецкого врача, механика и физика, в 1779 г. создавшего прототип синтезатора речи, произносившего звуки а, э, и, о, у), и немецкого врача Германа фон Гельмгольца, увлекавшегося акустикой (изобрел резонатор для анализа акустических сигналов). Оба ученых исследовали тембры гласных.

В 1891 г. Гиль принял участие в так называемой «анкете» Юре. В ответе на анкету Рене Гиль говорит о научно измеряемой музыкальности речи, о речевых органах как о меняющем форму резонаторе: «Язык с научной точки зрения – это музыка: действительно, Гельмгольц показал, что в тембрах музыкальных инструментов и тембрах голоса гласные являются одними и теми же гармониками: инструмент человеческого голоса представляет собой трость (деталь музыкального инструмента) с переменной нотой, дополненную резонатором с переменным резонансом, который составляют нёбо, губы, зубы

⁶⁵⁴ Ghil R. De la Poésie Scientifique, Paris, Gastein-Serge, 1909.

⁶⁵⁵ «Вильдрак и Дюамель почти целиком примыкают к школе сциентизма, научной поэзии, руководителем которой является Рене Гиль». В. Шершеневич. От переводчика // От Вильдрака Ш., Дюамеля Ж. Теория свободного стиха: Заметки о поэт. технике / Пер. и примеч. Вадима Шершеневича. М. : Имажинисты, 1920. С. 3.

⁶⁵⁶ Duhamel G. Biographie de mes fantômes. 1901-1906, Paris, Paul Hartmann éditeur, 1944, chap. IX, p. 168-170.

⁶⁵⁷ Ghil R. De la Poésie-Scientifique & autres écrits. UGA Éditions, 2008. P. 124-125.

⁶⁵⁸ «Toute œuvre poétique n'a de valeur qu'autant qu'elle se prolonge en suggestion des lois qui ordonnent et unissent l'Être-total du monde». Ghil R. Op. cit. P. 146.

и т. д.»⁶⁵⁹. Очищенная от напластований цивилизации речь-крик, к которой стремится Рене Гиль, напоминает теории сюрреалистов. Для Гилиа инструмент поэта – это «слово-видеограмма» (*verbe-vidéogramme*) способная полностью выразить мысли и эмоцию. В теории научной поэзии Гиль соединял идеи «Соответствий» (Бодлера), сонета «Гласные» Рембо, «Поэтического искусства» Верлена и рассуждения Малларме о чистом произведении искусства.

Имя Рене Гилиа было знакомо русскому читателю еще в начале XX в., поскольку он был постоянным автором журнала «Весы» (1904-1908), а позднее сотрудничал с журналом «Аполлон» (1910 г.). В этот период границы легко проницаемы: Мережковский и Гиппиус, Гумилев, Ахматова, Цветаева, Волошин часто посещали Париж, на тот момент непререкаемую литературную столицу, подолгу жили там. В 1904 г. Жан Шюзвиль впервые посещает Россию и начинает работу над переводами русской поэзии. Рене Гиль также переводил русских поэтов на французский язык (в частности, Бальмонта). Бальмонт вспоминает о том, как они с Валерием Брюсовым создали издательство «Скорпион» и «воинствующий журнал “Весы”»: «Обладая некоторыми умственными качествами общими с Ренэ Гилем, Валерий Брюсов сумел оценить его во всей полноте, он ввел в свое поэтическое творчество немало творческих элементов Великого Мастера и, осуществляя свой повелительный нрав, он заставил читателей Весов знать Ренэ Гилиа хорошо»⁶⁶⁰.

Рене Гиль первым написал Брюсову и получил в ответ очень доброжелательное письмо: «Не без детской радости получил я Ваше письмо. Я знаком с Вами с 1891 года, когда впервые прочитал Трактат о Слове. Мне было тогда 18 лет, и я целиком находился под очарованием французской

⁶⁵⁹ «Le langage scientifiquement est musique : Helmholtz a, en effet, dé montré que, aux timbres des instruments de musique et aux timbres de la voix, les voyelles sont les mêmes harmoniques : l'instrument de la voix humaine étant une anche à note variable complétée par un résonateur à résonance variable, que sont le palais, les lèvres, les dents, etc.” Huret J. Op.cit. P. 112.

⁶⁶⁰ Цит. по Дубровкин Р. Французская поэзия в «Весях» (Брюсов и Рене Гиль)// *Revue des Études Slaves*, Année 2004, 75-3-4. P. 455-472.

поэзии. Вас, Верлена, Малларме и Метерлинка я признаю своими учителями, Вы научили меня искусству в той мере, в какой один поэт может научить другого»⁶⁶¹.

Разочаровавшись в парижских литературных кругах, Гиль обращается к другим странам и народам (следуя стремлению одного из своих кумиров - Рембо). В письме Брюсову теоретик научной поэзии высказал тезис, что новаторское движение переместилось из Франции в другие страны (*"le mouvement renovateur passe chez les autres peuples"*), что не могло не порадовать Брюсова. Сотрудничество с «Весами» было обоюдовыгодным: французский корреспондент повышал уровень авторитетности журнала в глазах российских читателей, а Гиль получал возможность утверждать свои эстетические взгляды.

Гиль как нельзя лучше разбирался в литературной ситуации, в конфликтах и в расстановке творческих сил. Так, например, Гиль представляет нововведения Марии Крысиньска в рамках спора о верлибре (тем самым стремясь отнять пальму первенства у Гюстава Кана хотя бы в глазах российских читателей)⁶⁶². В неприглядном виде был представлен и поэт, журналист, переводчик Достоевского Морис Роллина, осужденный за то, что «свел с истинного пути бодлэровский реализм, преувеличил его, опошлил его натуралистическими приемами, в духе дурно понятого Золя»⁶⁶³.

Впрочем, критика настигала Рене Гиля и со стороны русских поэтов, например, Тхоржевский дает ему следующую характеристику: «Бельгиец. Сотрудник московских Весов Брюсова. Переводчик Бальмонта на французский язык. Много шумел "около" символизма, составил себе имя писаниями "о" стихах. Но его собственные стихи темны и безжизненны, за исключением немногих»⁶⁶⁴. До русских читателей доходили выпады в

⁶⁶¹ там же. Оригинал письма написан Брюсовым, разумеется, по-французски.

⁶⁶² Гиль Р. Marie Krysinska. Intermedes. Paris, 1904 // Весы. 1904. № 6. С. 49–52.

⁶⁶³ Весы, 1909, № 10-1 1, с. 170. Очевидно, что только сам Рене Гиль понимал Золя правильно.

⁶⁶⁴ Новые поэты Франции в переводах И. Тхоржевского, Париж, 1930. С. 73.

переводах заметок французских поэтов на русский язык, например, Реми де Гурмона.

Цитат сочувственно-насмешливых или едко-недоброжелательных по отношению к Гилю можно привести еще множество, так что невозможно не вспомнить стихотворение «Альбатрос» Шарля Бодлера. Размах крыльев был слишком велик и неудобен для того, чтобы вписаться в представления современников о прекрасном. Только Мандельштам не раздражал пафос Рене Гиля: «До сих пор еще, перечитывая старые Весы, захватывает дух от радостного удивления и волнующей лихорадки открытия, которой была одержима эта эпоха»⁶⁶⁵.

Гиль сыграл очень важную роль в процессе культурного трансфера, давая пищу для размышлений русским футуристам и формалистам. Исследования эвфонии, предпринятые Брюсовым в 1904 г., во многом вдохновлены работами Гиля.

Некоторые элементы теории Гиля можно обнаружить у русских формалистов: борьба Эйхенбаума против теории эстетического и философского субъективизма; Шкловского за преодоление автоматизма в чтении, отказом от представления о поэзии как о языке образов в пользу исследования звуков; исследования ритма стиха Андрея Белого. Мешонник, изучив эти многочисленные пересечения, сделал вывод, что именно через Россию «обходным путем» (*détour russe*) Гиль, в конце концов, вернулся во Францию, и что его инструментовка легла в основу определенного современного понимания «буквы»⁶⁶⁶.

Гиль искал новые языки, культуры, поэтики, продолжал движение на Восток.

⁶⁶⁵ Мандельштам О. «Письмо о русской поэзии»// Слово и культура, М., 1987. С. 17.

⁶⁶⁶ Meschonnic H. Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, Verdier Poche, 2009. P. 626-627.

В 1902 году Рене Гиль выпустил стихотворную книгу «Пантун Пантунов»⁶⁶⁷. Пантун (или пантум), традиционный фольклорный жанр малайской поэзии, был распространен в XIX века в Европе, он был частью моды на восточные мотивы⁶⁶⁸. Пантун представляет некую картину, иллюстрацию пословицы, тематикой стремится охватить жизнь во всех ее проявлениях. Пантун состоит из четверостиший, основной формальной характеристикой пантуна является то, что вторая и четвертая строки строфы повторяются в первой и третьей строках следующей строфы.

Существуют тексты, которые Рене Гиль написал сразу на яванском языке, которым он владел в совершенстве, с переводами, выполненными самим поэтом. В обеих версиях соблюдается традиционный повтор строк:

L'odeur d'ilang-ilang

L'odeur d'ilang-ilang qui s'évapore

Je l'ai respiré jusqu'à mourir...

Contre ma tempe, d'un silence d'eau pleine,

La tempe de Nona au rythme de mon cœur...

Je l'ai respiré jusqu'à mourir

La douceur triste d'une tendresse qui ne parle pas.

La tempe de Nona au rythme de son cœur

Bat du battement de deux âmes⁶⁶⁹ [...].

⁶⁶⁷ Издание полностью воспроизведено в Jouet J. Le Pantoun des Pantoun, Poème Javanais, Paris et Batavia, 1902. (Édition originale reproduite à l'identique avec préface de Jacques Jouet, dans son ouvrage, Échelle et Papillons : le Pantoun, Les Belles Lettres, 1998.

⁶⁶⁸ Одним из первых авторов пантуна на французском языке был Виктор Гюго (Les Orientales, 1829). Схему пантуна использовали также Теодор де Банвиль, Леконт де Лиль и Шарль Бодлер («Гармония вечера»). У Поля Верлена пародийное стихотворение "Pantoun négligé" (1871) вышло с подписью Альфонс Доде в "La Renaissance littéraire et artistique".

⁶⁶⁹ Baou Ilang-Ilang

Baou ilang-ilang soudah-ilang
saïa soudah mentioum sampé mati
Dekat pelipis saïa iang tenang
Pelipis-nia Nona tourout hati.

В некоторых текстах Рене Гиль использует слова яванского языка, примешивая их музыкальность к французской просодии:

Le murmure du vent roule - soumarouwoun'g –
du vent roule parmi les plantes, tarde et dort.
Mon repos est pareil au lent germe dian'toun'g
d'où nait la grappe des pissang a lunes d'or.

Le vent s'endort dans les rameaux du ketapan' :
Un tendre oiseau qui veut attendre en lui, l'aurore.

Vers ma mère goutant des dents le riz ketan'
Le noir sourire de mes paupières, se dore...⁶⁷⁰

В этом коротком пантуне Рене Гиль отказывается от традиционных заглавных букв в начале строки, он пишет с большой буквы только начала предложений. Их границы не всегда совпадают с границами строф-двустий. В книге есть вокабулярный язык Ява (ngoko), в котором автор поясняет значение заимствованных слов (точнее, их транслитераций). Феномен сосуществования двух языковых кодов в литературном тексте (code-switching) проявлялся еще в макаронической поэзии, но использовался для создания комического эффекта. Употребление иноязычных вкраплений со времен

Saïa soudah mentioum sampé mati
Douka dari kasih niang ta kata.
Pelipis-nia Nona tourout hati
Dengan douwa niawa mendelek lah. [...] Echelle et papillons: le pantoun. Les Belles Lettres, 1998. (284 p.). P. 117-118.

⁶⁷⁰ Ghil R. Le Pantoun des Pantoun, poème javanais, Paris&Batavia, Des presses de E. Groussard, imprimeur à Melle, 1902. P. 31.

Уитмена (французские слова в англоязычном тексте) и Верлена (английские слова во французском тексте) в лирической поэзии можно считать одной из примет современного поэтического дискурса. Code-switching становится все более распространенным в современной поэзии, при активных межкультурных контактах. Гиль и в этом обогнал свое время, сделав решительный шаг в сторону невнятных большинству европейцев восточных языков.

Читателю предоставляется возможность получать удовольствие от незнакомого (блаженного, бессмысленного) слова или заглянуть в словарь в конце книги. От читателя это требует усилия визуальной и аудиальной памяти: чтобы найти нужно слово, нужно либо запомнить написание, либо его аудиальный образ. В любом случае это замедляет, деавтоматизирует чтение. Апострофы в иноязычных вкраплениях усиливают эффект остранения.

Так, Soumarouwoun'g – оказывается шепотом легкого приятного ветра (murmure du vent leger et doux. P. 77); dian'toun'g – цветок бананового дерева (Bouton, Coeur de la fleur du Bananier; p. 73; pissang' – золотой банан (Banane, Banane d'or, p. 76); ketan' – сорт рыжего риса (sorte de riz, couleur rousse), p. 74), то есть знание значения иноязычных вкраплений не много добавляет к семантике, к пониманию смысла текста, но так возникает эффект достоверности экзотизмов, создается просодическое присутствие реалий. Мы приводим определения из словаря Рене Гиля, поскольку они исполнены нежности и высокого поэтического чувства.

Существует перевод Валерия Брюсова, в котором сохранено звучание яванских вставок:

Яванская поэма

Роптанье ветерка в кустах – сумарвунга –
В кустах замедленно, и спит, и видит сны.
Подобен мой покой зародышу дьян-тунга,

Что всходит грозьями писанга⁶⁷¹, в час луны.
Замедлен ветерок ветвями кетапана,
И птичка нежная в нем хочет ждать зари.
Ты пробуешь, о мать, зубами рис кетана...
Улыбка черная моих ресниц – умри! ⁶⁷²

Единственное резкое обращение к улыбке ресниц «Умри» – отсутствует в оригинальном тексте, это добавление Брюсова.

В глазах Рене Гиля музыка и цвет сосуществовали в двуединстве, он создал огромное количество работ, как «словесный музыкант» и философ, в собрании “L'Oeuvre”, в трех частях (Dire du mieux, Dire des sangs, Dire de la loi), он стремился создать «человека от его истоков, синтез биологического, исторического и философского начал».

Многие страницы Гиля увлекали Бретона, Арагона, Элюара, Анри Шопена, Бернара Ноэля. В поисках синтеза (“Le Pantoun des pantouns”) между восточной мудростью и западным знанием Гиль обогнал свое время и парадоксально оказался актуальным для культурных трансферов XXI в.

⁶⁷¹ Горная деревня и община в Непале в административном районе Мананг. Расположена в долине реки Марсьянди на высоте около 3250 м у северных склонов горного массива Аннапурна.

⁶⁷² Брюсов В. Я. Полное собрание сочинений и переводов. – Т. XXI. Французские лирики XIX века. – СПб.: Сирин, 1913. – С. 184.

1.2. Переключки словесной инструментровки и «первой ласточки романтизма»

Проблематика звучащего поэтического слова в письменном (визуальном) представлении как компонент интертекстуальности, понимаемой как динамическая грамма, позволяет выявлять общность поэтов, далеких эпох, разных литературных направлений, но ощущавших родство по «голосу», устности, вписанной в текст.

Творчество значимой поэтессы французского романтизма Деборд-Вальмор связано в истории литературы с музыкальностью стиха и пением. Верлен и Рембо очень ценили ее необычные ритмы (особенно 11-сложники)⁶⁷³, о чем Верлен написал в эссе «Марселина Деборд-Вальмор» в серии литературных портретов «Проклятые поэты»⁶⁷⁴. Ее имя также связано с понятием Поэты Севера.

Поэты Севера остро чувствовали свою принадлежность к малой родине — северо-востоку Франции (Деборд-Вальмор родилась в городе Дуэ, Верлен в Метце, Рембо в Шарлевиле, Гиль в Туркуэне).

В сентябре и октябре 1870 г., (закрылся лицей в связи с объявлением Франко-прусской войны), Рембо сбегал из дома в Дуэ, родной город Деборд-Вальмор, где общался со своим школьным учителем Жоржем Изамбаром и поэтом Полем Демени (1844-1919), уроженцем Дуэ. В этот момент Рембо записал 22 стихотворения и передал Демени 2 тетрадки без названия (впоследствии их называли по-разному: *Cahier de Douai*, *Les Cahiers de Douai*, *le Recueil de Douai*, *le Recueil Demeny*). Знакомство Рембо с прозой и поэзией Деборд-Вальмор проявляется не только в метрическом цитировании, что многократно привлекало внимание исследователей, но в образах и мотивах. Например, стихотворение “*Dormeur du val*” Рембо, как и предыдущие сонеты,

⁶⁷³ Bivort O. Les « vies absentes » de Rimbaud et de Marceline Desbordes-Valmore. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001, 101(4), 1269-1273. <https://doi.org/10.3917/rhlf.014.1269>.

⁶⁷⁴ Verlaine P. Marceline Desbordes-Valmore, dans *Les Poètes maudits*. Gallimard, «Pléiade», 1972. P. 674. Верлен П. /Марселина Деборд-Вальмор. Эссе. Перевод и вступление Екатерины Белавиной //Иностранная литература, 2026, № 1, с. 153–169.

которые представляют зарисовки увиденного в пути из Шарлевиля в Дуэ⁶⁷⁵. Этот текст содержит смысловые и образные отсылки к рассказу “Le Serment des petits Polonais”⁶⁷⁶ (1865) Деборд-Вальмор, повествующему о детстве будущего польского политика, литератора, переводчика Леонарда Реттеля (1811–1885), вынужденного покинуть Польшу и поселившегося в Париже вследствие восстаний в Польше (начавшихся в ноябре 1830 г., длившихся до 1831 г.). Рассказ представляет эпизод побега из дома подростков, чтобы принести клятву во имя свободы и процветания родного края, вдохновленные легендой о «клятве на лугу Рютли» (8 ноября 1307 года), когда представители трех коммун Ури, Швиц и Унтервальден, первоначальных кантонов Швейцарии, поклялись друг другу во взаимопомощи, что дало начало Швейцарскому союзу.

Побег Рембо из дома происходит на фоне событий франко-прусской войны. В стихотворении “Dormeur du val” в бушующих красках пейзажа вокруг убитого солдата, кажущегося спящим, один из оттенков зелени задается антипоэтичным флоронимом «крессон» (cresson, съедобное растение, кресс-салат, клоповник посевной, *Lepidium sativum*) :

C’est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D’argent ; où le soleil, de la montagne fière,
Luit : c’est un petit val qui mousse de rayons.

Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais **cresson** bleu,
Dort ; il est étendu dans l’herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut. <...>
Dormeur du val (1870)

⁶⁷⁵ “Il correspond, comme les sonnets qui précèdent à une halte du marcheur qui interrompt sa course et regarde ce qu’il voit”. Rimbaud A. Oeuvres complètes, Pléiade. Gallimard, 2009. P. 845.

⁶⁷⁶ Деборд-Вальмор М. Клятва Маленьких поляков// Деборд-Вальмор М. Рассказы и сказки. М. Книжный Дом Университет. 2025. С. 74-104. Le Serment des petits Polonais. Там же. С. 185-215.

В рассказе Деборд-Вальмор в описании побега польских детей, заблудившихся в лесу, присутствует то же растение: “En parcourant la forêt où les oiseaux chantaient encore merveilleusement, ils découvrirent une source fraîche qui valait du vin pour leur donner à boire. Cette source propice offrait abondamment du **cresson menu et vert**, qui grelottait dans les bulles d’eau vive, et les poissons, qui n’ont peur de rien dans ces larges solitudes, ne se retenaient pas de bondir parmi les joncs de la rive, en se poursuivant avec mille grâces subtiles”. (“Le serment petits Polonais”, 1865)⁶⁷⁷.

Деборд-Вальмор, часто ощущавшая себя изгнанницей и чужестранкой (étrangère), чувствовала сострадание по отношению к польским иммигрантам, образы Польши присутствуют в прозе и в ее стихотворениях⁶⁷⁸.

Вкрапления цитат Деборд-Вальмор присутствуют в стихотворениях Рембо и в его письмах. Но в данном эпизоде, вероятно, произошло наложение самой стратегии поиска свободы и политической вовлеченности на жизнь-произведение. По мнению Андре Гийо, Рембо никогда не проводил различия между событиями своего собственного существования и событиями политическими и историческими⁶⁷⁹. Рассказ Деборд-Вальмор, в целом написанный, чтобы предостеречь подростков от побега из дома и внушить им сострадание к матерям, парадоксальным образом в прочтении Рембо (не логос-чтение, но фюсис-чтение) был услышан как гимн свободе⁶⁸⁰. Хотя, помимо патриотических порывов, нельзя исключать в мотивации мальчика

⁶⁷⁷ «Вокруг этого благодатного источника буйно росла зелень – водяной кресс⁶⁷⁷. Съедобная трава дрожала от пузырьков родниковой воды. Рыбы ничего не боялись бояться в этом тихом просторном водоеме. Они резвились, выпрыгивая из воды с подлинным изяществом». Деборд-Вальмор М. Рассказы и сказки : Сборник рассказов и сказок на французском и русском языках. М.: КДУ, 2025. С. 202.

⁶⁷⁸ “La fiancée polonaise” (1831) впервые опублик. “Le Mémorial de la Scarpe” в поддержку польского народа.

⁶⁷⁹ Préface Guyaux A. in Rimbaud A. Oeuvres complètes, P.: Gallimard, 2009. P. XIII.

⁶⁸⁰ Для Деборд-Вальмор внимание к судьбе польских эмигрантов Большой волны эмиграции (1830-1831), общение с ними, участие в благотворительных мероприятиях (Bazar Polonais) было одним из проявлений открытости и интереса к другому (l’autre, l’altérité). Для писательницы, как и для многих ее современников, Польша и свобода стали синонимами. Среди участников Парижской коммуны, борцов за свободу, было немало выходцев из Польши, что, возможно, является одной из причин вовлеченности Рембо в эти социальные процессы.

подспудного желания вызвать в собственной матери беспокойство, доказывающего любовь, подобного тому, которое описано в рассказе “Le serment petits Polonais”.

Рембо находился в постоянном поиске замены семьи⁶⁸¹ (“il se cherchera des pères ou des frères de substitution”). Подросток-поэт, вероятно, чувствовал какое-то глубокое родство с Деборд-Вальмор. Рецепция творчества поэтессы через восторженного читателя — Артюра Рембо — получила неожиданное развитие в теории словесной инструментровки Рене Гиля (*orchestration verbale*). По мнению К. Планте, сцена рождения голоса у оперного певца, описанная в прозе Деборд-Вальмор в 1833 г. (“Atelier d’un peintre”)⁶⁸², легла в основу афоризма Рембо: “Je est un autre. — Si le cuivre s’éveille clairon, il n’y a rien de sa faute”⁶⁸³. (письмо к Полю Демени 15 мая 1871 г.), конспективно отсылающего к сцене романа, связанной со становлением личности, мотивом блудного сына и аудиальной памяти (*mémoire sonore*). Писательница вкладывает в уста персонажа (певца Дюфара) рассказ о впечатлении от музыкального спектакля, совпавший с переменой тембра, становлением оперного голоса: юноша впал в лихорадочное состояние, а очнувшись, с изумлением обнаружил, что у него бас, подобный фаготу (*basson*), который он слушал накануне: «Я не двигался; я мысленно пел. Кто-то положил ладонь мне на лоб — я оставался неподвижен. Эта ладонь не была мне неприятна: она вовсе не мешала *музыке, струившейся у меня по венам* (я вздохнул, почувствовав необычайную радость); потом я долгое время ничего больше не чувствовал!»⁶⁸⁴. В этой цитате очевидна связь музыки и телесности, того уровня передачи пережитого опыта, к которому стремится фюсис-письмо (*physis-écriture*, Мерло-Понти, Деррида, Коке). Метафора человека-

⁶⁸¹ Préface. Guyaux A. Op. cit. P. IX.

⁶⁸² Desbordes-Valmore M. L’Atelier d’un peintre. Scènes de la vie privée, Charpentier — Dumont, 1833, 2 vol., t. 2.

⁶⁸³ Rimbaud A. Œuvres Complètes, P.: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009. P. 342-349.

⁶⁸⁴ Ibidem. P. 13.

инструмента, человека-оркестра⁶⁸⁵ в художественной прозе и письмах Деборд-Вальмор служить для передачи становления голоса, самовыражения как становления личности, что не противоречит прочтению письма Рембо как отсылки к этому мотиву ("Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée..."). Такая трактовка позволяет видеть в упоминании романтиков отсылку к Деборд-Вальмор и к предшествующим разговорам о ней и ее музыкальности, о песенном начале, присутствующем в ее творчестве ("Les Romantiques ? qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée et comprise du chanteur"⁶⁸⁶).

Рене Гиль, внимательный читатель Рембо, взявший за основу своей теории словесной инструментовки сонет «Гласные», вероятно, тоже обращался к прозе Деборд-Вальмор, создавая научную поэзию соответствий между гласными и музыкальными инструментами. Верлен в статье о Гиле цитирует Деборд-Вальмор, выстраивая общность «Поэты Севера»: Деборд-Вальмор, Рембо, Гиль, противопоставляя их язык общенациональному, официальному, парижскому, нормативному. От романсов и прозы Деборд-Вальмор через «Алхимию слова» Рембо пролегает непредсказуемый путь к словесной инструментовке Рене Гиля.

В истории литературы есть свидетельства генезиса стихотворений, предваряемых музыкой, ритмом. В 1833 г. в письме Сент-Беву Деборд-Вальмор рассказывала об особенном состоянии, предшествующем моменту письма с самых первых поэтических опытов. В том же году в романе «Мастерская художника» писательница вкладывает в уста персонажа певца

⁶⁸⁵ Моя гортань, точно неопробованный инструмент (*instrument inexercé*), упорно преграждала путь мелодичному дыханию, рвавшемуся наружу. Так провел я много часов, сидя в своем кресле, в темноте, заменявшей мне ночь, ведь закрытые ставни не пропускали даже лучика солнца, разбудившего весь город. Ни за какие богатства не согласился бы я впустить солнце в мою арфу (*harpe*), или, скорее, в мой живой оркестр (*mon orchestre vivant*), рождение которого стало этапом моего роста. Р. 258-259.

⁶⁸⁶ *Rimbaud A. Œuvres Complètes*, P.: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009. Р. 343

Дюфара рассказ о юношеском впечатлении от оперы⁶⁸⁷, совпавшем с переменой тембра его голоса. Впав в лихорадочное состояние летаргии (*fièvre oublieuse, rêverie sonore*), юноша затем очнулся, с изумлением обнаружив, что у него низкий голос, бас, подобный фаготу (*basson*), который он слушал накануне: «Я не двигался; я мысленно пел. Кто-то положил ладонь мне на лоб — я оставался неподвижен. Эта ладонь не была мне неприятна: она вовсе не мешала музыке, струившейся у меня по венам (я вздохнул, почувствовав необычайную радость); потом я долгое время ничего больше не чувствовал!»⁶⁸⁸. В этой цитате очевидна связь музыки и телесности, того уровня передачи пережитого опыта, к которому стремится фюзис-письмо (*physis-écriture*, Мерло-Понти, Деррида, Коке).

В 80-е годы XIX в. Поль Верлен находился в центре литературной жизни Парижа, и Рене Гиль, вошедший в историю литературы как создатель концепции «словесной инструментовки», посвящает ему главу “*De l’Unité*” своего первого теоретического труда «Трактат о слове». Имя Верлена вновь появляется в последней главе об инструментовке (“*Instrumentation*”) в связи с Рембо, искусством живописи и импрессионизмом. Если можно перевести цвет звуков (сонет «Гласные» Рембо), то Гиль предполагает обратный перевод: перекодировка любых впечатлений в звук.

Мишель Мюра в монографии о свободном стихе (еще до обнаружения лекции Верлена, соответственно без отсылки к ней) замечает, что почти все верлибристы были с Севера (“*presque tous du Nord*”), их привлекали англоязычные и германские культуры. Это верно для Деборд-Вальмор,

⁶⁸⁷ Музыкальные инструменты вызывают эмоциональный и телесный отклик, сопровождающийся вербализацией, подобно тем соответствиям, к которыми стремится Рене Гиль: “*Une flute pleurante comme ma mémoire chuchotait à travers ce tourbillon de musique, des mots à me baigner de sueur et de larmes*” p. 255. В этой сцене упоминается *flageolet*, *flute*, *trombones*, *basses*, *basson*, *lyre*, *harpe*, голос персонажа до преобразования описывается как *une voix grêle et stridente qui fait sourer les femmes*. [...] *Je suis malheureux d’avoir [...] une voix d’une fille*. P. 256-357. Новый голос (*ma nouvelle voix*) сравнивается с органом ([*ils*] *comparaient ma voix à l’orgue, que je surmontais sans effort*). P. 261.

⁶⁸⁸ Desbordes-Valmore M. *L’Atelier d’un peintre. Scènes de la vie privée*, Charpentier — Dumont, 1833, 2 vol., t. 2. P. 13.

переводившей с английского, проявлявшей большой читательский интерес к немецкой литературе.

Деборд-Вальмор, поэтесса эпохи романтизма, христианского вдохновения, кажется, очень далека от бунтарства и головокружений Рембо, равно как от верлибра и научной поэзии Рене Гиля. Однако поиск музыкальности стиха и новаторство в сфере аудиальной организации поэтического дискурса объединяет поэтов разных эпох. Арагон выстраивает линию преемственности в звуковом строе стиха от эпохи романтизма, он не сбрасывает с корабля современности ни Гюго, ни Деборд-Вальмор: «не было бы Верлена и его «Галантных празднеств», не было бы Гиля и его «Пантуна Пантунов», Бодлера, Рембо, Малларме»⁶⁸⁹.

1.3. Аполлинер и Сандрап в погоне за симультанностью

*L'imprimerie a donné la littérature des yeux,
les anciens ne connaissaient guère que celle des oreilles.*
Alfred de Vigny. 1839⁶⁹⁰

*Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention
De l'Ordre et de l'Aventure [...]
Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir [...]*⁶⁹¹.
Guillaume Apollinaire

Les CALLIGRAMMES sont des ROSES
Louis Aragon⁶⁹²

Поэтика звука через идеи синтеза искусств и поиск новых средств выразительности получает преломление в творчестве поэтов-новаторов Блеза

⁶⁸⁹ Aragon L. Essais littéraires. Gallimard, 2025. P. 593.

⁶⁹⁰ «Типография дала литературу для глаза, древние знали только литературу для слуха». Alfred de VIGNY, Journal d'un poète, in Œuvres complètes, P: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1949. P. 1122.

⁶⁹¹ Apollinaire G. Oeuvres poétiques. Préface par André Billy. Texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, 1965. P. 313-314

⁶⁹² Aragon L. Œuvres poétiques complètes, éd. Olivier Barbarant, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, P. 40.

Сандрара и Гийома Аполлинера в Париже, пока Клодель выполняет дипломатические миссии в Шанхае, Праге, Франкфурте, Рио-ле-Жанейро, а позднее в Копенгагене, Токио, Вашингтоне.

В докладе, прочитанном Аполлинером в театре Вье-Коломбье 26 ноября 1917 г., явившемся своего рода завещанием поэта, упоминается синтез искусств: «Формальные поиски приобрели отныне огромное значение. [...] Далеко идущие и чрезвычайно смелые типографические ухищрения ценны тем, что рождают визуальную лирику. Ухищрения эти могут пойти еще дальше и привести к синтезу искусств: музыки, живописи, литературы»⁶⁹³.

В поисках новых средств выразительности Аполлинер связывает с верлибром новый расцвет лиризма: «Свободный стих предал лирике свободный размах, но то был лишь первый этап на пути экспериментов, какие возможны в области формы»⁶⁹⁴.

Ю.Б. Орлицкий говорит «об особой визуальной активности», которую во французской поэзии связывают «обычно с поэмой Малларме “Бросок костей” (1897, журнальная публикация, в книге появилась только в 1914 г.) и с “визуальной революцией” Г. Аполлинера»⁶⁹⁵.

Аполлинер первым осознал специфику поэтического письма в эпоху, «когда типография блистательно завершает свою карьеру»⁶⁹⁶. Эмблемой его творчества в коллективной памяти остались каллиграммы (изначально *idéogrammes lyriques*), которые в нарочито людической визуальной форме

⁶⁹³ Аполлинер Г. Собрание сочинений в 3 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2011, Т. 3. С. 317. (Перевод М. Яснова). Впервые опублик. 1 декабря 1918 г. Apollinaire G. L'Esprit nouveau et les poètes in *Mercure de France* 1er déc. 1918, T. 130, n° 491, 1918 (p. 385-396). Аполлинер употребляет *artifice* (в переводе – ухищрения) для обозначения новых приемов плана выражения, что вызывает ассоциативно образ светящихся и громких фейерверков (*Feu d'artifice*): “Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature”.

⁶⁹⁴ Аполлинер Г. Собрание сочинений в 3 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2011, Т. 3. С. 316. (Перевод М. Яснова). Впервые опублик. Apollinaire G. L'Esprit nouveau et les poètes in *Mercure de France* 1er décembre 1918, tome 130, n° 491, 1918 (p. 385-396).

⁶⁹⁵ Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 137.

⁶⁹⁶ Apollinaire G., lettre à André Billy du 29 juillet 1918, *Œuvres complètes*, Balland-Lecat, t. IV, 1966. P. 778.

поставили вопрос о модусах означивания, мотивированности языкового знака, законах подобия, превращая текст в зримый феномен⁶⁹⁷. Мешонник отмечает новаторство Аполлинера в “преобразовании соотношения видимого и читаемого”⁶⁹⁸.

Подготовительным этапом к революционным формам организации словесной материи был частичный отказ от силлабики: рифмованные стихотворения, в которых нарушены правила подсчета слогов для регулярности длины строк, такие как поэма “Pâques”⁶⁹⁹ Блеза Сандрара и стихотворение “Zone”⁷⁰⁰ Аполлинера, опубликованные в 1912 г. Биограф Аполлинера Андре Бийи, говоря о «прозаическом стихе, впервые систематически употребленном Аполлинером» в «Зоне», перечисляет среди источников вдохновения роман Анатоля Франса (“Mannequin d’Osier”)⁷⁰¹,

⁶⁹⁷ Исследования процессов зрительного восприятия через айтрекинг получили широкое развитие во второй половине XX века. О различии ощущений от восприятия текста при чтении и образно пишет Анри Мишо: «Книги читать скучно. Отклоняться запрещено. Ползи по тексту. Путь проложен, другого нет.

То ли дело - картина: все открыто и разом. Влево, вправо, вглубь - куда глаза глядят! Какой там маршрут! Их тысячи» Мишо А. Чтение (читая восемь литографий Заовуки). Из книги Переходы 1950. //Мишо А. Поэзия. Живопись. М.: Рудомино. 1997. С. 75. Метафора заданности и линейности пути глаз по строке восходит к древнему образу письма-борозды-следа. Идеи исследований движения глаз при чтении были известны в литературных кругах Парижа благодаря опытам по физиологии чтения и движения глаз при чтении друга Эмиля Золя офтальмолога Эмиля Жавая (Louis Émile Javal, 1839-1907) Javal E.J. Physiologie de la lecture et de l'écriture ; suivie de déductions pratiques relatives à l'hygiène, aux expertises en écriture et aux progrès de la typographie, de la cartographie, de l'écriture en relief pour les aveugles, etc., Paris, Félix Alcan, coll. « Bibliothèque scientifique internationale », 1905; Bibliographie dans les Annales d'oculistique, Paris, 1907.

⁶⁹⁸ Meschonnic H. 1988. Modernité Modernité. Paris. Verdier. P. 101.

⁶⁹⁹ Les Pâques: poème / Blaise Cendrars ; avec un dessin de l'auteur. Publication : Paris : Éd. des Hommes nouveaux, 1912. В 1912 г. Сандрап основал журнал Les Hommes nouveaux, revue libre (franco-allemande) с двумя друзьями (E. Szitty, M. Hanot). Вышел только один номер этого журнала в октябре 1912 г., несколько материалов были написаны Сандрапом под разными псевдонимами. (К сходной стратегии прибегал Н. Гумилев, основавший журнал «Сириус» в Париже в 1907 г.) Поэма с заглавием “Pâques” вышла отдельным изданием (hors série). Название “Pâques à New-York” появилось позже в книге Cendrars B. Du monde entier. P. Editions de la Nouvelle Revue Française, 1919.

⁷⁰⁰ Les Soirées de Paris, 1912, №11 décembre. Журнал основан Аполлинером совместно с четырьмя его близкими по духу литераторами (А. Бийи, Р. Дализ, А. Сальмон, А. Тюдеск)

⁷⁰¹ В IV главе главный персонаж Господин Бержере во время прогулки по Парижу сочиняет стихи. Anatole France. Le Mannequin d’osier. Calmann-Lévy, 1925 (Histoire contemporaine, II, p. 72-86).

басни и песни Лорана Эвра ⁷⁰², поэтический сборник “*Serres chaudes*” Метерлинка, поэзию символистов, стихотворения Уитмена в переводе Леона Базальгета, прежде чем упомянуть Блеза Сандра и его поэму “Пасха в Нью-Йорке”, опубликованную в том же году.

Проблематика первенства и новаторства на материале стихотворения «Зона» и поэмы «Пасха в Нью-Йорке» не раз становились предметом сравнительного анализа⁷⁰³, прежде чем исследователи пришли к заключению, что текст Сандра стал источником вдохновения для Аполлинера, “который боялся, что его кто-то превзойдет”⁷⁰⁴. Написанию «Зоны» предшествовало чтение Сандром поэмы «Пасха в Нью-Йорке» в мастерской художника Робера Делоне, которое произвело глубокое впечатление на Аполлинера. Последовательные черновые версии «Зоны» все больше и больше отличаются от поэмы Сандра, «задуманной, если не написанной, в Нью-Йорке в 1912 году»⁷⁰⁵.

Обе поэмы – голоса эмоционального одиночества в огромном современном городе – ставят фундаментальный вопрос о смысле существования, с Богом или без него.

«Пасха в Нью-Йорке» представляет собой 205 строк (в основном 12 слогов), объединенных попарной рифмовкой и разбитых на неравные строфы. В поэме, вскрывающей острые социальные проблемы, события ночи Страстей Господних переживаются вновь, пропущены через «я» как нечто, происходящее здесь и сейчас, в замкнутом в христианской цикличности времени:

Seigneur, c'est aujourd'hui le jour de votre Nom, (6+6)
J'ai lu dans un vieux livre la geste de Votre Passion,⁷⁰⁶

⁷⁰² Laurent Évrard *Fables et chansons*. P.: Hachette Livre, 2022 г. – 152 p. *Fables et chansons* Date de l'édition originale: 1900.

⁷⁰³ Goffin R. *Entrer en poésie*, Paris, Poésie 48, 1948 ; Marie-Jeanne Durry, Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, S.E.D.E.S, 1956, t. I, p. 234-301 ; Michel Décaudin, *Le dossier d'Alcools*, Paris, Droz-Minard, 1965.

⁷⁰⁴ Apollinaire G. *Oeuvres poétiques*. Préface par André Billy. Texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, 1965. P. 1043; Poupon M. Apollinaire et Cendrars, Paris, Archives des lettres modernes, n° 103, 1969. 65 p.

⁷⁰⁵ Caizergues P. *Cendrars et Apollinaire // Apollinaire & Cie*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2018. P. 207-225. (504 p.)

⁷⁰⁶ первое полустишие 6 слогов, во втором полустишии возникает конфликт графики и звучания. 6 слогов только в разговорной произносительной норме [la-zest-da-votr- pas-jɔ̃], по

Et votre angoisse et vos efforts et vos bonnes paroles⁷⁰⁷
Qui pleurent dans le livre, doucement monotones. (6+6)
[...]

Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet.
Dans la chambre à côté, un être triste et muet
Attend derrière la porte, attend que je l'appelle !
C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, c'est l'Eternel⁷⁰⁸.

Стратегия рифмовки в поэме – иронический кивок в сторону традиции, религиозной секвенции: рифмы бедные, неточные, ассонансы соседствуют с богатыми, но стертыми традицией, предсказуемыми рифмами:

Les fleurs de la Passion sont blanches, comme des cierges.
Ce sont les plus douces fleurs au Jardin de la Bonne Vierge.

Напомним, что при первой публикации название поэмы Сандрара “Râques” совпадает названием стихотворения Поля Верлена (1894), написанного 12-сложниками в виде двустиший с попарной рифмовкой, что можно было бы считать простым совпадением, если бы не перечисление городов, в частности Москвы, что позволяет предполагать религиозную поэзию Верлена одним из неочевидных источников вдохновения (прецедентным текстом): для автора «Пасхи в Нью-Йорке»:

Et de tous les fracas religieux des villes
Des Paris aux Moscou, des Londres aux Sévilles,

Le frais appel pour l'alme célébration
De l'almissime jour de résurrection...⁷⁰⁹

правилам силлабики должны были ли бы произноситься финальные -е внутри строки [la-zes-tə-da-və-trə-pas-jɔ̃] 8 слогов). При чтении вслух с разговорной нормой восстанавливается метрической контур 12-сложника с цезурой.

⁷⁰⁷ Повторяющийся союз et не дает возможности прочитать как 12-сложник [e- vɔ-trā-gwas-e-vo-zɛ-fɔr-e-vo-bɔ-nə- pa-rɔ-l], votre angoisse, vos efforts et vos bonnes paroles (6+6) [vɔ-trā-gwas-vo-zɛ-fɔr-vo-bɔ-nə- pa-rɔ-l].

⁷⁰⁸ Cendrars B. Du monde entier. Poésies complètes 1912–1924. P.: Gallimard, 1997. P.

⁷⁰⁹ Verlaine P. Œuvres poétiques complètes, P.: Gallimard, Pléiade, 1962. P. 1017-1189.

Сандрап сочетает мужские и женские окончания (андрогинные рифмы), использует ассонансы (soleil/d'étincelles), повторы (sang/sang), неточности финальных созвучий на открытое [ɛ] и закрытое [e] [orchidées/ plaies]:

Votre flanc grand-ouvert est comme un grand soleil
Et vos mains tout atour palpitent d'étincelles.

Les vitres des maisons sont toutes pleines de sang
Et les femmes, derrière, sont comme des fleurs de sang,

D'étranges mauvaises fleurs flétries, des orchidées,
Caliches renverses ouverts sous vos trois plaies.

В «Зоне» Аполлинер группирует неравносложные строки в неравные строфы, отказывается от графического выделения двустиший⁷¹⁰, сохраняя смежные созвучия (рифмы и ассонансы):

À la fin tu es las de ce monde ancien (6+6)
Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin (6+6 +3)

(Внутренние рифмы Eiffel/ bêle напоминают о 12-сложном паттерне 6+6, от которого отказывается поэт)

Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes
La religion seule est restée toute neuve la religion
Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme
L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X
Et toi que les fenêtres observent la honte te retient
D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin
Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières
Portraits des grands hommes et mille titres divers

⁷¹⁰ Первая версия "Zone", как и "Pâques à New-York", написана двустишиями, разделенными пробелами. Décaudin M. Le Dossier d'Alcools, ed.cit. P. 77-81.

Аполлинер не соблюдает требование «рифмы-для-глаза»: рифмующиеся слова максимально далеки по графике (*haut/journaux*, *retient/matin*, *policieres/divers* и др.)

Мешонник говорит о «напряженном противоречии между александрийским стихом и не-александрийским»⁷¹¹ в этой поэме из 174 стихов, большинство строк (117) традиционной фактуры. Первый стих в «Зоне» использует узнаваемый паттерн 12-сложника с цезурой посередине, потом происходит сбой просодических ожиданий: силлабическая длина строк варьируется, но строки связаны попарно смежной (самой распространенной) рифмовкой.

Этот текст Аполлинера имел огромный резонанс и вошел в коллективную память как яркий пример отказа от знаков препинания (*déponctuation*)⁷¹². Идея отказа от пунктуации носилась в воздухе, в частности, появлялась в манифестах Маринетти⁷¹³. В тексте *L'antitradition futuriste*, опубликованном 13 августа 1913 г. (Gil Blas) за подписью Аполлинера на первой странице в блоке “*suppression*” шестое место занимает *suppression de la ponctuation*⁷¹⁴. Аполлинер, внесший изменения в уже готовый к печати текст «Зоны», объяснял отказ от пунктуации ритмом, поскольку сегментация задана ритмом: «Что касается пунктуации, я удалил ее только потому, что она показалась мне бесполезной, и она действительно не нужна; сам ритм и пресечение стихов [паузами] (*la coupe des vers*) — вот настоящая пунктуация, и в другой нет необходимости»⁷¹⁵. Речь идет о визуальном отображении ментального

⁷¹¹ Meschonnic H. *Critique du rythme*. Lagrasse: Verdier, 1982. P. 353. Мешонник отмечает аномалии: отсылки к триметру стих 56, зияние с. 66, 100, лирическая цезура с. 57, а в стихах 62, 67, 118 Мешонник чувствует цезуру, которая приходится на середину слова, что является свидетельством работы внутреннего слуха исследователя.

⁷¹² Dessons G. *Introduction à l'analyse du poème*. Armand Colin 2005. P. 52. Leuwers D. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. P.: Armand Colin, 2005. P. 73.

В 13 июня 1886 г. стихотворение Малларме “*M'introduire dans ton histoire*” без знаков препинания было опубликовано в журнале “*La Vogue*”. Mallarmé St. *Oeuvres complètes* (OC), édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchai, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1998. P. 48.

⁷¹³ Маринетти был в Париже в 1911 г. Подробнее об этом периоде Meazzi B. *Le Futurisme entre l'Italie et la France (1909-1919)*. Université de Savoie, 2010. hal-02171034.

⁷¹⁴ *L'antitradition futuriste, manifeste-synthèse* / [Signé : Guillaume Apollinaire] | Gallica 29 июня 1913 г. манифест написан Аполлинером для Маринетти. В конце документа среди поэтов и художников, причастных к футуризму, перечислено и имя Сандра.

⁷¹⁵ Письмо к Анри Мартино 19 июля 1913. Цит. по Rouveyre A. *Apollinarianes*. Paris: NRF, Gallimard, 1938. P. 8.

представления о звучании стихов. Бриоле, доктор филологических наук, профессор университета Нанта, говорит о симультанном принципе построения образности в поэме⁷¹⁶, этот сложный и неоднозначный термин связан с именами Сандрара и Делоне.

Поиск новых способов организации материи (ОМ) ведется художниками, поэтами, музыкантами, живущими на тот момент в Париже, по разным сенсорным модальностям: визуальной и аудиальной репрезентативных систем.

В 1912 г. Аполлинер провозгласил орфический кубизм⁷¹⁷ (художники Р. и С. Делоне, Ф. Купка) и создал первые каллиграммы⁷¹⁸, в том же году Сандрар готовил с художницей Соней Делоне сенсационную публикацию – первую симультанную книгу⁷¹⁹.

Сандрар называл свой метод симультанным (от фр. *simultané* — одновременный⁷²⁰), но его новаторство оспаривал А.-М. Барзен. Аполлинер в полемической заметке «Симультанизм-Либреттизм» проводил разграничение между либреттизмом – наложением нескольких голосов⁷²¹, и симультанизмом – искусством

⁷¹⁶ Briolet D. Lire la Poésie française du XX siècle. Dunod. 1995. (269 p.) P. 60.

⁷¹⁷ Орфей – отсылка к аудиальному образу, кубизм – к визуальному. 11 октября 1912 г. выступление на выставке Section d'Or. Apollinaire G. Oeuvres poétiques. Préface par André Billy. Texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, 1965. P. LXVIII.

⁷¹⁸ С 1903 по 1912 гг. Аполлинер публикует в периодике стихотворения, которые потом вошли в *Alcools*, часто бывает в Бато-Лавуар на Монмартре, общается с художниками (Пикассо, Дерен, Вламинк, Брак, Матисс, Дюфи, Делоне). С 1902 г. Аполлинер выступает в роли критика искусства (*Médiations esthétiques. Peintres cubistes*, 1913). Он определяет кубизм как концептуальное искусство (*art de conception*), а не искусство имитации (*d'imitation*). Общение с художниками, несомненно, проявилось в работе с визуальной стороной организации вербальной материи в творчестве Аполлинера.

⁷¹⁹ Cendrars B. *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France / couleurs simultanées de Mme Delaunay-Terk*. Paris : Editions des Hommes nouveaux, 1913. 88 p.

⁷²⁰ Sidoti A. *Genèse et dossier d'une polémique : "La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France"* [de] Blaise Cendrars et Sonia Delaunay / A. Sidoti. Paris: Lettres Modernes, 1987 – 165 p.

⁷²¹ Аргументация Аполлинера касается процесса чтения текста: невозможно читать голоса одновременно, чтение последовательно. Одновременного звучания голосов можно добиться только при исполнении на несколько голосов. Иронизируя над концепцией Барзена, Аполлинер предлагает считать знаменитый старинный канон *Frère Jacques* – симультанным произведением.

представления (*présentation*) в отличие от описания⁷²². Аполлинер подчеркнул новаторскую роль Блеза Сандрара и Сони Делоне⁷²³.

Аполлинер называет поэму Сандрара «первой попыткой письменной симультанности, когда цветовые контрасты приучают глаз читать целостное стихотворение одним взглядом...»⁷²⁴. Споры новаторов о концепции симультанизма являются прекрасным примером противопоставления репрезентативных систем в процессе означивания (в стремлении к *фюсис-письму*) с использованием новых возможностей типографии. Мешонник отмечает, что «верлибр придал ценность, значимость (*valeur*) строке»⁷²⁵, отказавшись от опоры на метр и рифму.

Публикацию «Прозы» Сандрара Аполлинер воспринимает как импульс, как вызов: начинается период типографской «революции».

На примере Аполлинера удобно показать разницу между понятием *vers* и *ligne*. *Vers* – относится к понятию метрики, *ligne* – к графическому представлению на странице⁷²⁶. Мешонник уточняет, что *vers* не имеет отношения к ценности (*valeur*), стих, написанный с соблюдением метрики (первый принцип Поливанова подразумевает всё «обязательное» в системе стихосложения, соответствие правилам), не обязательно прекрасен (*un beau vers*): «В действительности “прекрасное” в стихе восходит ко второму принципу Поливанова: все, что не предписано метрикой; [...] Метрика может только определить, верен ли стих с метрической точки зрения или нет»⁷²⁷. Мешонник, развивая эту мысль, отмечает, что верлибр позволил открыть,

⁷²² Apollinaire G. Simultanisme-Librettisme in *Les Soirées de Paris*. 1914, Nr. 25, 15. Juin. P. 325.

⁷²³ Apollinaire G. Simultanisme-Librettisme in *Les Soirées de Paris*. 1914, Nr. 25, 15. Juin. P. 322-325. Подробно о спорах о новаторстве Laurent Jenny. *La fin de l'intériorité. Perspectives littéraires*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

⁷²⁴ Sidoti A. Genèse et dossier d'une polémique : “La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France” [de] Blaise Cendrars et Sonia Delaunay / A. Sidoti. Paris: Lettres Modernes, 1987, p. 135.

⁷²⁵ Meschonnic H. *Critique du rythme*. Lagrasse : Verdier, 1982. (713 p.) P. 607.

⁷²⁶ Нерваль пишет о не очень правильных (с точки зрения метрики) песенных текстах: “Quelle poésie sombre en ces lignes qui sont à peine des vers”. Gérard de Nerval. *Chansons et légendes du Valois* (1842) // *Oeuvres* Garnier. 1966, p. 633.

⁷²⁷ Dessons G., Meschonnic H. *Traité du rythme des vers et des proses*. Paris: Dunod, 1998. P.106.

обнаружить (*mettre à découvert*) второй принцип Поливанова: графический принцип: «Это ритмическая ценность (значимость, *valeur*) графической, типографской единицы строки, независимо от ее длины»⁷²⁸. Аполлинеру удалось раскрыть визуальный потенциал строки (*ligne*), противопоставленной стиху (*vers*).

Сильный импульс поискам обновленного медиума через визуальное представление текста, которые были предприняты в XX веке, содержится в поэме Малларме “*Un coup de dé*”, в предисловии поэт использует эпитет «симультанный» применительно к видению страницы⁷²⁹: он говорит о ментальном разделении групп слов (“*mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux*”) и движении (“*semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement*”) при симульном видении страницы (“*selon une vision simultanée de la Page*”), воспринимаемой как единство (“*celle-ci prise pour unité comme l'est autrepars le Vers ou ligne parfaite*”): если перевести слова Малларме в термины аудиальной поэтики, при чтении движение глаз считывает через буквы и пробелы фюсис-письмо, перекодирует визуальные впечатления в ментальные аудиальные образы (*oralité du texte*) и кинестетические (глазной ритм, артикуляторная память, *corporéité du texte*).

Подготовка сенсационной публикации Сандра и Делоне заставила говорить о материальном носителе: высказывалось недоумение, как симульная двухметровая книга пройдет в двери книжных магазинов. Поэма Сандра была представлена в виде буклета-гармошки длиной 2 метра и 37 сантиметров, и эта цифра имела значение. Длина всех экземпляров первого тиража в сумме равнялась высоте

⁷²⁸ Ibidem P.106.

⁷²⁹ “Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon **une vision simultanée de la Page**: celle-ci prise pour unité comme l'est autrepars le Vers ou ligne parfaite.” *Mallarmé St. Oeuvres complètes* I. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade. 1998. P. 392.

Эйфелевой башни, упомянутой в первых и последних строках поэмы⁷³⁰ и изображённой Соней Делоне, которая относилась к этому символу современности с восторгом.

Сандрар высоко ценил работу художницы: «Мадам Делоне создала такую прекрасную цветную книгу, что моя поэма наполнена светом больше, чем моя жизнь. Вот, что делает меня счастливым. А еще то, что эта книга длиной два метра!»⁷³¹ Поэма посвящена музыкантам, и образ раскладывающейся книги перекликается с метафорой мира-аккордеона: “Le monde s’étire s’allonge et se retire comme un accordéon qu’une main sadique tourmente”⁷³². Эту метафору можно перенести на стихотворные строки, прочитанные с -е по правилам силлабики, растягивающиеся, и без немого -е, складывающиеся, прочитанные согласно узусу в повседневной речи.

На момент написания поэмы форма стиха, выбранная автором, находится в стадии становления: это верлибр со спорадическими рифмами, озаглавленный как “Prose”. Ритмическая организация стихотворения характеризуется колебаниями ритма, при этом количество слогов в стихе значительно варьируется, вынося в отдельную строку одно слово-образ, к которому нужно привлечь внимание:

Et sous la pression de la peur les regards crevaient comme des
abcès
Dans toutes les gares on brûlait tous les wagons⁷³³

Сандрар использует частичное упразднение пунктуации. Так, например, в первой строфе поэмы есть несколько точек и запятых, но отсутствие остальных знаков препинания не затрудняет восприятия текста:

En ce temps-là j’étais en mon adolescence
J’avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de mon enfance
J’étais à 16.000 lieues du lieu de ma naissance
J’étais à Moscou, dans la ville des mille et trois clochers et des sept gares

⁷³⁰ И в первых строках стихотворения “Zone” Аполлинера.

⁷³¹ Cendrars B. Poésies complètes I. Paris: Denoël, 2001. P. 36.

⁷³² Досл. «Мир растягивается, удлиняется и отступает, как аккордеон, которую мучает рука садиста». Cendrars B. op. cit. P. 29.

⁷³³ Cendrars B. Poésies complètes I. Paris: Denoël, 2001. P. 31.

Et je n'avais pas assez des sept gares et des mille et trois tours
Car mon adolescence était si ardente et si folle
Que mon cœur, tour à tour, brûlait comme le temple
d'Éphèse ou comme la Place Rouge de Moscou
Quand le soleil se couche.
Et mes yeux éclairaient des voies anciennes.
Et j'étais déjà si mauvais poète
Que je ne savais pas aller jusqu'au bout⁷³⁴.

В оригинальном тексте использование кавычек и курсива предполагает голосовое выделение.

Поиск новых способов выразительности через дополнительные возможности организации словесной материи на внешних материальных носителях проявился в интересе Аполлинера к звукозаписи и участию в деятельности Archives de la parole (1911, 1913). Аполлинер участвовал в эксперименте по аудиозаписи своих стихотворений, слушал других участников эксперимента и собственный голос в звукозаписи, после чего высказался в пользу дисков, способных прийти на смену книгам⁷³⁵.

Выступление Мишель Акиен на семинаре Мишеля Мюра в 1995 г. с анализом записей голоса Аполлинера⁷³⁶ дало импульс к развитию во французских исследованиях поэзии close listening – (по аналогии с close reading) изучению аудиовизуальных архивов.

В речи “Новое сознание и поэты” Аполлинер упоминает “синтетические поэмы”, которые “творят новые понятия, обладающие такой же множественной пластичностью, что и термины собирательные”⁷³⁷. Имеется в виду тот поиск синтеза

⁷³⁴ Cendrars B. Poésies complètes I. Paris: Denoël, 2001. P. 20. В переводах М. Кудинова проставлены все нормативные знаки препинания. Сандрап Б. По всему миру и вглубь мира / Перевод М. П. Кудинова; статья и примечания Н. И. Балашова; ответственный редактор Н. И. Балашов. — М.: Наука, 1974. С. 11.

В переводе поэмы М. Яснова проявляет большую свободу, используя знаки препинания выборочно. Сандрап Б. Стихотворения. /Перевод с французского, составление, послесловие и комментарии с Михаила Яснова. М.: Текст. 2016.

⁷³⁵ Apollinaire G. Plus de livres... des disques!, in Gil Blas, 25 décembre 1913.

⁷³⁶ Aquien M. La voix d'Apollinaire// Poétique, n III, septembre 1997. P. 289-306. Записи Аполлинера доступны www.ina.fr/audio/P12027213.

⁷³⁷ Аполлинер Г. Собрание сочинений в 3 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2011, Т. 3. С. 319.

аудиальности и визуальности, через который прошел он сам и Блез Сандрар, оставив такие разные свидетельства творческих союзов с художниками.

В речи Аполлинера с идеей французского национализма соседствует идея поэзии: «Франция, абсолютная обладательница загадки цивилизации – загадки, являющейся таковой лишь в силу неполноценности тех, кто стремится ее разгадать, – Франция стала в глазах подавляющего большинства людей питомником поэтов и художников, которые с каждым днем приумножают сокровищницу ее цивилизации. И, расточая вокруг истину и радость, они делают эту цивилизацию питательной для любой нации или, во всяком случае, приятной для всех. Франция несет поэзию всем народам»⁷³⁸.

Бриоле, комментируя речь Аполлинера, обращает внимание на обусловленность политического компонента высказывания эпохой, а также на идею синтеза, важную для поэта⁷³⁹.

Видно, как на последнем этапе творчества Аполлинер не приветствует тех путей, по которым развивается футуризм, и высказывает стремление к порядку: «Но во Франции вы, как правило не встретите того “раскрепощенного слова”, к которому привели крайности итальянского и русского футуризма – эти неумеренные порождения нового сознания: “Франции беспорядок претит”»⁷⁴⁰.

Аполлинер смог вдохновить многих переводчиков разных школ и поколений. В переводе Кудинова сделана попытка передать глубоко обновленную просодию, ассонансы и спорадические созвучия, внутренние рифмы, на которых держится распатанный французский стих, лишившийся четкого силлабического метронома:

Bergère o tour Eiffel le troupeau des ponts bēle ce matin (с. 3)

Пастушка, о башня Эффеля! Мосты в это утро блеют, как стадо овец (с. 51)

⁷³⁸ Аполлинер Г. Цит. Соч. С. 331.

⁷³⁹ «Вынеся за скобки шовинизм, в то время неизбежный, мы увидим волю к синтезу, столь важному для Аполлинера, желание сопрягать устремления современности, примирить традицию и новаторство, прошлое и настоящее, чтобы подготовить будущее».

Briolet D. Lire la Poésie française du XX siècle. Dunod. 1995. P. 61.

⁷⁴⁰ Аполлинер Г. Цит. Соч. С. 318.

Ударение в названии башни Эффеля подсказывает, в чем внутреннему слуху искать опору. В оригинале рифма Eiffel / bēle запрятана, почти не слышна из-за синтаксического окружения (из-за скопления ударений (Bergère o tour) так, чтобы пройти почти незаметной.

В переводе Натальи Стрижевской есть внутренние созвучия, которые прошивают всю строку, привязывают ее к первой:

Тебе в обр^юзгшем мире стало ду^шно
Пасту^шка Эйфелева ба^шня о послу^шай стада мостов мычат послу^шно⁷⁴¹

Добившиеся признания в Париже, новаторы французской поэзии XX в. Вильгельм де Костровицкий и Фридрих Людвиг Заузер, друзья и соперники, подтвердили опасения противников верлибра: Аполлинеру и Сандрару в ситуации многоязычия удалось раскрыть дополнительные способности визуального и аудиального означивания. Важной вехой в стремлении к обновлению формы стали две поэмы: “Pâques”⁷⁴² Блеза Сандрара и “Zone”⁷⁴³ Аполлинера (1912 г.). Поэмы “Пасха в Нью-Йорке” Сандрара и “Зона” Аполлинера представляют яркий пример промежуточного этапа отказа от классических правил: в данном случае от подсчета слогов. Поэма «Зона» Аполлинера и «Проза о Транссибирском экспрессе» Сандрара являются яркими примерами отказа от пунктуации.

Аполлинер перенес внимание на медиум, поверхность, сохраняющую след (ОМ): он проявил себя новатором в графическом представлении текста на странице (ОМ – бумага, отказ от пунктуации в «Зоне», отказ от линейности чтения слева направо в «Каллиграммах»), участвовал и в эксперименте по звукозаписи (1.3.3 От устности и телесности к ментальному аудиальному образу).

В первом переводе на русский язык (М. Кудинов, 1974) пунктуация добавлена, а в переводе М. Яснова (2015) пунктуация отсутствует, как в оригинале. В речи

⁷⁴¹ О сравнении других фрагментов переводов. Гладошук А. Аполлинер и его «поэма конца» (статья), // Иностранная литература, 2023 № 4. С. 237-245.

⁷⁴² Les Pâques [Texte imprimé] : poème / Blaise Cendrars ; avec un dessin de l'auteur Publication : Paris : Éd. des Hommes nouveaux, 1912. изданием (hors série).

⁷⁴³ Les Soirées de Paris, 1912, №11 décembre. Журнал основан Аполлинером совместно с четырьмя его близкими по духу литераторами (А. Бийи, Р. Дализ, А. Сальмон, А. Тюдеск)

«Новое сознание и поэты» Аполлинер упоминает «синтетические поэмы» и говорит о поиске синтеза аудиальности и визуальности, через который прошел он сам (орфический кубизм, каллиграммы) и Блез Сандрар («симультанная книга»), открывая дорогу сюрреалистическому концепту стихо-вещи (Poème-objet)⁷⁴⁴.

Открытость Аполлинера ко всем модальностям восприятия делает его человеком-эпохой⁷⁴⁵.

⁷⁴⁴ “Du poème-objet”, *Le Surréalisme et la Peinture, Œuvres complètes, tome IV, Écrits sur l'art et autres textes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2008, p. 693-695. Концепт стихо-вещи анализирует Е.Д. Гальцова «Театральность в художественной системе французского сюрреализма» Специальность 10.01.03 - литература народов стран зарубежья (литература Франции) Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. М.2008; Гальцова Е.Д. Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2019. Впервые «Красота должна быть подобна судороге — иначе ей не выжить...» К 100-летию со дня рождения Андре Бретона (Составление, предисловие и перевод Сергея Дубина) «Иностранная литература» N8. Андре Бретон Опубликовано в журнале Иностранная литература, номер 8, 1996.

⁷⁴⁵ Boschetti A. *La poésie partout. Apollinaire, homme époque (1898-1918)*. Edition du Seuil, 2001.

1.4 Версе и веера Поля Клоделя

В ХХІ веке Поль Клодель (1868-1955) остается вне поля интереса широкого читателя, но он по-прежнему любим истинными ценителями поэзии. Внимательный читатель Верлена и Рембо, почитатель их таланта, Клодель по внешним фактам биографии кажется полной противоположностью «Проклятых поэтов»: «активная и успешная профессиональная деятельность протекала как бы параллельно с напряженной духовной работой, нашедшей воплощение в поэзии и драматургии Клоделя»⁷⁴⁶. Но именно чтение «Озарений» «Проклятого поэта» Рембо летом 1886 г. дало ощущение присутствия «сверхъестественного начала», привело к личному «озарению» и католической вере в декабре того же года.

Как Артюр Рембо, Клодель покидает Францию: в его жизненном жесте читается отсутствие суетной заинтересованности в судьбе своих произведений, он выбирает «уединение от Европы и проникнуться новыми системами познания, новой логикой искусства»⁷⁴⁷.

В поэтическом языке Клодель не стремился к современности и новизне, но создал форму, отличавшуюся от всего, что существовало во французской поэзии, ее стали называть его именем «клоделевский версе» (*verset*, рус. версэ, версет). Так, например, французский лингвист Альбер Доза определял версе: «Версе, специфическая форма Поля Клоделя, расширенный (*élargi*) верлибр [...]»⁷⁴⁸.

Слово *verset*⁷⁴⁹ ввел в широкое обращение Клодель, называя так ритмическое единство, состоящие из строк, варьирующейся длины, многие из

⁷⁴⁶ Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора М.: Изд-во МГУ. 1993. С. 490.

⁷⁴⁷ Волошин М.А. Клодель в Китае. Собрание сочинений: В 14 т. / Под общ. ред. В.П. Купченко и А.В. Лаврова. М.: Эллис Лак. 2003. Т. 3. С. 109.

⁷⁴⁸ Dauzat A. *Le Génie de la langue française*. Première édition : éditions Payot, coll. Bibliothèque scientifique, Paris, 1942, (359 p.) P. 330.

⁷⁴⁹ Впрочем, название клоделевский версе не радовало поэта. По поводу пьесы “L'Endormie” он говорил Фредерику Лефевру: «Что любопытно, так это то, что она уже была написана в форме «клоделевского версе», как принято это называть, что мне несколько не

которых превосходят 12-сложник, что затрудняет подсчет слогов для внутреннего слуха.

Для Клоделя была важна отсылка к библейской форме⁷⁵⁰, хотя речь идет об источнике вдохновения, об индивидуальном читательском впечатлении от библейских текстов, а не о четком следовании формальным структурам библейских текстов.

Комментируя термин *версе*, Даниэль Леверс сопоставляет тексты Клоделя с переводами Библии на французский язык и констатирует, что внутреннее ритмико-синтаксическое устройство текстов значительно различается, но литературное сообщество приняло от Клоделя это название, потому что длина строк превосходила существующие модели стиха, но текст не позиционировался как проза, и этот новый феномен требовал особого названия⁷⁵¹:

Me voici,
Imbécile, ignorant
Homme nouveau devant les choses inconnues,
Et je tourne ma face vers l'Année et l'arche pluvieuse, j'ai plein mon cœur d'ennui !
Je ne sais rien et je ne peux rien. Que dire ? que faire ?
À quoi emploierais-je ces mains qui pendent, ces pieds
Qui m'emmènent comme le songe nocturne ?
La parole n'est qu'un bruit et les livres ne sont que du papier.
Il n'y a personne que moi ici. Et il me semble que tout
L'air brumeux, les labours gras,
Et les arbres et les basses nuées
Me parlent, avec un discours sans mots, douteusement⁷⁵².
[...]

нравится». Lefèvre F. *Les Sources de Paul Claudel*, Paris, Lemercler, 1927, P. 139 (entretien du 18 avril 1925).

⁷⁵⁰ Сложность разграничения объясняется тем, что переводы Уитмена, выполненные Лафоргом и Вьеле-Гриффеном, считаются в настоящее время примерами верлибра, но были терминологические смешения на этапе становления новых поэтических форм, как например, в определении Дюжардена: “Exactement parlant, le vers de Walt Whitman, du moins celui des *Brins d'Herbe*, n'est pas le vers libre, mais le verset”. «Строго говоря, стих Уолта Уитмена, по крайней мере, «Листья травы», — это не свободный стих, а версе». Dujardin É. *Les premiers poètes du vers libre*. — Paris, 1922. P. 50.

⁷⁵¹ Leuwers D. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. P.: Armand Colin, 2005. P. 163.

⁷⁵² Claudel P. *Tête d'Or* (1894) *Théâtre I*, Pléiade, P. : Gallimard, 1967. P. 31.

Не прибегая к неоднозначному термину *версе*⁷⁵³, С.И. Великовский образно и точно (через окказионализм фраза-абзац) передает специфику письма Клоделя : «Клоделевская фраза-абзац раскатиста, как колыхание морской зыби, вольна в сменах ритма и музыкальной проработке, растяжимо-просторна и легко переставляется, чтобы равно вместить одический восторг, балладный рассказ, сакральное действо, непринужденную беседу, торжественное парение, житейскую зарисовку, тяжеловесную архаику, крик боли, пастырское наставление <...> объемлет и поет разноликую вселенскую жизнь органно, ощущая в своей груди ее дыхание»⁷⁵⁴.

О клоделевском *версе* говорит персонаж Кёвр (Coeuvre) в его первой пьесе «Городок» (“La Ville”, 1897): в устах персонажа-поэта, который становится священником, а затем епископом, звучат автобиографические ноты:

O mon fils, lorsque j’étais un poète entre les hommes
J’inventai ce vers qui n’avait ni rime ni mètre,
Et je le définissais dans le secret de mon cœur cette fonction double et
réciproque
Par laquelle l’homme absorbe la vie, et restitue dans l’acte suprême de
l’expiration
Une parole intelligible⁷⁵⁵.

Именно это мощное дыхание, долгий выдох можно считать главной организующей, несущей конструкцией звуковой оболочки клоделевского стиха. Считается, что александрийский стих занял главенствующее место во

⁷⁵³ В данном исследовании мы не рассматриваем *версе* Сен-Жон Перса, поскольку его письмо представляется более репрезентативным для изучения другого подкорпуса гибридных форм: ритмизованной прозы. Стиховед, лингвист, специалист в области стилистики Жан Мазалера (1921-2014) выделял два типа *версе*: метрический (по модели Сен-Жон Перса) и дисметрический (по модели Поля Клоделя). Воспроизведем пример, данный Ж. Дессоном : “Les Tragédiennes sont venues (8), descendant des carrières (6). Ell(e)s ont levé les bras (6) en l’honneur de la Mer (6): Ah! Nous avons mieux auguré (8) du pas de l’homme sur la pierre ! (8)” Saint-John Perse. (Amers, 1957). В скобках указана силлабическая длина сегментов, опознаваемых французским внутренним слухом. Цит. по Dessons G. Introduction à l’analyse du poème. Armand Colin 2005. P. 105.

⁷⁵⁴ Poètes français XIX–XX siècles. /Под ред. С.И. Великовского. М.: Прогресс, 1982. С. 363.

⁷⁵⁵ Claudel P. La Ville, dans Théâtre, P.: Gallimard, Pléiade, t. 1, 1967. P. 488.

французской поэтической традиции, потому что 12 слогов — это физиологически удобный выдох (на столько слогов — или же на 6 + 6, с «добором» после цезуры — читающему хватает дыхания). Для подсчета слогов в клоделевской строке постоянно не хватает ни пальцев, ни дыхания: поэт сбивает все привычные настройки (устности и телесности).

Клодель реализует принцип, сформулированный в 108 фразе из книги-вещи «Сто фраз для вееров», созданной во время пребывания в Японии под впечатлением знакомства с традицией хайку:

Il faut qu'il y ait
dans le poème
un nombre
tel
qu'il empêche
de compter ⁷⁵⁶

Клодель стремился расположением слов, конфигурацией слов и пробелов уловить соотношение смысла с дыханием (голосом, поскольку речевой поток создается на выдохе), располагая фразы на веерах⁷⁵⁷. Размышляя о «великой типографической поэме» Малларме, Клодель выдвигает тезис о неравновеликой важности всех частей любого стихотворения, что должно отражаться на странице⁷⁵⁸, таким образом графика

⁷⁵⁶ Claudel P. Cent Phrases pour éventails [1927], Paris, Gallimard (Poésie/Gallimard), 1996, non paginé.: 108^e phrase.

⁷⁵⁷ Предмет-метафора, еще одно свидетельство поиска нового медиума (поверхности, принимающей след). Парадоксальным образом принцип сложенной бумаги напоминает и «симультанную книгу» Сандра и «изысканный труп» (cadavres exquis) сюрреалистов. Для описания этих предметов во французском языке используется образ “accordéon”. Клодель пишет в предисловии: «И вот из нескольких слов, освобожденных от сбруи (harnais) синтаксиса и соединенных через пробел их единственной симультианности (par leur seule simultanéité) — фраза, состоящая из отношений». Цит. по Dessons G. La ponctuation de page dans Cent phrases pour éventails de Paul Claudel, La Licorne [En ligne], Les publications, Collection La Licorne, 2000, La Ponctuation, Ponctuation de page et divison, mis à jour le : 11/04/2014, URL :<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5829>.] Дата обращения: 7.11.2022.

⁷⁵⁸ Claudel P. La philosophie du livre. // Claudel P. Œuvre en prose. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965. P. 76-77.

текста участвует в создании ценности (valeur) тех или иных сегментов, что влияет на формирование ментального аудиального⁷⁵⁹ образа при чтении.

Размышления Клоделя о поэтическом языке представляют особую ценность, поскольку с самых первых опытов он сочетал два типа письма: стих, предназначенный для театра, и стих лирический.

Характеризуя поэтику Клоделя, исследователи отмечают ощущение ритма как дыхания (устность в тексте), так, профессор Сорбонны Мишель Отран пишет: «Идет ли речь о стиле или о языке, о стихах или о ритмической прозе, театр Клоделя — это слово, речь — напряженная, красочная, скандированная, богатая паузами и ассоциациями, речь, в которой во всякий момент задействовано все тело актера целиком. Как если бы тело актера следовало вибрациям внутреннего ритма особого клоделевского стиха, близкого дыхательному ритму человека»⁷⁶⁰.

Лирический стих Клоделя, представленный в его основных произведениях, таких как «Пять Великих Од», характеризуется большой ритмической вариативностью:

Les Neuf Muses, et au milieu, Terpsichore!
Je te reconnais, Ménade! Je te reconnais, Sibylle!
Je n'attends avec ta main point de coupe ou ton sein même
Convulsivement dans tes ongles, Cuméenne dans le tourbillon des feuilles dorées!
Mais cette grosse flûte toute entrouvée de bouches à tes doigts indique assez
Que tu n'as plus besoin de la joindre au souffle qui t'emplit
Et qui vient de te mettre, ô vierge, debout⁷⁶¹.

⁷⁵⁹ Dans

la	Il y a
lune	un lapin
morte	vivant !

В 56 фразе досл. «в мертвой луне есть живой кролик» образность построена на вербализации на французском языке созвучия японских словосочетаний.

⁷⁶⁰ Отран М. «Атласный башмачок» — пьеса века// Клодель П. Атласный башмачок. М.: Альма Матер, 2010. С. 10.

⁷⁶¹ Claudel P. Œuvre poétique/Édition de Jacques Petit. Introduction de Stanislas Fumet. Collection Bibliothèque de la Pléiade. P.: Gallimard, 1967. P. 221.

В 1910 г. в предисловии к своему переводу М.А. Волошин замечает, что произведение «Музы», имеющее в заглавии уточнение «Саркофаг, найденный по дороге в Остию. Лувр» (“Sarcophage trouvé sur la route d'Ostie. Au Louvre”) — является «едва ли не одной из самых трудных страниц этого трудного автора»⁷⁶². Сравнивая язык оды «Музы» со слогом Пиндара, Волошин ценит современность звучания этого поэтического текста: «Клодель в законах древней лирики находит форму, необыкновенно полнозвучную и подходящую к воплощению современной мысли»⁷⁶³.

В первой строфе Волошину дорого смешение божественных начал (Диониса и Аполлона), он ищет тайнописи звука: «Вся первая строфа оды проникнута дыханием дионисийской ярости, воплощенной в Терпсихоре, но ярости, уже преображенной и сдержанной: она вся порыв, ее лицо «пламенеет ликованием оркестра», но в ней то аполлоническое движение, которое «не нарушает гармонии линий»; ни одна складка ее одежды не дрогнет, и лишь приподнятая рука, «нетерпеливая ударить первую меру», приподымается и одна выдает то внутреннее волнение, которое сейчас прорвется звуком «тайной гласной», из которой рождается слово»⁷⁶⁴.

Волошин стремится передать мощное дыхание оригинала, он сохраняет повторы, приблизительное соотношение ритмических групп, восклицательные обращения, ведет тонкую работу с аллитерацией и ассонансами — подобием и расподобием звуков:

Девять Муз и Терпсихора посередине!

⁷⁶² Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 3. С. 95. Первая из посвященных творчеству Клоделя статей, «Музы», впервые опубликована под названием «Предисловие к “Музам” Поля Клоделя» в журнале «Аполлон» (см.: 1910. № 9. Раздел «Литературный альманах». С. 19—28); вслед за ней был напечатан волошинский перевод оды «Музы» (см.: там же. С. 29—40). Затем, с незначительными изменениями, статья вошла в сборник «Лики творчества» (см.: Волошин М.А. Лики творчества. Книга первая. СПб.: Аполлон, 1914. С. 115—129). Вторая статья — «Клодель в Китае» также опубликована впервые в «Аполлоне» (см.: 1911. № 7. С. 43—62) и впоследствии вошла в «Лики творчества» (см.: С. 129—162). Подробнее об этом см.: Полонский В.В. Борис Эйхенбаум и Поль Клодель: к вопросу о рецепции символистской мистерии в России. С. 227-234

⁷⁶³ Там же. С. 96.

⁷⁶⁴ Там же.

Узнаю тебя, Мэнада! Узнаю тебя, Сивилла!
Не жду, что ты чашу или собственную грудь,
Кумийская, судорожно сожмешь ногтями в вихре золотых листьев!
Но это толстая флейта, *издырявленная устьями* для пальцев, указывает,
Что не нужна она тому дыханию, которое преисполнило тебя,
Дева, и *взневолило вспрыгнуть*⁷⁶⁵.

И форма, и содержание поэтических произведений Клоделя вступали в противоречие с эстетическими ожиданиями XX в. Тем не менее, в России его имя стало известно довольно рано: «самое первое представление о феномене Клоделя» могла себе составить аудитория журнала «Весы» по аннотациям, обзорам «парижских книжных новинок» и заметок В.Я. Брюсова, Р. Гиля и И. Шарпантье⁷⁶⁶.

В начале XX в. М.А. Волошин и И.Ф. Анненский, открыв для себя П. Клоделя, стремятся передать свою радость и восхищение этим автором российским читателям. И.Ф. Анненский в статье «Что такое поэзия» (1903) отмечает особую музыкальность «таинственного союза стиха с прозой» («музыку стиха» М. Метерлинка и П. Клоделя)⁷⁶⁷.

Аудиальное начало важно для Клоделя, и он, отдаляясь от экспериментов современников, обращает внутренний слух к шедеврам прошлого: «Были такие поэты, как Расин, как Шенье, как Верлен. А потом струны на лире превратились в веревочки. Не унывай, юный поэт! Приготовь ухо! Слушай!»⁷⁶⁸

⁷⁶⁵ Клодель П. Музы (Ода). Саркофаг, найденный по дороге в Остию. Лувр / Пер. с фр. М.А. Волошина // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 4. С. 312. Волошинский перевод, насыщенный архаической лексикой и требующий «подготовленного» читателя, был первой журнальной публикацией стихотворения Клоделя на русском языке.

⁷⁶⁶ См.: Полонский В.В. Борис Эйхенбаум и Поль Клодель: к вопросу о рецепции символистской мистерии в России // Русская литература. 2015. № 3. С. 229.

⁷⁶⁷ Анненский И.Ф. Что такое поэзия? // Анненский И.Ф. Книги отражений / Изд. подгот. Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.Ф. Фёдоров. М.: Наука, 1979. (Сер. «Литературные памятники»). С. 203.

⁷⁶⁸ Claudel P. La poésie est un art // Claudel P. Œuvres en prose, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

Клодель выбирает театр как пространство материализации текста (голос, дыхание, телесность актера) и традиционно музыкально-поэтические жанры: оды и баллады.

В стихотворении «Баллада» (“Ballade”) грусть от расставания с возлюбленной и автобиографические детали растушеваны, даны в речи некоего обобщенного субъекта. Обращаясь как бы ко многим от лица многих, поэт выбирает для передачи речи лирического героя местоимение “nous” — «мы» (1 л., мн. ч.):

1. Nous sommes partis bien des fois déjà, mais cette fois-ci est la **bonne**.
2. Adieu, vous tous à qui nous sommes chers, le train qui doit nous prendre n’attend pas.
3. N
- [Nous avons répété cette scène bien des fois, mais cette fois-ci est la **bonne**.
4. Pensiez-vous donc que je ne puis être séparé de vous pour de bon? alors vous voyez que ce n’est pas le cas.
5. Adieu, mère. Pourquoi pleurer comme ceux qui ont une *espérance*?
6. Les choses qui ne peuvent être autrement ne valent pas une larme de nous.
7. Ne savez-vous pas que je suis une ombre qui passe, vous-même ombre et *apparence*?
8. Nous ne reviendrons plus vers vous⁷⁶⁹.

Форма баллады с характерной строфикой, рефреном и альтернансом включает в себя перекрестные рифмы — женские тавтологические в строках 1 и 3 (*bonne*), мужское перекрестное созвучие в стихах 2 и 4 (ассонанс *pas/cas*), точные, богатые, глубокие женские рифмы (*espérance/ apparence* стихи 5 и 7); стихи 6 и 8 объединены ассонансом (*nous/vous*). В приведенном выше примере из «Баллады» первая строка поделена цезурой на неравные части (9 + 7). Вторая, начинаясь с того же «разбега» в 9 слогов, продолжается после обращения чередой из 10 слогов. После 11 слогов в третьей строке следует повтор второго полустишия первой (где слогов 7). В четвертой строке вопрос

⁷⁶⁹ Claudel P. Oeuvres complètes. Poésie 1, P. : Gallimard, 1950. P. 311. Нумерация строк в оригинале отсутствует.

поделен на 4 слога в главном предложении («Pensiez-vous donc») плюс 14 в придаточных («que je ne puis être séparé de vous pour de bon? alors vous voyez que ce n'est pas le cas»), что в сумме почти приближается к количеству слогов предыдущей строки (19).

О.А. Седакова бережно сохраняет в переводе баллады строфику, рефрен, альтернанс, интонации и повторы:

Мы уже уезжали множество раз, но этот раз — последний.

Прощайте, кому мы дороги! поезд не ждет, простимся на ходу.

Эту сцену мы повторяли множество раз, но этот раз — последний.

Вы думали: все-таки мне не уйти? Смотрите же: иду.

Мать, прощай! Что ты плачешь, как тот, у кого еще есть надежда или сомнение?

То, что не может быть иначе, слезы не стоит, не стоит слезы из наших глаз.

Или вы забыли, что я — тень и уйду, как тень, и что сами вы — тени и виденья?

*Мы никогда не увидим вас*⁷⁷⁰.

Очень важно, что механизмы созвучий не «бряцают»: они почти не заметны (сомнение/виденья, глаз/вас), хотя и не входят, казалось бы, в открытое противоречие с синтаксическими структурами и с делением на строки; не привлекают они к себе и чрезмерного внимания, стих кажется почти не рифмованным, он может быть воспринят как цитата из прозаической речи.

В переводе Седаковой количество слогов в строках варьируется. Предпочтение отдано непарнослженным метрам: в ритмических (синтаксических сегментах) группах они преобладают, как и в оригинале.

Посылка

Вы остаетесь, и мы на борту, и трап уже убрали.

⁷⁷⁰ Клодель П. Избранные стихотворения. М.: Carte Blanche, 1992. С. 5.

Ничего кроме дыма в небесах. Не ждите, что мы снова будем у вас.⁷⁷¹

Ничего кроме вечного Божьего солнца да воды, сотворенной Им, и она, как в начале.

*Мы никогда не увидим вас*⁷⁷².

Клодель, высоко ценивший христианское вдохновение и музыкальность Верлена, посвящает ему диптих (Verlaine, цикл. Feuilles des Saints, 1925). В первой части I “Le faible verveine / Verlaine”. (досл. «Бедная вербена/Верлен») обращает на себя внимание разветвленная синтаксическая структура: фраза занимает 7 строк (к вопросу о мощном дыхании и числе, которое сбивает внутренний аудиальный подсчет):

1. L’enfant trop grand, l’enfant mal décidé à l’homme, plein de secrets et plein de menaces,
2. Le vagabond à longues enjambées qui commence, Rimbaud, et qui s'en va de place en place,
3. Avant qu’il ait trouvé là-bas son enfer aussi définitif que cette terre le lui permet,
4. Le soleil en face de lui pour toujours et le silence le plus complet,
5. Le voici pour la première fois qui débarque, et c’est parmi ces horribles hommes de lettres et dans les cafés,
6. N’ayant rien autre chose à révéler, sinon qu’il a retrouvé l’Éternité,
7. N’ayant rien autre chose à révéler, sinon que nous ne sommes pas au monde!⁷⁷³

⁷⁷¹ Это стихотворение связано с расставанием с возлюбленной Розали Веч (Rosalie Vetch, прототип будущего персонажа Изе (Ysé), автобиографические детали в тексте растушеваны до неузнаваемости.

⁷⁷² Клодель П. Баллада / Пер. с фр. О.А. Седаковой // Клодель П. Избранные стихотворения. Carte blanche, 1992. С. 5.

⁷⁷³ Claudel P. Oeuvres complètes. Poésie II, P. : Gallimard, 1950. P. 65.

Вторая часть диптиха озаглавлена «L'irréductible» (букв. — «несводимый», «несокращаемый», «непримиримый»), что высвечивает противопоставление «слабость — сила» в жизни и творчестве Верлена:

1. Il fut ce matelot laissé à terre et qui fait de la peine à la gendarmerie,
2. Avec ses deux sous de tabac, son casier judiciaire belge et sa feuille de route jusqu'à Paris.
3. Marin dorénavant sans la mer, vagabond d'une route sans kilomètres,
4. Domicile inconnu, profession, pas... "Verlaine, Paul, Homme de Lettres".
5. Le malheureux fait des vers en effet pour lesquels Anatole France n'est pas tendre;
6. Quand on écrit en français, c'est pour se faire comprendre.
7. L'homme tout de même est si drôle avec sa jambe raide qu'il l'a mis dans un roman.
8. On lui paie parfois une blanche, il est célèbre chez les étudiants⁷⁷⁴.

Существует перевод второй части диптиха «Верлен» (О.А. Седакова), в котором предпочтение отдано акцентному стиху, где важно только количество опорных несущих, ударных слогов в строке. Название второй части вынесено в заглавие, а в скобках дано название диптиха:

НЕВМЕНЯЕМЫЙ (Верлен)

Это был моряк, оставленный на берегу, с которым жандармерии пришлось повозиться.

⁷⁷⁴ Ibidem. 1925 : Feuilles de saints Paul Claudel Œuvre poétique Édition de Jacques Petit. Introduction de Stanislas Fumet. Bibliothèque de la Pléiade. 1957. P. 591-593.

С двумя су на табак, со справкой из бельгийской тюрьмы и сопроводительным листом до французской столицы.

Моряк без морей, бродяга, с пути сбившийся, как корабль, потерявший фарватер.

Местожительство — неизвестно, место службы — прочерк... «Верлен Поль, литератор».

Бедняга сочинял стихи, которые у Анатоля Франса вызывали смех:

«Тот, кто пишет по-французски, сударь, должен быть понятен для всех!»

Впрочем, со скрюченной своей ногой был он забавен и пригодился в одной новелле.

Ему платили кой-какой гонорар, и студенты перед ним благоговели⁷⁷⁵.

Ничто не стесняет фразу, которая «без ущемленья»⁷⁷⁶ вся ложится в эту дышащую строку.

В 1910 г. М.А. Волошин, первый переводчик Клоделя на русский язык, написал: «В России имя Поля Клоделя было до сих пор упомянуто лишь несколько раз, но, хотя оно и принадлежит к величайшим именам современной поэзии, этого нельзя поставить в упрек русской литературе, потому что и во Франции это имя еще не произносится на страницах больших журналов и широкой читающей публике совершенно неизвестно, что является лучшей рекомендацией чистоты его гения, не принявшего в себя никакой посторонней примеси, не отмеченного ни одним пятном вульгарности. В настоящее время Клоделя знают и ценят лишь немногие мастера слова»⁷⁷⁷.

⁷⁷⁵ Клодель П. Невменяемый (Верлен) / Пер. с фр. О.А. Седаковой // Клодель П. Цит. соч. С. 6.

⁷⁷⁶ Если воспользоваться выражением Бориса Пастернака из статьи к 100-летию Верлена: «Парижская фраза во всей ее нетронутости и чарующей меткости влетала с улицы и ложилась в строчку целиком, без малейшего ущемленья, как мелодический материал для всего последующего построения». Б. Пастернак. //Верлен П. Романсы без слов. СПб: Терция, Кристалл, 1999. С. 9.

⁷⁷⁷ Волошин М.А. Собрание сочинений: В 14 т. / Под общ. ред. В.П. Купченко и А.В. Лаврова. М.: Эллис Лак, 2003—2016 (издание продолжается). Т. 3 (2003). С. 94.

С тех пор кардинальных изменений в ситуации не произошло. Слова М.А. Волошина из статьи «Музы», которой он сопровождает свою переводческую работу над одноименной одой Клоделя, почти не потеряли актуальности.

Католический καθολική (в переводе с греческого — «вселенский»), именно этот вселенский размах, масштаб и дыхание составляют основу поэтического дискурса Клоделя.

Поэтика Клоделя, выстраивавшаяся в ситуации отказа от литературных кругов Парижа, интереса к иноязычным философско-эстетическим системам, подготовила отложенную рецепцию, предсказанную Реми де Гурмоном в эссе 1898 г. («не заинтересуют никого раньше, чем лет через пятьдесят...»⁷⁷⁸).

Предвосхищая “Империю знаков” (1970) Ролана Барта, Клодель воплотил смещение внимания со зримого феномена (spectacle)⁷⁷⁹ на латентные способы означивания, которые требовали новых средств выразительности.

⁷⁷⁸ Цит. по Волошин М.А. Собр. Соч./ М.: Эллис Лак, 2003. Т. 3. С. 110-111.

⁷⁷⁹ «Он [Малларме] сказал мне: “Что я привношу в литературу, так это то, что я не наблюдаю за зрелищем с вопросом: “что это за зрелище? Что это такое?””. пытаюсь описать его в меру своих сил, но говоря: “что это означает?” Это замечание глубоко повлияло на меня, и с тех пор в жизни я всегда ставил себя перед вещью, не пытаюсь описать ее как есть, по впечатлению, которое она произвела на мои чувства или на мои сиюминутные настроения, мои сентиментальные настроения, но пытаюсь понять, понять это, знать, что она имеет в виду». Claudel P. *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, “Idées Gallimard”, 1969. P. 78.

1.5. «Академическая» силлабика Поля Валери⁷⁸⁰

Полной противоположностью гонки на опережение современности Аполлинера и Сандрара предстает подход Поля Валери, хранителя национальной традиции, библиофила, приверженца чистой поэзии. Г.К. Косиков связывает его поэтику с символизмом, идущим от Малларме: «К 1884 г. “уроки” Малларме дали свои плоды: кружок консолидировался, расширился (в конечном счете через “вторники Малларме” прошли все поэты символистского круга вплоть до самых младших – Андре Жида, Поля Клоделя и Поля Валери)»⁷⁸¹. Некоторым виделось в поэзии Валери «окончательное перерождение позднего символизма в классицизм»⁷⁸².

Поэт-мыслитель, член Французской Академии, Поль Валери (1871-1945) немалую часть времени отводил записям своих размышлений в «Тетрадах» (“Cahiers”)⁷⁸³, зачастую противопоставляя их любым практикам опубликования. Наблюдения о звуке и смысле, голосе и внутреннем голосе⁷⁸⁴ находятся в центре размышлений Валери, а также его литературной и переводческой деятельности. Афористичные цитаты поэта, переводчика,

⁷⁸⁰ В основу подпараграфа легла переработка статей Белафина Е. М. Морское кладбище Поля Валери: от генезиса к русским переводам // Дни франко-российских исследований. — М. : МГУ, 2013. — С. 33–41.

⁷⁸¹ Косиков, Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / М.: Изд-во МГУ. 1993. С. 32.

⁷⁸² Рыкова Н. Комментарии. // Лившиц Б. К. Французские лирики XIX и XX веков. Ленинград : Гослитиздат, 1937 (Тип. им. Володарского). С. 217.

⁷⁸³ Козовой В. Поль Валери (Хронологический очерк жизни и творчества) // Валери Поль. Об искусстве / Подг. изд. В.М. Козового. М.: Искусство, 1976.

⁷⁸⁴ Celeyrette-Pietri N. Valéry et le moi : des Cahiers à l'œuvre, Paris, Klincksieck, 1979, p. 340-342. «Стихотворение не имеет смысла без СВОЕГО голоса» “Le poème n’a pas de sens sans SA voix”. (Valéry P. Cahiers P.: Gallimard, 1943, XXVI, P. 807). «Стихотворение — это речь, которая требует и влечет за собой непрерывную связь между голосом, который есть, и голосом, который приходит и который должен прийти. И этот голос должен быть таким, чтобы он воцарялся и приводил в эмоциональное состояние, единственным словесным выражением голоса является текст. Отнимите голос, голос, который необходим, все становится произвольным». Valéry P. Première leçon du cours de poétique [1937], CE, I, P. 1349.

ставшего классиком при жизни, стали не только частью истории литературы, но и наук о языке⁷⁸⁵.

Валери мыслит акт письма под знаком перевода: “писать что бы то ни было [...] — это переводческая работа, точно сравнимая с той, которую производит трансмутация текста с одного языка на другой”⁷⁸⁶. Валери употребляет термин *transmutation*, пришедший из алхимии (превращение одного металла в другой), который в настоящее время используется в естественных науках (для обозначения перехода объекта из одного состояния в другое).

Комментируя свою работу над Буколиками Вергилия, Валери дает определение поэта как переводчика: «Поэт - особая порода переводчика, который переводит обыденный язык, преображенный эмоцией, на “язык богов”; а его внутренняя работа заключается не столько в том, чтобы искать слова для своих мыслей, сколько искать мысли для своих слов и господствующих ритмов»⁷⁸⁷.

Аудиальная поэтика важна для Валери, описывая книгу он говорит о ее двойственной аудиально-визуальной природе: «Книга – особенный предмет, который открывается и закрывается, и его природа меняется от этих простых

⁷⁸⁵ Так, например, высказывание Валери: «Я прочитал и сам придумал двадцать определений ритма, из которых ни одно не принимаю », - взято эпиграфом к разделу о ритме и ударении монографии французского фонетиста Анн Лашре: Lacheret-Dujour A., Beaugendre F. *La prosodie du français*, P. : CNRS Ed. 1999; «Стихотворение есть колебание между звуком и смыслом» помещено в качестве эпиграфа к разделу о фонетике Maingueneau D., Chiss J.-L., Filliolet J. *Introduction à la linguistique française, Les Fondamentaux Lettres-Sciences Humaines*. P.: Hachette Éducation, 2007. (160 p.) P. 117.

⁷⁸⁶ “Ecrire quoi que se soit [...] est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d’un texte d’une langue à une autre” (P. Valéry, OE, I p. 211). Как отмечает Жаклин Курье-Бриер, член исследовательской группы CNRS по изучению рукописей Валери: «Размышляя о функционировании разума, он констатировал, что внутренняя и /или ментальная жизнь есть серия переводов». Courier-Brière J. (2011) *Signification. Entre interprétation et traduction // Traduire ... interpréter*, Université de Toulouse II, Le Mirail, Toulouse Courier-Brière 2011. P. 137.

⁷⁸⁷ “Le poète est une espèce singulière de traducteur qui traduit le langage ordinaire, modifié par une émotion, en «langage des dieux»; et son travail intérieur consiste moins à chercher des mots pour ses idées qu’à chercher des idées pour ses mots et ses rythmes prédominants”. *Valéry P. Œuvres*. 1. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. 2 vol. 1975. P. 212.

действий. Я открываю книгу: она говорит. Как только я ее закрываю, она вновь становится только зримым предметом. Таким образом, нет в мире ничего более похожего (analogue) на человека»⁷⁸⁸. Валери описывает работу воображения при глазном считывании, которое формирует аудиальный ментальный образ у читателя.

Внимание Валери к процессам ментальной деятельности проливает свет на творческие процессы создания поэтического текста. В частности, комментарий поэта о генезисе одного из наиболее «интеллектуальных» его стихотворений (так Г.К. Косиков характеризует “*Cimetière marin*”⁷⁸⁹) занял важное место в антропологической теории ритма Ани Мешонника.

Мешонник утверждает темпоральное предшествование ритма при создании текста (один из способов генезиса поэтического текста) в монографии «Критика ритма»: «Ритм предшествует смыслу. Не будучи ни копией субъекта, ни его символизацией»⁷⁹⁰, – и посвящает иллюстрации этого тезиса главу «Ритм до смысла», в которой значительное место отводится взглядам Поля Валери на поэтический язык.

Самое известное стихотворение Валери “*Cimetière marin*” (1922 г.) рано привлекло внимание научного сообщества. По приглашению профессора Сорбонны Гюстава Коэна (1879-1958) Валери присутствовал на его лекции, посвященной разбору этого произведения, и выразил удивление, что ему нечего возразить⁷⁹¹.

⁷⁸⁸Valéry Paul- Le physique du livre / Paul Eluard ... Entretiens avec Paul Valéry. Paris, Le Livre, 1926.

⁷⁸⁹ Поэзия французского символизма. // Лотреамон. Песни Мальдорора / Составление, общая редакция, вступительная статья Г. К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ. 1993. С. 487. Другие варианты перевода названия *Cimetière marin* «Морское кладбище» (Б.К. Лившиц), «Кладбище у моря» (Джелал Кузнецов), «Кладбище над морем».

⁷⁹⁰Мешонник А. Ритм до смысла // In Memoriam. Георгий Константинович Косиков: Материалы к творческой биографии. Воспоминания / Сост. В.М. Толмачев. М., 2011. С. 93–106.

⁷⁹¹ Cohen G. Essai d'explication du "Cimetière marin" suivi d'une glose analogue sur la "Jeune Parque" / Cohen G.; précédée d'un avant-propos de Paul Valéry au sujet du "Cimetière marin", P.: Gallimard, 1958. P. 15.

Лекция Коэна (1933) представляет анализ поэмы, написанной 10-сложником с цезурой на четвертом слоге, ее внутренних рифм и ассоциаций, создающих связи между строфами. История создания этого произведения является примером предшествования метрического паттерна лексическому наполнению при генезисе текста. Валери раскрывает историю создания: «Если меня спросят, что я хотел сказать в таком-то стихотворении, я отвечаю, что я не хотел сказать, но хотел сделать. В отношении “Кладбище над морем” мой замысел был вначале ритмической фигурой, которая преследовала меня некоторое время. Я заметил, что это 10-сложник из пустых слогов. Я отметил, что этот тип мало используется в современной поэзии, он казался мне монотонным и бедным. Мне захотелось дать Десяти силу Двенадцати. Тогда появилась мысль сделать строфы по шесть строк и идея композиции, основанная на разнообразии тонов и функций. Между строфами должны были выстроиться контрасты и соответствия»⁷⁹².

Постепенно к звучанию метра во внутреннем слухе у Валери добавилась тема его родного средиземноморского города Сет⁷⁹³, внутренний монолог, включающий простые переживания и ассоциации, связанные с его отрочеством, морем и солнцем.

Валери сам говорит о долгой работе над текстом, и мы имеем тому подтверждение: многочисленные рукописные записи вариантов. Анализу черновиков посвящает свое исследование Джон Лэнгшо Остин⁷⁹⁴. Если Гюго в

⁷⁹² Cohen G. Op. cit. P. 22. Этот пример с чередой слогов представляет собой свидетельство работы аудиального семизиса, сходного с тем, которое описано Маяковским в статье «Как делать стихи». При написании стихотворения Сергею Есенину ритм также предшествовал словесной оболочке, словам предшествовала череда незначащих слогов: «Потом постепенно выясняются слова: Вы ушли ра-ра-ра-ра-ра в мир иной». (Маяковский 1941: 276) Подробнее Белавина Е. М. «Подспудный гул созвучий», или Рецепция поэтического дискурса и аудиальное воображение // Вестник Московского университета. Сер. 9 «Филология». 2011. № 4. С. 167-180.

⁷⁹³ Поль Валери родился 30 октября 1871 г. в городе Сет (Sète, до 1927 г. название писалось как Cette), в доме 65 по улице Гранд рю. Первые стихи Валери записывал в тетради молескин с надписью Collège de Cette.

⁷⁹⁴ Austin L. J. La genèse du "Cimetière marin"//St-Andrews. Cahiers de l'AIEF. Année 1953, №3-5. 253-26

черновиках оставляет неизменными начало и конец строки, Виньи может записать прозой будущее стихотворение, а потом переложить его в стихи, то у Валери подвижно почти каждое слово, оно переходит из ударной позиции в безударную, как бы подставляя то одну, то другую грань свету, читателю.

Стихотворение “Cimetière marin” состоит из 24 строф по шесть строк, первые две из которых связаны смежной рифмой, четыре следующие – опоясывающей (aaBccB):

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes ;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée !
Ô récompense après une pensée
Qu’un long regard sur le calme des dieux⁷⁹⁵ !

У Валери лексема “Midi” в черновиках появляется не сразу, и если написание с заглавной буквы в начале строки позволяет предположить полисемию Юг/полдень, то черновик не оставляет сомнений: изначально Валери пишет “le milieu du jour” (середина дня), и лишь в последующем варианте появляется midi (полдень), к которому Валери подыскивает эпитеты: “sublime”, “le même”, “le pur”, “le morne”, “le calme”, - в каждом из этих слов (кроме le pur) содержится первая согласная слова midi, но в промежуточном варианте Валери выбирает именно le pur: “свет и жар, доведенные до предела, до своей высшей точки”. В конечном варианте тоже не остается аллитерации (“Midi le juste”):

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes ;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours **recommencée**
Ô récompense après une **pensée**
Qu’un long regard sur le calme des dieux.

⁷⁹⁵ Как этот тихий кров, где голубь плещет
Крылом, средь сосен и гробниц трепещет!
Юг праведный огни слагать готов
В извечно возникающее море!
О благодарность вслед за мыслью вскоре:
Взор, созерцающий покой богов!
Перевод Бенедикта Лившица.

Поиск точного слова в черновиках позволяет лучше понять приоритеты поэтики произведения. Цепи консонантно-вокалических повторов и создают ритм, о котором писал Валери, определяющий аллитерацию как «климат мысли»⁷⁹⁶. Звуковое окружение, в котором выделен образ моря – отдохновения для глаз после дум, взгляд на покой богов, - представляет собой внутренний повтор *recommencée//Ô récompense après une pensée*, который создает не только насыщенность звукового ряда, но и короткое замыкание смыслов в паре слов, сближающихся по механизму паронимической аттракции⁷⁹⁷.

Проявление того же глубинного механизма можно наблюдать в словосочетаниях *Temple simple* (простой храм), где эпитет образует рифму с расподоблением, или *Temple du Temps* (храм Времени): слова, притягивающиеся по сходству фонемного состава, вдруг кажутся родственными:

Stable trésor, **temple simple** à Minerve,
Masse de calme, et visible réserve,

Именно аллитерация становится магнитом, который ориентирует слова по силовым линиям в стихотворении почти в каждой строке Валери, в сочетании с ассонансами: (например, *Je h^ume ici **ma future fumée***).

В следующих стихах пятой строфы можно наблюдать интересное исправление, внесенное в черновик. Изначально вместо “*rives*” (берега) было слово “*rêves*” (мечты), далекое по значению, но сходное по фонетической оболочке, что подтверждает тезис о том, что поэт ищет слова, исходя из звука для ритма, а не для иллюстрации мысли:

Et le ciel chante à l'âme consumée

⁷⁹⁶ Valéry P. *Le cimetière marin*; préface Henri Mondor, *Genèse du poème* / par L.-J. Austin, Roissard, Grenoble, 1954. non paginé.

⁷⁹⁷ Кузнецова И.Н. Лексическая интерференция как проявление асимметрии языкового знака // Филол. науки. 2010, № 3. С. 60–69.

Так, во второй строфе происходит замена *calme* на *Songe* ради создания «аллитерационного климата»: “*Le Temps scintille et le Songe est savoir*”⁷⁹⁹.

Пометки в черновиках доказывают, что Валери придавал большое значение аллитерации. Остен называет выделенное словосочетание: “*Mais comble d’or aux milles tuiles, Toit*”⁸⁰⁰ какофонией. Эта особенность звучания не прошла незамеченной для Валери, он подчеркивает «*T*». Образность прекращения земного пути представлена в аудиальной модальности: (*Et le ciel chante à l’âme consumée//Le changement des rives en rumeur*. Досл. И небо поет поглощенной душе преобразование берегов в шепот).

Парадоксальным образом самый «рациональный» из французских поэтов подтверждает описание процесса письма, данное Луи Арагоном в «Трактате о стиле»: «Человек, держащий в руках перо, не знает, что он собирается написать, что он пишет [...] он обнаруживает это, перечитывая себя, и чувствует себя чужим по отношению к тому, что под его рукой обрело жизнь, тайны которой он не ведает [...] смысл формируется вне вас. Слова объединяются и в итоге что-то означают»⁸⁰¹. Это письмо сближается с образом оттиска, следа, которое позднее будет трансформировано в концепт интранзитивного письма.

⁷⁹⁸ Сходное явление наблюдается в черновиках П. Верлена (*braise/fraise, dévore/décore*), Белавина Е. Работа аудиального воображения на примере русских переводов цикла сонетов Поля Верлена «Подруги» // Миры литературного перевода. Сборник докладов участников III Конгресса переводчиков художественной литературы М., 2015. С. 267–273.), в черновиках Рембо, а также в черновиках Анри Мишо (*vaine mémoire/veine-mémoire*). Попова, Алина Иосифовна. Лингвостилистические параметры поэтической прозы Анри Мишо: на материале “*Portrait des meido-sems*”: дис. кандидат филологических наук: 10.02.05 - Романские языки. Москва. 2009. (228 с.)

⁷⁹⁹ «Сверкает время, и познание — сон». (Б. Лившиц)

⁸⁰⁰ «Злато тысяч черепиц» (Б. Лившиц)

⁸⁰¹ “*L’homme qui tient la plume ignore ce qu’il va écrire, ce qu’il écrit [...] il le découvre en se relisant et se sent étranger à ce qui a pris par sa main une vie dont il n’a pas le secret [...] Le sens se forme en dehors de vous. Les mots groupés finissent par signifier quelque chose*”. Aragon, Louis, *Traité du style*, 1928, *L’Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1980, (236 p.) P. 190.

“Cimetière marin” является примером взаимодействия фюсис-письма и логос-письма с подробным протоколом генезиса текста. Теоретическая мысль, формальный поиск и экзистенциальный опыт в творчестве Валери сделали его одной из ключевых фигур для второй половины XX в. и, в частности, для антропологической теории ритма.

Валери создает стихотворения, ориентированные на классические модели французской силлабики, с соблюдением правил подсчета слогов при чтении немых – е внутри строки, правил альтернанса (у него нет ни приблизительных рифм, ни андрогинных) в том же временном периоде, когда авангард приближает стих к новой устности, упраздняет пунктуацию и нарушает правила. Обращение Валери к регулярному стиху (национальной метрике) не противоречит политическим убеждениям поэта, “не скрывавшего известной франкоцентричности своего склада мышления, не жаловавшего современную демократию», поскольку «само понятие “национального духа” не является чуждым его политической мысли »⁸⁰².

Ранние тексты Валери были опубликованы в самых влиятельных авангардных журналах второй половины XX века⁸⁰³. Влияние идей Валери на вторую половину XX века несомненно, согласно его афористическому замечанию: «Самыми глубокими новаторами по необходимости являются... консерваторы »⁸⁰⁴.

⁸⁰² Фокин С. Россия в геополитике Поля Валери //Новое литературное обозрение, 2003 № 2. С. 106-124.

⁸⁰³ Стихотворения в прозе из «Тетрадей», объединенные под названием «Потерянная поэзия» были опубликованы в журнале Тель Кель ((“Poésie perdue”), “Необработанная поэзия” “Poésie brute” (Необработанная поэзия) опубликован в журнале «Меланж» (Mélange). Ж.-П. Сальгас называет Валери “позвоночником французской литературы прошлого века”. Ж.-П. Сальгас. Тель Кель “как таковой” 1960-1982. База. Передовое искусство нашего времени. 2011. № 2 : Сборник литературы и теории журнала «Тель Кель». С. 13. Поль Валери предвосхитил развитие наук о языке: Richaudeau F. Paul Valéry, précurseur des sciences du langage // Communication & Langages Année 1973, № 18. PP. 5-17.

⁸⁰⁴ Valéry P. Cahiers. II. Paris: Gallimard, 1974. P. 1457.

1.6. Луи Арагон и рифма, «стражница произношения»⁸⁰⁵

Рифмованная поэзия во Франции, далекая от академизма, вновь обрела полноту звучания под пером Луи Арагона. Один из «трех мушкетеров», по выражению Валери, «которым было суждено создать одно из самых сильнейших движений во французской культуре авангарда»⁸⁰⁶ (сюрреализм), пережив экзистенциальный кризис, полностью поменял манеру поэтического письма и дал ей теоретическое обоснование. К силлабике и рифме обращались в разные периоды Деснос⁸⁰⁷, Превьер, Элюар. Вопрос о влиянии ангажированности на поэтику, свидетельствующий о витальности метафоры «поэтический строй/политический строй», которую мы рассмотрели во 2 главе, особенно часто возникал в связи с одним из элементов аудиальной компоненты письма: рифмой.

Жизнь и творчество Луи Арагона были полны перемен и крутых поворотов⁸⁰⁸. Активное участие в движении Сопротивления сделало Арагона национальным поэтом, стихи которого знала вся Франция⁸⁰⁹.

Т.В. Балашова точно и емко очерчивает специфику перемены в художественном методе писателя: «Арагон, умевший бичевать современных ему “старцев” не менее грубо, чем Тцара, всю жизнь сочетал пристрастие к новаторству с интересом к традициям. Арагон 20-х — непримиримый бунтарь, готовый не только все сбросить с корабля современности, но лихо перевернуть вверх дном сам корабль. Арагон следующего десятилетия — не имеющий себе

⁸⁰⁵ Материал подпараграфа опубликован в статье: Белавина Е. М. Эссе Луи Арагона «Рифма в 1940»: от истории стиха к дискурсу контрабандного воздействия // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2025. — № 3. — С. 182–195

⁸⁰⁶ Гальцова Е.Д. Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. М., 2019. С. 37.

⁸⁰⁷ Деснос всегда оставался в стороне от политики. Его тексты, написанные между 1922-1923, основаны на языковой игре (“*Rose Sélavy, L’Aumonyme, Langage cuit*” были объединены под общим названием “Форменный/формальный юеспорядок” *Désordre formel*). Деснос объяснял свои рифмованные стихи впечатлением от чтения классической литературы в школе, затем – влиянием Аполлинера и Лорана Тайада. Desnos R., *Destinée arbitraire*, NRF, Poésie / Gallimard, 1975. P. 15.

⁸⁰⁸ Daix P. *Aragon, une vie à changer*. Paris, 1994.

⁸⁰⁹ Sabatier R. *La poésie du vingtième siècle, II - Révolutions et conquêtes*. Albin Michel, 1982. P. 347.

равных по силе убежденности защитник национальной французской традиции»⁸¹⁰.

Стратегиям версификации Арагона посвящены многочисленные исследования, как во Франции, так и в нашей стране⁸¹¹. Сам поэт указывал на русскую литературу, воспринятую не только глазами при чтении, но и через чтение вслух и перевод, как на источник вдохновения: «[...] еще в детстве узнал Горького. А рядом с Горьким присутствие Владимира Маяковского... глубинная песнь соединялась с грандиозными романскими замыслами... так сопрягалась любовь моего детства с любовью моей жизни, Эльзой: она научила меня познавать, читать поэзию Маяковского — талантливо переводя его стихи и незаметно обучая меня языку, который она мне подарила, начиная с того, что говорила со мной по-русски “про это”, на языке любви, на языке невероятной “Флейты-позвоночник”»⁸¹².

Катализаторами культурного трансфера (интереса Арагона к СССР, интереса к Арагону в СССР) были политическая деятельность писателя, вступившего вместе с Десносом, Превером, Элюаром и другими поэтами во Французскую коммунистическую партию (ФКП) в 1927 г., знакомство с будущей женой и музой Эльзой Триоле в 1928 г., общение с советскими писателями после посещения СССР в составе интернациональной бригады деятелей литературы в 1932 г. Позиция Арагона — противника истребления, насилия и эксплуатации, защитника свобод человека — сформировалась на фронте (Первая мировая война, Рифская кампания), где он оказывал

⁸¹⁰ Балашова Т. Париж принадлежит мечтателям М.: ИМЛИ, 2019. С. 20-21.

⁸¹¹ Библиография диссертаций, посвященных Арагону и защищенных во Франции в 1972–2010 гг.: *Bibliographie des thèses soutenues sur Aragon (1972–2010)* — Erita: <https://louisaragon-elsatriolet.fr/2017/06/15/bibliographie-des-theses-soutenues-sur-aragon-1972-2010/> (дата обращения: 17.05.2025). Классической стала монография Балашовой Т.В. Творчество Арагона. К проблеме реализма XX века. М., 1964. Немаловажные черты взаимоотношений Арагона с российскими писателями раскрыты в исследовании Ариас-Вихиль М.А. Ромен Роллан и Максим Горький: историко-функциональные и общественно-политические аспекты литературного диалога (по материалам архива А.М. Горького). Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. Москва, 2020.

⁸¹² Арагон Л. Безумные стрелки времени (Исповедь французского писателя) // Вопросы литературы. 1998, № 5. С. 225.

медицинскую помощь, спасал, а не убивал. Обстоятельства встречи с Андре Бретоном и Филиппом Супо в 1917 г., их общая ненависть к войне, которую они намеренно обходили молчанием, определили протестную поэтику первого (сюрреалистического) периода его творчества.

Поиск средств выражения, обновления поэтического языка привел к неожиданному повороту (“*coup de théâtre*”): двадцать два стихотворения, написанные мобилизованным поэтом с октября 1939 г. по октябрь 1940 г., во время первой разлуки с Эльзой Триоле, произвели большой эффект, показались читателям написанными в другую эпоху⁸¹³, в особенности в сопоставлении со стихотворениями Поля Элюара и Рене Шара, написанными в тех же исторических обстоятельствах. Вовлеченность Арагона в политическое противодействие захватчикам совпала с вектором его интереса к русской литературе и попала в унисон с принципами, озвученными Морисом Торезом на конгрессе коммунистической партии в Арле в 1937 г. (*vers unitaire national*). Стихотворения к моменту публикации уже получили широкое распространение, но не были однозначно восприняты, поскольку верлибр, вышедший на авансцену литературной жизни с 1886 г., к 30-м годам завершил становление и использовался как готовый инструмент, подходящий для любой художественной задачи.

В письме Луи Арагона с первых поэтических (сюрреалистических) опытов было сильно субверсивное начало, «контрабандный бунт»⁸¹⁴. В 1929 г.

⁸¹³ Murat M. Aragon, la rime et la nation // *La Langue des dieux modernes*, 2012. P. 201.

⁸¹⁴ «Это также профессиональный выход из ситуации с возвращением к рифме, бегло описанный Арагоном летом 1940 года, через теоретизацию «контрабандной литературы», для которой он придумал целую генеалогию, уходящую корнями в куртуазную литературу. [...] Это литературное решение стало одним из условий, сделавших возможной подпольную литературу, которая расцвела в маленьких журналах южной зоны, а также благодаря созданию издательства “*Editions de Minuit*”». Matonti F., Sapiro G. *La guerre des écrivains. 1940-1953*. In: *Politix*, vol. 13, n°50, Deuxième trimestre 2000. Sport et politique. P. 181. «Контрабандным бунтом» расширительно называется осмысление расшатывания французской версификации как освобождения. Подробнее: Белаваина Екатерина Михайловна. Поэтика Поля Верлена и проблема творческого воображения: Дис.... канд. филол. наук: 10.01.03: Москва, 2003 273 с. РГБ ОД, 61:04–10/43–4. С. 105-106.

Арагон пережил глубокий кризис, манера его письма кардинально переменилась.

Между 1932-1938 гг. совместно с Эльзой Триоле он работает над переводами рифмованных стихотворений (В. Маяковский, Н. Асеев, Бертольт Брехт, С. Кирсанов), организует выступления советских поэтов, на которых тексты звучат в оригинале и в переводе. При восприятии на слух происходит воспитание внутреннего слуха силлабо-тоники, которая повлияла на ощущение созвучий и ударений в собственном поэтическом письме.

После возвращения из СССР в марте 1933 г. Арагон работает над стихотворениями об индустриализации Урала («Ура, Урал», 1934 г.), которые воплотят «скрежет и удачи голоса, который вновь учится петь»⁸¹⁵. С выходом этой книги Арагон получил признание внутри компартии как теоретик литературы.

Стихотворение “Hymne” состоит из 6 трехстиший (строки 8/ 8/6 слогов):

Ils ont rendu l’homme à la terre 8
Ils ont dit Vous mangerez tous 8
Et vous mangerez tous 6

Ils ont mis en chantier la terre 8
Ils ont dit le temps sera beau 8
Et le temps sera beau⁸¹⁶ 6

Четное количество слогов передает стабильность, воспринимается как нечто постоянное, прочное. Автор выбирает тавтологические рифмы⁸¹⁷, они структурирует дискурс, делая его мощным, решительным, категоричным. Будущее представлено как позитивное и неизбежное. Все строфы связаны сквозной рифмой «terre» и формами простого будущего времени,

⁸¹⁵ Eychart M.-Th. Notes//Aragon L. Hourra l’Oural in Œuvres poétiques complètes, /éd. Olivier Barbarant, D Bougnoux, F. Eychart. M.-Th. Eychart, N. Limat-Letellier, J.-B. Para. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, Vol I. P. 1381.

⁸¹⁶ Aragon L. Hourra l’Oural in Œuvres poétiques complètes, /éd. O. Barbarant, D. Bougnoux, F. Eychart. M.-Th. Eychart, N. Limat-Letellier, J.-B. Para. Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2007, Vol I. P. 573.

включающими звук [-r-]. Повторение финальных рифм внушает идею независимости, автономности, слово самодостаточно, составляя рифму само с собой. Поиск формы, намеченный в поэме «Ура, Урал», находит свое завершение в сборнике «Нож в сердце».

После длительного молчания, нескольких лет журналистской деятельности, он публикует в 1939 году стихотворения, которые войдут в сборник «Нож в сердце»⁸¹⁸. Выбор эстетики и формы складывался с 20-х годов, о чем свидетельствует интерес Арагона к Аполлинеру, скрытый — к Деборд-Вальмор, Гюго, под маской иронии — к Анри Батаю; средневековая лирика добавилась позднее, после 1935 г.⁸¹⁹

Желание обратиться к традиции возникло у Арагона не во время Второй мировой войны, а намного раньше: в 1936 г. на IV конгрессе национальной федерации театров⁸²⁰ в его выступлении уже звучала такая убежденность. В июле 1937 г. на II Интернациональном Конгрессе писателей Арагон говорит, что все к нему приходит «в виде песни»⁸²¹.

В военной ситуации функция мнемотехник актуализируется. Так, стихотворение Луи Арагона “*Les Lilas et les Roses*” («Сирень и розы») было опубликовано без ведома автора в 1941 году. Арагон прочитал его Жану Полану, который его записал по памяти, откуда и появилось несколько неточностей. Арагон исправил их при второй публикации, неделю спустя:

O mois des floraisons mois des métamorphoses
Mai qui fut sans nuage et Juin poignardé
Je n’oublierai jamais les lilas et les roses
Ni ceux que le printemps dans ses plis a gardés [...]

⁸¹⁸ Журнальная публикация La N.R.F., книга в издательстве Mesures, затем Gallimard в коллекции “*Métamorphoses*”, которой руководил Жан Полан.

⁸¹⁹ Murat M. Aragon, la rime et la nation // *La Langue des dieux modernes*, 2012. P. 202.

⁸²⁰ Aragon L. *Essais littéraires* /Ed. O. Barbarant, M.-Th. Eychart, D. Massonnaud. P. : Gallimard. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2025. P. 1556.

⁸²¹ Ibidem. P. 1557.

Анафора *Je n'oublierai jamais*⁸²² повторяется 4 раза, причем прямое дополнение меняется. В каждом случае в рефрене присутствуют цепи консонантно-вокалических повторов: “*Je n'oub/ierai jamais les jardins de la France*”. Если выделить просодические фигуры по методу Мешонника и Дессона, то просодическое акцентирование затрагивает «никогда» (*jamais*), «сад» (*jardin*)⁸²³. Звуковая организация позволяет легко запомнить стих целиком с первого раза, что и обеспечило мгновенный доступ к читателю.

Для некоторых, кто воспринимал верлибр как моральное завоевание на пути поиска нового языка свободной поэзии, не запятнанной утилитарным употреблением, метаморфоза Арагона была слишком радикальной. Обращение Арагона к рифме было воспринято как регресс. Мишель Мюра подчеркивает, что поэт в книге “Нож в сердце” говорит от имени всего народа, используя знакомые рифмы⁸²⁴.

Арагон объясняет свой выбор эссе «Рифма в 1940» (“*La rime en 1940*”), опубликованном 20 апреля 1940 г. в подпольном журнале *Poètes casqués*: «Тогда рифма вновь обретает свое достоинство, потому что она вводит новые вещи в прежний высокий язык, который сам по себе — цель, его и называют поэзией. Рифма больше не заслуживает насмешки, потому что она участвует в нуждах реального мира, она звено, связующее вещи с песней, она заставляет вещи петь. Никогда еще, быть может, задача заставлять вещи петь не была столь необходимой, срочной и благородной, как сейчас, когда человек унижен и опозорен, больше, чем когда-либо»⁸²⁵.

⁸²² Фраза “*Je n'oublierai jamais*” появляется в рисованной части стихотворения-каллиграммы Аполлинера “*Une petite auto*”, написанного на пути в Париж из Нормандии в день объявления мобилизации 31 августа 1914 г.

⁸²³ Белафина Е.М. «Ангажировать» и «вовлекать»: о рифме и ритме у французских поэтов Сопротивления // Литература и идеология. Век двадцатый / серия Литература. Век двадцатый, место издания МАКС-Пресс Москва, том 3. С. 225-232.

⁸²⁴ “*Crève-cœur, c’est pour un peuple entier qu’il a fait rimer France avec souffrance et couleurs avec douleurs*”. Murat M. Aragon, la rime et la nation // *La Langue des dieux modernes*, 2012. P. 201.

⁸²⁵ Aragon L. *La Rime en 1940* in *Œuvres poétiques complètes*, éd. Olivier Barbarant, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, en 2 vol. Vol 1, P. 730.

При повторной публикации в сборник «Нож в сердце» (“Le Crève-cœur”, 1941) было включено эссе «Рифма в 1940» в качестве приложения, о чем автор просил, аргументируя необходимостью этого размышления о поэтическом письме в годы несчастий для понимания звучания стихотворений⁸²⁶.

Для Арагона поэзия — это тактический выбор: нужно реагировать немедленно, зажечь своей идеей, «вовлечь» как можно больше людей. Упоминая гонимых поэтов Рембо, Верлена, Малларме, Десноса, но также Вийона и Гюго, Арагон говорит о слиянии мысли с песней: «Что поэзия возмущает тех, кто не поэт, бесспорно — свидетельство тому жизнь всех поэтов всех времен, и более всех прочих того самого Артюра Рембо, что властвует над современным стихотворением. Преступлением поэтов в глазах тех, кто с радостью изгнал бы их из Республики, считается то, что там, где мысль граничит с песней, они предаются игре, которая ставит в тупик практический разум, подобно тому, как эхо унижает того, кто считает, что гора насмехается над ним. Я имею в виду рифму»⁸²⁷.

Негативный дискурс, касающийся возвращения к рифмованной силлабике, вышел на новый виток после окончания войны. Оппоненты Арагона видели в рифмованных стихах пережитки традиционных фоноцентрических моделей, стремились представить их ритмы однообразными, способствующими «штамповке». Писатель, поэт, драматург Ж. Рибмон-Дессень (Georges Ribemont-Dessaignes, 1884–1974) называл традиционные формы старыми литейными формами поэтического цеха (“vieux moules de la fonderie poétique”)⁸²⁸. Бенжамен Пере, вступивший в ФКП в 1927 г., как и другие сюрреалисты, в 1945 г. опубликовал памфлет «Бесчестие поэтов» (*Le déshonneur des poètes*)⁸²⁹ в ответ на антологию поэтов движения

⁸²⁶ «Статья “необходима для понимания моей просодии”». Письмо к Ж. Полану от 8 декабря 1941. Aragon L. Éd cit. P. 1454.

⁸²⁷ Aragon L. La Rime en 1940 in *Œuvres poétiques complètes*, éd. Olivier Barbarant, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, en 2 vol. Vol 1, P. 727.

⁸²⁸ La poésie française du Moyen Age au XX siècle. Sous la direction de M. Jarrety. PUF, 1997. P. 465.

⁸²⁹ URL: [Le déshonneur des poètes, par Benjamin Péret. <https://dormirajamais.org/peret/>] Дата обращения 20.03.2024.

Сопротивления «Честь поэтов» (*L'Honneur des poètes*, 1943), составленную Полем Элюаром.

Восприятие верлибра как завоевания легло в основу стереотипа, что в СССР верлибр не прижился из-за заключенного в нем нонконформизма, а во Франции в 30-е, 40-е, 50-е годы XX в. писали в рифму поэты-коммунисты. Риторика содержала подмену понятий: советская идеология считала верлибр не опасным — скорее, не соответствующим ее задачам. Верлибр не предполагает массовости, он предназначен для самостоятельного беззвучного чтения.

Происходит незаметная подмена понятий «тоталитарный» и «советский»: в годы Второй мировой войны «в рифму» написаны самые известные стихи Твардовского, Симонова, Эренбурга (в силлаботонике); «в рифму» писали Арагон, Деснос, Элюар, Превер (в силлабике), но движение Сопротивления не поддерживало тоталитарный режим, а создавало общность, способную противостоять режиму оккупантов.

Ангажированная поэзия стремится затронуть как можно более широкий круг читателей или слушателей, быть ясной и легко запоминаться. Для ангажированной поэзии важен четкий ритм, заразительный, даже навязчивый: тогда стих легко повторить, не обязательно записывать, он станет передаваться из уст в уста (этим обусловлена установка на звучание, *oralité*).

Арагон цитирует «Поэтическое искусство» Верлена, обращая внимание, что критический выпад против рифмы оформлен рифмами. Цитата приведена, вероятно, по памяти, поскольку заменено междометие:

Ah!⁸³⁰ qui dira les torts de la rime ?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce joujou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?

О, кто расскажет рифмы лживость?
Кто — пьяный негр иль кто глухой
Нам дал грошовую красоту
Игрушки хриплой и пустой?⁸³¹

перевод В. Брюсова

⁸³⁰ В оригинальном тексте Поля Верлена “Ô!” и Rime с заглавной буквы, что подтверждает, что Арагон цитировал по памяти. Verlaine P. *Œuvres poétiques complètes, texte établi et annoté par Y.-G. Dantec*, édition révisée par Jacques Borel. P.: Gallimard, 1962. P. 327.

⁸³¹ Верлен П. Стихотворения / Издание подготовили Г.К. Косиков, В.Е. Багно, И.В. Булатовский. В 2 т. СПб., 2014. Том 2. С. 374.

Последние 50 лет нелюбви поэтов к рифме (*désaffection de la rime chez les poètes*) Арагон объясняет тем, как использовали рифму после Банвиля эпигоны, пишущие в духе Ростана (“*l'emploi qu'après Banville en firent tous les Edmond Rostand de la terre, atteignit à la négation de sa valeur poétique*”). Обозначив традиционную метрику звукоподражанием *taratata* (“*le taratata des pieds bien comptés du dix-huitième siècle*”), писатель предрекает патологически болтливой поэзии последних лет, связанной с деконструкцией стиха (*déconstruction du vers*), такое же забвение, как и поэзии XVIII века — времени пасторалей.

Выражая невесторженное отношение к силлабическому подсчету слогов, Арагон основное внимание переключает на звуковые повторы, он высоко оценивает словесную игру, описывая панторифму (или олорим, *holorime*) как стих, где всё рифма:

Gal, amant de la Reine, alla (tour magnanime),
Galamment de l'arène à la Tour Magne, à Nîmes⁸³².

Признавая, что рифма совершенно исчезла из современной поэзии (*sa disparition totale dans la poésie contemporaine*), Арагон задается вопросом об упадке рифмы в стихотворениях и причинах ее сохранности в песне. Арагон объясняет это спецификой ударения во французском языке и сонорной памятью, которая за каждой парой рифм заставляет слышать эхо предыдущих использований: «Деградация французской рифмы происходит оттого, что она фиксирована, что все рифмы известны или считаются известными, что никто

⁸³² Эту панторифму литературная легенда приписывает то Марку Монье (1829-1885), то В. Гюго, ни один печатный источник не позволяет установить авторство. Во Франции панторифмы ассоциируются с Альфонсом Алле (1854–1905). Начало XX века в России тоже характеризуется интересом к работе со звуком, границами слова, комбинацией звуков, в частности, к панторифме. Так, например, известная эпиграмма-панторифма, приписываемая Маяковскому, появляется в 1916 году: «Седеет к октябрю сова // — се деют когти Брюсова». Арагону были известны работы по звуковым повторам Осипа Максимовича Брика, мужа Лили Брик, сестры Эльзы. В своих переводах Л. Кэролла Арагон опирается на исследования ритма Брика и работы Ю. Тынянова Aragon. *Essais littéraires*. P.: Gallimard, Pléiade, 2025. P. 1626.

не может придумать новые, и в результате рифмовать всегда означает подражать или впадать в плагиат, повторяя ослабленный отзвук предыдущих стихов»⁸³³.

Арагон употребляет метафоры, которые представляют рифму как живое существо, подверженное болезни, способное к выздоровлению (*maladie de la rime, et ont cherché à l'en guérir*); рифмовка Аполлинера объясняется стремлением омолодить рифму (*Apollinaire tenta de rajeunir la rime*). Омоложением Арагон называет рифму мужских и женских окончаний по звучанию (*pour l'oreille*), без учета графического балласта произносимых букв. Спор о рифме для глаза и для слуха, характерный для французской поэзии, является ответом на значительные и быстрые изменения произносительной нормы по сравнению с орфографией. Арагон называет стыдливými (*honteuses*) спрятанные неканонические рифмы Малларме: “*Tristement DORT une manDORE*” (*Une dentelle s’abolit ...Stéphane Mallarmé*), выделяя созвучные слоги с разными произносимыми буквами.

От наблюдений за проявлением механизма паронимической аттракции в поэзии Арагон переходит к созвучиям, допустимым в песне: “*Ma fille, c’est un cheval gris — S’est étranglé dans l’écurie*, dit la «*Chanson du Roi Renaud*»”⁸³⁴. Произносимое -s не мешает рифме с произносимым -e (*gris/écurie*). Арагон отмечает также, что в песнях есть случаи модификации слов ради рифмы с приращением:

J’ai trois vaisseaux dessus la mer qui brille [-rij]
— L’un chargé d’or, l’autre d’argenterille. (вместо *argenterie*)

Или с усечением:

⁸³³ Aragon L. *La Rime* en 1940 in *Œuvres poétiques complètes*, éd. Olivier Barbarant, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, en 2 vol. Vol 1, P. 728.

⁸³⁴ Текст средневековой баллады «Жалоба короля Рено», бытующий в полусотне вариантов, в 50-е г. приобрел новую популярность благодаря исполнению Ива Монтана, Эдит Пиаф и др.

Faut quitter le Languedô [-do] (вместо Languedoc [-dɔk])

Avec le sac sur le dos

Арагон называет рифму ключом и стражницей народного произношения (“la rime est la clef, la véritable gardienne de la prononciation populaire”) и приводит примеры рифм, графическими модификациями фиксирующих произносительную норму.

Арагон сравнивает рифмы в песне с цветами полевыми, а литературные — с тепличными: «Все эти традиции, пересекающиеся в опытах поэтов, как полевые цветы скрещиваются с тепличными, показывают, насколько рифма на самом деле не изжита»⁸³⁵.

Говоря о возможности находить новые рифмы, Арагон сравнивает их с новыми, недавно открытыми химическими элементами: «трусливы сердца тех, кто считает, что все уже зарифмовано и что нет под солнцем нового металла, способного дать неизвестный звук в конце стиха. И все же ученые изобретают радий, открывают гелий, иридий, селен»⁸³⁶.

Арагон выступает за обновление фонетики и лексики поэтического языка в исторической ситуации, которую он называет варварским тиглем (“Et la vie et l’histoire broient les hommes dans des creusets modernes et barbares. Nous sommes en 1940”); лексическое обновление, по мнению Арагона, должно произойти за счет введения в поэтический текст языка радио и науки: «Кто привнес во французский стих язык радиотелеграфа и неевклидовой геометрии?»⁸³⁷, что соответствует идее о гибридизации дискурсов, которую развивает О.В. Соколова в исследованиях авангардной поэзии⁸³⁸. Арагон как бы забывает “научную поэзию” Рене Гиля, поскольку его просодия далека от

⁸³⁵ Aragon L. La Rime en 1940 in *Œuvres poétiques complètes, la Pléiade*, 2007, en 2 vol. Vol 1, P. 729.

⁸³⁶ Aragon L. La Rime en 1940 in *Op. Cit.* P. 730.

⁸³⁷ Ibidem. P. 728

⁸³⁸ Соколова О.В. Дискурсы активного воздействия: теория и типология. Диссертация на соискание степени доктора филол. наук. М., 2015; Соколова О.В. «Штык-язык остри и три!»: языковые политики поэтического авангарда. М., 2024.

принципов организации текста, когда сохранность материального носителя находится под угрозой⁸³⁹.

Наконец, Арагон сравнивает рифму со спелым плодом, а смысл с вином: «Воссоединившись со смыслом. И полная смысла, как спелый плод, несущий в себе вино. (Réconciliée avec le sens. Et pleine du sens comme un fruit mûr de son vin)»⁸⁴⁰.

Арагон считает, что нужно вернуть поэзии свободу, имя которой было узурпировано свободным стихом (“La liberté dont le nom fut usurpé par le vers libre reprend aujourd’hui ses droits”). Арагон предлагает расширять и обновлять звучание рифмы за счет слоговых переносов, называя такую рифму современной (“Ce morcellement de la rime enjambée ouvre une des possibilités de la rime moderne”):

Ne parlez pas d'amour. J'écoute mon cœur battre
Il couvre les refrains sans fil qui l'ont grisé
Ne parlez plus d'amour Que fait-elle là-bas
Trop proche et trop lointaine ô temps martyrisé

а также составных рифм:

Un seul moment d'ivresse
Un moment de folie un moment de bonheur
Que savaient-ils du monde et peut-être vivre est-ce
Tout simplement Maman pourrir de très bonne heure⁸⁴¹

Арагон, говоря о возможностях обновлять рифму за счет слоговых анжамбеманов (Слоговой перенос⁸⁴²) и составных рифм, предваряет свои

⁸³⁹ Арагон высоко ценил Гиля, называя его «мой дорогой забытый» (“mon cher oublié”). Aragon L. Essais littéraires. P. : Gallimard. Pléiade, 2025. P. 329.

⁸⁴⁰ Aragon L. La Rime en 1940 in Œuvres poétiques complètes, éd. Olivier Barbarant, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, en 2 vol. Vol 1, P. 730.

⁸⁴¹ Aragon L. Op. cit. P. 731.

⁸⁴² Квятковский А.П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. М., 1966. С.208.

примеры отсылкой к эпохе романтизма, воспроизводя графически анжамбеман, встречающийся в драме «Эрнани» Виктора Гюго:

«Мы находимся в преддверии периода, столь же богатого и нового, как эпоха романтизма, когда классический стих, изломанный и разрозненный, подчинялся новым, часто неписанным правилам. Эта лестница...

Потайная в “Эрнани”, символ романтического новаторства, все еще является уроком невыносимого лиризма для любого, кто не является поэтом, и именно в качестве простого примера я рекомендую современный анжамбеман, улучшение романтического анжамбемана, где не только смысл переносится, но и звук, рифма, которая разрушается путем разделения конца стиха и начала следующего». [...] ⁸⁴³

Арагон проводит аналогию с анжамбеманом, разбивающим словосочетание (escalier dérobé), и рифмой, захватывающей часть следующей строки при анжамбемане Battre//là-bas//trop. На представлении «Эрнани» в 1830 году часть зрителей была возмущена переносом эпитета (dérobé), однако Виктора Гюго поддерживали все его друзья-романтики, а Теофиль Готье в красной жилетке аплодировал и восторженно кричал при каждой реплике⁸⁴⁴. Свобода рифмовки, независимость синтаксиса от метрики становится частью дискурса о свободном обществе и о свободе искусства. В эссе об истории стиха за метафорами и поэтическими цитатами считывалась вселяющая надежду история Гюго — политического деятеля (запрет пьесы, годы изгнания, триумфальное возвращение в Париж).

Писатель и журналист Жан Марсенак (1913-1984), сбежавший из концлагеря и ставший участником движения Сопротивления, после встречи с Арагоном и Эльзой Триоле, на вечере, посвященном поэтам, павшим в годы войны, вспоминал: «У нас был безупречный язык, казалось нам в ту пору, пока

⁸⁴³ “Nous sommes à la veille d'une période aussi riche et aussi neuve que le fut l'ère romantique, quand le vers classique, cassé, désarticulé, se plia à des règles nouvelles, le plus souvent non écrites. Cet escalier...

Dérobé, d'Hernani, qui est resté le type même de l'innovation romantique”.

⁸⁴⁴ Gautier Th. Histoire du romantisme, G. P.: Charpentier et Cie, 1874. P. 2.

все это еще не произошло. И вот однажды утром солнце не взошло, ночь с широко открытыми глазами уселась у нас на груди и хлеб сделался черным. Но какое-то время, подобно слепцам, еще не вполне уверенным в своей слепоте, мы продолжали говорить так, будто ничего не случилось...

А прах и нелепица с каждым днем все сильнее глушили древний голос жизни.

И тогда явились поэты. Нежно, сдерживая в себе отчаяние и ярость, они взяли руку Франции и терпеливо приложили к своим устам, чтобы эта немая вновь научилась говорить. Они припали к самому источнику речи, чтобы там, в глубинах омраченных сердец и потрясенных умов, почерпнуть слова самые важные, те несколько слов, без которых все прочие слова теряют смысл.

И песнью была спасена правда».⁸⁴⁵

В эссе «Рифма в 1940» Арагон говорит о финальном созвучии строк как об изобретении человечества, о *прогрессе*, выделяя слово курсивом, о воздействии на память, о рифмовке, которая помогает стихотворению стать понятным, доступным максимальному числу читателей, показывая наглядно, как избежать цензуры. Творчество Арагона хорошо изучено в нашей стране, но эссе о рифме осталось не переведено, поскольку обилие стихотворных цитат и аргументация, связанная со спецификой их звуковой организации, затрудняет перевод, но именно такой иносказательный (стиховедческий) дискурс позволял избежать внимания цензоров. Арагон не упоминает русских советских поэтов, источник вдохновения, но эта фигура умолчания также обусловлена положением литературы в оккупированной Франции. Поэзия, оказавшаяся от рифмованной метрики, возвращается на «запасной путь», с опорой на фоноцентрическую модель, когда бумажная публикация находится под угрозой. Поэтика Арагона, реформатора стиха и знатока французской поэтической традиции, переходит из дискурса активного воздействия (авангардный поэтический дискурс) к дискурсу «контрабандного

⁸⁴⁵ Marcenac J. Les Lettres françaises, 1964, № 1033. P. 6.

воздействия», сочетая трансформирующую силу поэтического высказывания и лирическую традицию.

§2. Голоса второй половины XX века: неоавангард и нео-лиризм

2.1. Скрытая музыка присутствия Филиппа Жакоте⁸⁴⁶

Период после 1945 г. до 60-х годов, до момента теоретического подъема, считается переходным этапом, но именно в эти годы складывались поэтические голоса, которые определяют пейзаж французской поэзии второй половины XX в.

После окончания Второй мировой войны конфликт, обозначившийся в полемике вокруг поэтов движения Сопротивления, стал еще более ощутим. Не раз отмечалось⁸⁴⁷, что ее пафос утратил ведущую роль в мирное время. Арагон продолжает активно участвовать в литературной жизни, перемежая прозу и стих, рифмованный и нерифмованный, метрический и дисметрический, даже версе. Жак Превер и Раймон Кено в эти годы расширяют возможности литературы за счет устности (оба писали песни). Рифма и метрика присутствуют у Кено, поскольку это тоже своего рода “письмо с ограничениями” (*à contrainte*), отвечающее методу сознательного создания текстов OULIPO.

Ощущение неудовлетворенности литературной ситуацией подробно описал Жак Дюпен (1927-2012): «Для моего поколения это было мрачное

⁸⁴⁶ Подпараграф представляет собой переработку статьи: Белавина Е. М. О некоторых особенностях ритмической организации поэтического дискурса Ф. Жакоте // Риторика ↔ Лингвистика. — Смоленск : СмолГУ, 2015. — Вып. 11. — С. 83–91

⁸⁴⁷ Murat M. *La Poésie de l'Après-guerre. 1945-1960*. Ed. Corti. 2022; p. 7.; Sabatier R. *La poésie du vingtième siècle*. Albin Michel II – Révolutions et conquêtes. 1982. P. 364.

время. С одной стороны, кавалькады и буйство розы и резеды⁸⁴⁸, мотивы, сочиненные над покровом ночи, с чувством локтя в рядах движения Сопротивления. Но под ясным небом, они искажались, звучали фальшиво, задыхались...а с другой стороны, новая волна измученных цветов сюрреализма, очертания прежних пиров, остывшие костры былых празднеств»⁸⁴⁹.

Именно в этот период начинается творческий путь Филиппа Жакоте (1925-2021), на примере которого можно проследить трансформации аудиальной поэтики от первых метрических стихотворений до французского верлибра и поэтической прозы⁸⁵⁰. Именно этот тип письма, сохранившийся на протяжении всей второй половины века, станет ориентиром для критического неолиризма, который возник в 80-е годы XX века.

В книге “L’Effraie⁸⁵¹ et autres poésies”, которую Жакоте называет началом «собственного голоса»⁸⁵², с точки зрения звуковой организации представляет большое разнообразие: верлибры, сонеты и другие стихотворения с метром и рифмой, что показывает активный поиск поэтической формы.

В годы создания книги Жакоте работает над переводом Гомера, общается в Париже с поэтами и переводчиками. Определяющую роль сыграла встреча с Пьером Лери, переводчиком с английского языка. Через него Жакоте воспринял урок Элиота: «не позволять терять контакт с изменчивой речью повседневной беседы» и заставлять звучать «скрытую музыку в речи своей

⁸⁴⁸ Рефрен стихотворения Арагона “La Rose et le Réséda” построен на созвучии [r] [z] с расподоблением гласных. Aragon L. Œuvres poétiques complètes, Gallimard, Pléiade, 2007, en 2 vol. Vol 1, P. 998.

⁸⁴⁹ Dupin J. réponse “Absence de la poésie?” // Le Débat №54, 1989. P. 179.

⁸⁵⁰ Для российского читателя Жакоте выглядит автором, склонным к верлибру и поэтической прозе. Жакоте Ф. / Jaccottet Ph. В комнатах садов. Dans les chambres des vergers. – М.: Арт-Волхонка, 2014. – 96 с., Жакоте Ф. Прогулка под деревьями» (2007), «Стихи. Проза. Записные книжки» (1998), «В свете зимы» (1996).

⁸⁵¹ Первая книга, напечатанная у французского издателя. Две предыдущие книги он исключил из библиографии, поскольку, как ему казалось, присутствует литературный пафос, - полная противоположность поэтике, которую он избрал для себя.

⁸⁵² Entretien avec Jean Pierre Vidal, Grignan, les 4 et 5 avril 1989. // Philippe Jaccottet, J.P. Vidal ed. P. 127.

эпохи»⁸⁵³. Поиск нового звучания в начале XX века был связан с понятием современности, но для Жакоте характерно дистанцирование «от авангардных течений, какими бы они ни были, и от мира пассаистов»⁸⁵⁴.

В сонетах, тематически связанных с отъездом 21-летнего автора из Швейцарии и началом новой жизни в Париже, рифмовка и 12-сложник не производят впечатление свежести и зыбкой гармонии, поскольку длина ритмических групп ставит под вопрос просодический модификатор цезуры и/или произношение -е внутри каждого стиха:

Je sais maintenant que je ne possède rien A
pas même ce bel or qui est feuilles pourries b
Encore moins ces jours volant d'hier à demain A
à grands coups d'ailes vers une heureuse patrie⁸⁵⁵ b

Жакоте создает гибридные тексты, например, заглавное стихотворение сборника “L’effraie” написано белым стихом (12-сложник без рифм), а в стихотворении “Вечерние новости” граница стиха не совпадает с границей ритмической группы (в данном случае происходит ритмический разрыв синтагмы), создается имитация прерывистого дыхания, эффект неподготовленного речепорождения и подыскивания верного слова. Жакоте стремился «спрятать» звуковой повтор, сделать речь как бы прозаической: «присматривая» за рифмой, чтобы эта «дешевая погремушка» не брала на себя ведущей роли, от чего предостерегал Верлен в “Поэтическом искусстве”. Достичь желаемого эффекта удастся, противопоставив членение на строки синтаксической организации фраз (переносы выделены подчёркиванием, подвижность цезуры представлена справа количеством слогов в полустипиях):

À l’heure où la lumière enfouit son visage 6+6 a
dans notre cou, on crie les nouvelles du soir, 4+8 (7) B
on nous écorche. L’air est doux. Gens de passage 4 (5)+3+4 a
dans cette ville, on pourra juste un peu s’asseoir 4+ 8 B
au bord du fleuve où bouge un arbre à peine vert, 4+8 C
après avoir mangé en hâte ; aurais-je même 8+4 d

⁸⁵³ Jaccottet Ph. Œuvres, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 2014. P. 1350.

⁸⁵⁴ Ibidem. P. 34.

⁸⁵⁵ Ibidem. P. 5.

le temps de faire ce voyage avant l'hiver, 8 (7)+6 d
de t'embrasser avant de partir? si tu m'aimes
retiens-moi [...] ⁸⁵⁶

При формальном соблюдении требований рифмованной силлабики (visage/passage; soir/s'asseoir; vert/hiver, même/m'aimes; количество слогов визуально может давать 12 слогов при реализации, но этот метрический паттерн вступает в противоречие с произносительной нормой без финальных -е) из-за многочисленных переносов при чтении вслух рифмы вообще не чувствуются, кажется, что это простая речь, спонтанная и взволнованная, создается эффект обыденной речи за счет ритмической структуры, слова, несущие смысловое ударение, не вынесены в рифменные позиции конца строк.

Для поэтики Жакоте приоритетным является отказ от риторичности, красочности образа, эстетика стирания (esthétique de l'effacement по знаменитой строке "Effacement soit ma façon de resplendir"⁸⁵⁷). Внимание автора к движению света, оттенкам (нюансам цвета и звука) на звуковом уровне подкрепляется метафорически: автор проводит огромную работу по «сокрытию» механизмов благозвучия.

В верлибрах ни внутренних рифм или ассонансов, ни игры слов, аллитерация неглубокая, как бы случайная:

Y aurait-il des choses qui habitent les mots	
plus volontiers, et qui s'accordent avec eux	повтор [k]: [ki-sa-k ɔ v -da-v ɛ -k ø]
– ces moments de bonheur qu'on retrouve dans les poèmes	повтор [m] : [mo-m ɑ̃] [p ɔ ɛ m]
avec bonheur, une lumière qui franchit les mots	повтор [l]: [ly-mj ɛ v] [le-mo]
comme en les effaçant ⁸⁵⁸	

⁸⁵⁶ «В тот час, когда свет зарывается лицом// нам в шею, кричат Вечерние новости// с нас снимают шкуру. Воздух теплый. Мы здесь проездом//в этом городе мы сможем немного посидеть//на берегу реки, где колышется едва зеленое дерево//после того, как мы наспех поели; успею ли я // отправиться в это путешествие до наступления зимы// поцеловать тебя перед отъездом? если ты любишь меня//удержи». Jaccottet Ph. Les nouvelles du soir // Œuvres, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 2014. P. 7.

⁸⁵⁷ Jaccottet Ph. Les nouvelles du soir. // Œuvres, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 2014. P. 161.

⁸⁵⁸ Jaccottet Ph. Œuvres, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 2014. P. 542.

По теории ритма Ж. Дессона и А. Мешонника, в приведенном примере дополнительное просодическое ударение приобретают ключевые слова стихотворения (*qui, moments, lumière, les mots* из-за консонантных повторов). Между словами *lumière* (свет) и *les mots* (слова) возникает дополнительная звуковая связь, поскольку мы имеем дело с контр-акцентами. По мнению Ж. Дессона, эти слова оказываются выделены: так образуется «короткое замыкание смысла»⁸⁵⁹.

Именно это удалось почувствовать О.А. Седаковой: «Моя переводческая работа состояла по существу в отсечении ложных и привычных для русского переводчика движений: подобрать более сильное, более жесткое или, наоборот, более красивое и редкое слово, педалировать ритмы и созвучия. Скромная глубина Жакоте – вот то, что мне хотелось сохранить»⁸⁶⁰.

В поэтическом дискурсе становится видна работа аудиального воображения, которая проявляется, в частности, в двойной сегментации: поверх сегментации речевой накладывается сегментация поэтическая (как минимум – графическое членение на строки). Ю.С. Степанов, рассуждая о знаке, подчеркивает противопоставление поэтической и прозаической речи: «Начертание слов, знаки препинания, многоточия, абзацы, расположения строк – особенно в поэтической речи, прописные буквы и даже характер шрифта играют роль знаков»⁸⁶¹, толкованию поддается все – и длина ритмических групп, и взаиморасположение ударений имеют характер знака. Именно сегментация делает поэтический текст дискурсом⁸⁶². Интонационным членением, ударением, паузами, – составляющими специфику организации современного поэтического слова, – создается его звучание, речевая ситуация. Позднее наиболее распространенной в творчестве Жакоте становится форма,

⁸⁵⁹ Именно эти строки приводит Ж. Дессон в лекции для объяснения понятия просодического акцентирования. Университет Paris VIII, лекция от 16.10.2009.

⁸⁶⁰ Жакоте Ф. / Jaccottet Ph. В комнатах садов. Dans les chambres des vergers. – М.: Арт-Волхонка, 2014. С. 89.

⁸⁶¹ Степанов Ю.С. Французская стилистика (в сравнении с русской). – М.: URSS, 2009. С. 326.

⁸⁶² Murat M. Le Vers libre. – P.: Honoré Champion, 2008. P.49.

которую М. Мюра называет стандартной формой верлибра (*vers libre forme standard*)⁸⁶³.

Если регулярная метрика (количество слогов, повтор ударений) и паронимазия (многообразие фигур звуковых повторов) являются мнемотехническими средствами стиха, то «эстетика стирания» Ф. Жакоте, развивающаяся в период, когда доступен не только бумажный носитель, но и новые средства материализации поэзии (аудио и видеозаписи), предпочитает почти неуловимую опору на звук: просодическую акцентуацию.

Если согласиться с утверждением А. Спира (1.4.2), что ударения в поэзии находятся на «гребнях смысла»⁸⁶⁴, скопление ударений считается как сгусток мускульной энергии для выделения и иерархизации информации.

Понятие просодического ударения используется в стиховедческих трудах, хотя, очевидно, требует дальнейшего изучения с помощью новых технических средств, поскольку французские исследователи (например, А. Лашре, М. Мюра и Ж. Дессон) расходятся в объяснениях значения и природы этого явления.

На примере поэтики Жакоте, «самой представительной фигуры нового поколения»⁸⁶⁵, можно проследить в миниатюре развитие французского стиха. В поэтическом дискурсе Жакоте рифма проживает ту же эволюцию, что ей пришлось пройти исторически в эпоху становления верлибра. Если на раннем этапе графическая сегментация спорит с синтаксическим членением и рифма оказывается как бы излишней, то сегментация зрелого верлибра Жакоте следует ритмическим группам, совпадает с синтаксической структурой. Лирическое начало во французской поэзии стремилось скрыть несущие механизмы звучности, противопоставить естественность эксперименту футуризма, подхваченному сонорной поэзией и леттризмом, с одной стороны,

⁸⁶³ Murat M. *Le Vers libre*. P.: Honoré Champion, 2008. P. 34.

⁸⁶⁴ Spire A. *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des techniques poétiques*, P.: José Corti, Paris, 1986. P. 47.

⁸⁶⁵ Балашова Т.В. Франкоязычная поэзия Швейцарии после Второй мировой войны// История швейцарской литературы. Том III. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — С.539.

и OULIPO и текстуализму – с другой. Поэтика Жакоте, поэтика нюансов и оттенков, стирания и исчезновения, держится на негромких, почти неприметных ритмических приемах.

2.2. Техника *réécriture*: Жак Рубо⁸⁶⁶

В 1960-1980 гг., когда поэзия дистанцируется от политической ангажированности, изначально входившей в программу журнала *Tel quel*, вырабатываются разнообразные экспериментальные практики на фоне теоретического расцвета гуманитарных наук в сотрудничестве с математикой. «Письмо с ограничением» (*écriture sous contrainte*⁸⁶⁷) входит в сферу аудиальной поэтики, когда речь идет о переписывании прецедентных текстов свободным стихом, причем ритм понимается как «иерархическая последовательная комбинаторика событий, рассматриваемых только в одном аспекте тождества и различия»⁸⁶⁸.

Символичным творческим жестом можно назвать работу Рубо с произведениями прошлого. Например, он обращается к совместному пародийному творчеству Верлена и Рембо, к стихотворениям “*Vieux Coppées*”⁸⁶⁹, вошедшим в так называемый Альбом Зютистов⁸⁷⁰, создавая «Новые старые Коппе», (ограничением служит задача сохранить тональность и наполнить новым содержанием простую силлабическую форму 10 строк).

⁸⁶⁶ В основу подпараграфа легла статья: Белавина Е. М. Техника *réécriture*: Жак Рубо и Кристоф Манон // Риторика — Лингвистика. — Смоленск : СмолГУ, 2016. — Вып. 12. — С. 276–283.

⁸⁶⁷ Roubaud J. Description du projet. *Mezura* №9, Cahiers de poésie Comparée 2 série, documents de travail, 1979. P. 50.

⁸⁶⁸ Meschonnic H. Critique du rythme. Verdier, 1982. P. 574.

⁸⁶⁹ “Verlaine, Germain Nouveau, Rimbaud... Ils créent ce qu'ils appellent des « vieux coppées ». Moi, je fais des « Vieux Coppée Nouveaux »”. Margaux Coquellle-Roëhm, Jacques Roubaud. Entretien avec Jacques Roubaud. Place de la Sorbonne : Revue internationale de poésie, 2020, 10. P.13-30.

⁸⁷⁰ Verlaine P. Verlaine P. Œuvres poétiques complètes, P.: Gallimard, Pléiade, 1962. P. 167-168.

Жак Рубо⁸⁷¹, один из самых ярких французских поэтов второй половины XX века, математик по первому образованию, активный участник группы OULIPO, отличался впечатляющей аудиальной памятью, стихи запоминал мгновенно, знал наизусть сотни стихотворений, тысячи цитат. Эта способность в сочетании с огромным опытом чтения стала основой его теории: «В поэзии число связано со слушанием, аудиальным опытом (*expérience de l'audition*) и чтением (*lecture*) [...] стихотворение видится как страница и может быть представлено голосом. Оно будет в голове. Его видят и слышат внутренне»⁸⁷². Вводя понятие слухового ментального образа стихотворения (*aural*), Рубо исследует метрику в ее аудиальном аспекте.

Рубо вел отсчет своей поэтической деятельности с книги $\in$ ⁸⁷³ (или знак принадлежности в теории множеств), которую называл *Vieux Corréé sonet sonetov* (14x14), соединяя в своем дискурсе формы математические и вербальные. Рубо увлекала история стиха⁸⁷⁴, изучая твёрдые формы (сонет, танка) в диахронии, он сумел показать их изменчивость. Рубо интересовался вопросами формы, неразрывно связанными с практикой перевода.

Рубо делится наблюдениями о современной ситуации поэта в своем эссе о трубадурах: «"Писать стихи в современных условиях - занятие затруднительное, согласимся с этим. Упорство на этом пути предполагает выбор модели, отсылку к благоприятной эпохе, в которой поэзия блистала. Я выбрал Прованс двенадцатого века. Можно мыслить поэзию через поэзию трубадуров, на их примере. Самая современная поэзия, чтобы выжить, должна защитить себя от стирания, забвения, насмешек, избрав некую архаическую эпоху»⁸⁷⁵. Рубо обращается к эпохе песенной поэзии, сталкивается с

⁸⁷¹ Его именем назван журнал университета Пуатье, посвященный исследованиям поэзии XX-XXI вв. *Les Cahiers Roubaud*.

⁸⁷² URL: [<http://www.humanite.fr/jacques-roubaud-la-poesie-dit-ce-quelle-dit-en-le-disant-607311>] Дата обращения: 31.01.2023

⁸⁷³ $\in$, P. : Gallimard, 1967.

⁸⁷⁴ История современного стиха (Roubaud J. *Vieillesse d'Alexandre*), история средневековых форм: Roubaud J. *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*.

⁸⁷⁵ Roubaud J. *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*. –P. : Ramsay, 1986, rééd. P. : les Belles Lettres, 2009. P. 17.

вопросами архаизации в поэтическом переводе, находит источник вдохновения и модель поэтического письма.

Исследование поэзии трубадуров, проведенное Рубо, является примером единства непрерывного процесса чтения-письма-перевода: он предлагает свою интерпретацию их поэзии в книге “La fleur inverse”⁸⁷⁶, но создает свои тексты как бы на полях исследования. Например, стихотворение “Farai un vers de dreit nien” (“Je fais un chant de pur néant”) Гийома IX Аквитанского (1071-1126):

Farai un vers de dreit nien :
Non er de mi ni d’altra gen,
Non er d’amor ni de joven,
Ni de ren au,
Qu’enans fo trobatz en dormen
Sus un chivau⁸⁷⁷.

Стало источником вдохновения для людического стихотворения Рубо Je vais faire un poème sur pas grand chose:

Je vais faire un poème sur pas grand chose je pourrais le faire sur rien et en prose mais je
ne sais rien de ‘rien’ sauf qu’on en cause qui s’en soucie ? je l’ai écrit sur mon pieu à
l’encre rose puis j’ai dormi

Je suis né en mille neuf cent trente deux je suis triste tantôt, tantôt joyeux jeune j’étais
au début maintenant vieux qui s’en soucie ? hier était moche aujourd’hui ce n’est
pas mieux et v’la la vie !

Quand je dors, sûr, je ne suis pas éveillé il ya un *bug* dans mon cœur faut
l’surveiller si je dois être debout je m’mets sur pied qui s’en
soucie ? quand je suis assis longtemps et sans bouger j’ai des fourmis

J’ai un bon médecin c’est l’docteur Vareille elle me prend ma tension et la
surveille me donne un médicament qui fait merveille en
pharmacie on n’en trouve pas beaucoup qui soient pareils à celui-ci

⁸⁷⁶ Roubaud J. La fleur inverse. Essai sur l’art formel des troubadours. –P. : Ramsay, 1986, rééd. P. : les Belles Lettres, 2009.

⁸⁷⁷ Досл. «Сделаю стих из ничего, он не обо мне, ни о ком-либо другом, он не о любви, не о молодости, Ни о чем другом, я нашел его, во сне верхом на лошади». Сохранена графика расположения текста.

J'ai une épouse dont je suis le mari je la connais elle me connaît aussi notre
appartement n'est pas très grand, aussi pas de souci pour nous ren-contrer dans la
journée, la nuit ça va, merci

Mon poème est fini je vais le signer jacques roubaud c'est mon nom je l'enverrai par
mel à tous les oulipiens ça m'étonn'rais qu'ils s'en soucient ils diront 'mais quelle
est la contrainte ? ' ah ! c'est dur d'être incompris⁸⁷⁸

При первом взгляде на стихотворение Рубо сразу возникает ощущение современности письма в связи с типографическим представлением текста на странице (отсутствие знаков препинания и увеличенные пробелы). Без знаков препинания взгляд не сразу утверждается в необходимости читать горизонтально, минуя разреженность (пробелы) между двумя псевдо-столбиками.

Если поменять расположение текста, согласно рифмам и ассонансам (как бы в конце строки), то проявится силлабическая структура, сочетающая четные метрические паттерны разной длины:

Je pourrais le faire sur rien et en prose	10
Mais je ne sais rien de 'rien' sauf qu'on en cause	10
Qui s'en soucie?	4
Je l'ai écrit	4
Sur mon pieu à l'encre rose	8
Puis j'ai dormi	4

Рефрен “qui s'en soucie ?”, рифмы и ассонансы (chose// cause// rose//
prose; deux//vieux//mieux// joyeux; soucie//écrit//dormi//aujourd'hui//vie;
éveillé//surveiller//pied; soucie//assis//fourmis ;
Vareille//surveille//merveille//pareils; pharmacie//celui-ci;
mari//aussi//aussi//souci//nuit//merci//; signer//enverrai//étonn'rais;
soucient//incompris) прошивают все строфы насквозь. В сочетании с хиазмом

⁸⁷⁸ URL [http://oulipo.net/fr/vers-de-gnien-gnien/] Дата обращения: 07.01.2022.
Графическое расположение текста сохранено.

(je suis triste tantôt, tantôt joyeux) и инверсией (jeune j'étais au début maintenant vieux), фигурами, свойственными архаической поэтической речи, в тексте присутствуют англицизмы из компьютерной сферы (buger – зависнуть, о компьютере, mel –mail), графические искажения орфографии в пользу фиксации разговорного произношения (v'là; pas grand chose; l'docteur, m'mets, l'surveillance, m'étonn'rais). В небольшом по объему тексте Рубо поднимает вопрос об историчности (historicité) поэтического языка, а также о соотношении поэтической формы и быденного языка. В последней строфе обозначены адресаты (tous les oulipiens) и общее название письма с ограничением (la contrainte)⁸⁷⁹. Техника Рубо подходит под определение термина, для которого в русском переводе был предложен эквивалент «перезапись» (фр. la réécriture): «перезапись означает любое воспроизведение предшествующего произведения, каково бы оно ни было, другим текстом, который в явной или неявной форме ему подражает, его видоизменяет и с ним соотносится»⁸⁸⁰. Рубо «переписывает» и свои тексты, и тексты отдаленных эпох (réécriture/récriture, resyclage), что вписывает его манеру письма в постмодернистский вектор, направленный против двух агентов логоса (структуры и автора)⁸⁸¹, а также включает в более широкий научный контекст теорий интертекстуальности⁸⁸², однако нас интересует этот пример с точки зрения аудиальной поэтики: пример сокрытия звуковых механизмов организации текста (подобно тому что мы видели у Жакоте), но не столько в лирической, сколько в иронической тональности.

⁸⁷⁹ Досл. «Мое стихотворение закончено, я подпишу его жак рубо, это мое имя, я отправлю его мейлом всем улипийцам, я удивлюсь, если они обратят на него внимание, они скажут: "но в чем же тут ограничение?" ах! трудно быть непонятым».

⁸⁸⁰ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вст. ст. Г. К. Косикова. М.: Изд. ЛКИ, 2008. С. 227.

⁸⁸¹ Косиков Г.К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр., составление и вступит. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 48.

⁸⁸² «Ибо если письмо всегда является переписыванием ("si l'écriture est toujours une réécriture"), тонкие регулирующие механизмы, меняющиеся в зависимости от эпохи, работают так, чтобы оно было не просто копированием, а переводом, цитированием». Compagnon, A. La Seconde Main ou le travail de la citation. Points, 2016. P. 41-42.

Работа с историческими текстами в творчестве Жака Рубо многообразна, затрагивает разные жанры, многие языки и заслуживает многогранного изучения. Техника ритмической обработки текста отдаленной эпохи вызывает интерес у читателей в связи с актуализацией прецедентного текста, что служит дополнительным рычагом медиатизации произведения и автора, чем пользуются современные писатели, например, популярный поэт Кристоф Манон⁸⁸³ (р. 1971, автор 29 книг, лауреат 3 литературных премий, в том числе премия Эредиа Французской академии 2024 г.), переписавший «Большое Завещание» Франсуа Вийона.

Манон, предлагая публике свое произведение, сомневался, что найдет издателя: «Я думаю, в особенности, о “Завещании” Вийона, которое я *перевел* и считаю его доступным для широкой публики. Но я не знаю, какой издатель может заинтересоваться такого рода вещами»⁸⁸⁴.

«Завещание» Манона представлено верлибром в виде строф, цифры над которыми отсылают к номерам строф Вийона:

1-3

à 35 ans passés j’admets :
branleur j’ai été et je demeure

nombreux ceux qui m’en ont fait
baver
et contre lesquels j’ai une dent
que les poux leur dévorent le râble⁸⁸⁵

⁸⁸³ Среди основных публикаций Manon Ch. Univerciel (Nous, 2009), Testament, d’après François Villon (Léo Scheer, 2011), Cache-cache (Derrière la salle de bain, 2012), Extrêmes et lumineux (Verdier, 2015), the collectively authored En procès (Inculte, 2016), Le flot continu et imperceptible du temps... (Littérature mineure, 2016) Au nord du futur (Nous, 2016). Кристоф Манон. Из книги «Вечность. Песнь I» (отрывок, перевод Е. Каневской)//Иностранная литература 2023, №5. С. 183-185.

⁸⁸⁴ Интервью Casaubon C., Roux L. Entretien avec Christophe Manon//La Femelle du requin n° 35, hiver 2011. [Электронный ресурс] http://mupcr.ru/files/entretien_femelle_du_requin.doc – (дата обращения :05.03.2016.)

⁸⁸⁵ «в свои 35 лет я признаю//я был [*не очень собранным человеком] и остаюсь//многие [доставили мне негативные эмоции]//и на них держу зуб// [* да отмстится им]». Грубая лексика заменена эквивалентами и помечена *.

Любой читатель, знакомый с текстом Вийона, может удивиться, почему же автор называет свое произведение переводом. Напомним для сравнения первые строки Вийона:

I
En l'an de mon trentiesme aage,
Que toutes mes hontes j'euz
beues,
Ne du tout fol ne du tout saige
Non obstant maintes peines
eues,
Lesquelles j'ay toutes receues
Soubz la main Thibault
d'Aucigny...
S'esvesque il est, signant les
rues,
Q'il soit le mien, je le regny.

«Большое Завещание» Вийона написано 8-сложником строфами по 8 строк, Манон позиционирует свою работу не только как модернизацию формы, но и адаптацию содержания, чтобы «Завещание» стало его личным завещанием («... C'est presque de l'auto-fiction»). По тексту встречаются вкрапления строк Вийона, но все реалии заменены современными, лексика, синтаксис, ритм стиха максимально приближены к сегодняшнему разговорному языку.

Так, например, в 12 строфе у Вийона упоминается комментарий Аверроэса к трудам Аристотеля:

Or est vray que après plains et
pleurs
Et angoisseux gémissemens,
Après tristesses et douleurs,
Labours et grief cheminemens
Travail mes lubres sentimens,
Esguisez comme une pelote,
M'ouvrist plus que tous les
commens
D'Averrois sur Arristote.

Арабский философ Аверроэс, комментирующий Аристотеля, заменен на Алена Бадью, пишущего о Хайдеггере, появляются рифмы и ассонансы:

12-13

après plaintes et pleurs
et gémissements angoissés
après tristesses et douleurs
fatigues et pénibles épreuves
la souffrance a aiguisé
comme une lame de rasoir
mon esprit émoussé
et mieux que tous les
commentaires
d'Alain Badiou sur Heidegger⁸⁸⁶

Манон отвечая на вопрос о своем отношении к постмодернизму, решительно дистанцировался: «Постмодернизм — это что-то слабое, я хотел писать сильно»⁸⁸⁷. Манон уверен, что ритмом можно оставить свой след в языке (trace), свой отпечаток, он «режет» стих (“je coupe, je coupe”. Ср. coupe как синоним césure).

Если в эпоху Ронсара, становления поэтической нормы, считалось, что из всех искусств, нисшедших с небес, в поэзии божественная искра сияет ярче всего “en plus vive et apparente splendeur”⁸⁸⁸, что поэт – “noble interprète” - благородный толкователь небес и природы⁸⁸⁹, то поэту второй половины XX века, на протяжении которой происходит так называемый «второй кризис стиха»⁸⁹⁰, досталась «негативная современность» (Эмманюэль Окар): продолжается деконструкция национальной системы стихосложения в

⁸⁸⁶ Досл. «вот после жалоб и рыданий//тревог и скрежета зубов// от нескончаемых страданий//трудов и тяжких испытаний //так наточила боль//получше тонких всяких лезвий//замылившийся разум мой//острей чем к Хайдеггеру комментарий//который составил Ален Бадью».

⁸⁸⁷ [Выступление, организованное Французским институтом 20.04.2015].

⁸⁸⁸ Sébillet T. Art poétique français// Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance. P. : Librairie générale française. 1990. P. 53.

⁸⁸⁹ Pilet de la Mesnardière H.J. La Poétique, (1640). – Genève, Slatkine reprints, 1972. (– 444 p.) p. D.

⁸⁹⁰ Murat M. La Poésie de l'Après-guerre. 1945-1960. Ed. Corti. 2022. P. 21.

контексте развития интернационального стиха и активного трансатлантического диалога. Одна из стратегий современного поэта – обращение к чужому тексту.

В обоих рассмотренных случаях – и у Рубо, и у Манона, – под ироничным присвоением прецедентного текста, скрыта практика чтения и вслушивания, а письмо является жестом благодарности, некого приношения, оммажем любимому поэту прошлого.

2.3. Поэзия и наука: интранзитивное письмо Дени Роша и Джона Эшбери⁸⁹¹

Новое письмо — новая наука.
*Ролан Барт*⁸⁹²

На самом деле, я писал в духе УЛИПО
еще до того, как появилось УЛИПО.
*Джон Эшбери*⁸⁹³

Этот параграф в свете важности дальнейшего развития «трансатлантического диалога»⁸⁹⁴ после 1968 г. мог бы быть помещен в самое начало раздела 3, посвященного второй половине XX века. Можно написать, по крайней мере, две истории современной французской поэзии: в одной будут имена, включенные во франко-американский диалог, в другой — к этому диалогу не стремившиеся, развивавшие специфические возможности означивания французского языка.

Рецепция американской поэзии, «с некоторым несоблюдением фаз дипломатических отношений между Францией и США, выстраивавшаяся

⁸⁹¹ В подпараграфе использованы материалы статей: Белавина Е. М. Эстетический потенциал автоперевода: французские стихи Джона Эшбери // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2022. — № 4. — С. 154–163; Белавина Е. М. Поэзия и наука: интранзитивное письмо Дени Роша и Джона Эшбери // Литература двух Америк. — 2022. — Т. 12. — С. 143–157.

⁸⁹² Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте/ сост., пер. с фр., послесл. С. Зенкина. М.: Ad Marginem; Сталкер, 2002. С. 91.

⁸⁹³ Ashbery J. “Le Nouvel Esprit.” L’œil de boeuf, no. 22 (December 2001). P.15

⁸⁹⁴ Lang A. La conversation transatlantique: Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968. Paris: Les presses du réel, 2020.

противовес британским авторам»⁸⁹⁵, оказала несомненное влияние на звуковую организацию поэтического текста.

Сосуществование «интернационального верлибра» и верлибра французского, несущего отсылки к коллективной памяти о национальной силлабике, характерно для литературной ситуации во Франции начиная с 60-х годов. Проникновение интернационального верлибра во Францию началось около 1899 г., когда Валери Ларбо открыл для себя Уитмена⁸⁹⁶, но его распространение набирает силу в 60-е гг. XX в., благодаря журналу *Tel Quel*. Со времен Бодлера американские поэты ощущали Францию родиной новых идей, новизны в поэзии, но к 1980-м гг. ситуация поменялась на противоположную.

В деятельности журнала *Tel Quel* (1960–1982), объединившего левый интеллектуально-художественный авангард, традиционно выделяют четыре этапа. Первые два⁸⁹⁷, «эстетический» и «формалистский», посвящены вопросам специфики литературы и языковой деятельности, письма как эксперимента, они определялись во многом работой Дени Роша и Марселена Плейне, ключевых фигур журнала. Выбирая трех американских поэтов, Дени Рош и Марселен Плейне⁸⁹⁸ в первую очередь представили читателю Эзру Паунда, Джона Эшбери и Роберта Крили.

Дени Рош вспоминает, что на момент вхождения в литературные круги у него было ощущение пустоты: «Это было начало шестидесятых, и он

⁸⁹⁵ Такое мнение высказывает, например, Джеймс Скайлер (James Schuyler), американский поэт, прозаик, представитель Нью-Йоркской школы, лауреат Пулитцеровской премии (1980): «Лучшее американское письмо повернуто в сторону Франции, а не Англии» (“La meilleure écriture américaine est tournée vers la France et non l’Angleterre”. цит. по: Lang A. Op. cit. P. 33).

⁸⁹⁶ Раздел 2.2.3.

⁸⁹⁷ Третий и четвертый периоды («теоретический» и «политический») в большей степени связывают с влиянием Юлии Кристевой.

⁸⁹⁸ Марселен Плейне (Marceline Pleynet, р. 1933) — французский поэт, романист, художественный критик и эссеист. Управляющий директор и секретарь редакции журнала *Tel Quel* (1962–1982). С 1983 г. сотрудничал с Филиппом Соллерсом в редакции журнала *L’Infini*. Плейне — автор множества поэтических книг, эссе об искусстве и литературе, четырех романов и восьми томов своего «Литературного дневника» (*Journal littéraire*).

[Плейне] сказал мне: великие поэты, которые пишут сейчас, — это довоенные люди [...] В то время [...] было ощущение пустоты, конца и начала»⁸⁹⁹.

На тот момент значимыми фигурами были Ив Бонфуа, знаток барокко и переводчик Шекспира; Андре дю Буше, в книгах которого белизны на страницах больше, чем слов; но ни они, ни ангажированная поэзия, ни, впрочем, наследники сюрреализма не отвечали запросам Дени Роша и Марселена Плейне.

Письмо Роша и Плейне не вписывались в существующие тенденции. С этих двух поэтов Робер Сабатье начинает главу «Другие типы письма» (“Autres écritures”) последнего тома своей трехтомной истории французской поэзии XX в.⁹⁰⁰. Название самой провокативной книги Дени Роша «Поэзия неприемлема» (*La poésie est inadmissible*)⁹⁰¹ стало визитной карточкой поэта, показывало неприятие ничьих авторитетов и высокую требовательность к себе и своему письму.

Идеи Соссюра, Якобсона, Альтюссера, Греймаса и Лакана вовлекают поэтов в рассуждение о структуре знания, заставляют задуматься о процессах, происходящих при создании текстов⁹⁰². Дени Роша и Джона Эшбери интересует проблема письма как такового.

По мнению французской исследовательницы франко-американских литературных связей Абигайль Ланг, именно встреча Дени Роша и Джона Эшбери предвосхищает интенсивный трансатлантический диалог⁹⁰³.

⁸⁹⁹ Roche D. ‘Nulle part, absolument nulle part’: Entretien de Denis Roche avec Yves di Manno et Jacques Sivan.” Java, no. 9 (Winter 1992–1993). P. 21.

⁹⁰⁰ Sabatier R. La poésie du vingtième siècle. Albin Michel II – Révolutions et conquêtes. 1982. P. 659-665.

⁹⁰¹ Рош Д. Предисловие к книге «Поэзия неприемлема» // База. Передовое искусство нашего времени. 2011. № 2: Сборник литературы и теории журнала «Тель Кель». С. 361–362.

⁹⁰² Maulpoix J.-M. “1960: Figurer.” In La poésie française depuis 1950. URL.: <https://www.maulpoix.net/Figurer1960.html>. Дата обращения: 18.04.2024.

⁹⁰³ Lang A. La conversation transatlantique: Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968. Paris: Les presses du réel, 2020. P. 33

Джон Эшбери вспоминает, как в начале 1950-х гг. Кеннет Кох⁹⁰⁴, проводя год во Франции как фулбрайтовский стипендиат, привез книги Макса Жакоба, Раймона Кено, Поля Реверди: «Это было так освежающе по сравнению с поэзией, полной условностей, которая господствовала, когда мы только окончили университет»⁹⁰⁵.

В 1955 г. Эшбери сам покидает Америку с намерением писать диссертацию о Реймоне Русселе⁹⁰⁶¹², но исследование не завершил, поскольку переключился на деятельность критика искусства (*New York Herald Tribune*, *ArtNews*, *Art International*). Эшбери знакомится с Дени Рошем и Марселеном Плейне, с которыми его сближает скептическое отношение к практически всей тиражируемой поэзии, в частности, к сюрреалистам и автоматическому письму. Поэтов объединяет и отношение к тексту, отказ от фигуративности, поиск новизны языка.

О дружбе Плейне, Роша и Эшбери, основанной на общем стремлении к новой поэзии и близости эстетических взглядов, осталось не особенно много документальных свидетельств, но ее можно проследить по публикациям. Эшбери переводит стихотворения Роша и Плейне, печатает их в журнале “*Locus Solus*”, которым он руководит в 1961–1962 гг. В 1965-м в журнале *Tel Quel* появляются стихотворение Эшбери «Реки и горы» (“*Rivers and Mountains*”)⁹⁰⁷ и спустя менее года — его «французские» стихотворения⁹⁰⁸.

⁹⁰⁴ Кеннет Кох (Kennet Koch, 1925–2002) — американский поэт, драматург, профессор, доктор философии. Один из ведущих представителей Нью-Йоркской школы.

⁹⁰⁵ Ashbery J. “Le Nouvel Esprit”. *L’œil de boeuf*, no. 22 (December 2001). P. 19.

⁹⁰⁶ Реймон Руссель (Raymond Roussel, 1877–1933), французский поэт, писатель, считается предтечей сюрреализма, автор романа *Locus Solus*, создававшегося в 1913–1914 гг. Это заглавие Эшбери вынесет в название своего литературного журнала. Реймон Руссель использовал механизм паронимической аттракции и приемы, предвосхищающие “письмо с формальным ограничением” OULIPO, при создании книг, что описано в рассказе «Как я написал некоторые из моих книг» (Raymond Roussel, *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, coll. « L’Imaginaire », 1995.), получившего отклик в творчестве Кристиана Прижана. Prigent, C. *Comment j’ai écrit certains de mes textes*. Inter, (96), 2007. P. 49.

⁹⁰⁷ Ashbery, John, and Robert Creely. “Poèmes.” *Tel Quel*, no. 20 (Winter 1965). P. 78–84.

⁹⁰⁸ Ashbery, J. “Poèmes français.” *Tel Quel*, no. 27. Automne 1966. P. 14–24.

Эшбери с юности увлекался живописью, ходил в художественную школу, готовился стать художником. Связь поэзии с визуальными искусствами для него навсегда осталась основополагающей:

«В лекции “Невидимый авангард”, прочитанной на художественном факультете Йельского университета в мае 1968-го, Эшбери говорил о новаторстве в живописи, проводя параллели с музыкой и поэзией»⁹⁰⁹.

Для определения поэтической манеры Эшбери, в первую очередь, говорят об особенном экфрасисе, словесном описании собственного портрета: «Писать, описывать и называть себя. [...] Эшбери, в свою очередь, столкнулся с неспособностью дать субъекта как такового, не размышляя о модели, зеркале, в котором можно узнать себя. Его стихотворение головокружительно умножает отражения и отсылки, но при этом не теряется в них. Экфрасис, описание в виде автопортрета, складывается в суровую и пленительную медитацию о сходстве и различии, идентичности и повторении»⁹¹⁰.

Дени Рош сравнивает свое стихотворение с абстрактной картиной, в описании которой угадываются идеи теории рецепции со вниманием к полюсу «интерпретатор»: «Некое эмоционально насыщенное пространство, по ту сторону которого читатель или зритель в одиночестве продолжает его домысливать, поскольку написанное обрывается именно там, где включается оттолкнувшееся от него воображение»⁹¹¹.

Ланг находит, что в некоторых стихотворениях Роша встречается тот же «приглушенный гипотаксис», что у Эшбери, то есть лингвистические способы выражения подчинительной связи (причинной, временной и проч.), которые не подкреплены логическим соединением частей предложения, что создает

⁹⁰⁹ Пробштейн Я. Вступление [к «Стихам» Джона Эшбери] // Иностранная литература. 2017. № 7. С. 196–200.

⁹¹⁰ Bleikasten A. “Entretien avec John Ashbery.” La Quinzaine littéraire, no. 518 (February 1993). P. 16–28.

⁹¹¹ Рош Д. Предисловие к книге «Поэзия неприемлема» // База. Передовое искусство нашего времени. 2011. № 2: Сборник литературы и теории журнала «Тель Кель». С. 362.

впечатление «разграбленного прекрасного классического языка»⁹¹² (нарушения на уровне логос-письма).

Американский филолог, специалист по поэзии XX–XXI вв. Марджори Перлофф отмечала, что такие синтаксические построения создают ощущение подчинительной связи, но без возможности синтезировать только что прочитанное, и в итоге возникает разочарование, усиленное концом стиха, где как бы намечается перенос и появляется ожидание, но следующая строка его не оправдывает⁹¹³.

И Дени Рош, и Джон Эшбери используют малоупотребительные слова, научные термины, разговорные слова, иноязычные вкрапления; применительно к стилю обоих французы применяют латинское выражение *non sequitur*, обозначающее логическую ошибку, не связанность довода с заключением.

Плейне в статье «Образ смысла» ставит под вопрос жанры и подчеркивает важность перевода, говорит о письме перформативном (“ici, maintenant” — «здесь и теперь») и интранзитивном: «Раз я не знаю, *что здесь происходит*, как я могу предпочесть ту или иную форму <...> внутри происходящего говорит мысль — это мысль того, что происходит»⁹¹⁴. Примечательно, что статья посвящена Эшбери, но поэт не упомянут в тексте.

В начале 1960-х Эшбери воплощает более, чем все другие авторы того времени, интранзитивное письмо. Эта внешняя борьба против фигуративности и нарративности в поэзии — на самом деле подспудная борьба против дуализма лингвистического знака, против самого принципа референтности, соотнесенности означаемого и означающего; именно она дает возможность вывести на ощутимый уровень несемантический репрезентант субъекта —

⁹¹² Lang A. Op. Cit. P. 36.

⁹¹³ Such ‘nonlinear associative logic’ is reinforced by the verse form itself: note the suspension of line endings, as in ‘Sometimes a word will start it, like,’ where the reader has to wait to resolve the question ‘like what?’ and when the answer is given in line 2, the mystery remains unresolved.” Perloff, Marjorie. “La Grande Permission: John Ashbery in the 21st Century.” *The Journal of Poetry & Poetics* 1, no. 2 (2013). P. 19.

⁹¹⁴ Pleyne M. “L’image du sens”. *Tel Quel*, no. 18 (Summer 1964) P. 72.

ритм. Эшбери говорит не о поиске ритма, а скорее, о его «выжидании»: «Я думал, что могу все записать, что это, может быть, и есть способ. [...] Вы ничего не можете сделать, вы должны расти, ритм снаружи становится все быстрее и быстрее, он превышает идеальную скорость сфер, которая, кажется, вам диктует, которая, кажется, закладывает твоё семя и условия его превращения однажды в окончательный древесный сок»⁹¹⁵.

Поиск нового ритма очень важен для Дени Роша. Рош пишет об этом в предисловии к сборнику «Поэзия неприемлема»: «Ритм самого начала был тем, что присуще моей манере: требовалось стихотворение [...] Стихотворение становилось композицией в пространстве, где длина строки, длина самого стиха, пробелы образуют картины, частично накладывающиеся друг на друга, как черепица или волны, чтобы стать составляющими непосредственно поэтического ритма. [...] У поэтического языка нет другой цели, чем выразить нечто сокровенное, присущее только ему одному, а это означает, что он способен обходиться только собственными средствами»⁹¹⁶. Стилистика не имеет значения, поэт ищет языка, не предназначенного для общения. В русле идей компаративной поэтики, развиваемой Кружком Поливанова в INALCO, Рош предполагает вневременную и транснациональную магию ритма: «Те же феномены, которые управляли некогда заклинаниями сибирских колдунов, присутствует сегодня в открытиях новейших поэтов»⁹¹⁷.

Языковой эксперимент⁹¹⁸ Роша и Эшбери требовал научной базы. Лингвистику Ролана Барта, активного участника трансатлантического диалога, называют «метафорической»⁹¹⁹, но именно такое интуитивное и чувственное переживание знания на тот момент оказалось наиболее эффективным и дало

⁹¹⁵ Ashbery J. "Le Nouvel Esprit". L'oeil de boeuf, no. 22 (December 2001). P. 63, 65.

⁹¹⁶ Рош Д. Цит. соч. С. 362.

⁹¹⁷ Там же.

⁹¹⁸ Вслед за В.В. Фещенко мы понимаем языковой эксперимент «как всеохватывающий процесс семиотической трансформации наличного языка (литературного, поэтического, художественного), ведущего к трансформации способа познания мира, стоящего за этим языком». Фещенко В. В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 9.

⁹¹⁹ Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. М.: Ad Marginem; Сталкер, 2002. С. 266.

мировой резонанс. Культурный трансфер «французской теории» был частью трансатлантического диалога, сближавшего французских и американских авангардных авторов.

И у Джона Эшбери, и у Дени Роша событие, о котором говорится в тексте, совпадает с самим письмом. Таким образом, акт письма, осмысления себя пишущим, смещает привычное распределение между ролями глагольной лексемы (бинарные оппозиции «субъект — объект», «субъект — адресат» и т. д.), что собственно и закрепило формально в том факте, к которому привлекает внимание Ролан Барт и который дал первое название его докладу: «Любопытно было бы выяснить, с каких пор глагол *писать* начали употреблять в непереходном смысле, так что писатель из человека, пишущего “нечто”, превратился в человека, который просто “пишет”; такая перемена, бесспорно, свидетельствует о важном сдвиге в общественном сознании. Но действительно ли здесь имеет место непереходный смысл? Ни один писатель, в какое бы время он ни жил, не может не понимать, что он всегда пишет что-то определенное; можно даже заметить, что именно тогда, когда глагол *писать* стал, казалось бы, непереходным, — именно тогда парадоксальным образом приобрел особую важность объект письма, именуемый “книгой” или “текстом”»⁹²⁰. Примером такого интранзитивного письма являются тексты Джона Эшбери и Дени Роша.

Одной из успешных писательских стратегий Джона Эшбери стал автоперевод, позволивший американскому поэту в середине XX в. создать тексты на французском языке, которые оказались в центре научной мысли того времени (переход к постструктурализму).

Традиционно автопереводы и поэтические произведения, написанные на иностранном языке, рассматривались как нечто маргинальное. Эшбери, заслуживший прозвище «этот безумный американец, который интересуется

⁹²⁰ Барт Р. Цит. Соч. С. 395.

Русселем»⁹²¹, инвертировал этот стереотип, создав так называемые «Французские стихи»: пять текстов, благосклонно принятых в кругах левого авангарда, были написаны сразу по-французски и опубликованы в журнале «Тель Кель»⁹²² (1965 г., № 20), и только потом автор записал их по-английски.

В 1980 г., представляя Эшбери антологии “Vingt poètes américains” («Двадцать американских поэтов»), Жак Рубо и Мишель Деги, называют его самым известным и престижным из поэтов Нью-Йоркской школы⁹²³.

В непрерывной практике чтения-перевода-письма происходит продолжение трансатлантического диалога. Джон Эшбери переводит Роша и Плейне (для своего журнала “Locus Solus”⁹²⁴ 1961–1962, номера III–IV). Позднее Дени Рош напишет в своей книге “Le Mécrit”: «Я стараюсь писать, как американец, пытающийся // Перевести себя на французский язык» (“J’essaie d’écrire comme un américain qui tenterait // De se traduire en français”)⁹²⁵.

В заметке от редакции Дени Рош комментирует публикацию «Французских стихотворений» в Тель Кель: «Англоязычный писатель Джон Эшбери написал эти пять стихотворений на французском языке с намерением самому перевести их на английский. Привлекая два языка в одном произведении, Джон Эшбери устанавливает дистанцию между собой и стихотворением, которая позволяет ему обнаружить и использовать то, что остается странным в привычном ему языке, и то, что привычно в иностранном»⁹²⁶.

В этих текстах есть некоторые ритмические отсылки к предшествующей системе стихосложения, так, например, начало первого текста звучит ритмической цитатой из классики, полустилишем александрийского стиха,

⁹²¹ Ashbery, John. “Entretien avec John Ashbery.” By Olivier Brossard. L’oeil de boeuf, no. 22 (December 2001). P. 15.

⁹²² Ashbery, John, and Robert Creeley. “Poèmes.” Tel Quel, no. 20 (Winter 1965)ю P. 78–84.

⁹²³ Vingt poètes américains. Ouvrage collectif. Paris, 1980. P. 24.

⁹²⁴ Locus Solus III–IV: New Poetry. Published by Lans-en-Vercors, 1961.

⁹²⁵ Roche D. Le Mécrit. Paris, Éd. du Seuil. 1972. P.39.

⁹²⁶ Vingt poètes américains, 1980. P. 14. В десяти строках Рош дважды подчеркивает, что оригиналы написаны по-французски.

далее следуют ритмические сбои читательских ожиданий вокруг классических 12 слогов, не позволяющие установиться какой-либо прочной силлабической симметрии:

Les sources de ces choses (6)/ étant très lointaines (5 или 6 с диерезой),
Il convient de les trouver (7),/ c'est pourquoi la brume (5)
et la nuit ont «mis les scellés» (8)/ sur toute l'ardeur (4 или 5 с учетом немого [Ө])
Du secret de la recherche (7)./ Non pour le confondre (6) Mais en assurer (5)/
la vivante aération (7)⁹²⁷.

Указательное прилагательное (“ces”) при слове «вещи» (“choses”) как бы должно детерминировать его, позиционировать в высказывании как нечто, что должно бы быть понятно читателю, но дальнейший текст его никак не поясняет. Причинная связь (“c'est pourquoi”) ничем не мотивирована логически, и вся дальнейшая последовательность действий, выраженных предикатами, неочевидна в соотношении с существительными, выполняющими роль подлежащих. Все это создает атмосферу тайны, «секрета поиска», тайной печати, лежащей на самом процессе поэтического письма.

Марселен Плейне в статье “L'image du sens” (1964), посвященной Эшбери, ставит под вопрос жанры и подчеркивает важность перевода, говорит о письме перформативном (здесь и сейчас) и интранзитивном: «Именно потому, что я не знаю, *Что здесь происходит*, здесь, сейчас, я пишу <...> в незнании, в котором я пребываю, о том, что происходит, как я могу предпочесть эту форму, а не другую <...> то, что говорит в происходящем, это мысль — мысль о том, что происходит»⁹²⁸.

В 1960-е годы идет осмысление процесса письма, формулируются принципы перформативности и интранзитивности, о которых говорит Ролан Барт в докладе в университете Джона Хопкинса (США) «Писать —

⁹²⁷ Vingt poètes américains. 1980. P. 15

⁹²⁸ “C'est parce que je ne sais pas Qu'est-ce que se passe ici, maintenant, que j'écris”. Pleynet M. L'image du sens // Tel Quel, été. 1964. № 18. P. 72.

непереходный глагол?»⁹²⁹ (1966) Французы ощущают энигматичность текста Эшбери, необычную лексическую сочетаемость (например, “*l’ardeur du secret de la recherche*”, “*vivante aération*”, “*les mêmes contacts*”, “*solides éclairs*”). Среди конструкций, которые ощущаются как неестественные из-за сочетаемости и порядка слов, можно назвать “*sous le froid et hautain ciel*”. Обычно эпитеты во французском языке стоят в постпозиции (следуют за существительным), но для эмоционального выделения эпитет может быть поставлен перед существительным, к которому он относится. В данном выражении при переносе двух эпитетов возникает двусмысленность: “*le froid*” может восприниматься как существительное «холод» с определенным артиклем, и только потом взгляд читателя обнаруживает следующее прилагательное «высокомерный» (“*hautain*”). Тогда первое слово воспринимается как прилагательное («холодное и высокомерное небо»). Точно так же читатель остается в растерянности перед философским утверждением в следующем стихотворении цикла: “*Toutes sortes de choses existent et mieux, // Spécimens de ces choses, qui ne se font pas connaitre*” (букв. «Все виды вещей существуют и лучше, // образцы этих вещей, которые не дают о себе знать»)⁹³⁰. Наречие “*mieux*” лишено синтаксических связей (ни к чему не относится, не характеризует никакое действие или процесс).

Именно тексты Эшбери в начале 1960-х годов наиболее соответствуют принципам отказа от образности и повествовательности, в которых воплотился бунт против лингвистической четкости структурализма, против неразрывного двуединства знака.

Впрочем, речь идет именно о состоянии пишущего, который отдает себе отчет, что не понимает, что происходит:

Mais l’existence de toutes ces choses et surtout L’étonnant ampleur de leur nombre doivent être Pour nous une source de questions inoubliables: Telles que d’où vient tout cela? Et encore:

⁹²⁹ Barthes R. *Écrire: verbe intransitif?* // Barthes R., *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens*. 1968–1971. Paris, 2002. P. 617–626.

⁹³⁰ *Vingt poètes américains*, 1980. P. 16.

Est-ce que je ferai partie un jour de toute cette ampleur?⁹³¹

В постановке вопросов, в выборе лексики и образности чувствуется убежденность Эшбери в том, что, если поэзия должна удивлять, изумлять, это удивление должно быть приятным⁹³². В поэтике Эшбери числа и цифры играют важную роль: “Car il me semble que tout redeviendra chiffre et sourire”⁹³³. Слово “chiffre” позволяет двойственное прочтение («цифра» и «шифр»), что близко к идеям OULIPO и Реймона Русселя, который предвосхитил опыты письма с формальными ограничениями этого литературного объединения. В последнем стихотворении цикла возвращается идея «числа»: “nous refermant dans l’idée du nombre”⁹³⁴.

Рассмотрим последнюю строфу четвертого стихотворения в сопоставлении с английским автопереводом:

Tout est paysage : perspectives de rochers Battues par d’innombrables vagues;
Champs de blé à ne plus en pouvoir compter ; forêts Aux sentiers perdus ; tours
de pierre

Et enfin et surtout les grands centres urbains, **avec**

Leurs buildings et leurs populations, au centre **desquels**

Nous vivons notre vie, faite d’une grande quantité d’instantis isolés Pour être
perdue au sein d’une multitude de choses.

Можно заметить, как в самом начале меняется сегментация по строкам, но в пятой и шестой можно видеть сходный перенос послесююзного слова:

Everything is landscape:

Perspectives of cliffs beaten by innumerable waves, **More** wheatfields **than**
you can count, forests With disappearing paths, stone towers

And finally and above all the great urban centers, **with**

Their buildings and populations, at the center of **wich**

We live our lives, made up of a great quantity of isolated instantis So as to be
lost at the heart of a multitude of things.⁹³⁵

⁹³¹ Vingt poètes américains, 1980. P. 20.

⁹³² Brossard O. Entretien avec John Ashbery // L’œil de boeuf, № 22 (déc. 2001). P. 16.

⁹³³ Vingt poètes américains, 1980. P. 17.

⁹³⁴ Ibidem P. 24.

⁹³⁵ Ashbery J. Poèmes française. Tel Quel, automne 1966. № 27. P. 24.

В этом отрывке нет сбоя логических связей, союзные слова вынесены в конец строк, следующая строка подхватывает перенос. Повтор лексемы “centre” и “with”, создается эффект неловкости неподготовленной речи, мысли, разворачивающейся у нас перед глазами, момента спонтанного говорения.

Автопереводы Эшбери являются, с одной стороны, примером стремления поэтов в «литературную столицу мира»⁹³⁶, а с другой — показывают тенденции в развитии языка французской поэзии в XX в. В 1950-е годы, когда Эшбери приезжает во Францию с целью литературоведческого исследования, научная мысль, поэзия, философия сближаются. Поэты OULIPO, с которыми общается Эшбери, в 1960-е годы ведут эксперименты по проверке на прочность связей означаемого и означающего с позиций структурализма и того, что готовится выплеснуться за его пределы, — постструктурализма. В 1966 г. Ролан Барт подводит теоретическую базу к процессу текстуального письма, заменившего «поэзию», «вдохновение», «творчество» в своем докладе «Писать — непереходный глагол»⁹³⁷.

В середине 1960-х годов поэтика Эшбери максимально соответствует концепции Барта. Дружба американского поэта с активными участниками литературного процесса М. Плейне и Д. Рошем, их согласие по ключевым вопросам эстетики и философии искусства, длительное пребывание в стране способствовали быстрой рецепции Эшбери во Франции. Благоприятными

⁹³⁶ До середины XX в. получить доступ к французскому читателю мечтали поэты всего мира, это негласно считалось особой ступенью к мировому признанию. На рубеже XIX–XX вв. пути многих русских поэтов пересекались в Париже. Именно на французском языке Гумилев готовил к публикации несколько стихотворений, которые он перевел сам. Рифмованные стихи Гумилева в момент, когда во Франции вырабатывался верлибр, не получили отклика. Стремление передать музыку русской силлабо-тоники не способствовало публикациям на французском языке. Рецепция Гумилева во Франции была отодвинута во времени. См. Белафина Е. М. Французские стихи Николая Гумилева // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2022. Т. 22, вып. 4. С. 428–433. К научной проблеме обогащения национальной версификации через переводческую практику обращается Полилова В.С. на материале переводов Гумилева с испанского. В.С. Полилова. Перевод стиха: между функциональным и формальным эквивалентом. // Поэзия филологии. Филология поэзии. Сб. статей. Тверь : Издатель А. Н. Кондратьев, 2018. С. 134–149.

⁹³⁷ Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989.

факторами можно считать и то, что он переводит на свой родной язык и публикует в США поэтов-современников. Важно, что англоязычный поэт создает тексты, проявляя столь ценимое французами желание выразить себя на французском — иностранном.

Эшбери пишет стихотворения, которые часто называют медитативной прозой. «Французские стихотворения» Эшбери на момент публикации отвечали запросам в философии поэтического дискурса: любая шероховатость воспринималась не как ошибка, а как особенность поэтики, новаторство, которое делает текст фактом истории литературы.

2.4 Поэзия вне книги: к вопросу о сонорной поэзии⁹³⁸

Avant peu, les poètes pourront, au moyen des disques,
lancer à travers le monde de véritables poèmes symphoniques.
Guillaume Apollinaire⁹³⁹

Для современного литературного процесса характерен поиск эффективной коммуникативной ситуации за пределами книги, в особенности, поэтической книги (бумажной или электронной).

Поиск поэтического нового языка и поиск новых внешних носителей памяти шел в XX веке параллельно, и в аудиовизуальных архивах звукозаписи поэтов занимают важнейшее место. Желание сохранить голос руководило Шарлем Кро, Аполлинером, Гилем и многими другими. В накопленном «звучащем наследии» XX века существует пограничная сфера между театральными устными практиками и поэтическим публичным чтением, которую называют «сонорной поэзией» (*poésie sonore*).

Сонорной поэзией называют ряд разноплановых и неоднородных техник поэтического творчества, придающих особое значение звучанию, человеческому голосу (часто в соединении с другими звуками).

Существует две концепции понятия сонорной поэзии. Согласно одной из них столетие сонорной поэзии праздновали в 2008 году⁹⁴⁰, связывая ее появление с апрельским выступлением Жюль Ромена в апреле 1908 г.,

⁹³⁸ В подпараграфе использованы материалы статей: Белавина Е. М. Поэты сонорные или несонорные: Фред Грио, Венсан Толеме, Себастьян Леспинас? // Новое литературное обозрение. — 2017. — № 6. — С. 56–66; Белавина Е. М. Весь этот шум, или Некоторые аспекты фоностилистики современной французской поэзии // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2015. — № 6. — С. 87–110.

⁹³⁹ «Вскоре поэты смогут с помощью пластинок распространять по всему миру настоящие симфонические стихи». Аполлинер Г. “Nos amis les futuristes” Цит. по Bobillot, J.-P. La Voix réinventée. Histoires Littéraires (28, 2006) : 25-44. Аполлинер возвращается к этому вопросу в статьях: “Aux archives de la parole”, “Nos amis les futuristes”, “Simultanisme-librettisme”.

⁹⁴⁰ Bobillot J.-P. Poésie sonore. Éléments de typologie historique. Reims : Éditions Le clou dans le fer, 2009. P. 6.

организовавшего чтение своего симфонического стихотворения “l’Eglise” на несколько голосов⁹⁴¹.

Другие исследователи склонны согласиться с Робером Сабатье, который считает, что «свидетельство о рождении сонорной поэзии относится к началу 50-х годов»⁹⁴², ее создателем признает Анри Шопена (1922-2008 г.), связавшего поэзию и новые технологии. Шопен вел свою поэтическую работу в студии звукозаписи, использовал магнитофон, электромузыкальные инструменты и различные устройства обработки звука. В 1979 году он опубликовал книгу “Poésie sonore internationale”⁹⁴³, стараясь дать осмысление всех усилий, сделанных в направлении слияния музыкальности и поэтического слова.

Сонорная поэзия – явление общеевропейское. Бобийо в периодизации истории сонорной поэзии, начиная первый период «Фонетизм и симюльтанизм (до звукозаписи)» с Ж. Ромена (1908), вторым пунктом упоминает опыты Хлебникова 1908-19012 гг. («Заклинание смехом» и другие «фонетико-неологические стихотворения»)⁹⁴⁴, а только потом манифест футуризма Маринетти (1909). В том же списке событий следуют первые поэтические вечера футуристов в театре Politeama (Палермо).

Идея синтеза искусств после «Соответствий» Бодлера во французской поэзии принимала разные формы. Поиск музыки слова через поэтическую прозу Рембо и расшатывание силлабической версификации Верлена идет к словесной инструментровке Рене Гиля, к практикам авангардного искусства, и далее к неоавангарду второй половины XX в., к сонорной поэзии.

Среди представителей новейшей поэзии, регулярно выступающих с чтениями-перформансами, выпускающих свои стихотворения в виде дисков в сопровождении текстовой брошюры (по аналогии с текстом слов сборников

⁹⁴¹ Аполлинер назвал это «симультанностью, похожей на либретто хора в опере». Текст должен был произноситься на четыре голоса, которые отвечали друг другу. М-ль Дж. Эр (сопрано), Мод Стерни (сопрано), Марсель Олен (бас) Оланье (тенор). Это событие упоминает Аполлинер в статье “Simultanisme-librettisme”.

⁹⁴² Sabatier R. La poésie du vingtième siècle. V. II. – P.: Albin Michel, 1982. P. 591.

⁹⁴³ Chopin H., Poésie sonore internationale, Jean-Michel Place, 1979.

⁹⁴⁴ Bobillot J.-P. Poésie sonore. Éléments de typologie historique. Reims : Éditions Le clou dans le fer, 2009. P. 83.

популярных исполнителей песенного жанра) или книги с диском, два французских поэта Фред Грио⁹⁴⁵ и Себастьян Леспинас приняли участие в турне по России в 2014 году.

Фред Грио активно выступает в составе музыкальной группы «parl#»⁹⁴⁶, записывает диски с авторским чтением. Автор фокусируется на материальности слова, использует в поэтических текстах звуковой сдвиг, переключение языкового кода (code-switching), приём повтора и сегментации слов.

Грио описывает свое письмо как работу с материей lang, так он обозначает звуковую сторону языка:

c'est de la matière commune

c'est écrit avec ça c'est écrit avec elle c'est la vie banale complètement c'est pas fait avec autre chose [...] je n'accepte de porter que mon travail d'une matière de lang. ce travail d'une terre, organique, basale, rustre, racine.

je ne veux bien porter charge que pour ce brut là de lang creuse. de ce creuse de lang dans le creuse du corps.⁹⁴⁷

Словоформу “lang” [lang], образованную усечением непронизносимых гласных и деназализацией, которую автор комментирует так: “lang : это стало как бы моим личным знаком марки: lang значит МОЙ язык, тот, который я ищу, мой говор, личный диалект.”⁹⁴⁸.

Нельзя сказать, что все окказионализмы Грио следуют единой интенции, например, “национализации”, которая наблюдалась у итальянских футуристов 20-30х гг.⁹⁴⁹: одни попадают в вектор интернационализации (lang, parl, just и

⁹⁴⁵ Фред Грио - французский поэт, эссеист, автор более 15 книг, постоянный участник поэтических чтений, перформансов, фестивалей. Живет в Париже, много путешествует, выступал в разных странах мира, он объехал около сотни городов, среди которых Париж, Лион, Марсель, Прага, Братислава, Будапешт, Брюссель, Квебек, Москва. Он постоянно работает с музыкантами, участвует в трио parl# (Грио, Гроло, Бруйар).

⁹⁴⁶ 26. «parl# | interview fred griot». (2009)// YouTube. 24 мая 2014 г. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=HkY8E-LKzAk]. Дата обращения 12.01.2020.

⁹⁴⁷ Подборка для Турне по России. 2014.

⁹⁴⁸ Письмо к переводчице от 15.03.2014.

⁹⁴⁹ Соколова О. В. «Штык-язык остри и три!» Языковые политики поэтического авангарда. Москва. Культурная революция, 2024 г. С. 328.

др.), другие, наоборот, задействуют специфические механизмы звучания французского языка (замена произносимых графем, омонимия).

Грио интересуется усечение слова, до какой степени от слова можно отсекают лишнее, чтобы оно осталось узнаваемым. Чаще всего он меняет только написание, не затрагивающее звучание. Среди окказионализмов Грио можно выделить три типа: графические (parol, just, corhs), фонографические (dans c’noir d’nuit folle — «в темноте безумной ночи») и сегментационные. В случае фонографических неологизмов автор следует за произносительной разговорной нормой, сокращая беглые [ə], которые в норме français standard должны произноситься. В случае графически остранированных лексем, как parol(e), just(e), — на письме не отображены произносимые немые [ə].

В тексте “corhs parl” апокопа распространяется на несколько слов:

juste écouter outé just voir

juste écouter just voir

l’homme sans peu de parol sans trop de parol sans plus de parol

[...]

corhs parl alor corhs parl⁹⁵⁰

Возникает вопрос, как эти типографические изменения (“для глаза”) соотносятся с аудиальным восприятием, характерным для сонорной поэзии. Удаление произносимых графем (e, h, p и др.) не слышно и не затрудняет понимания при слушании. Для графически остранированных форм типа corhs автор дает пояснение для переводчика: «“corhs”: jeu de mots entre “corps” et “hors”», что можно заметить только при глазном чтении. Речь идет об обыгрывании произносимых графем: «p» слова «corps» (тело) вытесняет другая произносимая согласная — «h» из «hors» (вне). Для поэта важно совмещение смыслов существительного «тело», подразумевающего нахождение в нем при

⁹⁵⁰ Подборка для Турне по России. 2014.

жизни, и предлога «вне», ему противоречащего. На слух догадаться об этой игре слов абсолютно невозможно, необходима визуальная опора на текст.

Грио пользуется приемом сдвига сегментации для имитации подыскивания точного слова, как будто слово по слогам рождается в момент восприятия (на слух или при глазном чтении). Такие окказиональные неологизмы можно условно назвать сегментационными.

Имитация речевого сбоя (самоисправления, *faux départ* — прервать себя и начать заново) происходит за счет повторов в сочетании с парцелляцией. Сегментационная работа переходит на длину ритмических групп (*groupe rythmique*): прерывание паузой (точкой) превращает их в дыхательные группы (*groupe de souffle*), что имитирует ритм прерывистого поступательного движения. Повтор – любимый прием Фреда Грио, структурирующий, организующий элемент его поэтического дискурса, как можно видеть на примере текста "On trace":

on est là. à tracer la ligne. à tracer comme des fous sur la ligne de trace. à avancer là sur la ligne de trace. on ne suit pas. on trace. on avance comme des fous selon une ligne qui se trace. inusable. indéviable. sans pensée. on ne suit pas. on avance. on fait la trace. on avance sous les nuages. on fait la trace sous le ciel et les nuages. on trace à pied la ligne inusable sur le sol. sur le sol sur la terre sous le ciel les nuages. on trace. on est là à tracer. à faire ce que l'on a à faire sans s'encombrer. [...]⁹⁵¹

Глагол "tracer" взят в значении "оставлять след", что отсылает к понятию *trace*, которое лежит в основе концепций поэтического письма XX века (противопоставление *signe*, лингвистическому знаку).

Метафора поступательного движения подкрепляется на ритмико-синтаксическом уровне: "on est là. (3 слога) à tracer la ligne. (5 слогов.) à tracer comme des fous sur la ligne de trace. (11 слогов)"

⁹⁵¹ Подборка для Турне по России. 2014.

С каждой следующей попыткой высказывания предложение становится более распространенным, каркас “обрастает” второстепенными членами. Многократно повторенное слово, казалось бы, теряет коммуникативную ценность, но происходит деавтоматизация восприятия. К острашению ведут графические неологизмы (например: corhs, parl, parol), повторы (например: j'ai vu j'ai vu j'ai vu) и «поступательное» членение слова, или сегментационные неологизмы (например: l'homme sans ko l'homme sans corps; écouté outé).

Все усеченные лексемы встречаются в подборке и в традиционном словарном написании. Графические трансформации слов, не меняющие произношение, при глазном чтении могут спровоцировать “сбой программы”, деавтоматизацию чтения, позволяющую переместить впечатление в долгосрочную память (острашение). Эта практика не является основной стратегией воздействия на слушателя при выступлении сонорного поэта, но, скорее, трансформации написания отражают восприятие/переживание слов самим автором.

В первых строках “Corhs parl” “juste écouter outé just voir”, вынесенных графически над всем остальным текстом, задается две важнейших семантических доминанты поэтического дискурса Грюо: две модальности восприятия - слух и зрение, причем слух на первом месте, а зрение на втором. Outé – не окказионализм, не самостоятельное слово, а фонетический отголосок, эхо глагола écouter.

Ряд сходных по первой согласной [b] (губно-губной, взрывной, звонкий) лексемы barbouillée bouillée bouillu bouilli barbouillassé bouillabaissé barbouillabaissé baisé baisé имитируют подыскивание слова и также сигнализируют о присутствии (поддержка канала связи) и передают состояние поиска (перформатив – человек, запутавшийся в языке):

l'homme dépecé de sa parol enroulé de sa parol - l'homme barbouillé sa **lang** barbouillée bouillée bouillu bouilli barbouillassé bouillabaissé barbouillabaissé baisé baisé - l'homme baisé l'homme perdu perdu dans sa parol **l'homme sans ka sans qualité sans ko sans corps** sans espèce - l'homme sans plus sans plus de l'homme sans plus de parol sans plus de trop parol sans plus de - trop plein barbouillé et tout nu sans plus de mot tout nu sans plus⁹⁵²

⁹⁵² Подборка для Турне по России по приглашению Французского института. 2014.

На звуковом уровне асемантические слоги связаны с лексемой *corps* (тело): “l’homme sans ka sans qualité sans ko sans corps”. Поэт выносит первый слог слова вперед, прерывает себя и как бы начинает речь заново: в муках заикания слово как бы «рождается» у нас на глазах.

Имитация подыскивания точного слова все время модифицирует механизмы (l’homme sans peu de parol sans trop de parol sans plus de parol - l’homme dépecé de sa parol enroulé de sa parol).

В окружении повторяющихся элементов синтагмы наречие (*peu, trop*) оказывается в выделенной позиции. Повторяется одно из ключевых для Фреда Грио понятий *parol* в характерной усеченной форме, далее прием повторяется, замена одного элемента синтагмы в окружении повторов ведет к акцентированию варьируемого элемента.

Фред Грио комбинирует традиционные мнемотехники (повтор, который влечет за собой т.н. «просодическое акцентирование» по антропологической теории ритма) с остраниением графики и парцелляцией для неоавангардной презентации поликодовой композиции (вербальное в сочетании с музыкальным сопровождением). Понимание современных научных подходов к изучению художественного слова позволяет Грио выступать не только на поэтических фестивалях, но и в Филармонии, а также проводить мастерские по творческому письму в Сорбонне.

Другой полюс саморепрезентации выбрал Себастьян Леспинас: он считает, что сонорный поэт априори маргинален, сам себя представляет неким «хулиганом литературного пространства». Не без юмора относясь к собственным экспериментам, автор даже радуется, когда реакцией на его выступление становится смех. Леспинас любит читать стихи в шумных, наименее приспособленных для этого местах: на вокзале или в прачечной. Тем не менее называя свои произведения *pneumas-poèmes* (пневма-поэмы), он подчеркивает важность голоса, дыхания, устного исполнения (*oralité, corporéité*), показывая знание актуального теории публичного дискурса.

Леспинас называет свои стихотворения стихами-партитурами (с отсылкой к Малларме) с непредсказуемым исполнением. Главное для него — «заставить язык работать на пределе возможности означать»⁹⁵³.

В поиске нового языка Леспинас меняет категории разных частей речи: в его текстах существительные спрягаются (“je t’univers, tu me monde // ils se continent”; «Сохраняя пропорции» — “Toutes proportions gardées”), глаголы меняют переходность, обретают дополнительные валентности, а иногда остаются в инфинитиве. Называя свое стихотворение не существующим инфинитивом (S’infinitif), Леспинас, кажется, дословно следует манифесту Маринетти, говорившему о необходимости писать в инфинитиве, но для Леспинаса более актуален голос Рембо (Je est un autre) и опыт русских футуристов, чем итальянский футуризм:

Je s’écrire une manière de se détacher de soi propre, rester infinitif”⁹⁵⁴. Pour ne pas que paysage se refermer à mesure de s’écrire le texte, nous se prendre dedans. Le paysage être notre addition de pas. C’être comme ça qu’on se fabriquer un bout de monde où vivre, à force de pas vouloir, pas pouvoir supporter les choses s’être comme figés dans un moule.⁹⁵⁵

Леспинас не занимался специально изучением русского футуризма, но “безумное желание Хлебникова создать заумь, язык, на котором можно говорить поверх всех лингвистических различий, язык, который затрагивает все звериное, что есть в человеке”, глубоко взволновало его и оказало на него влияние: «Язык физически сильный, язык невообразимого присутствия. Язык на грани крика и дыхания»⁹⁵⁶.

⁹⁵³ Вебинар, посвященный сонорной поэзии (МГУ – ENS, Париж) 27.11.2015.

⁹⁵⁵ Подборка текстов для турне сонорных поэтов по России в рамках международного фестиваля “Printemps des poètes”. 2014. Chastanet M., Lespinasse S. & P. : Book machine presse, 2013.

⁹⁵⁶ “Je ne connais pas profondément le futurisme russe mais j’ai été très troublé et influencé par ce désir fou de Khlebnikov d’inventer une langue transmentale, le ZAOUM. L’idée est de façonner une langue qui puisse parler au-delà des différences linguistiques, une langue qui touche à l’animal que nous sommes. Une langue d’intensité physique, de présence inqualifiable. Une langue à la limite du cri ou du souffle”. (письмо С. Леспинаса к переводчице от 13.02.2014)

Желание найти новое слово, слово небывалого прежде языка сближает творчество Леспинаса с философскими изысканиями русских футуристов, выводит на проблему недостаточности латинского алфавита для передачи паравербального уровня означивания, поэтому автор прибегает к параграфике:

Les mots nous parlent)';-(¹ tout autant que nous les parlons,
La poésie est bruit, fureur et parole traduits du silence,
La langue que je voudrais parler [*mmm^{o.a}*]¹ est sans patrie,
Mais pas sans Histoire,
Elle se dit par le souffle,
Le corps,
Notre présence commune.⁹⁵⁷

Мысль представлена у Леспинаса как навязчивый внутренний шум, от которого люди стремятся избавиться:

Им хочется кричать, выть, вытолкнуть свое существо из думающего слова. они надеются, что, если бежать, они хоть чуть-чуть вырвутся вперед, они смогут высвободиться от этого шума в голове⁹⁵⁸.

Леспинас ощущает переживание как вибрацию воздуха, он говорит, что стихотворение для него — это физическое продолжение его самого. Иногда его стихи строятся на паронимической аттракции, звуковой метафоре, сближении по сходству звука: «*vide v'ivre envie vie-vibre envol libre hybride (brève)* »⁹⁵⁹.

⁹⁵⁷ Chastanet M., Lespinasse S. & P. : Book machine presse, 2013.

⁹⁵⁸ Ibidem.

⁹⁵⁹ Дословно «пустой—жить/пьяный—желание—жизнь—вибрирует—гибрид—краткая».

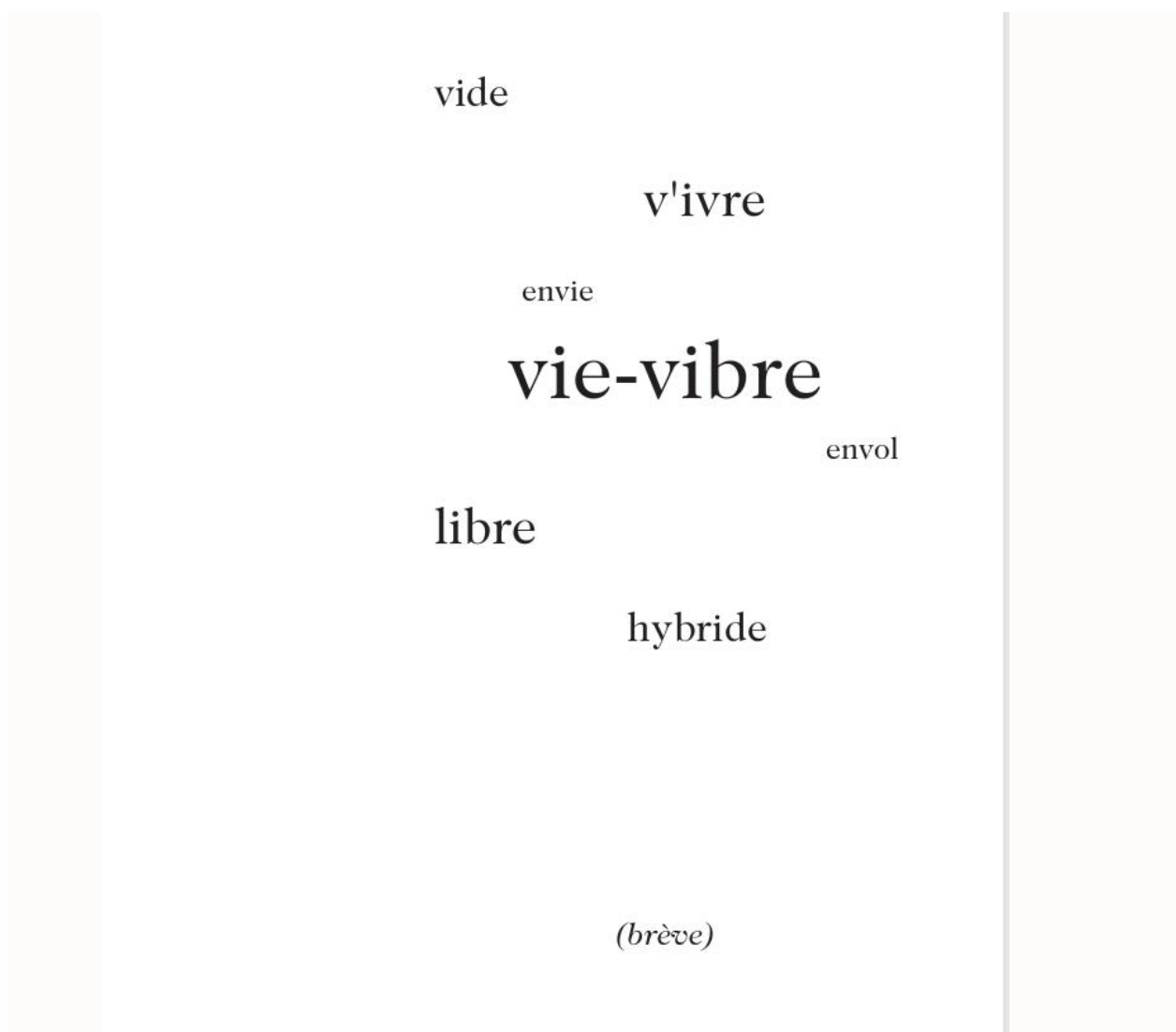


Рис. 1.

От центрального слова *Vie* (Жизнь), типографически выделенного более крупным шрифтом, «отлетают», слова сходные по звучанию: *vide* (пустой), инфинитив *vivre*, разделенный апострофом на две лексемы (*vivre* жить/*ivre* пьяный), *envie* (желание), *vie-vibre* соединяется через дефис с глагольной формой настоящего времени от глагола вибрировать, *envol* (взлет), *libre* (свободный) возникает по звуковому сходству с *vibre*, на той же опорной консонантной группе *-br-* построено созвучие *hybride* (гибридный) и взятое в скобки прилагательное женского рода *brève*. В композиции R [εв] обыгрывается звучание увулярного [в]: имитируя задыхающийся голос, поэт сближает глагол

errer (бродить, блуждать, скитаться) и errata “список опечаток, ошибок», создавая образ земли блужданий (terre errance) и заблуждений, что сопровождается визуальной композицией стрелки из слов, которая направлена вверх, на колонну, составленную из повторения erer Rrr и тд., что может напомнить о текстах Тристана Тцара⁹⁶⁰.

⁹⁶⁰ «потому что в его душе есть зигзаги и много rrrrrrrrrrrr» («car il y a des zigzags sur son âme et beaucoup de rrrrrrrrrrrr» Голубицкая Н. В. Поиск нового языка в творчестве Тристана Тцара : 1916 – 1924 : диссертация ... кандидата филологических наук : – Москва, 2025. – С. 148.

визуальная и аудиальная поэзия смыкаются: визуальная поэзия требует особого устного прочтения, а сонорная поэзия – особого графического представления. История преемственности, взаимодействия этих пограничных форм, полемики их представителей заслуживает отдельного исследования.

Приглашенные как сонорные поэты, Фред Грио и Себастьян Леспинас, выступавшие в России в рамках международного фестиваля Весна Поэтов (в 2014 г.), сами себя к сонорным поэтам не причисляют. В основе этого отрицания лежит философия поиска нового языка, бунт против застывших языковых форм (*moules*), что противоречит идее преемственности. Авторам начала XXI в. легче ощутить общность с русскими футуристами и формалистами, чем с идеями, сформулированными Тцара и Маринетти.

На протяжении всего XX века поэтический язык ищет дополнительных способов означивания, способов выражения новой реальности *modernité*. Кристиан Прижан, основатель текстуализма 70-х годов, которого Бобийо также причисляет к сонорным поэтам, с легкостью цитирует Хлебникова и Крученых, для рецепции которых много было сделано его журналом ТХТ.

В статье «Зачем еще поэты?» Прижан обращается к еще более ранним истокам поиска обновления языка, ставит вопрос о соотношении родного и иностранного языка в поэтическом письме: «До сих пор *современность* - тот объект желания, который не позволяет некоторым довольствоваться опытом реального мира в том виде, как его представляют языки сообществ, это заставляет прожить любой язык как иностранный, а значит основать язык (найти язык, как говорил Рембо)». ⁹⁶¹

Сонорную поэзию нельзя назвать направлением, поскольку она не имеет единого вектора.

⁹⁶¹ «Jusqu'ici modernité, l'objet de ce désir qui pousse quelque-uns à ne pas se contenter de l'expérience du monde telle que les langages communautaires la représentent, à vivre toute langue comme étrangère et donc à refonder un langage (à «trouver une langue» disait Rimbaud pour re-présenter autrement ces représentations». *Prigent Ch. A quoi bon encore des poètes ?* Ed. Erba Valence, 1994. - P. 14.

Общими чертами поэтического дискурса Ф. Грио и С. Леспинаса являются повторы и использование окказионализмов, которые создают эффект остранения.

Поколения искателей нового языка не очень любят преемственность, все они более охотно ссылаются на авторитеты конца XIX начала XX века, чем на своих непосредственных предшественников. От них стремятся отмежеваться, о чем свидетельствует умножение самоназваний – сонорная поэзия, саунд-поэзия, акустическая поэзия, леттризм, текстуализм, пневмопоэзия и др.

Прижан цитирует Рембо, но не Анри Шопена, Рене Гиля или Тристана Тцара. Леспинас, признавая близость подхода текстуализма и сонорной поэзии к языку как к опыту (*expérience*), ценит Кристиана Прижана (но не зачитывается им), при этом он рассказывает, что с удовольствием читает Хлебникова и Шкловского. Примечательно, что всех их роднит интерес к русскому футуризму. Видимо, для осмысления эстетического и философского итога языкового эксперимента необходима временная или территориальная дистанция.

2.5. Актуальные практики французского поэтического дискурса: Кристиан Прижан, Мишель Финк, Анн-Джейс Шатон⁹⁶²

Продолжая исследование бытования поэзии вне визуального немого чтения, мы рассмотрим более подробно философию художественного слова Кристиана Прижана, контрастивно сопоставив с поисками поэтики звука у представителей других поколений.

Для современного литературного процесса характерен поиск доступа к публике за пределами книги, в особенности поэтической книги (бумажной или электронной). Философско-эстетические принципы современного авангардного дискурса как дискурса активного воздействия⁹⁶³ способствуют развитию художественных практик, привлекая различные технологические средства для непосредственного воздействия на слух читателя, превращая его в зрителя и/или слушателя.

Обилие терминов в современном научном дискурсе «Мультимодальность — полимодальность — кросс-модальность — интермодальность — мультиканальность — поликодовость — интермедиальность — креолизованность — синкретизм»⁹⁶⁴ — свидетельствует и о сложности изучаемого явления, и о повышенном внимании ученых к «тенденции порождать значения (смыслы), комбинируя разные семиотические ресурсы и используя разные каналы»⁹⁶⁵.

В разные эпохи поэты различных культурных традиций стремились произвести непосредственное воздействие на слух читателя (аэды, рапсоды,

⁹⁶² Материалы подпараграфа опубликованы : Белавина Е. М. Актуальные практики французского поэтического дискурса: Кристиан Прижан, Мишель Финк, Анн-Джеймс Шатон // Слово.ру: Балтийский акцент. — 2024. — Т. 15. — № 3. — С. 117–128.

⁹⁶³ Соколова О. В. Типология дискурсов активного воздействия: поэтический авангард, реклама и PR. М.: Гнозис, 2014.

⁹⁶⁴ Ирисханова О. К. Полимодальный дискурс как объект исследования//Полимодальные измерения дискурса. Отв. ред. О. К. Ирисханова. 2-е изд. М.: Издательский Дом ЯСК, 2022. С. 15.

⁹⁶⁵ Там же.

сказители-былинники и др.), а на сегодняшний день стремительная диверсификация технологий позволяет создание поликодовых композиций, как в виде книги с cd-диском, так и в виде аудио-, видеозаписей быстрого распространения через Интернет.

Проблематику выхода поэтов в мультимодальную коммуникацию в XXI в. обозначил А. В. Скидан: «Нынешнее обращение поэтов к зрелищным формам и технологиям, стало быть, не просто способ заполучить новую аудиторию, предположительно более широкую; способ, попутно скрадывающий несостоятельность слова, восполняющий его “прямой” психосоматической атакой или, наоборот, демонстративно выпячивающий конец пресловутого литературоцентризма. Не сводится оно и просто к расширению поля возможностей; в перформансах и мультимедиа поэзия ищет воссоединения с ускользающей из-под ног основой, той чувственной реальностью, оборачивающейся ирреальностью, которая и была ставкой во всех художественных революциях XX века»⁹⁶⁶. Комментируя негативно окрашенные характеристики Скидана по поводу условий бытования современной поэзии («непрерывный церебральный шок», «рынок синтетического, симультанного восприятия»), поэт и философ В. Л. Лехциер подчеркивает «новый принципиальный акцент на прагматике высказывания (а не его семантике), на выстраивании – в политической или маркетинговых целях – максимально эффективной коммуникативной ситуации для поэзии за пределами книги»⁹⁶⁷.

Мы рассмотрим практики, позволяющие осуществить выход текста к читателю через аудиальное восприятие, которые используют современные французские поэты, активные участники литературного процесса 1990–2022 гг., представители трех разных направлений и формаций:

⁹⁶⁶ Скидан А. В. Поэзия в эпоху тотальной коммуникации // Воздух. 2007. № 2. С. 165.

⁹⁶⁷ Лехциер В.М. Поэзия и ее иное. Екатеринбург-Москва: Кабинетный ученый, 2020. С. 63.

Кристиан Прижана (р. 1945), Мишель Финк (р. 1960) и Анн-Джеймс Шатона (р.1970).

Кристиан Прижан, ироничный провокатор, искатель нового языка, известен российскому читателю⁹⁶⁸. В начале 1970-х годов Прижан основал журнал “ТХТ”, давший название «текстуализму», участвовал в работе ряда других журналов во Франции и за рубежом, публиковал поэтические и литературно-критические работы, в основном в издательстве “Р.О.Л”. После пребывания в Риме (1978–1980) и Берлине (1985–1991) поэт с 2007 г. живет в Сен-Бриё в Бретани. В своих критических работах он обращается к трудам Ж. Лакана, Ж. Деррида, Ю. Кристевой, анализирует языковой поиск А. Рембо, Ф. Понжа, Д. Роша и др.

С 1980 г. Прижан регулярно выступает с публичными чтениями своих произведений, а его книги выходят в сопровождении дисков.

Языковой поиск Прижана объединил исследователей и поэтов разных стран на конференции, посвященной его творчеству: “Christian Prigent: trou(v)er sa langue”, прошедшей в Международном культурном центре в Серизи (30.06. –7.07.2014). В названии использован графический способ создания полисемии путем разъятия графической оболочки слова: *trouver* – фр. находить, *trouer* – фр. создавать брешь.

Жан-Пьер Бобийо, автор монографий по сонорной поэзии, применяет к чтению Прижана термин «медиапоэтика» и использует тот же принцип разъятия лексем ради полисемического веера: «Голос-написанного: медиапоэтическая специфика, или Как язык сталкивается с реальным (находит/пробивает брешь), проявляя себя в моменте/лгущем слове

⁹⁶⁸ Прижан принимал участие в поэтических фестивалях в РФ, представлен на портале “Vavilon.ru” (Прижан), его стихам и переводам посвящены статьи, например, Корчагин К.М. Гид по французской поэзии второй половины XX века, 3 марта 2021. URL: <https://knife.media/french-poetry/?ysclid=lp1m37s0m4978217308> (дата обращения: 10.10.2023); Карпинская И. Анатомия души // Воздух. 2013. №1-2. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2013-1-2/karpinskaya?ysclid=lp1m4mhvch691275329> (дата обращения: 02.11.2023).

реальности»⁹⁶⁹, где *moment* (фр. момент) разделено вставкой немого *-t-*, что может читаться как *mot ment* (финальное *-t* не произносится, досл. ‘слово лжет’).

Сам поэт употребляет выражение *voix-de-l’écrit* ‘голос-написанного’, противопоставляя его физическому голосу оратора или актера: «Он прямо противоположен голосу актера, который рассчитывает на эмоциональные эффекты и продумывает контур субъективных поз. [...] Голос-написанного также противоположен голосу оратора, который модулирует полноту дискурсивного содержания. Он, несомненно, ближе к певческому голосу (оперному голосу и его не “естественной” риторике), чем к повседневной речи»⁹⁷⁰. Но, как отмечает автор, в противоположность певческому голосу, «голос-написанного» способен сохранять двойственность, неопределенность (“l’ambiguïté”), противоречия, не подчинен музыкальной партитуре.

В процитированной книге с диском из серии “Le livre en voix” (досл. «Книга голосом») собраны отрывки из книг Прижана с аудиозаписями. В предисловии Ж. Моралес предлагает термин “*scripture*”⁹⁷¹ вместо привычного “*écriture*” (фр. письмо), поскольку этот термин отсылает к понятию “*scription*” – скрипт, к языку сценарных команд. Причем в самом тексте нет вербальных указаний по манере произнесения, текст может быть представлен в виде нескончаемой фразы, как в книге «Одна фраза для моей матери»: “*ainsi je commence une phrase sur ma mère, ma mère je me souviens, j’étais très petit dans l’émoi du lit très petit aussi, ma mère, je me souviens du chaud, ici le mot le plus immonde parce que le plus mou, le plus veule, le plus doucereux, le plus familial, [...] ma personne et moi, en ces commencements, rien rétorquait, ni nul, approbation*

⁹⁶⁹ Bobillot J.-P. La “voix-de-l’écrit” : une spécificité médiopoétique. Christian Prigent. Trou(v)er sa langue, Hermann, 2017. P.119-133.

⁹⁷⁰ Prigent Ch. L’Écriture, ça crispe le mou... [Б. м.] : Alfil éditions, 1997. P. 47.

⁹⁷¹ Moralès G. L’écriture ça risqué au bout //Prigent Ch. L’Ecriture, ça crispe le mou... Alfil éditions, 1997. P. 9-12. Ж. Моралес обращается к неологизму французского лингвиста и писателя Бернара Серкилини: Cerquiglini, 1996, Cerquiglini B. Le roman de l’orthographe. Au paradis des mots, avant la faute 1150-1694. Paris: Hatier, 1996. p. 61.

de l'environ, avant les objets on est volubile, on a ses afflux d'logo à gogo, la pensée va, on emboite les temps dans le pas du temps [...]"⁹⁷²

Из визуального представления без заглавных букв, без точек можно сделать вывод о том, что он произносится на одном дыхании, что физически невозможно в связи с объемом воздуха, ограниченного объемом легких. Можно было бы предположить, что автор будет использовать технику доборов (скрытого вдоха) для имитации долгого бесконечного выдоха, но напротив, поэт читает с напряженными паузами, почти сонорным резким выдохом в конце синтаксических отрезков.

В энергичном чтении другого текста "Litanies" («Литании») Прижан имитирует допрос многими голосами, шквал вопросов, остающихся без ответа:

*[...]- tu t'paies combien de spasmes ?
- combien d'orgasmes à l'heure?
- i t'faut des cataplasmes?
- t'as eu combien d'orgasmes ?
- ti mets ti d'lenthousiasme ?
- t'as eu combien d'orgasmes ?
- tu as bon pied, bon asthme?
- et tes orgasmes ?
- et tes orgasmes ? [...]*⁹⁷³

Слушатель воспринимает на слух эмоциональную окраску текста, но для понимания игры слов и неологизмов с переключением языкового кода (code-switching) требуется опора на визуализацию текста. Текст строится на повторе лексемы *orgasme* в разнообразных сочетаниях в готовых моделях (*-on a toujours besoin d'un p'tit orgasme at home! - orgasme or not orgasme? – donnez-nous notre daily orgasme!*)⁹⁷⁴. Таким образом, «остраненная» лексема с помощью приема паронимической аттракции сближается по сходству звуковых оболочек с *orgueil* (фр. гордость), производит эффект вскрытия стертой внутренней формы, забытой этимологической близости: -

⁹⁷² Prigent Ch. 1997. L'écriture, ça crispe le mou... Alfil éditions, 1997. P.32.

⁹⁷³ Prigent Ch. L'écriture, ça crispe le mou... Alfil éditions, 1997. P. 24.

⁹⁷⁴ Ibidem. P. 24-25

l'orgueillorgasme!) Сочетание текста и аудиозаписи предназначено предпочтительно для одновременного (симультанного) восприятия (индивидуального или коллективного).

В следующей записи специфическое произнесение текста на вдохе, чередуемое с шумными резкими выдохами, невозможно представить по графическому написанию печатного текста:

*en mégère vit poivré
en alectrop
en harpi plu-humé*

*en glas en pis
en pire en père pipi
en ni*

*en nenni en ni
en pot d'lati
en tapin en salingue [...]*⁹⁷⁵

Прижан подчеркивает, что для него важно не только опубликовать тексты, не только сделать перформанс-чтение: «Это попытка создать новый арт-объект. Этот объект несводим к его текстовому носителю»⁹⁷⁶.

Термин медиопэтика широко применяется в журналистике новых медиа, но не получил признания среди исследователей современной поэзии. Так, например, поэтесса Мишель Финк, также стремящаяся к созданию нового поэтического объекта, поэтического письма, в которое вписан голос автора, выступающая с публичными чтениями и выпускающая аудиодиски, почти дословно воспроизводит игру слов Прижана вокруг ложного слова: “À quel moment// le mot ment ?”⁹⁷⁷ [m ə-mã]. Финк называет свой подход свой подход аудиокритикой (*audiocritique*), или ‘поэтикой звука’ (*poétique du son*): «Поэтика звука, сравнительное исследование на стыке поэзии и музыки, стремится

⁹⁷⁵ Ibidem. P. 28.

⁹⁷⁶ Prigent Ch. Compile. P.O.L. 2011. P. 7.

⁹⁷⁷ В одной строке в соположении дана лексема *moment* (момент) и полученные за счет ее сегментации две лексемы, объединённые в синтагму *mot ment* ‘слово лжет’. Finck M. Balbuciendo. Paris : Éditions Afruyen, 2012. P. 74.

заполнить пробел: услышать силу убеждения, с которой произведение определяет себя в своей способности сделать язык услышанным, его звуковые и ритмические задатки, его акустическую виртуальность, как будто в первый раз»⁹⁷⁸. Финк уделяет большое внимание связям с музыкальной культурой, речь идет не только о функциональной фонике стиха, но и об анализе образности, связанной с музыкой, голосом, речью, музыкантами и композиторами. Некоторые книги Финк выходят в сопровождении CD-диска, автор выступает с чтением своих стихотворений в теле-, радиопередачах, на поэтических фестивалях и конференциях. Так, в мае 2021 г. фестиваль “Poet.e.s.s.e.s” организовал серию встреч в дистанционном формате, посвященных женскому поэтическому письму, в частности научную конференцию при участии авторов журнала “Nu(e)” и исследователей из Высшей нормальной школы (ENS, Paris), университета Paris 8 и университета Новая Сорбонна. В ноябре и в декабре 2021 г. были проведены два круглых стола в университете Ниццы, посвященных женщинам-поэтам (“femmes poètes”), вошедшим в антологию журнала “Nu(e)”, среди которых была представлена Мишель Финк.

Мишель Финк выходит к читателю не только как поэт, исследователь, переводчица, но и как автор либретто. В 2019 г. Финк создала поэму “Poésie Shéhé Résistance”, которая стала основой для либретто оперы “Boulevard Dordogne” композитора Г. Даци. Поэма “Poésie Shéhé Résistance” посвящена судьбе сирийской беженки, студентки из Алеппо и ее жизни во Франции. Опера расширяет проблематику беженцев во времени и пространстве: постановка включает в себя запись авторского чтения поэмы, документальные свидетельства беженцев времен Второй мировой войны в исполнении хора и в сопровождении симфонического оркестра. Позднее либретто было издано в виде книги⁹⁷⁹.

⁹⁷⁸ Finck M. 2008. Poésie et poétique du son en littérature comparée: pour une audiocritique. In Bibliothèque comparatiste, n. 4, 2008.

⁹⁷⁹ Finck M. 2019. Poésie Shéhé Résistance : Fragments pour voix. Mont-Saint-Aignan: éd. Le Ballet Royal.

Повествование поэмы излагает этапы жизни девушки Шехе (сокр. от Шехерезада) от детства до защиты диплома по французской литературе в Страсбургском университете, проходящей в становлении личности через ужасы бомбежек в Алеппо и терактов в Париже и Ницце, через предательство родных, через частичную потерю памяти (владение французским языком) на пути к мечте, к свободе женщины заниматься тем, что ей интересно (изучением французской литературы).

В речи рассказчицы, которая синтаксически разбита множественными парцелляциями, читатель-слушатель сразу узнает имя заглавной героини, место действия и роль, которую себе отводит поэт:

*Nom: Shéhé. Pays: Syrie. Métier:
Etre humain. Comme nous tous. Shéhé
Syrienne réfugié de guerre en France suis
Ton scribe. Suis la salive de l'Histoire*⁹⁸⁰

Называя себя «слюной истории», «писцом» Шехе, Финк делится историей своей студентки в минималистском, почти телеграфном стиле. Текст легко воспринимается на слух, рефрены и повторы помогают структурировать рассказ и закреплять слова в памяти.

Разителен контраст этого текста с первой книгой Финк “L’ouïe éblouie”⁹⁸¹, где главным механизмом смыслопорождения является сближение слов по паронимической аттракции (ср. в названии *L’ouïe* – слух, *éblouie* – ослепленный). Для автора сближение слов по сходству звуковых оболочек становится «эвристической связью звуков» (“des couplages sonores à vocation heuristique”)⁹⁸².

Так, например, в строке: *Je ne suis douée que d’ouïe* (досл. “Я одарена только слухом”⁹⁸³) *douée* [due] и *d’ouïe* [dùi] различаются финальным гласным звуком, их сближение по принципу паронимической аттракции

⁹⁸⁰ Ibidem. P.7.

⁹⁸¹ Finck M. *L’Ouïe éblouie*, Voix d’encre.2007.

⁹⁸² Née P. Michèle Finck // Nu(e) 6,9 Paris: Printemps 2019. P. 15.

⁹⁸³ Finck M. *L’Ouïe éblouie*, Voix d’encre.2007. P. 170.

осуществляется при помощи сдвига сегментации (объединение в одно фонетическое слово предлога и существительного). При повторе двух звуков [du] и различии следующих гласных ([e] и [i]) акцент внимания смещается на эти слова, что дает не только эстетический эффект, но и способствует созданию семантической связи между образом дара (*douée*) и слуха (*ouïe*).

Когда эти сближения трактуют как каламбурные, Финк ощущает коммуникативный провал: «Из этого я сделала вывод, что мои неловкие формулировки не могут быть переданы другому человеку: если я видела (слышала) в них инструменты для постижения мира через звук, то эти требовательные читатели воспринимали только "игру слов"»⁹⁸⁴.

Таким образом, Финк отказывается от художественного эффекта паронимической аттракции в пользу дискурса активного воздействия, приспособленного для синтетического произведения, предназначенного для коллективного исполнения (рецепция во время участия в представлении) и коллективного восприятия (в качестве зрителей). Финк делегирует музыкальность музыкантам, ее поэтический дискурс становится нарративным, но на просодическом уровне она передает ощущение разорванности, тревожности, отсутствия гармонии (гармония, по мнению Финк, для французской поэзии воплощается в александрийском стихе).

Поэтика Прижана не предполагает музыкального сопровождения, единственный музыкальный инструмент, инструмент активного воздействия на память — это его собственный голос. Финк из автобиографического повествования создает эпическое (и этическое) полотно современности: которое, благодаря таланту композитора, разворачивается в историческую, философскую и социальную рефлексию.

Анн-Джеймс Шатон, лояльно относящийся к определению «сонорный поэт», не замыкается в «устной коммуникации без семантики», как может показаться при первом прослушивании его композиций, которые напоминают современную музыку, вызывают живую реакцию.

⁹⁸⁴ Née P. Michèle Finck // Nu(e) 6,9 Paris: Printemps 2019. P. 15.

Визуальное восприятие текста не приглашает к чтению, а наоборот производит отталкивающий эффект:

1 ticket «PAUL NANTES SUD — rue de lourmel — 44000 nantes — tel.: — 22/01/2009 11:42:22 c3 1219 — 156 (c3) — vous avez ete servi par: yoann — caissier n°: 5534 — 1 croissant 1.10 — s/total 1.10 — s/total brut 1.10 — s/total net 1.10 — total net ttc a régler 1.10 eur — a emporter (1 article) — tx tva mt ht mt tva mt ttc — 5.50 % 1.04 0.06 1.10 eur — espèces 1.10 eur — bon appétit — sa hold & co rcs b 431 903 475 paris»; 1 paquet de cigarettes «classic red — Chesterfield — Les fumeurs meurent prématurément — les mineurs ne doivent pas fumer - made in the eu under authority of philip morris products s.a. neuchâtel switzerland»; 1 journal «Le Monde — www.lemonde.fr — 65e année — N° 19904 — 1,30 € — france métropolitaine — Jeudi 22 Janvier 2009 fondateur: hubert beuve-méry — directeur: eric fottorino — L'investiture de Barack Obama — Premières mesures. Le nouveau président américain a demandé la suspension des audiences à Guantanamo — barack et michelle obama, à pied sur pennsylvania avenue, mardi 20 janvier, se dirigent vers la maison blanche. doug mills/pool/reuters»; 1 lettre «languedoc-roussillon CINÉMA — 6, rue embouque d'or — 34000 montpellier — tél. +33 (0) 467 648 153 — fax +33 (0) 467 649 255 — paix la poste — france 0,56 € — 34 montpellier centre de tri — 21 -1 -2009 — paix la poste — france 0,56 € — 34 montpellier centre de tri — 21 -1 -2009 — paix la poste*

ÉVÈNEMENT N° 20 JEUDI 22 JANVIER⁹⁸⁵

Поэт стремится изгнать все субъективное из текстов, использует для создания своих произведений любые печатные документы, полученные из автоматов во время перемещений по городу в течение дня. Выпускает композиции с наложением многих звуковых дорожек с записью собственного голоса на дисках. Текст составлен из чеков, счетов, проездных билетов, газетных заголовков, которые становятся рефренами.

Шатон создает свой поэтический дискурс на основе философии марксизма⁹⁸⁶, экономической составляющей социальной деятельности индивида при вхождении в социум. Для его поэтики характерно полное отсутствие словотворчества, однако ему удастся радикальное новаторство формы: отдать свой голос языку машин, данным и цифрам, которые обычно никто не читает, создать из мусора звучащее свидетельство современности.

⁹⁸⁵ Chaton A.-J. Evènements 09, 2001. label Raster Noton. P. 45.

⁹⁸⁶ Поэт оставляет текстуальное свидетельство этого интереса в книге 2001 г.: «1 livre « **MARX ENGELS LENINE - Sur l'anarcho-syndica-lisme** —E II- Éditions du **PROGRÈS** - Moscou 1982 » ; 1 ticket «CL **CRÉDIT LYONNAIS** TICKET AUTOMATE - AGENCE COMPTE REF. OP DATE HEURE GUICHET - 180 05/05/99 18H06". Chaton A.-J. Evènements 09, 2001. label Raster Noton. P. 21.

Можно считать практику Шатона аудиальным продолжением художественных принципов Лео Сьюэлла (Leo Sewell), создающего скульптуры из мусора.

Отправной точкой своей работы Шатон считает знакомство с экспериментальной радиопередачей Жоржа Перека 19 мая 1978 г., в которой писатель словесно фиксировал все увиденное на перекрестке Мабийон в прямом эфире в режиме реального времени (Peres, 1979). Подходы Перека и Шатона объединяет установка на объективную и безэмоциональную констатацию всего, что происходит, трансформация данных в вербальный код (речь). В случае Перека данные получены из визуального био-регистратора (зрения), в случае Шатона – из чеков, билетов, газет.

Рефреном каждой композиции Шатона становятся газетные заголовки каждого дня-события. В многоголосии сведенных дорожек с голосом автора, ритмично читающего разные пласты текста, общий эффект звучания сходен с фоновой или даже танцевальной музыкой, слушатель не сразу понимает, что в записи нет инструментальной партии. Композиции Шатона предназначены для индивидуального и коллективного прослушивания.

Поликодовые композиции Шатона оказались его собственным опровержением возможности изгнать любое выражение субъективности из поэтического текста. Убирая все, что в языке привычно выражает субъективность (личные местоимения и иные шифтеры, флексии глаголов, любое вербальное выражение эмоций, какие-либо эпитеты, риторические фигуры и проч.), поэт создал свидетельство собственного пережитого опыта. Субъективность выражается в его маршруте по городу, пищевых и поведенческих привычках, но главное – субъективность оказывается неизбежно запечатлена в просодии текста и в звучании голоса автора.

Современная поэзия как лаборатория языка продолжает поиск новых кодов доступа к читателю, новых форм передачи чужого пережитого опыта, обладающего трансформационной силой. Кристиан Прижан, Мишель Финк и Анн-Джеймс Шатон максимально используют в своей поэтической работе силу звучащего голоса: его особенные интонации, просодия, тембр становятся

аудиальными «якорями», приходящими на смену мнемотехники традиционных поэтических систем.

Кристан Прижан использует множественные режимы слушанья (*in situ* – авторское чтение на фестивалях, *ex situ* – в записи на CD-дисках, в видеороликах в Интернет-пространстве). Мишель Финк выбирает гибридное решение: режим слушания в оратории “Poésie Shéhé Résistance” предполагает присутствие зрителя в зале (*in situ*), но голос поэта звучит в записи (*ex situ*), накладываясь на живые голоса хора и музыку оркестра. Практика Анн-Джеймса Шатона не предполагает исполнения вживую, записи поступают в продажу в основном в виде CD-дисков в сопровождении «либретто». Однако поэт, выступая на фестивалях, одну из дорожек произносит сам в микрофон (*in situ*). Таким образом, аудиальная составляющая поликодовых композиций поддерживается в разнообразных режимах перцепции.

Трансформация поэтических практик в эпоху медиатизации, получившая активное развитие во второй половине XX в., в 1990-х гг. перешла к освоению возможностей сохранения объектов культурной памяти в интернет-пространстве. Современная поэзия, выходя из собственной языковой лаборатории, стремится трансгрессировать к другим видам искусства, ищет поддержки музыки (и живописи, но это тема отдельного исследования), полимодальности воздействия на воображение адресата. У всех поэтов, рассмотренных в параграфах 3.2.4 и 3.2.5, за практиками аудиального контакта с аудиторией стоит большой читательский опыт и глубокое понимание теоретических, философских и лингвистических работ современности, что чувствуется в их работе со словом и звучащим словом.

2.6 «Измененная силлабика» Уэльбека

Без тени иронии.
Без насмешки.
Великолепный цельный Луи Арагон.
Безоружный, но по-прежнему внушающий трепет рыцарь.
Мишель Уэльбек⁹⁸⁷

En somme il n'y a qu'un seul genre en littérature : le poème.
Tout ce qui n'est pas poème n'est rien du tout.
Remy de Gourmont, Promenades littéraires⁹⁸⁸

Крупной и неоднозначной фигурой современного литературного пейзажа Франции является Мишель Уэльбек (р. 1958), всемирно известный романист, эссеист, поэт, в творчестве которого можно проследить характерный для XX в. поиск обновления средств экстериоризации экзистенциального опыта: смена медиума (книги, CD-диски, художественная фотография), переключение языкового кода (французский и иноязычные вкрапления), переключение между поэзией и прозой, между поэтическим языком и повседневным и др.

Известность поэтической части творчества Уэльбека несравнимо меньше славы его романов, но именно к поэзии привлекает внимание цитата Агаты Новак-Лешевалье, профессора университета Париж X, вынесенная на приветственную страницу персонального сайта писателя: «Читать Уэльбека - значит оказать сопротивление современному миру, это значит ощутить то единение, которое через смех или сочувствие бросает вызов "постепенному разрушению всех человеческих отношений"»; это прежде всего понимание того,

⁹⁸⁷ Уэльбек М., Леви Б.-А. Враги общества / Пер. с фр. Е. Кожевниковой. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. — С. 267.

⁹⁸⁸ Gourmont R. (de) Promenades littéraires. URL: [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23506j.texteImage] дата обращения 22.05.2025.

почему только поэзия может торжествовать над безутешностью нашей общей участи»⁹⁸⁹.

Уэльбек позиционирует себя как поэт, который пишет романы. Поэзия для него является противоположностью нарративности: «Я всегда предпочитал поэзию, я терпеть не могу рассказывать истории»⁹⁹⁰. Утверждая, что роман – миноритарный жанр⁹⁹¹, Уэльбек полностью позиционирует себя внутри определения современного позитивного письма, для которого стихотворение не подлежит перекодировке, поскольку любой сюжет можно облечь в стихи, владея некой техникой, но нельзя стихотворение, не разрушив, записать прозой. Аудиальная система репрезентации является очень значимой для Уэльбека, он ощущает себя «совершенным записывающим устройством»⁹⁹².

Возвращение к силлабике можно считать одним из сценариев выхода из кризиса стандартного верлибра (его относят либо к 60-70 гг. – Рубо, либо к 80-90 гг. Ж. Пюрнель⁹⁹³).

Одним из частных метрических паттернов является александрийский стих с цезурой (6+6):

Il est vrai que ce monde où nous respirons mal
N'inspire plus en nous qu'un dégoût manifeste,
Une envie de s'enfuir sans demander son reste,
Et nous ne lisons plus les titres du journal.

Nous voulons retourner dans l'ancienne demeure
Où nos pères ont vécu sous l'aile d'un archange,

⁹⁸⁹ «Lire Houellebecq, c'est faire l'épreuve d'une résistance au monde contemporain, c'est percevoir ce lien qui par le rire et l'empathie défie l'«effacement progressif des relations humaines» ; c'est surtout comprendre pourquoi la poésie peut seule triompher de la désolation qui est notre lot commun». URL [A. Novak-Lechevalier, Houellebecq, l'art de la consolation] Дата обращения: 27.03.2024. Novak-Lechevalier A. Houellebecq, l'art de la consolation. Stock Collection. 2018. 306 p.

⁹⁹⁰ «J'ai toujours préféré la poésie, j'ai toujours détesté raconter des histoires». M. Houellebecq et Bernard-Henri Levy. Ennemis publics. P: Flammarion-Grasset, 2009. P. 81.

⁹⁹¹ «Le roman [...] reste, par rapport à la poésie, un genre mineur». Ibidem. P. 257.

⁹⁹² Уэльбек М., Леви Б.-А. Враги общества / Пер. с фр. Е. Кожевниковой. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. — (320 с.) С. 82.

⁹⁹³ Delville M., Purnelle G.(dirs) FPC. Formes Poétiques Contemporaines, n° 14 : "L'effacement" Liège, Presses Universitaires de Liège, 2019. 186 p.

Nous voulons retrouver cette morale étrange
Qui sanctifiait la vie jusqu'à la dernière heure.

Nous voulons quelque chose comme une fidélité,
Comme un enlacement de douces dépendances,
Quelque chose qui dépasse et contienne l'existence ;
Nous ne pouvons plus vivre loin de l'éternité.

В целом версификацию Уэльбека традиционной можно считать лишь условно. Например, рассмотрим звуковую организацию текста в первой строфе стихотворения «Непримиримый» (“Non reconcilié”), в котором использован 12-сложник:

Mon père était un con solitaire et barbare; 6+6
Ivre de déception, seul devant sa télé. 6+6
Il ruminait des plans fragiles et très bizarres, 6+6
Sa grande joie étant de les voir capoter.⁹⁹⁴ 6+6
(*La poursuite du bonheur*)

Уэльбек сочетает небогатую рифму (2 звука – barbare /bizarres [a]) и ассонанс – télé/ capoter [e] в перекрестной схеме альтернанса, финальные немые графемы (e, -es, -r не учитываются, как свойственно современному произношению). Александрийский стих (6+6) с цезурой на обценной лексеме (con), которую в этой позиции обыгрывал П.Верлен⁹⁹⁵, может состояться как аудиальный ментальный образ, если не реализовать немое [ə] в fragil[es], чего требовали бы классические правила силлабики. Выделенная позиция в цезуре обценной лексемы заставляет вычленить ее (по механизму паронимической аттракции и сдвига) в названии “Non reconcilié”.

Стихотворный размер не является самоцелью для Уэльбека. Воспоминания аудиальной памяти дают некоторый автоматизм, который отражается в метрическом цитировании.

⁹⁹⁴ Houellebecq M. *La poursuite du bonheur*. La Différence. 191. Librio. 2001. P.11.

⁹⁹⁵ См. con/dition Воторая глава. 5.2. Цезура во французской силлабической традиции: внутренний просодический модификатор.

Объясняя генезис рифмованной формы, Уэльбек говорит о предшествовании метра (как мы видели на примере Валери в стихотворении “Cimetière marin”), но и демонстрирует парадоксальный синтез культуры письма разных направлений, сближая этот механизм с основной практикой сюрреалистов: «Я писал стихами, как немножко в духе *автоматического письма*, чтобы звуки направляли мысль, а не наоборот. Кроме того, я верю (но это совсем другое), что великие успехи поэзии чаще происходят в области стихосложения»⁹⁹⁶.

Среди любимых поэтов Уэльбек⁹⁹⁷ называет Клоделя, Пеги, Арагона, что проливает свет на прозу писателя, в которой читается критика современного европейского общества.

В интервью на вопрос: «Что доставляет Вам удовольствие?» поэт упоминает автоматизм, импрессионистичность (отказ редактировать) и воспоминания детства: «Автоматизм. Я начал писать, потому что меня увлекли рифмы, это было в 82–83 году. Механистичности, повторяемости много в детстве: можно сто раз играть в одну игру, повторять одни и те же слова, считалки, сказки, стихи - и никогда не надоедает. Я никогда не работаю над стихами: написалось как написалось, это ближе всего к фотографии. Над прозой, к сожалению, приходится работать. Я не люблю работать, а тем более – зарабатывать деньги»⁹⁹⁸.

Число слогов в строке может варьироваться, стихотворении, открывающем 3 цикл книги “La poursuite du bonheur”, первые 2 строки создают метрическое ожидание:

Peuple assoiffé de vie,

6

⁹⁹⁶ “J’ai écrit en vers un peu comme on pratique l’écriture automatique, pour que les sonorités guident la pensée, plus que l’inverse. Je crois en outre (mais ça n’a rien à voir) que les grandes réussites de la poésie se produisent plus souvent dans le domaine du vers” Письмо М. Уэльбека к переводчице от 10.12.2007.

⁹⁹⁷ “J’aime beaucoup Claudel, Péguy et Aragon. Trois poètes très différents, je le sais”. Письмо к переводчице от 7.12.2007.

⁹⁹⁸ Щербина Т. Франция. Магический шестиугольник = Магический шестиугольник / Татьяна Щербина, Александр Тягны-Рядно. – М.: АСТ : Zebra E, 2007. URL: [https://iknigi.net/avtor-tatyana-scherbina/132087-franciya-magicheskiy-shestiugolnik-tatyana-scherbina/read/page-12.html]

Connait ton créateur.	6
Je me retrouve dans la nuit.	?
Il bat, mon coeur.	4

В строках, связанных перекрестно ассонансами *vie/nuît* [i], бедными рифмами *créateur/ coeur* [œv], равная силлабическая длина первых двух строк (6 слогов) настраивает внутренний слух на регулярный стих (привычный паттерн полустушишия александрийского стиха), но следующие строки не подтверждают аудиальных ожиданий читателя. Третья строка ставит его под вопрос (6 слогов за счет возможной разговорной элизии *j'me* в разговорной норме, 7 слогов в стандартном произношении или 8 слогов за счет реализации финального -е в *retrouve* по правилам чтения силлабики) и 4 слога.

Эта кажущаяся простота формы и атмосфера неопределенности составляют своеобразие поэзии Уэльбека – ироничной и вместе с тем очень прямой в выражении, ностальгической, драматичной. «Измененная силлабика» подчеркивает современность сборника, непредсказуемость стиля.

Возвращение к метрике для Уэльбека принципиально, он заявляет в статье-манифесте «Остаться живым» о необходимости «использовать членораздельную речь» (иными словами, Уэльбека интересуют проблемы сегментации): «Если вам не удастся выразить свое страдание во вполне определенной, четко структурированной форме, вам крышка. Страдание сожрет вас живьем изнутри, раньше, чем вы успеете что-либо написать. Структура — единственное спасение от самоубийства. [...] Верьте в структуру. Верьте в древние законы метрики. Версификация — мощный инструмент внутреннего освобождения»⁹⁹⁹.

Французская пресса сделала попытку обозначить творчество Уэльбека термином «депрессионизм» (*déprimisme*), но писатель, соглашаясь, что оно отражает его частые состояния, удивляется идее трансформировать депрессию

⁹⁹⁹ Уэльбек М. Остаться живым. (Пер. Кузнецовой И.С.) // Уэльбек М. Остаться живым: Стихи М. : Иностранка, 2005. С. 15.

в литературное направление, для своей поэзии Уэльбек предпочел бы название «неолиризм»¹⁰⁰⁰.

В отношении рифмы М. Уэльбек будто намеренно следует совету, Верлена: «Рифмуйте слабо, используйте ассонанс, если хотите, но рифма или ассонанс, - без этого не существует французского стиха»¹⁰⁰¹.

Уэльбек использует приблизительные рифмы, ассонансы, слабые предсказуемые морфологические рифмы (*nouvelle//essentielle, reduire//rire; paisible//possible;*), объединяет женские клаузулы с мужскими (андрогинные рифмы), в одном стихотворении чередует рифмовки – перекрестную, опоясывающую и др., длина строк свободно варьируется.

Слова Верлена о собственном первом сборнике стихов еще раз подчеркивают связь Уэльбека со стихотворной традицией «Проклятых поэтов»: «Тому, кто счел бы, что это стоит трудов, было бы несложно проследить в «Сатурнийских стихах» наклонности, ставшие руслом [...] моего сегодняшнего стиля, моей манеры, а именно уже чуть-чуть свободная версификация, анжамбеманы, аллитерации, что-то вроде ассонансов, часто внутренних, рифмы, скорее редкие, чем богатые, временами намеренное или почти намеренное избегание точных слов. К тому же – печальный образ мысли»¹⁰⁰².

Призыв Верлена «свернуть шею красноречию», вряд ли был бы услышан и реализован столь масштабно, как это произошло во французской поэзии в XX веке, если бы не накопившееся — со времен романтизма — разочарование в идеалах XVIII в., века Просвещения, верившего в разум и прогресс, стих Уэльбека антириторичен. Это фюсис-письмо, в котором Уэльбек опирается на опыты Верлена, Рембо, Реми де Гурмона, последнему принадлежат слова:

¹⁰⁰⁰ «Pour être tout à fait honnête, je ne connais rien à l'existence de ces courants en poésie. Je me souviens d'avoir vu le terme "déprimisme" dans des articles où l'on parlait de mes romans ; je me demande même si le terme n'a pas été inventé pour moi. Je n'ai pas contesté, parce qu'il m'arrive d'être très déprimé, en effet, mais ça m'a toujours semblé bizarre de transformer cet état mental en mouvement littéraire ; à tout prendre, je préférerais encore "néolyrisme".» Письмо М. Уэльбека к переводчице от 7.12.2007.

¹⁰⁰¹ Verlaine P. Oeuvres en prose complètes. P.: Gallimard, 1972. - P.697.

¹⁰⁰² Verlaine P. Oeuvres en prose complètes. P.: Gallimard, 1972. - P. 720.

«Настоящая проблема стиха — это вопрос физиологии»¹⁰⁰³. Уэльбек написал предисловие к сборнику стихотворений Реми де Гурмона, который красноречиво называется «отказаться от разума» (“Renoncer à l’intelligence”)¹⁰⁰⁴.

Эта неопределенность и инфантильное подыскивание слов — один из приемов, которым талантливейший риторик Мишель Уэльбек захватывает внимание читателя. Он пишет так, как говорят, а чтобы запоминалось лучше — ставит рифмы. Версификация — это одна из его мнемотехник.

Особую сложность для перевода на русский язык представляет именно эта имитация поиска точного слова (напр. “Nous voulons quelque chose comme une fidélité”).

На лексическом уровне атмосфера неопределенности передается постоянно повторяющимися, почти навязчивыми словами *vague, vagement, informe*:

Je me suis senti veuX peu après ma naissance.
Les autres se battaient, désiraient, soupiraient.
Je ne sentais en moi qu’un *informe* regret.
Je n’ai jamais *rien eu qui ressemble* à l’enfance¹⁰⁰⁵.
(*Une vie, petite, La poursuite du bonheur*)

S’il y a quelqu’un qui m’aime sur le Terre ou dans les astres,
Il devrait maintenant me faire un petit signe.
(*Il est vingt et une heures..., La poursuite du bonheur*)

На синтаксическом уровне Уэльбек часто использует определительные придаточные предложения, относящиеся к словам *rien, quelque chose* (см. пример *Une vie, petite, La poursuite du bonheur.*)

¹⁰⁰³ Spire A. Plaisir poétique et Plaisir musculaire. — P.: José Corti, 1986. P. 5.

¹⁰⁰⁴ Houellebecq M. Préface : Renoncer à l’intelligence (1991) in Rémy de Gourmont, L’Odeur des jacinthes, Paris: Orphée / La Différence. P. 7–20.

¹⁰⁰⁵ Houellebecq M. La poursuite du bonheur. La Différence. 191. Libro. 2001. P. 15.

Употребление отрицательных и неопределенных местоимений, неопределенных артиклей помогают создать эффект звучания неуверенной речи:

Au-delà de ces maisons blanches
Il y a un autre univers
Quelque chose en moi délenche,
J'ai besoin d'un autre univers.
(*Au-delà de ces maisons blanches...*)

Il y a *quelque chose* de mort au fond de moi.
Une *vague* necrose, une absence de joie¹⁰⁰⁶.
(*Monde extérieur*)

On se meut *vaguement* comme un animalcule
On n'est *presque rien* et pourtant qu'est ce qu'on souffre!
On transporte avec soi une espèce de gouffre
Portatif et mesquin *vaguement* ridicule¹⁰⁰⁷.
(*Une vie, petite, La poursuite du bonheur*)

Поэт обыденной жизни, Мишель Уэльбек создает устность стиха, вызвавшую бурную реакцию. Отзывы, как негативные, так и позитивные ("Poèmes de mirliton"¹⁰⁰⁸; «Уэльбек использует старые рецепты? [...] в этой неоригинальной оркестровке ему удастся добиться того, чтобы его голос был услышан: его аккорды меланхолии и цинизма, опустошенности и агрессивности никогда не звучат фальшиво»¹⁰⁰⁹), касались использования силлабики.

Уэльбека удивило, что силлабика воспринималась как нечто недолжное: «Кое-кто из журналистов счел себя вправе удивляться, что я пользуюсь александрийским стихом, который они считали устаревшим. Они сильно все упростили (александрийским стихом я пользовался иногда, гораздо чаще 8-

¹⁰⁰⁶ Houellebecq M. La poursuite du bonheur. Libro. 2001.

¹⁰⁰⁷ Ibidem. P. 15.

¹⁰⁰⁸ Au secours, Houellebecq revient! by Eric Naulleau, 2005, Chiflet edition&Cie, 2005. P. 48-49.

¹⁰⁰⁹ Jourde P. La littérature sans estomac. (L'Esprit des péninsules, 2002), Paris pocket 2004. P. 285.

сложником и верлибром). Ну так вот, хотите верьте, хотите нет, но в поэтической среде я никогда не слышал подобных упреков. [...] Александрийский стих воспринимается как один из существующих во французской поэзии размеров, соответствующий структуре самого языка, позволивший создать прекрасные произведения и предполагающий возможность новых, не менее прекрасных»¹⁰¹⁰.

На примерах различных писательских стратегий в разнообразии поэтического пейзажа XX века можно убедиться, что невозможно считать эволюцию стиха прогрессивной, поступательной и всеобъемлющей. Некоторые традиции получили очень неожиданные продолжения, далекие друг от друга, как ветвь преемственности, идущая от Верлена через Гиля приводит к сонорным поэтам, но от Верлена идет аудиальный путь и к Уэльбеку.

¹⁰¹⁰ Уэльбек М., Леви Б.-А. Враги общества / Пер. с фр. Е. Кожевниковой. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 259.

Выводы третьей главы:

Исследование показало, что в период между началом XX века и Второй мировой войной французская поэзия пережила существенные аудиальные трансформации, что ярко проявилось в творчестве таких авторов, как Гиль, Клодель, Аполлинер, Сандрар, Валери и Арагон, сыгравших важную роль в истории французской поэзии и мировой литературы. При всём разнообразии индивидуальных стилей эти поэты вступали в непрямой диалог с традицией, представленной Верленом, Рембо, Малларме и Деборд-Вальмор, творчески переосмысляя их подходы к звуковой организации текста.

Выявленные закономерности подтверждают, что модернистские эксперименты начала XX века развивались не изолированно, а на основе переосмысления достижений предшествующих поколений.

В той или иной степени понятие отложенной рецепции («регистр передачи» по Дебрэ) при затрудненном принятии современниками, котором пишет Поль Верлен в эссе «Проклятые поэты», применимо к Рене Гиллю и к Полю Клоделю.

Предсказание Реми де Гурмона, что стихотворения Гиля заинтересуют кого-либо не раньше, чем через полвека, сбылось в той мере, в которой в 50-е годы теория словесной инструментовки, основанная на принципах перекодировки впечатлений разных модальностей и на прочтении Рембо, Верлена, Малларме, Кратценштейна и Гельмгольца, легла в основу осмысления и теоретизации «Сонорной поэзии» (Анри Шопен). Во второй половине XX века технические средства сонорных поэтов стали разнообразнее, при этом подходы к звуковой организации речи включают в себя механизмы повторов, паронимической аттракции, графического острания, авторских неологизмов. Визуальная репрезентация текстов

позволяет их охарактеризовать как неоавангардные, высвечивает общий корень конкретной и сонорной поэзии в подходе к лингвистическому материалу: остранение звука отображается остраненным текстом (А.-Дж. Шатон, Ф. Грио, С. Леспинас).

В ходе исследования впервые выявлена и проанализирована система межтекстовых и межкультурных связей, объединяющая в аудиальном аспекте творчество представителя «католического возрождения» Поля Клоделя и поэтов-соперников Г. Аполлинера и Б. Сандрара через концепт «симультанности», восходящий к идее синтеза искусств.

Творческое прочтение Клоделем Верлена и Рембо («динамическая грамма», след их голосов, оставленный в Клоделе-читателе), проявляется не только в тематике и религиозной тональности, но и в экзистенциальном выборе, в жесте отдаления от парижской литературной жизни. Веера Клоделя сочетают письменные коды восточной (японской) и европейской культуры, проблематизируют визуальное, аудиальное впечатление в соотношении с материальным (не плоскостным) носителем текста. В «Веерах» Клоделя присутствует рукописный текст (как в «Каллиграммах» Аполлинера), а складной носитель (гармошка, *accordéon*) парадоксальным образом напоминает форму первой «симультанной книги» Сандрара.

Установлены интертекстуальные связи между поэмой «Пасха в Нью-Йорке» Сандрара и стихотворением «Пасха» Верлена, в котором колокольный звон (ключевой образ поэтики Марселины Деборд-Вальмор, одного из любимых поэтов Верлена, Рембо, Малларме) показан одновременно во множественности городов «Парижей», «Московский», «Лондонов», «Севилей». Поэтика звука объединяет авторов и читателей с ведущей аудиальной системой репрезентации, становится частью «динамической граммы» (Ю. Кристева), помогает устанавливать интертекстуальные связи, находить прецедентные тексты.

Различные пути развития в XX веке рифмованной силлабики, о необходимости которой для «французского стиха» писал Поль Верлен, представлены в вариантах контрастирующих этических и эстетических установок авторов. На примере поэтического письма Поля Валери мы показали бытование традиционной силлабики в период преобладания постметрических полиморфных комплексов и потенциал исследования черновиков для прояснения процессов поэтического письма. Работа аудиального воображения была показана на примере предшествования ритма, о котором свидетельствовал Поль Валери (“Cimetière marin”). В черновиках Поля Верлена (“Les Amies”) найдены исправления, по которым можно судить о первичной эвристической роли ритма и созвучий, что совпадает с практикой, описанной Валери.

Альтернативный путь развития французского стиха был показан на примере поэтического письма Луи Арагона, почитателя таланта Марселины Деборд-Вальмор. Источником расширения возможностей французской силлабики Арагон считал народную песню, в которой не действовали запретительные правила, свойственные литературной традиции. Именно эти ограничения, отдалившие графическое отображение текста от акустико-артикуляционной (телесной) фюсис-компоненты, стали одной из причин обрушения силлабической версификации из-за невозможности понять суть правил и их соблюдать. Объясняя целесообразность обновления рифмованной поэзии в эссе «Рифма в 1940 году», Арагон ставит вопрос о роли пауз и анжамбеманов, проводит параллель между вольностями переносов в «Эрнани» Гюго и составными рифмами и слоговыми анжамбеманами, помещающими паузу конца строки внутрь слова. В период, когда материальный носитель печатного слова оказался под угрозой, мнемотехники традиционной поэзии актуализировались под пером поэтов движения Сопротивления. Параллель, проводимая Арагоном между свободой стиха и освобождением нации, с отсылкой к триумфальному возвращению Гюго из изгнания, будучи элементом дискурса контрабандного воздействия,

способного обходить цензуру, звучала убедительно и вселяла надежду на победу над оккупантами.

В авторских техниках и стратегиях второй половины XX века, которые можно подвести под определение неолиризма, нас интересовало проявление непарнословных, считаваемых французскими комментаторами как отсылки к Верлену, Рембо и Деборд-Вальмор.

В поэтическом искусстве после 1950-х гг. процессы контаминации и гибридизации дискурсов захватывают поэтики как неолиризма, так и неоавангарда. В ситуации поиска новых способов означивания письмо эволюционирует в сторону стирания границы между оппозициями прошлое и ультра-современное, традиция и авангард (что видно на примерах Рубо, Манона, Уэльбека), зачастую проблематика, намеченная Рембо “найти язык”, проявляется на лексическом уровне (например, иноязычные вкрапления) и актуализации ритма за счет субъективной просодической составляющей.

Заключение

В ходе исследования удалось выявить предпосылки появления новых поэтических форм и выстроить типологию элементов, моделирующих просодическими средствами эффект от современного (*moderne*) французского стиха (1870-2000), на основе интерпретаций участников литературного процесса, оставивших свидетельства о своем прочтении текста или о генезисе текста с комментарием его звуковой организации, то есть поэтов, переводчиков и литературных критиков (*“lecteurs avertis”*).

При рассмотрении трансформаций французского стиха мы обнаружили малоизвестные факты, которые помогают более рельефно представить категорию читательского переживания, связанную с восприятием новаторских поэтических техник в условиях межкультурного и междискурсивного трансфера. История современного французского стиха в аспекте аудиальности (одной из составляющих «динамической граммы» в производимом тексте эффекте) с очевидностью указывает связь правил версификации и их нарушений с факторами, выходящими за рамки истории литературы.

С одной стороны, особенности поэтического языка меняются в зависимости от практик распространения поэзии. Устная форма (перформативные практики: аудио- и видеозапись, «сонорная поэзия», слэм и т.д.) вырабатывает специфические требования, отличные от эффективных для письменного носителя (рукопись, книга, журнал, газета, электронная книга, интернет-распространение и др.). Изменение произносительной нормы (ускорение речи, элизия, случаи обязательного, факультативного и запрещенного связывания и др.), дающее зазор между графическим представлением слова и его реализацией в разных языковых стилях, находит отражение в обновлении поэтических форм.

С другой стороны, междисциплинарное поле Звуковых исследований со смежной дисциплиной медиологией, а также нейропоэтикой, дополняют

современными знаниями о восприятии звука традиционную поэтику и анализ текста, расширяют возможности историко-функционального исследования фоники.

В условиях межкультурного и междискурсивного трансфера современное поэтическое письмо, понимаемое в свете лингвистического, антропологического и социологического поворотов в литературоведении, предложило взамен классическому письму (с нормативным разделением регулярный стих/проза) поиск новых средств означивания для экстерииоризации экзистенциального опыта, в частности, через новую «устность текста» (*oralité du texte*) при постулируемом большинством участников литературного процесса отказе от традиции фоноцентризма.

Интеграция понятийных рядов гуманитарных наук (истории и теории литературы, стиховедения, лингвистики, антропологии, философии, социологии, медиологии) позволила выявить специфический способ означивания *фюсис-письмо*, отвечающий феноменологической концепции письма как *следа* (*trace*), который воспринимается с опорой на моторное программирование говорения, акустико-артикуляторный опыт и субвокализацию, что мы условно называем работой аудиального воображения.

В работе продемонстрирована напряженность взаимодействия национальной традиции и международного пространства, которая характеризует французский поэтический дискурс современности. Предложенная периодизация развития постметрических полиморфных комплексов (1820-е–1886 – переводческий прото-верлибр, 1886 –1920 – становление стандартного верлибра, 1960 – 1970 – распространение интернациональной модели верлибра) показывает важность иноязычной просодии во французской поэзии, включенной в процессы мировой литературы (*Weltliteratur*, термин Гете), но не исключает соприсутствия традиционной и модифицированной силлабики в литературном поле.

Анализ историко-литературного процесса XIX в. показал снижение доминирования французской силлабики, обусловленное интенсификацией культурного трансфера, индустриализацией и демократизацией литературы. Приток авторов из различных регионов Франции и других стран спровоцировал полемику о нормах стихосложения, наиболее ярко проявившуюся в дискуссиях между сторонниками регулярного рифмованного стиха (К. Мендес, Ф. Коппе, Э. Бержера, Эредиа, Гаске и др.) и адептами реформ (т.н. «спор о верлибре»).

Изучение аргументов участников полемики на этапе становления верлибра позволило выявить обращение к двум разноплановым факторам: политическим причинам (регулярный стих как символ национальной традиции, государства, социального порядка) и чисто языковым (значительное расхождение между разговорной нормой и правилами чтения поэтического текста).

Сопоставительное изучение подходов французских стиховедов дало возможность прояснить устойчивую традицию интерпретации рифмы как маркера национальной идентичности в поэзии. Впервые зафиксированная в XIV в. в контексте трансформации латинской просодии, рифма закрепилась в качестве ключевой характеристики французского стиха, детерминированной языковой спецификой ударения. В диссертации показано, что данная концепция

1) получила теоретическое обоснование в «Малом трактате о поэзии» Т. де Банвиля (1872) и стала аргументом сторонников рифмы;

2) нашла художественное воплощение в поэтике и эссеистике Верлена, отдалившегося от Современного Парнаса;

3) была проблематизирована в рамках дискуссий о литературной эволюции, документированных в опросе «Enquête sur l'évolution littéraire» Ж. Юре (1891).

Из 64 деятелей литературы, принявших участие в опросе Ж. Юре, негативное отношение к реформе версификации наиболее выражено приверженцами поэтики Современного Парнаса, причем аргументы Эредиа и Гаске имеют националистическую окраску, граничащую с ксенофобией.

В исследовании показано, что роль Верлена в расшатывании запретительных правил силлабики при соблюдении равного количества слогов в стихах и совпадения звучания клаузул выражается на различных языковых уровнях и в разноплановых писательских практиках:

1) в отказе от традиционного для силлабики альтернанса (чередования мужских и женских рифм) через нарушение «правила чистоты» рифмы;

2) в стихотворениях, содержащих в заголовочном комплексе термины версификации с ироническим обыгрыванием новаторства верлибристов;

3) в критической прозе, в частности, в эссе «Слово о рифме» (“Le mot sur la rime”, 1888), в серии литературных портретов «Проклятые поэты» (1884, 1888), в лекции «Поэты Севера» (1894);

4) в проблематизации понятия цезуры.

Проведенное сопоставление определений внутристиховых разделов (*coupe lyrique*, *coupe érique*, *coupe enjambante*) подтверждает тезис о ключевой роли цезуры как структурного модификатора французского стиха. Исследование демонстрирует, что нарушение цезуры в рифмованной силлабике обладает высоким дестабилизирующим потенциалом. Этот механизм становится значимым средством поэтической трансформации в литературе XIX в. В стихотворении “Qu’est-ce que pour nous, mon coeur, que les nappes de sang// et de braise...”, которое было откликом на трагические события Парижской коммуны, Рембо нарушает все запреты относительно цезуры. Эти аномалии цезуры, которые Верлен воспринимает эстетически, называя «красотами», нашли осмысление в различных современных стиховедческих подходах (Ж. Рубо, Б. де Корнюлье, М. Мюра, А. Мешонника), которые сходятся во мнении, что в 1870-1880 гг. создается не новый размер, но установка на отрицание («анти-александрийский стих»).

В рамках силлабики перемещение пауз, несовпадающих с требованиями метрики и синтаксической структурой продолжает работу субверсивного механизма, направленного против национального стиха (название alexandrin для 12-сложника с цезурой 6+6 восходит к эпической поэме начала XII в., его распространению способствовали поэты Плеяды в середине XVI в.) принимает формы:

- 1) нарушения цезуры;
- 2) «какемфатона» и «панторифмы», построенных на двойном членении фонетической цепи, что сродни каламбурному механизму;
- 3) слоговой рифмы, или «метрического тмезиса».

Термин «перешагивающая цезура» (*enjambante*) показывает родство между *анжамбеманом* (несовпадение границ стиха с синтаксической структурой) и *слоговой рифмой*, разбивающей слово на две строки (конец стиха не совпадает с концом лексемы). В настоящей работе мы показали, что данный просодический элемент встречается у поэтов разных периодов в совершенно различных поэтиках (Верлен, Клодель, Арагон, Рош, Венай). Впервые выявлена прямая связь между обращением Луи Арагона к слоговым рифмам (1940) и конкретным художественным приёмом Виктора Гюго — анжамбеманом «*Cet escalier// dérobé*» из пьесы «Эрнани». Доказано, что рифменное новаторство Арагона не является изолированным формальным экспериментом, а объясняется установкой на устную передачу стихотворений и актуализацию традиционных мнемотехник в момент угрозы печатанному носителю в период Второй мировой войны. Таким образом, творчество Арагона в момент оккупации вписывается в единую волну постромантической культуры, причем одним из источников расширения французской версификации становится национальная песенная традиция.

Обнаружено и объяснено системное расхождение подходов стиховедов к представлению о звучании свободного стиха, которые являются свидетельством принципиального плюрализма интерпретаций. Два подхода к

анализу ритма верлибра (правила чтения и подсчета немого -е), рассматривающие новую форму как производную от прозы (М. Мюра) или от стиха (К. Скотт), доказывают принципиальную неоднозначность этой поэтической формы и важность восприятия читателя в процессе чтения-сотворчества. Проблема заложена в разном графическом и типографическом представлении двух текстов Рембо, которые считаются первыми верлибрами на французском языке (“Mouvement” – при первой публикации напечатано курсивом, как стихи, “Marine” – обычным шрифтом, как остальные стихотворения в прозе).

Верлибр связан с процессами восприятия и порождения речи в ситуации многоязычия, стирании национальной метрической матрицы и просодического маркирования иностранца как “другого”. Среди предпосылок появления свободного стиха нельзя не учитывать практики переводов и переложений во французском литературном языке 1820-х гг. (переводческий прото-верлибр), которые подготовили поле для восприятия и осмысления новой поэтической формы, которое произошло в 1880-х гг. Поэтический язык является формой бытования национального языка, нацеленный на *передачу* важного пережитого опыта из поколения в поколение. Преодоление ограничений, установленных традицией, имеет не только эстетическое значение, но несет подспудное философское содержание, связанное с системой культурных ценностей и основными принципами построения общества (национального или многонационального).

При анализе стратегий считывания культурных кодов при специфическом способе означивания, переносящем внимание на «устность текста» (*oralité du texte*), были выявлены силовые линии в дискурсе о французской поэзии и в самой материальной организации поэтического слова: по мере того, как рифма и метр в классическом понимании уходят на второй план, важность приобретают просодические модификаторы (взаиморасположение пауз и ударений, консонантно-вокалические цепи) в соотношении с графическим представлением поэтических произведений.

Расхождение поэтической и разговорной нормы проявилось в авангардных практиках «паронимического взрыва» рубежа XIX-XX вв. и в условиях технического прогресса дало толчок развитию экспериментальной фонетики (аббат Руссло, Ф. Брюно, Ж. Лот). Участие поэтов в экспериментах фонетической лаборатории «Архивы слова» (Сорбонна, 1911-1914 гг.) является важным свидетельством поиска нового медиума (материального носителя, внешнего хранителя памяти). Общение поэтов с лингвистами оказало влияние на разработку теории «научной поэзии» и «словесной инструментровки» Рене Гиля, которая в свою очередь, легла в основу направления «сонорной поэзии».

История современного французского стиха не заканчивается, но усложняется с принятием «стандартной» формы верлибра (*vers libre standard*), хотя изобретение «автоматического письма» с очевидностью показывает открытость верлибра для любой поэтической задачи, его способность структурировать дискурс, его «полиморфность» (термин Малларме, «Кризис стиха», 1892. Ю.Б. Орлицкий предпочитает термин «гетероморфный», неупорядоченный стих). С появлением сюрреализма и распространением практики автоматического письма верлибра форма стабилизировалась, но парадоксальным образом в конце XX в. М. Уэльбек при автоматическом письме создает тексты, использующие просодические паттерны силлабической системы, «слуховые рифмы» (без соблюдения «правила чистоты») и ассонансы.

Главным отличием современного поэтического дискурса, состоящего по преимуществу из постметрических полиморфных комплексов (М. Мюра), является отсутствие какого-либо единого кода, соответствие которому обеспечивало бы вхождение в литературный процесс. Французская силлабика в условиях активизации культурного трансфера, индустриализации литературы, демократизации литературного процесса (рост количества авторов и публикаций), изменения материальных носителей, диверсификации практик распространения поэзии, столкнулась на аудиальном уровне, с одной

стороны, с постоянным присутствием иноязычной просодии (в особенности англоязычной), с другой стороны, – местных говоров (patois). Потеснивший силлабику верлибр (1886-1920) остается основной поэтической формой на протяжении XX в. Отказ от существовавшей во Франции на протяжении трех веков версификационной системы правил и запретов положил конец «принуждениям» традиции, но поэты второй половины XX века искали и сами налагали ограничения (contraintes), будь то осознанные комбинаторные эксперименты OULIPO («второй кризис стиха» Ж. Рубо), обращение к прецедентным текстам в диалоге с традицией (техника *réécriture*), интранзитивное письмо (Р. Барт) или же конкретная и сонорная поэзия, апеллирующие в основном к одному из каналов восприятия (визуальному или аудиальному).

При этом регулярный стих (например, академическая силлабика Валери, «расширенная» силлабика Арагона, «измененная» силлабика Уэльбека) продолжает бытование в литературном воображении в противостоянии интернациональному свободному стиху. Напряженность взаимодействия национальной традиции и многоязычия мировой литературы характеризует французский поэтический дискурс современности.

На примерах различных писательских стратегий в разнообразии поэтического пейзажа XX века было продемонстрировано, что невозможно считать историю стиха однонаправленной и поступательной, напротив, наблюдается нелинейное разнообразное движение стиховых изменений во французской поэзии. На «обломках Бастилии рифм» (Виктор Гюго) продолжается поиск новых форм сохранения пережитого опыта и *голоса поэта*, чутко реагирующего на социальные изменения и практики распространения поэтических произведений.

Исследование имеет широкие научные перспективы. Продуктивным выглядит дальнейшее изучение современной французской поэзии с точки зрения взаимовлияния литературных явлений, межкультурных

взаимодействий, истории прочтений и динамики литературных репутаций (историко-функциональный подход), в этой связи рассмотрение этапов трансатлантического диалога поэтов представляет особый интерес. Важные результаты может дать более полное освещение роли женщин в литературном процессе и изучение этой части литературного наследия (*matrimoine*), включенной в проблематику традиции и новаторства. Подробного исследования заслуживает творчество поэтов, верных традиционным фоноцентрическим моделям в XX-XXI вв., а также присутствие рифмы и других типов консонантно-вокалических повторов в детской поэзии. Выявленная связь между демократизацией литературного процесса и трансформацией силлабической традиции ставит вопрос о необходимости изучения аналогичных процессов в других национальных литературах XIX-XX вв.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Anthologie de la poésie française du XX siècle. — Paris : Gallimard, 2000. — 689 p.
2. Apollinaire G. Œuvres poétiques / préface par André Billy ; texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. — Paris : Gallimard, 2018. — 1267 p. — (Bibliothèque de la Pléiade).
3. Aragon L. Œuvres poétiques complètes / éd. Olivier Barbarant. — Paris : Gallimard, 2007. — 2 vol. — T.1 1639 p. — (Bibliothèque de la Pléiade).
4. Aragon L. Essais littéraires / éd. O. Barbarant, M.-Th. Eychart, D. Massonnaud. — Paris : Gallimard, 2025. — 2010 p. — (Bibliothèque de la Pléiade).
5. Baudelaire Ch. Œuvres complètes. / éd. M. A. Ruff. — Paris : Éditions du Seuil, 1968. — 759 p.
6. Baudelaire Ch. Œuvres complètes / préface d'Antoine Compagnon ; éd. publ. sous la dir. d'André Guyaux et d'Andrea Schellino [et al.]. — Paris : Gallimard, 2024. — 1649 p. — (Bibliothèque de la Pléiade).
7. Carpentreau J. Le papillon sur l'épaule. — Paris : Maison de la poésie, 1997. — 127 p.
8. Cendrars B. Les Pâques : avec un dessin de l'auteur. — Paris : Éd. des Hommes nouveaux, 1912. — 16 p.
9. Cendrars B. Du monde entier : poésies complètes 1912–1924. — Paris : Gallimard, 1997. — 181 p.
10. Cendrars B. Poésies complètes : avec 41 poèmes inédits / éd. Claude Leroy. — Paris : Denoël, 2001. — 429 p. — (Tout autour d'aujourd'hui ; t. 1).
11. Cendrars B. Du monde entier au cœur du monde / préface de Paul Morand ; éd. établie par Claude Leroy. — Paris : Gallimard, 2006. — 362 p.
12. Chastanet M., Lespinasse S. — Paris : Book machine presse, 2013. — NP.
13. Chaton A.-J. Evènements 09, label Raster Noton, 2011. — NP.
14. Claudel P. Les Euménides // Claudel P. Théâtre / éd. publ. sous la dir. de D. Alexandre, M. Autrand. — Paris : Gallimard, 2011. — 1776 p.
15. Claudel P. Cent Phrases pour éventails [1927]. — Paris : Gallimard, 1996. — non paginé. — (Poésie/Gallimard).
16. Claudel P. Théâtre I. — Paris : Gallimard, 1967. — 1371 p. — (Bibliothèque de la Pléiade).
17. Claudel P. Œuvre poétique. éd. de Jacques Petit ; introd. de Stanislas Fumet — Paris : Gallimard, 1967. — 413 p. — (Bibliothèque de la Pléiade).
18. Desbordes-Valmore M. Les Pleurs / présentation d'Esther Pinon. — Paris : Flammarion, 2019. — 299 p. — (GF).
19. Desbordes-Valmore M. L'Atelier d'un peintre. — Lyon : Miroirs éditions, 1992. — 493 p.
20. Desnos R. Destinée arbitraire. — Paris : Gallimard, 1975. — 282 p. — (NRF. Poésie).
21. Hugo V. Œuvres poétiques I : Avant l'exil 1802–1851. — Paris : Gallimard, 1964. — 1655 p. — (Bibliothèque de la Pléiade).
22. Hugo V. 1er janvier L'année terrible (1872). À ceux qu'on foule aux pieds // Hugo V. L'Année terrible. — Paris : Michel Lévy, frères, 1872. — 326 p.
23. Hugo V. Réponse à un acte d'accusation // Hugo V. Les contemplations. Autrefois, 1830–1843. — Paris, 1856. — T. 1. — 220 p.
24. Hugo V. Notre-Dame de Paris, 1482 // Œuvres complètes de Victor Hugo. Roman / texte établi par Paul Meurice. — Paris : Librairie Ollendorff, 1904. — T. II. — 493 p.
25. Hocquart E. Ma Haie. — Paris : P.O.L., 2001. — 651 p.
26. Finck M. Balbuciendo. — Paris : Éditions Afruyen, 2012. — 86 p.
27. Finck M. L'Ouïe éblouie. — Strasbourg : Voix d'encre, 2007. — 180 p.
28. Finck M. Poésie Shéhé Résistance : Fragments pour voix. — Mont-Saint-Aignan : Le Ballet Royal, 2019. — 36 p.
29. Ghil R. Œuvre : en 9 tomes (14 vol.). — Paris : Mercure de France : E. Figuière, 1889–1926. — Содерж.: Dire du Mieux ; Le Meilleur Devenir ; Le Geste ingénu ; La Preuve égoïste ; Le Vœu

- de vivre ; L'Ordre altruiste ; Dire des Sangs ; Le Pas humain ; Le Toit des Hommes ; Les Images du Monde ; Les Images de l'Homme.
30. Ghil R. Le Pantoun des Pantoun : poème javanais. — Paris & Batavia : Des presses de E. Groussard, imprimeur à Melle, 1902. — 80 p.
 31. Jaccottet Ph. L'Effraie et autres poésies. — Paris : Gallimard, 1953. — 63 p.
 32. Jaccottet Ph. L'Encre serait de l'ombre : notes, proses et poèmes choisis par l'auteur, 1946–2008. — Paris : Gallimard, 2011. — 543 p.
 33. Jaccottet Ph. L'Ignorant : poèmes 1952–1956. — Paris : Gallimard, 1980. — 81 p.
 34. Jaccottet Ph. Œuvres / préface de Fabio Pusterla ; éd. établie par Jose-Flore Tappy [et al.]. — Paris : Gallimard, 2014. — 1230 p. — (Bibliothèque de la Pléiade).
 35. Jaccottet Ph. Œuvres. — Paris : Gallimard, 2014. — 1350 p. — (Bibliothèque de la Pléiade).
 36. Jaccottet Ph. Airs : poèmes 1961–1964. — Paris : Gallimard, 1967. — 91 p.
 37. Kahn G. Palais Nomades. — 3e éd. — Paris : Mercure de France, 1897. — 198 p.
 38. Larbaud V. Poésies de A.O. Barnabooth // Larbaud V. Œuvres complètes. — Paris : Gallimard, 1957. — ____ p. — (Bibliothèque de la Pléiade).
 39. L'anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie 1960–1982 : trente poètes / par Henry Deluy. — Paris : Flammarion. — 346 p.
 40. La nouvelle poésie française : anthologie / par B. Delvaille. — Paris : Segers. — 2 vol. — Vol. 1. — 130 p. ; Vol. 2. — 314 p.
 41. Le livre d'or des poètes / par Georges Jean. — Paris : Serhers, 1973. — 143 p.
 42. Le livre d'or de la poésie française contemporaine. — Paris : Serghers, 1973. — 2 vol. — Vol. 1. — 384 p. ; Vol. 2. — 144 p.
 43. Les Poètes du Chat noir : anthologie poétique. — Paris : Gallimard, 1996. — 505 p.
 44. Locus Solus III–IV: New Poetry. — Lans-en-Vercors, 1961. — 294 p.
 45. L'art poétique / par J. Charpier et Pierre Seghers. — Paris : Seghers, 1956. — 706 p.
 46. Maeterlinck M. Serres chaudes. — Bruxelles : Paul Lacomblez, Éditeur, 1912. — 92 p.
 47. Mallarmé St. Œuvres complètes / éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. — Paris : Gallimard, 1998–2003. — 2 vol. — (Bibliothèque de la Pléiade). — Vol. 1. — 1998 — 1529 p. — Vol. 2. — 2003. — 1907 p.
 48. Poésie du monde francophone. — Paris : Le Castor Astral, 1986. — 216 p.
 49. Rimbaud A. Œuvres Complètes. — Paris : Gallimard, 2009. — 1111 p. — (Bibliothèque de la Pléiade).
 50. Rimbaud A. Les illuminations / notice par Paul Verlaine. — Paris : Publications de la Vogue, 1886. — 125 p.
 51. Roche D. Le Mécrit. — Paris : Éditions du Seuil, 1972. — 148 p.
 52. Roche D. Éros énergumène. — Paris : Éditions du Seuil, 1968. — 200 p.
 53. Roche D. Récits Complets. — Paris : Éditions du Seuil, 1963. — 141 p.
 54. Roche D. La Poésie est inadmissible. Oeuvres poétiques complètes / Fiction et Cie. — Paris : Éditions du Seuil. — 602 p.
 55. Roubaud J. La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains. Cent cinquante poèmes. 1991–1998. — Paris : Gallimard, 1999. — 262 p.
 56. Roubaud J. €. — Paris : Gallimard, 1967. — 163 p.
 57. Roubaud J. Quelque chose noir : recueil de poèmes. — Paris : Gallimard, 1986. — 151 p.
 58. Roubaud J. [Vers de gnien gnien]. — Текст : электронный // Oulipo. — URL: <http://oulipo.net/fr/vers-de-gnien-gnien> Дата обращения: 15.12.2020).
 59. Toulet J.-P. Les Contrerimes (1921). — Paris : Émile-Paul frères, 1929. — 160 p.
 60. Une anthologie de la poésie française / par J.-F. Revel. — Paris : Robert Laffont, 1989. — 669 p.
 61. Une anthologie immédiate / par Henri Deluy. — Paris : fourbis, 1996. — 348 p.
 62. Valéry P. Œuvres. 1: [Poésies. Mélange. Variété]. — Paris : Gallimard, 1975. — 1872 p. — (Bibliothèque de la Pléiade).
 63. Valéry P. Cahiers (1894–1914), tome XIII : Mars 1914 – janvier 1915 / éd. publ. sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri et William Marx [et al.] ; préface de Michel Deguy. — Paris : Gallimard, 2015. — 448 p.
 64. Verlaine P. Œuvres poétiques complètes / texte établi et annoté par Y.-G. Dantec ; éd. révisée par Jacques Borel. — Paris : Gallimard, (1962) 2002. — 1551 p. — (Bibliothèque de la Pléiade).
 65. Verlaine P. Œuvres en prose complètes / texte établi et annoté par Jacques Borel. — Paris : Gallimard, (1972) 1993. — 1549 p. — (Bibliothèque de la Pléiade).

66. Voltaire. La Pucelle d'Orléans // Voltaire. Œuvres complètes. — Paris : Garnier, 1877. — Т. 9. — 648 p.
67. Whitman W. Leaves of Grass. — New York : The Modern Library, 2001. — 758 p.

Аудиовизуальные источники:

68. Archives de la parole. — Аудиозаписи // Gallica. — URL: <https://gallica.bnf.fr/> (дата обращения: 07.11.2020).
69. 68. Archives de la parole : описание фондов с ссылками на аудиозаписи в Национальной библиотеке Франции. — Текст : электронный // Archives et manuscrits de la BnF. — URL: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc78617w> (дата обращения: 07.11.2020).
70. Chant dans l'Espace : CD de poèmes lus par R. Ghil (1913) et J.-P. Bobillot (2004) accompagnant Le Vœu de Vivre, 2004.
71. Gualtiero Dazzi – Michèle Finck – Mathieu Schneider | Boulevard de la Dordogne – création 2019 : интервью с создателями оратории «Boulevard de la Dordogne». — Текст : электронный // YouTube. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-z1F46ZWsf0> (дата обращения: 19.10.2022).
72. Griot F. Персональный сайт. — Текст : электронный. Аудиозаписи. — URL: <http://fredgriot.com/> (дата обращения: 15.11.2023).
73. Finck M. Страница на сайте Université de Strasbourg. — Текст : электронный // EA 1337. — URL: <https://ea1337.unistra.fr/leurope-des-lettres/enseignants-chercheurs-de-leurope-des-lettres-et-publications/michele-finck-professeure-de-litterature-comparee-emerite-depuis-septembre-2025/> (дата обращения: 15.11.2025).
74. Lespinasse S. Pneuma-Récital. — Текст : электронный. Аудиозаписи. // Centre Pompidou. — URL: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/media/C2c4mBh> (дата обращения: 15.11.2023).
75. Pneuma-R / Sébastien Lespinasse. — Текст : электронный. Аудиозаписи // Trace Label. — URL: <https://tracelabel.bandcamp.com/album/pneuma-r> (дата обращения: 15.11.2023).
76. Maulpoix J.-M. Bienvenue sur le site de Jean-Michel Maulpoix : сайт о французской поэзии. — Текст : электронный. — URL: <https://www.jeanmichelmaulpoix.com/> (дата обращения: 07.11.2022).
77. Maison de la poésie (Paris). — Текст : электронный. — URL: <https://www.maisondelapoiesieparis.com/> (дата обращения: 23.02.2020).
78. Cipm – centre international de poésie Marseille. — Текст : электронный. Аудиозаписи — URL: <https://www.cipm-marseille.fr/> (дата обращения: _ дата обращения: 23.02.2020).
79. Littératube : un répertoire des chaînes YouTube & littérature. — Текст : электронный. — URL: <https://litteratube.fr/> (дата обращения: 15.11.2025).

Исследования

80. Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.) : Теория. История. Поэтика : в 2 кн. / под ред. Ю. Н. Гирина. — М. : ИМЛИ РАН. — Кн. 2. — 2010. — 704 с.
81. Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр = Jean-Paul Sartre : свободное сознание и XX век. — М. : Geleos, 2004. — 413 с.
82. Андреев Л. Г. Сюрреализм = Surrealisme : история. Теория. Практика. — М. : Geleos, 2004. — 350 с.
83. Андреев Л. Г. Импрессионизм = Impressionisme : видеть, чувствовать, выражать. — М. : Гелеос, 2005. — 311 с.
84. Антропология переломных эпох. Fins de siècle // Новое литературное обозрение. — 2018. — № 1 (специальный выпуск). — 710 с.
85. Азаренков А. «Музыка Молчания» Геннадия Айги // Новое литературное обозрение. — 2024. — № 6. — С. 256–271.
86. Айзенберг М. Уже скучает обобщение. — Текст : электронный // morebo.ru. — URL: <https://morebo.ru/tema/segodnja/item/1440880513387> (дата обращения: 09.04.2026).
87. Альманах Дада / под общ. ред. С. Кудрявцева. — М. : Гилея, 2000. — 207 с.

88. Андреев Л. Г. Сюрреализм. — М. : Высшая школа, 1972. — 232 с.
89. Анненский И. Ф. Что такое поэзия? // Анненский И. Ф. Книги отражений / изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. Ф. Фёдоров. — М. : Наука, 1979. — С. 203. — (Сер. «Литературные памятники»).
90. Антология сюрреализма. 20-е годы / сост., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева, Е. Д. Гальцовой. — М. : Гитис, 1994. — 392 с.
91. Аполлинер Г. Зона. В русских переводах и «русском зеркале» / сост. Ю. Фридштейн, О. Царейкина ; предисл. Н. Зубков. — М. : Центр книги Рудомино, 2022. — С. 94–95.
92. Аполлинер Г. Собрание сочинений : в 3 т. — М. : Книжный Клуб Книговек, 2011.
93. Арагон Л. Безумные стрелки времени (Исповедь французского писателя) // Вопросы литературы. — 1998. — № 5. — С. 224–260.
94. Арагон Л. Собрание сочинений : в 11 т. / пер. с фр. — М., 1961.
95. Ариас-Вихиль М. А. Ромен Роллан и Максим Горький: историко-функциональные и общественно-политические аспекты литературного диалога (по материалам архива А. М. Горького) : дис. ... д-ра филол. наук. — М., 2020. — 473 с.
96. База. Передовое искусство нашего времени. 2011. № 2 : Сборник литературы и теории журнала «Тель Кель». — 451 с.
97. Багно В. Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. — СПб. : Гиперион, 2005. — 230 с.
98. Багно В. Е. Федор Сологуб – переводчик французских символистов // Багно В. Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. — СПб. : Гиперион, 2005. — С. 75–128.
99. Багно В. Е., Мисникевич Т. В. Верлен в подстрочниках и Верлен в переводе: творческая лаборатория Федора Сологуба // *Studia Litterarum*. — 2020. — Т. 5. — № 3. — С. 358–377.
100. Бадью А. Век. — М. : Логос-Гнозис, 2016. — 224 с.
101. Баевская Е. В. «Ворон» Эдгара По: Бодлер и Малларме // Шаги/Steps. — 2020. — Т. 6. — № 3. — С. 18–27.
102. Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. — М. : Наука, 1982. — С. 185–300. — (Литературные памятники).
103. Балашова Т. В. Париж принадлежит мечтателям. — М. : ИМЛИ, 2019. — 352 с.
104. Балашова Т. В. Творчество Арагона. К проблеме реализма XX века. — М., 1964. — 312 с.
105. Балашова Т. В. Чарующая гармония контрастов // Французская поэзия XX века. — М.: Эксмо, 2005. (480 с.) — с. 5–21.
106. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. — М. : Иностранная литература, 1955. — 416 с.
107. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс : Универс, 1994. — 615 с.
108. Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика от структурализма к постструктурализму. — М. : Прогресс, 2000. — С. 50–98.
109. Барт Р. Зерно голоса // Новое литературное обозрение. — 2017. — № 148. — С. 77–84.
110. Барт Р. Мифологии. — М. : Академический проект, 2010. — 351 с.
111. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / сост., пер. с фр. С. Зенкина. — М. : ad Marginem, 2002. — 286 с.
112. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. — М., 1997.
113. Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. — СПб., 2000.
114. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. — М., 1996. — Т. 5. — С. 159–206.
115. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972.
116. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
117. Башляр Г. Безмолвная декламация // Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / пер. с фр. Б. М. Скуратова. — М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1999. — С. 311–321.
118. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. — М. : Добросвет, 2000. — 389 с.
119. Бенвенист Э. Общая лингвистика. — М. : Прогресс, 1974. — 448 с.

120. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — М., 1996.
121. Беньямин В. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения : сб. статей / пер. с нем. И. Болдырева и др. ; ред. Я. Охонько ; послесл. И. Чубаров, И. Болдырев. — М. : РГГУ, 2012. — 288 с.
122. Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / пер. с нем. и франц. ; сост., предисл. и примеч. А. Белобратова. — СПб. : Симпозиум, 2004. — 480 с.
123. Бирюков С. Авангард: модули и векторы : дис. ... д-ра культурологии. — М. : Вест-Консалтинг, 2006. — 336 с.
124. Богинская А. П. Проблема передачи поэтической формы (на материале французских переводов «Евгения Онегина») // Вестник Брянского государственного университета. — 2016. — № 2 (28). — С. 149–156.
125. Брик О. Анализ звуковой структуры стиха // Сборники по теории поэтического языка. — Пг., 1917. — Вып. II. — С. 24–62.
126. Брюсов В. Наука о стихе. Частная метрика и ритмика русского стиха. — М., 1919. — Ч. I. 131 с.
127. Брюсов В. Я. Полное собрание сочинений и переводов. — СПб. : Сирин, 1913. — Т. XXI : Французские лирики XIX века.
128. Бурич В. П. От чего свободен свободный стих // Вопросы литературы. — 1972. — № 2. — С. 132–140.
129. В поисках утраченной поэзии : круглый стол // Иностранная литература — 2024. №10 — С. 264–297.
130. Вейдле В. Музыка речи // Звучащие смыслы : альманах / сост., отв. ред. С. Я. Левит, Л. Т. Мильская. — СПб., 2007. — С. 525–573.
131. Векшин Г. В. Очерк фоностилистики текста: Звуковой повтор в перспективе смыслообразования. — М., 2006. — 462 с.
132. Векшин Г. В. К проблеме суперсегментной организации стиха // Вопросы языкознания. — 1989. — № 6. — С. 64–77.
133. Векшин Г. В. Звуковое равновесие и эстетика текста (Из наблюдений над вокалической симметрией стиха) // Единицы поэтической речи и их функции : сб. науч. тр. — М. : МГИИЯ им. М. Тореца, 1990. — Вып. 352. — С. 135–142.
134. Великовский С. И. Умозрение и словесность : очерки французской культуры. — М.; СПб. : Университетская книга, 1999. — 710 с.
135. Великовский С. И. Поэты французских революций. 1789–1848. — М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1963. — 279 с.
136. Великовский С. И. В поисках утраченного смысла: очерки литературы трагического гуманизма во Франции. — М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2012.
137. Великовский С. И. В скрещенье лучей: очерки французской поэзии XIX–XX веков. — М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2012.
138. Венедиктова Т. Д. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. — М. : Новое литературное обозрение, 2018. — 272 с.
139. Венедиктова Т. Д. По следу серафимов: между поэзией и аналитической прозой (Чтение «Ворона» Э. А. По) // Литература двух Америк. — 2017. — № 2. — С. 117–133.
140. Верлен П. Стихотворения / изд. подгот. Г. К. Косиков, В. Е. Багно, И. В. Булатовский. — СПб., 2014. — 2 т.: 1 т. — 775 с., 2 т. — 486 с.
141. Верлен П. Сатурнийские стихи. Галантные празднества. Песни без слов / пер. с франц., послесл. И. Булатовского. — СПб. : Гиперион : Гуманитарная Академия, 2001. — 317 с.
142. Верлен П., Рембо А., Малларме С. Стихотворения. Проза [Текст] / П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме; сост., предисл. О. А. Дорофеева; пер. Г. Шенгели и др.; ил. В. Сухарева. — М.: РИПОЛ Классик, 1998. — 735 с.
143. Вильдрак Ш., Дюамель Ж. Теория свободного стиха: Заметки о поэт. технике / пер. и примеч. Вадима Шершеневича. — М. : Имажинисты, 1920. — 48 с.
144. Волошин М. А. Лики творчества. — СПб. : Аполлон, 1914. — Кн. 1. 377 с.
145. Волошин М. А. Собрание сочинений : в 14 т. / под общ. ред. В. П. Купченко, А. В. Лаврова. — М. : Эллис Лак, 2003–2015.

146. Гальцова Е. Д. Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. — М., 2019. — 352 с.
147. Гальцова Е. Д. Театральность в художественной системе французского сюрреализма : дис. ... д-ра филол. наук. — М., 2008. — 545 с.
148. Гальцова Е. Д. Институционализация «декаданса» во Франции в 1885–1886 годы: к вопросу о формировании терминологии литературного процесса на рубеже XIX–XX веков // *Stephanos*. — 2017. — № 4 (24). — С. 32–45. — DOI: 10.24249/2309-9917-2017-24-4-32-45.
149. Гальцова Е. Д. Автоматическое письмо // *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века*. — М. : Наследие, 2002. — С. 194–219.
150. Гальцова Е. Д. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. — М. : РГГУ, 2012. — 546 с.
151. Гаспаров М. Л. Избранные статьи. — М. : НЛО, 1995. — 476 с.
152. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. — М. : Фортуна Лимитед, 2003. — 272 с.
153. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. — М. : Фортуна Лимитед, 2002. — 352 с.
154. Гаспаров М. Л. Подстрочник и мера точности // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. — М., 2001. — С. 361–372.
155. Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм // *Поэтика перевода : сб. статей / сост. С. Ф. Гончаренко*. — М., 1988. — С. 29–62.
156. Гаспаров М. Л. Обязанность понимать // Гаспаров М. Л. Записи и выписки. — М., 2001. — С. 95–98.
157. Гиль Р. Marie Kryszyska. *Intermedes*. Paris, 1904 // *Весы*. — 1904. — № 6. — С. 49–52.
158. Гиль Р. [Рецензия] // *Весы*. — 1909. — № 10–11. — С. 170.
159. Гладошук А. Аполлинер и его «поэма конца» (статья) // *Иностранная литература*. — 2023. — № 4. — С. 237–245.
160. Голобородько Д. Б. Концепции разума в современной французской философии. М. Фуко и Ж. Деррида. — М. : ИФ РАН, 2011. — 175 с.
161. Голос и литературное воображение (Тематический блок статей) // *Новое литературное обозрение*. — 2017. — № 6. — С. 19–215.
162. Голубицкая Н. В. *Simultanéité, Simultanéisme, Simultanéité*: концепция симультанности и ее модификации в авангардистской эстетике // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. — 2019. — Т. 11. — Вып. 3. — С. 111–122. — DOI: 10.17072/2073-6681-2019-3-111-122.
163. Голубицкая Н. В. Поиск нового языка в творчестве Тристана Тцара : 1916–1924 : дис. ... канд. филол. наук. — М., 2025. — 299 с.
164. Григорьев В. П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии / отв. ред. А. Д. Григорьева. — М. : Наука, 1979. — 344 с.
165. Гриндер М., Лойд Л. НЛП в педагогике. — М. : Ин-т общегуманитарных исследований, 2001. — 307 с.
166. Гурмон Р. де. Книга масок / пер. Елизаветы Блиновой и Михаила Кузмина. — Томск : Водолей, 1996. — 224 с.
167. Движение Сопротивления в Западной Европе, 1939–1945 : общая проблематика / под ред. Н. П. Комоловой и др. — М., 1990. — 223 с.
168. Дебрэ Р. Введение в медиологию. — М. : Праксис, 2009. — 268 с.
169. Деги М. Стихотворения I–III = *Poèmes I–III* / Мишель Деги ; предисл., пер. с фр. М. Д. Яснова. — М. : ОГИ, 2005. — 156 с. — Текст парал. рус., фр.
170. Дейнека Э. А. Концепты лингвоантропологической системы Анри Мешонника // *Под знаком «Мета» : материалы конференции «Языки и метаязыки в пространстве культуры»*. — М. ; Калуга : Эйдос, 2011. — С. 234–242.
171. Депретто К. Формализм в России. Предшественники, история, контекст. — М. : НЛО, 2015. — 328 с.
172. Деррида Ж. Голос и феномен. — СПб. : Алетея, 1999. — 208 с.
173. Деррида Ж. О грамματοлогии. — М. : Ad Marginem, 2000. — 511 с.

174. Деррида Ж. Письмо и различие / сост. и общ. ред. В. Лапицкого. — СПб. : Академический проект, 2000. — 432 с.
175. Деррида Ж. Пролагание пути и различие. Фрейд и сцена письма // Французская семиотика от структурализма к постструктурализму. — М. : Прогресс, 2000. — С. 338–365.
176. Дьюи Дж. Искусство как опыт. — М. : Дело, 2024. — 504 с.
177. Дмитриева Е. Е. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? // Вопросы литературы. — 2011. — № 4. — С. 302–313.
178. Дмитриева Е. Е. Теория культурного трансфера как освоение чужого (на правах введения в тему) // Новое литературное обозрение. — 2024. — № 1. — С. 127–138.
179. Дубровкин Р. Французская поэзия в «Весах» (Брюсов и Рене Гиль) // *Revue des Études Slaves*. — 2004. — Т. 75. — № 3–4. — Р. 455–472.
180. Европейский классицизм. Энциклопедический путеводитель. — М. : ИМЛИ РАН, 2024. — 904 с.
181. Егольникова К. А. «От чего не свободен свободный стих» : дискуссия о русском верлибре // Вестник РГГУ. Сер. Литературоведение. Языкознание. Культурология. — 2020. — № 9. — С. 116–123. — DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-116-123.
182. Жакоте Ф. В комнатах садов. *Dans les chambres des vergers*. — М. : Арт-Волхонка, 2014. — 96 с.
183. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. / пер. с фр. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — Т. 1. — 472 с. ; Т. 2. — 472 с.
184. Жинкин Н. И. Язык – речь – творчество. Избранные труды. — М. : Лабиринт, 1998. — 368 с.
185. Жискар д'Эстен В. Французы. Размышления о судьбе народа. — М. : Ладомир, 2000. — 248 с.
186. Жолковский А. К. Осторожно, треножник! — М. : Время, 2010. — 494 с.
187. Зализняк А. А. Феномен многозначности и способы его описания // Вопросы языкознания. — 2004. — № 2. — С. 20–45.
188. Запорожец Т. И. Логика сценической речи. — М. : Просвещение, 1974. — 106 с.
189. Зарубежная литература XX века. — М. : Академия, 2003. — 632 с.
190. Зенкин С. Пророчество о культуре (творчество Стефана Малларме) // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. — М. : Радуга, 1995. — С. 5–38.
191. Зенкин С. Метабарт // Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / сост., пер. с фр. С. Зенкина. — М. : ad Marginem, 2002. — С. 262–286.
192. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология / сост. И. В. Кабанова. — М. : Флинта : Наука, 2004. — С. 201–224.
193. Изер В. Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология / сост. Д. Уффельман, К. Шрамм. — СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2001. — С. 186–216.
194. Интеллектуальный язык эпохи : история идей, история слов / отв. ред. С. Н. Зенкин. — М. : Новое литературное обозрение, 2011. — 187 с.
195. Ирисханова О. К. Полимодальный дискурс как объект исследования // Полимодальные измерения дискурса / отв. ред. О. К. Ирисханова. — 2-е изд. — М. : ЯСК, 2022. — 448 с.
196. История швейцарской литературы. Том III. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — 816 с.
197. Кашина Т. А. Поль Клодель и Андре Жид: проблема культуры и творчества в переписке, автобиографической и дневниковой прозе : 1899–1926 : автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 2016. — 24 с.
198. Кирнозе З. И. Россия и Франция: диалог культур : ст. разных лет : сб. науч. тр. — Н. Новгород : Изд-во НГЛУ, 2002. — 270 с.
199. Князев С. В., Пожарицкая С. К. Современный русский литературный язык. Фонетика, орфоэпия, графика. — М. : Гаудеамус, 2011. — 430 с.
200. Козовой В. Поль Валери (Хронологический очерк жизни и творчества) // Валери Поль. Об искусстве / подг. изд. В. М. Козового. — М. : Искусство, 1976. — 622 с.
201. Кокотов А. Послесловие переводчика // Валери П. Стихотворения / пер. с фр., сост. А. Кокотова. — М. : Текст, 2017. — С. 334–349.
202. Компаньон А. Демон теории: литература и здравый смысл. — М., 2001. — 333 с.

203. Кормилов С. Маргинальные системы русского стихосложения. — М., 1995. — 160 с.
204. Кормилов С. И. Нерешенные задачи современного литературоведения // Вестник Московского университета. — 2001. — № 6. — С. 21–35.
205. Корчагин К. М. Гид по французской поэзии второй половины XX века. — 3 марта 2021. — Текст : электронный. — URL: <https://knife.media/french-poetry/> (дата обращения: 10.10.2023).
206. Косиков Г. К. «Структура» и/или «текст» (Стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / сост., пер. с фр., вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 2000. — С. 3–48.
207. Косиков Г. К. «Человек бунтующий» и «человек чувствительный» (М. М. Бахтин и Р. Барт) // Лики времени : сб. статей. — М. : Юстицинформ, 2009. — С. 8–26.
208. Косиков Г. К. Собрание сочинений. — М. : Центр книги Рудомино, 2011–2012. — Т. 1 : Французская литература. — 2011. — 488 с. ; Т. 2 : Теория литературы, методология гуманитарных наук. — 2012. — 696 с.
209. Косиков Г. К. Идеология. Коннотация. Текст. (По поводу книги Р. Барта «S/Z») // Барт Р. S/Z. — М., 1994. — С. 277–302.
210. Кривицкая Е. Д. Французские поэты – идеологи музыкального искусства. // Государственный институт искусствознания. Художественная культура. 2012 № 2 (3). URL [https://artculturestudies.sias.ru/2012-2/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/539.html] Дата обращения: 05.06.2025.
211. Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики. — М. : РОССПЭН, 2004. — 656 с.
212. Крученых А., Алягров Р. Заумная книга. Цветные линогравюры О. Розановой. — М. : Тип. И. Работнова, 1915–1916. — 22 с.
213. Крученых А. Е. К истории русского футуризма : воспоминания и документы : с приложением деклараций, а также статей А. Крученых, И. Терентьева и С. Третьякова. — М. : Гилея, 2006. — 457 с.
214. Крученых А. Сдвигология русского стиха : Трактат обижающий (Трактат обижающий и поучальный). — М. : Тип. ЦИТ, 1922. — Кн. 121. — 48 с.
215. Кузнецова И. Н. Лексическая интерференция как проявление асимметрии языкового знака // Филологические науки. — 2010. — № 3. — С. 60–69.
216. Кузнецова И. Н. Паронимическая аттракция как выразительное средство языка // Речь и тексты: тенденции, истоки, перспективы : материалы Международной науч. конф. «Дни франко-российских исследований». — М. : Изд-во Московского ун-та, 2013. — С. 77–90.
217. Кузовчикова Т. Театральные эксперименты Монмартра на рубеже XIX–XX веков. — СПб. : Гиперион, 2024. — 208 с.
218. Куприянов В. Г. Книга о верлибре. — М. : Б. С. Г.-Пресс, 2023. — 368 с.
219. Куприянов В. Г. Предпосылки и перспективы // Вопросы литературы. — 1972. — № 2. — С. 150–155.
220. Лагутина И. Н. Россия и Германия на перекрестке культур : культурный трансфер в системе русско-немецких литературных взаимодействий конца XVIII — первой трети XX века. — М., 2008. — 341 с.
221. Лакан Ж. Ещё (Семинар, Книга XX 1972–1973) / пер. с фр. А. Черноглазова. — М. : Гнозис : Логос, 2011. — 176 с.
222. Лалу Р. История французского стиха IX–XVI века. — М. : УРСС, 2003. — 36 с.
223. Лехциер В. М. Поэзия и ее иное. — Екатеринбург ; М. : Кабинетный ученый, 2020. — 190 с.
224. Лившиц Б. К. Французские лирики XIX и XX веков. — Л. : Гослитиздат, 1937. — 236 с.
225. Литература и война. Век двадцатый. — М. : МАКС-Пресс, 2013. — 332 с.
226. Литература и идеология. Век двадцатый / под ред. О. Ю. Пановой, В. М. Толмачёва. — М. : МАКС-Пресс, 2016. — 398 с. — (Литература. Век двадцатый ; т. 3).
227. Литература и революция. Век двадцатый. — М. : Литфакт, 2018. — (Литература. Век двадцатый ; т. 4). — 543 с.

228. Литература и искусство. Век двадцатый / под ред. О. Ю. Пановой, В. Ю. Поповой, В. М. Толмачёва. — М. : Литфакт, 2020. — (Литература. Век двадцатый ; т. 5). — 432 с.
229. Литературные модели в историко-теоретической перспективе. (Зарубежная литература. Проблемы метода. Выпуск 8). — СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2015. — 239 с.
230. Логутов А. В. Звуковые возможные миры // Новое литературное обозрение. — 2014. — № 130. — С. 346–350.
231. Лозинский М. Л. Искусство стихотворного перевода // Багровое светило. — М.: Прогресс, 1974. — 173–189 с.
232. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Л.: Просвещение, 1972. — 274 с.
233. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. — Таллинн, 1992. — Т. 1. — С. 200–202.
234. Лотман Ю. М. Понятие границы // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб., 2000. — С. 257–267.
235. Луков Вл. А., Трыков В. П. Судьба классицизма и романтизма в зарубежной литературе конца XIX — начала XX века // Классика и современный литературный процесс: Межвуз. сб. научных трудов. Орск, 1994. С. 28–39.
236. Ляцкий Е. А. Французский источник раннего русского символизма // Вестник Европы. — 1904. — № 8.
237. Мазин В. А. Субъект психоанализа Фрейда и философии Деррида : философско-антропологические аспекты : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / С.-Петерб. гос. ун-т. — СПб., 2003. — 24 с.
238. Мандельштам О. Заметки о поэзии : сборник статей. — Л. : Academia, 1928. — 98 с.
239. Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. — 320 с.
240. Мартине А. Механизмы фонетических изменений. Проблемы диахронической фонологии / предисл. А. А. Зализняка. — М. : КомКнига, 2006. — 264 с.
241. Махов А. Е. *Musica literaria*. Идея словесной музыки в европейской поэтике. — М. : ИНИОН РАН – Intrada, 2005. — 224 с.
242. Махов А. Е. Избранные сочинения : в 3 т. — Тула : Аквариус, 2023. — Т. 2, 779 с.
243. Малларме С. Сочинения в стихах и прозе / коммент. Р. Дубровкина. — М. : Радуга, 1995. — 566 с.
244. Маричик Ю. А. Лингво-поэтическая теория Анри Мешонника и ее франко-русско-немецкие истоки // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия). — М. : ИМЛИ РАН, 2009. — С. 132–152.
245. Маричик Ю. А. Понятие «децентрирование» (А. Мешонник) : от практики перевода к теории интертекстуальности // Сравнительно о сравнительном литературоведении : транснациональная история компаративизма / под ред. Е. Дмитриевой и М. Эспаня. — М. : ИМЛИ РАН, 2013. — С. 110–117. — 465 с.
246. Марков В. Ф. История русского футуризма. — СПб. : Алетейя, 2000. — 414 с.
247. Маццони Гв. О современной поэзии. — М. : Новое литературное обозрение, 2024. — 312 с.
248. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с франц. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. — М. : Ювента : Наука, 1999. — 605 с.
249. Мешонник А. Ритм до смысла // *In Memoriam*. Георгий Константинович Косиков : материалы к творческой биографии. Воспоминания / сост. В. М. Толмачев. — М., 2011. — С. 93–106.
250. Мешонник А. Рифма и жизнь / пер. Ю. А. Маричик. — М. : ОГИ, 2014. — 400 с.
251. Миры литературного перевода : сборник докладов участников III Конгресса переводчиков художественной литературы (Москва, 4–7 сентября 2014 г.) / науч. ред. А. Я. Ливергант ; ред. И. О. Сид. — М., 2015. — 589 с.
252. Мишо А. Поэзия. Живопись. — М. : Рудомино, 1997. — 158 с.
253. Мишо А. Избранные произведения / пер. с фр. ; сост. О. Кустовой и А. Поповой ; послесл. и примеч. А. Поповой. — СПб. : Симпозиум, 2004. — 448 с.
254. Моркина Ю. С. Когнитивный смысл поэтического. — М. : ЯСК, 2024. — 256 с.

255. Музыка в пространстве культуры : избр. ст. Жабинский К. А., Зенкин К. В. и др. — Ростов н/Д : Книга, 2001. — 230 с.
256. «На границах». Зарубежная литература от Средневековья до современности : сборник работ / отв. ред. Л. Г. Андреев. — М. : Экон, 2000. — 256 с.
257. Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. — М., 1996. — Т. 1. — 833 с.
258. Новые поэты Франции в переводах И. Тхоржевского. — Париж, 1930. — 193 с.
259. Общая психология. Тексты : в 3 т. Т. 3 : Субъект познания. Кн. 1 / ред.-сост. Ю. Б. Дормашев, С. А. Капустин, В. В. Петухов. — М. : Когито-Центр, 2013. — 703 с.
260. О Бодлере — и Бодлер. Коллективная монография. — М.: Литературный институт имени А. М. Горького, 2022. — 372 с. («Библиотека Дома национальных литератур»)
261. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. — М. : РГГУ, 2002. — 685 с.
262. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза как объекты визуального восприятия / Ю. Б. Орлицкий // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. — 2025. — № 3. — С. 98–107.
263. Орлицкий Ю. Б. Свободный стих (верлибр) в переводах Бальмонта / Ю. Б. Орлицкий // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. — 2025. — № 11-1. — С. 83–98.
264. Ороховацкий Ю. И. Музыка стиха [Текст] : (На примере поэтики Поля Верлена) : Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. (10.02.05) / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Кафедра романской филологии. — Ленинград : [б. и.], 1974. — 22 с.
265. Отран М. «Атласный башмачок» — пьеса века // Клодель Поль. Атласный башмачок : пьеса / пер. с фр. — М. : Альма Матер, 2010. — С. 9–15. — 520 с.
266. Падучева Е. В. Тема языковой коммуникации в сказках Льюиса Кэрлла // Семиотика и информатика. — М., 1982. — Вып. 18. — С. 76–119.
267. Пахсарьян Н. Т. Семиотика и семиотики в романе Лорана Бине «Седьмая функция языка» // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. — 2023. — Т. 55. — № 3. — С. 151–167.
268. Пахсарьян Н. Т. Классицизм в современной французской поэзии // Пахсарьян Н. Т. Избранные статьи о французской литературе. — Днепропетровск : АРТ-ПРЕСС, 2010. — 256 с. — С. 186–191.
269. Пинковский В. И. Поэзия французского сюрреализма: проблема жанра. - Магадан: Кордис, 2007. — 343 с.
80. Подорога В. Текст против Произведения. Ролан Барт — читатель // Новое литературное обозрение. — 2019. — № 5 (159). — С. 38–51.
81. Поливанов Е. Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // Всеобщее языкознание. — 1963. — № 1. — С. 62–104.
82. Полилова В. С., Пильщиков И. А., Белоусова А. С. Сравнительное стиховедение в России и за рубежом // Вопросы языкознания. — 2022. — № 2. — С. 125–150.
83. Полонский В. В. Борис Эйхенбаум и Поль Клодель: к вопросу о рецепции символистской мистерии в России // Русская литература. — 2015. — № 3. — С. 227–234.
84. Полонский В. В. Из истории русско-французских литературных связей конца XVIII – начала XX века. — М.: ИМЛИ РАН, 2019. — 415 с.
85. Полонский В.В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX-XX веков: история, поэтика, контекст. — М.: ИМЛИ РАН, 2011. — 472 с.
86. Попова А. И. Лингвостилистические параметры поэтической прозы Анри Мишо (на материале «Portrait des meidosems») : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05. — М., 2009. — 228 с.
87. Поэзия : учебник / Н. М. Азарова, К. М. Корчагин, Д. В. Кузьмин, В. А. Плунгян [и др.]. — М. : ОГИ, 2016. — 886 с.
88. Поэзия филологии. Филология поэзии : сборник конференции, посвященной А. А. Илюшину / ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. Ломоносова» ; ред.-сост. В. Б. Катаев, Е. Пастернак ; под общ. ред. Л. Безменовой, О. Кузнецовой, Е. Пастернак. — Тверь : Издатель А. Н. Кондратьев, 2018. — 271 с.
89. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / сост., общ. ред., вступит. ст. Г. К. Косикова. — М. : Изд-во МГУ, 1993. — 512 с.

90. Поэзия Франции. Век XIX / пер. с фр. ; вступ. ст. С. Великовского ; поэтич. ред. Б. Дубин ; коммент. Ю. Гинзбург. — М. : Художественная литература, 1985. — 464 с.
91. Прижан К. : [Второй Московский международный фестиваль поэтов: участники: Кристиан Прижан]. — Текст : электронный // Вавилон.
[URL: <https://www.vavilon.ru/festival/prigent.html>] (дата обращения: 12.10.2023).
92. Пробштейн Я. Вступление [к «Стихам» Джона Эшбери] // Иностранная литература. — 2017. — № 7. — С. 196–200.
93. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр. ; общ. ред. и вст. ст. Г. К. Косикова. — М. : ЛКИ, 2008. — 240 с.
94. Разлогова Е. Э. Стандартные и нестандартные варианты перевода // Вопросы языкознания. — 2017. — № 4. — С. 52–73.
95. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. — М. : Наука, 1982. — 496 с. — (Литературные памятники).
96. Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре / отв. ред. С.Н. Зенкин. — М. : Новое литературное обозрение, 2005. — 524 с.
97. Рош Д. Предисловие к книге «Поэзия неприемлема» // База. Передовое искусство нашего времени. — 2011. — № 2 : Сборник литературы и теории журнала «Тель Кель». — С. 361–362.
98. Русская теория. 1920–1930-е годы : материалы 10-х Лотмановских чтений, Москва, декабрь 2002 г. / сост. и отв. ред. С. Н. Зенкин. — М. : РГГУ, 2004. — 31 с.
99. Сабашникова А. А. Драматургия Поля Клоделя периода 1905–1924: проблема жанра : дис. ... канд. филол. наук. — М., 1989. — 174 с.
100. Самойлов Д. С. Заботиться о содержательной стороне стиха // Вопросы литературы. — 1972. — № 2. — С. 155–158.
101. Сандрап Б. По всему миру и вглубь мира / пер. М. П. Кудинова ; ст. и примеч. Н. И. Балашова ; отв. ред. Н. И. Балашов. — М. : Наука, 1974. — 232 с.
102. Сартр Ж. П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения / пер. с фр. М. Бекетовой. — СПб. : Наука, 2001. — 318 с.
103. Сартр Ж. П. Ситуации : [сборник : перевод] / сост. и предисл. С. Великовского. — М. : Ладомир, 1997. — 428 с.
104. Седакова О. Poetica. — М. : Университет Дмитрия Пожарского, Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. — 584 с.
105. Сент-Бёв Ш. Меркантилизм в литературе // Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. — М. : Художественная литература, 1970. — С. 212–233.
106. Серов А. Ритм как спорное слово // Серов А. Критические статьи. — СПб., 1892. — Т. 1. — С. 632–639.
107. Скидан А. В. Поэзия в эпоху тотальной коммуникации // Воздух. — 2007. — № 2. — С. 165–174.
108. Скулачева Т. В. Структура стиха и его восприятие // Седьмая международная конференция по когнитивной науке : тезисы докладов. Светлогорск, 20–24 июня 2016 г. / отв. ред. Ю. И. Александров, К. В. Анохин. — М. : Ин-т психологии РАН, 2016. — С. 545–546.
109. Слуцкий Б. А. Надобно ли? И в какой мере? // Вопросы литературы. — 1972. — № 2. — С. 145–148.
110. Смирницкая О. А. Стих и язык древнегерманской поэзии. — М. : Макс-пресс, 2021. — 492 с.
111. Смирнов В. П. Начало французского движения Сопротивления. Новые данные // Новая и новейшая история. — 1999. — № 2. — С. 16–28.
112. Современный русский верлибр / Сост. Л. Газизова. — М. : Воймега, 2021. — 432 с.
113. Соколова О. В. Дискурсы активного воздействия: теория и типология : дис. ... д-ра филол. наук. — М., 2015. — 635 с.
114. Соколова О. В. Типология дискурсов активного воздействия: поэтический авангар, реклама и PR. — М. : Гнозис, 2014. — 304 с.
115. Соколова О. В. «Штык-язык остри и три!» : языковые политики поэтического авангарда. — М. : Культурная революция, 2024. — 551 с.
116. Соколова Т. В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. — СПб. : СПбГУ, 2005. — 305 с.

117. Соллерс Ф. Интервью, данное И. Божовику // База. Передовое искусство нашего времени. — 2011. — № 2 : Сборник литературы и теории журнала «Тель Кель». — С. 126–134.
118. Степанов Ю. С. Французская стилистика (в сравнении с русской). — М. : URSS, 2009. — 361 с.
119. Статьи о французской литературе. К 100-летию Л. Г. Андреева / В. М. Толмачев, Н. Т. Пахсарьян, О. Ю. Панова. — М. : Литфакт, 2022. 424 с.
120. Сюрреализм и авангард : Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы / Рос. акад. театрального искусства, Ин-т мировой лит. РАН ; редкол.: С. А. Исаев, Ж. Шенью-Жандрон, Е. Д. Гальцова, Т. В. Балашова. — М. : ГИТИС, 1999. — 189 с.
121. Таганов А. Н. Бодлеровские отзвуки в русской литературе конца XIX — начала XX века // Соловьёвские исследования. — 2016. — С. 123–136.
122. Таганов А. Н. Формирование художественной системы М. Пруста и французская литература на рубеже XIX–XX веков / Иван. гос. ун-т. — Иваново : ИВГУ, 1993. — 132 с.
123. Тарковский А. А. «Традиционный» — это «точный» // Вопросы литературы. — 1972. — № 2. — С. 148–150.
124. Тетенкова М. А. Обзор истории перевода произведений Эдгара Аллана По на французский язык в XIX веке // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. — 2024. — № 2. — С. 26–40. — DOI: 10.55959/MSU2074-6636-22-2024-17-2-26-40.
125. Толмачёв В. М. От романтизма к романтизму: американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. — М., 1997. — 363 с.
126. Толмачёв В. М. Символизм Джойса // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. — 2024. — № 2. — С. 134–154.
127. Толмачёв М. В. Идеологизироваться или учиться чтению? Вместо предисловия // Литература и идеология. Век двадцатый / Ред. О. Ю. Панова, В. М. Толмачёв. — М. : МАКС Пресс, 2016. — Вып. 3. — С. 11–14. — 398 с.
128. Толмачёв М. В. Свидетель века Виктор Гюго // Виктор Гюго. Собрание сочинений в шести томах. Т. 1. — М. : Правда, 1988. — С. 3–54. — 656 с.
129. Тайманова Т. С. Шарль Пегй: философия истории и литература. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2006. — 231 с.
130. Тынянов Ю. История литературы. Критика. — СПб.: Азбука-Классика, 2001. — 505 с.
131. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. — Ленинград : Academia, 1924. — 140 с.
132. Урри Дж. Социология за пределами обществ: виды мобильности для XXI столетия. — М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. — 336 с.
133. Уэльбек М. Оставаться живым / Пер. И. С. Кузнецовой // Уэльбек М. Стихи. — М. : Иностранка, 2005. — 343 с.
134. Уэльбек М. Погоня за счастьем // Очертания последнего берега. — М. : АСТ, 2016. — 446 с.
135. Фаликман М. В. Нейропоэтика как область когнитивных исследований: методы регистрации активности мозга и движений глаз в исследованиях восприятия и порождения поэтического текста // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. — 2017. — № 4. — С. 349–368.
136. Фаликман М. В., Койфман А. Я. Виды прайминга в исследованиях восприятия и перцептивного внимания // Вестник Московского университета. Сер. 14. Психология. — 2005. — № 3, 4. — С. 86–97.
137. Фещенко В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. — М., 2009. — С. 190–200.
138. Фещенко В. В., Бочавер С. Ю. Теория культурных трансферов: от переводоведения — через cultural studies — к теоретической лингвистике // Лингвистика и семиотика культурных трансферов: методы, принципы, технологии / Отв. ред. В. В. Фещенко. — М., 2016. — 500 с.

139. Финк М. Поэзия Шехе Соппротивление: фрагменты для голоса (2019) / Пер. Е. Янголенко // Артикуляция (articulationproject.net). — 2019. — Вып. № 19. — URL: <https://articulationproject.net/14827>. (дата обращения: 11.11.2023).
140. Фокин С. Россия в геополитике Поля Валери // НЛО. — 2003. — № 60. — С. 106–124.
141. Фокин С. К образу Сибири в «Цветах Зла» // Республика словесности: Франция в мировой интеллектуальной культуре / Отв. ред. С. Н. Зенкин. — М. : НЛО, 2005. — С. 254–265.
142. Фокин С. Л. Н. И. Сазонов — первый русский переводчик Ш. Бодлера // Русская литература. — 2009. — № 3. — С. 115–128.
143. Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры / Вступ. ст. В. Э. Вацуро и В. А. Мильчиной. — М. : Радуга, 1989. — 688 с.
144. Французский акцент в мировой культуре: к 60-летию Александра Николаевича Таганова: коллективная монография / М-во образования и науки Российской Федерации, ГОУ ВПО «Ивановский гос. ун-т»; К. А. Чекалов и др.; отв. ред.: О. Ю. Анцыферова, Ю. Л. Цветков, П. В. Николаева. — Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2010. — 353 с.
145. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 2000. — 536 с.
146. Фрейд З. Заметки о «вечном блокноте» // Психология памяти / Под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романова. — М., 2000. — С. 27–32. (Основные понятия психологии памяти. Виды, факты, феноменология и метафоры).
147. Хайдеггер М. Гельдерлин и сущность поэзии // Мартин Хайдеггер. О поэтах и поэзии: Гельдерлин. Рильке. Трагль / Сост., пер., послесл. Н. Ф. Болдырев. — М. : Водолей, 2017. — 240 с.
- Хованская З. И. Стилистика французского языка = *Stylistique française*. — М. : Высшая школа, 2004. — 413 с.
339. Холщевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стиховедение. — М. ; СПб. : Academia, 2004. — 208 с.
340. Черкасов П. П. Возникновение Соппротивления во Франции и ФКП (22 июня 1940 г. — 22 июня 1941 г.) // Новая и новейшая история. — 1990. — № 4. — С. 23–36.
341. Чтения по истории и теории культуры. — М. : РГГУ, 2007. — Вып. 53 : Теория и мифология книги. Французская книга во Франции и России : Российско-французская конференция, Москва, РГГУ, 11–12 сентября 2006 г. / отв. ред. С. Н. Зенкин. — 200 с.
342. Что нам делать с Роланом Бартом? : материалы международной конференции, Санкт-Петербург, декабрь 2015 г. / под ред. С. Н. Зенкина и С. Л. Фокина. — М. : Новое литературное обозрение, 2018. — 160 с.
343. Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин. Политика & Поэтика : коллективная монография по материалам международного научного симпозиума, 20–21 апреля 2008 г., Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом) / [С. Зенкин и др.] ; отв. ред. С. Л. Фокин. — М. : Новое литературное обозрение, 2015. — 330 с.
344. Шион М. Звук. Слушать. Слышать. Наблюдать. — М. : НЛО, 2025. — 312 с.
345. Шкловский В. Б. О теории прозы. — М. : Круг, 1925. — 189 с.
346. Школьников О. Ю. История французского языка. — М., 2023. — 286 с.
347. Щерба Л. В. Фонетика французского языка. — М. : Изд-во литературы на иностранных языках, 1941. — 281 с.
348. Эткинд Е. 323 эпиграммы. — Париж : Syntaxis, 1988. — 175 с.
349. Эткинд Е. Исследования по истории и теории художественного перевода. — СПб. : Петрополис, 2018. — Кн. 1 : Поэзия и перевод. — 423 с.
350. Эткинд Е. Поэзия и перевод. — Москва, Ленинград: Советский писатель. 1963. — 430 с.
351. Эткинд Е. Г. Семинарий по французской стилистике : в 2 т. — Т. 2: Поэзия / Е. Г. Эткинд. — Москва: URSS: ЛИБРОКОМ, 2009. — 249 с.
352. Эшбери Дж. Автопортрет в выпуклом зеркале итальянского художника Пармиджанино / пер. Я. Пробштейна. — Текст : электронный // Новое литературное обозрение. — 2014. — № 1(125). — 174–285.

- URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10817/ (дата обращения: 17.01.2022).
353. Якобсон Р. Работы по поэтике. — М. : Прогресс, 1987. — 464 с.
 354. Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения : избранные труды по теории литературы / подгот. М. В. Акимова, И. А. Пильщиков, М. И. Шапир ; под общ. ред. М. И. Шапира. — М. : Языки славянских культур, 2006. — 926 с.
 355. Яснов М. Д. Проза о трансибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской : пер. с фр., вступ. и примеч. — Текст : электронный // Новый мир. — 2015. — № 6. — URL: <https://nm1925.ru/articles/2015/201506/proza-o-transsibirskom-ekspresse-i-malenkoy-zhanne-frantsuzskoy-1581/> (дата обращения: 1.09.2022).
 356. Яснов М. Д. О французских поэтах и русских переводчиках. — М. : Центр книги Рудомино, 2017. — 352 с.
 357. Яснов М. Д. Подчувствие грядущих парусов : комментарии // Рембо А. Стихотворения. — М. : Текст, 2005. — С. 276–317. — 318 с.
 358. Яснов М. Д. Фантомы Сандрапа : комментарии // Сандрап Б. Стихотворения / пер. с фр., сост., послесл. и коммент. М. Яснова. — М. : Текст, 2016. — С. 285–317. — 320 с.
 359. Яхонтова М. А., Соловьева О. М. Луи Арагон // Литература Франции : 1917–1945. — М., 1984. — С. 18–57.
 360. Absalyamova E. POEtiques de Baudelaire, Mallarmé et Verlaine: Poe dans la critique littéraire des poètes français // Loxias. — 2020. — № 68. — hal 04331672. <https://hal.science/hal-04331672>. (Дата обращения: 21.07.2024)
 361. Alford L. Forms of Poetic Attention. — New York : Columbia University Press, 2020. — 365 p.
 362. Angenot M. La fin d'un sexe : le discours sur les femmes en 1889 // Romantisme. — 1989. — Vol. 19. — № 63. — P. 5–22.
 363. Apollinaire & Cie. — Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2018. — 504 p.
 364. Aquien M. La voix d'Apollinaire // Poétique. — septembre 1997. — № III. — P. 289–306 p.
 365. Aquien M. La versification appliquée aux textes. — Paris : Armand Colin, 2010. — 128 p.
 366. Archives sonores de la poésie / Lang A., Murat M., Pardo C. — Dijon : Les presses du réel, 2019. — 304 p.
 367. Aquien P. Traduire la poésie : Huitièmes assises de la tradition littéraire, Arles 1991 // Actes du Sud. — 1992. — Текст : электронный. — URL: <http://www.atlas-citl.org/wp-content/uploads/pdf/8actes.pdf> (дата обращения: 05.09.2025).
 368. Aroui J.-L. Rimbaud : les rimes d'une Larme // Parade sauvage. — 1996. — № 13. — P. 24–44.
 369. Aroui J.-L. Métrique des sonnets verlainiens // Revue Verlaine. — 2002. — № 7–8. — P. 149–268.
 370. Arrivé M., Gadet F., Galmiche M. La Grammaire d'aujourd'hui. Guide de linguistique française. Essais. — Paris : Flammarion, 2010. — 722 p.
 371. Ashbery J. Le Nouvel Esprit // L'oeil de boeuf. — 2001. — № 22. — P. 63–69.
 372. Ashbery J. French poems // Double Dream of Spring. — 1970. — New-Yor: Dutton. P. 37–40.
 373. Ashbery J. Poèmes français // Tel Quel. — automne 1966. — № 27. — P. 14–24.
 374. Ashbery J. Self-Portrait in a Convex Mirror // Ashbery J. Selected Poems. — New York ; Harmondsworth, 1986. — P. 188–204.
 375. Austin L. J. La genèse du "Cimetière marin" // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. — 1953. — № 3-4-5. — P. 253–269.
 376. Autour d'Emile Benveniste / Irène Fenglio, Jean-Claude Coquet, Julia Kristeva, Charles Malamoud, Pascal Quignard. — Paris : Éditions du Seuil, 2016. — 393 p.
 377. Backès J.-L. La place et le rôle de la métrique dans une théorie de la littérature // Littérature. — 1974. — № 14 : L'effet littéraire. — P. 19–35.
 378. Backès J.-L. Le vers et les formes poétiques dans la poésie française. — Paris : Hachette, 1997. — 157 p.

379. Backès J.-L. La poétique paranoïaque de René Ghil // *La linguistique fantastique* / dir. Sylvain Auroux. — Paris : J. Clims et Auroux, 1985. — p. 121–136.
380. Backès J.-L. L'impasse rhétorique. — Paris : PUF, 2002. — 190 p.
381. Badiou A. Manifeste pour la philosophie. — Paris : Éditions du Seuil, 1989. — 96 p.
382. Badiou A. Que pense le poème ? — Caen : Nous, 2016. — 176 p.
383. Badiou A. L'Age des poètes // *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse.* — Paris : Albin Michel, 1992. — P. 21–39.
384. Banville Th. de. Petit traité de la poésie française. — Paris : Bibliothèque de l'écho de la Sorbonne, 1872. — 242 p.
385. Barbéris J.-M. Voix et oralité dans l'écrit : la représentation graphique de la parole populaire dans des textes chansonniers. — Текст : электронный // *Cahiers de praxématique.* — 2007. — № 49. — URL: <https://journals.openedition.org/praxématique> (Дата обращения: 09.02.2025).
386. Barthes R. Ecrire, verbe intransitif? // *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: the Structuralist Controversy.* ed. by R. Macksey, E. Donato. — Baltimore, London : Johns Hopkins Press, 1970. — 161–170 p.
387. Barthes R. Écrire: verbe intransitif? // Barthes R. Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens. 1968–1971. — Paris, 2002. — P. 617–626.
388. Barthes R. Œuvres complètes : livres, textes, entretiens. — Paris : Éditions du Seuil, 2002. — Vol. 3 : 1968–1971. — 1088 p.
389. Beaudouin V. Mètre et rythmes du vers classique : Corneille et Racine. — Paris : Champion, 2002. — 620 p. — (Lettres Numériques).
390. Benveniste E. Dernières leçons. Collège de France (1968–1969). — Paris : EHESS : Gallimard : Éditions du Seuil, 2012. — 210 p.
391. Benveniste E. Problèmes de linguistique générale. — Paris : Gallimard, 1966. — T. I. — 364 p.
392. Berman A. L'Épreuve de l'étranger. — Paris : Gallimard, 1984. — ____ p.
393. Bernardy M. Le jeu verbal, ou Traité de diction française à l'usage de l'honnête homme. — [Б. м.] : Ed. De l'Aube, 1988. — 209 p.
394. Berthomieu G. Poésie contemporaine : questions de style. — [Б. м.] : Academia, 2024. — 352 p. — (Au cœur des textes).
395. Bertrand J.-P. Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique. — Paris : Éditions du Seuil, 2015. — 264 p.
396. Bertrand J.-P., Saint-Amand D., Stiénon V. Les querelles littéraires : esquisse méthodologique. — Текст : электронный // *COntEXTES.* — 2012. — № 10. — URL: <http://journals.openedition.org/contextes/5005> (дата обращения: 25.10.2023). —
397. Bertrand M. Louis Aragon et Marceline Desbordes-Valmore : essai de prosodie comparée. — Paris : M.B. et G.T., 1997. — 302 p.
398. Bourdieu P. Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. — Paris : Éditions du Seuil, 1992. — 492 p.
399. Billy A. La rime androgyne. D'une métaphore métrique chez Verlaine // *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique / textes réunis par Michel Murat.* — Paris : Honoré Champion, 2000. — 408 p.
400. Bleikasten A. Entretien avec John Ashbery // *La Quinzaine littéraire.* — 1993. — № 518. — P. 16–28.
401. Bobillot J.-P. La “voix-de-l'écrit” : une spécificité médiopoétique // Christian Prigent. Trou(v)er sa langue. — Paris : Hermann, 2017. — P. 119–133.
402. Bobillot J.-P. Poésie sonore. Éléments de typologie historique. — Reims : Éditions Le clou dans le fer, 2009. — 133 p.
403. Bobillot J.-P. La voix réinventée. Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck // *Histoires littéraires.* — 2006. — № 28. — P. 25–30.
404. Bobillot J.-P. René Ghil : la dissidence matérialiste // Ghil R. Le Vœu de vivre et autres poèmes. — Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004. — P. 7–65.
405. Bobillot J.-P. Rimbaud, Thiers, Pétain & après. — [Dijon] : Les presses du réel, 2021. — 128 p.
406. Bonhomme M. Les figures clés du discours. — Paris : Éditions du Seuil, 1998. — 92 p.

407. Boschetti A. La poésie partout. Apollinaire, homme époque (1898–1918). — Paris : Éditions du Seuil, 2001. — 345 p.
408. Boschian-Campaner C. Le vers libre dans tous ses états : histoire et poétique d'une forme, 1886–1914. — Paris : Harmattan, 2009. — 266 p.
409. Boudlel M. Marceline Desbordes-Valmore ou la poésie de la sensation pure : tentative de rapprochement avec la poésie d'Arthur Rimbaud = Marceline Desbordes-Valmore or the poetry of the pure sensation: comparison attempt with Arthur Rimbaud's poetry // Rimbaud vivant. — Mézières, 2005. — № 44. — P. 105–119.
410. Bourassa L. Rythme et sens. Processus rythmiques en poésie contemporaine. — Montréal: Les éditions Balzac, 1993. — 455 p.
411. Briole D. Lire la Poésie française du XX siècle. — Paris : Dunod, 1995. — 269 p.
412. Brisette P. La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux. — Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2005. — 410 p.
413. Brix M. Baudelaire, «disciple» d'Edgar Poe? // Persée. — 2003. — № 122. — P. 55–69.
414. Brossard O. Entretien avec John Ashbery // L'oeil de boeuf. — 2001. — № 22. — P. 7–29.
415. Bréal M. Essai de Sémantique. — Paris : Hachette, 1897. — 349 p.
416. Brunel P., Pichois Cl., Rousseau A.-M. Qu'est-ce que la littérature comparée. — Paris : Armand Colin, 2009. — 172 p.
417. Caizergues P. Cendrars et Apollinaire // Apollinaire & Cie. — Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2018. — P. 207–225.
418. Carton F. Introduction à la phonétique du français. — Paris : Bordas, 1974. — ____ p.
419. Casaubon C., Roux L. Entretien avec Christophe Manon // La Femelle du requin. — 2011. — № 35 (hiver). — Текст : электронный. — URL: http://www.lafemelledurequin.org/La_Femelle_du_Requin_I_Revue_de_litterature_contemporaine/35_-_Hypnose_-_Cl._Louis-Combet_%26_Ch._Manon.html (дата обращения: 05.03.2016).
420. Cendrars à l'établi 1917–1931 / sous la dir. de Claude Leroy. — Paris : Non Lieu. — 280 p.
421. Cerquiglini B. Le roman de l'orthographe. Au paradis des mots, avant la faute 1150–1694. — Paris, 1996. — 167 p.
422. Chants populaires des Serviens / recueillis par Vuk Stefanović Karadžić et traduits d'après Talvy, par Mme Élise Voïart. — Paris, 1834. — 2 vol. — T. 2. — 280 p.
423. Chartier R. Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XIe–XVIIIe siècle). — Paris : Gallimard/Le Seuil, 2005. — 209 p. — (Hautes Études).
424. Chennevière G., Romains J. Petit traité de versification. — Paris : Gallimard, 1923. — 158 p.
425. Chevrier A. Le Sexe des rimes. — Paris : Les Belles Lettres, 1996. — 457 p.
426. Chopin H. Poésie sonore internationale. — Paris : Jean-Michel Place, 1979. — 186 p.
427. Christian Prigent : trou(v)er sa langue au Centre culturel international de Cerisy-la-salle du 30 juin au 7 juillet 2014. — Hermann éditeur, 2017. — 556 p.
428. Chion M. Audio-vision sound on screen / foreword by Walter Murch. — New York : Columbia University Press, 2019. — 270 p.
429. Clancier G. E. De Chénier à Baudelaire. Panorama critique. — Paris : Seghers, 1963. — 444 p.
430. Claudel P. La philosophie du livre // Claudel P. Œuvre en prose. — Paris : Gallimard, 1965. — P. 76–77. — (Bibliothèque de la Pléiade).
431. Cohen G. Essai d'explication du « Cimetière marin » suivi d'une glose analogue sur la « Jeune Parque » / précédé d'un avant-propos de Paul Valéry. — Paris : Gallimard, 1958. — 111 p.
432. Cohen J. Structure du langage poétique. — Paris : Flammarion, 1966. — 237 p.
433. Collectif. « Toi aussi, tu as des armes. » Poésie & politique. — Paris : La Fabrique, 2011. — 208 p.
434. Collot J.-M. Paysage et poésie du romantisme à nos jours. — Paris : J. Corti, 2005. — 448 p.
435. Compagnon A. La Seconde Main ou le travail de la citation. — Paris : Points, 2016. — 516 p.

436. Coquelle-Roëhm M. Formes, formats, espaces : du sonnet et du tanka chez Jacques Roubaud. — Текст : электронный // Interfaces. — 2021. — № 45. — URL: <http://journals.openedition.org/interfaces/2089> (дата обращения: 09.01.2025). —
437. Coquet J.-C. Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage. — Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2007. — 283 p. — (La philosophie hors de soi).
438. Coquet J.-C. A propos de l'écriture dans la phénoménologie du langage : Benveniste, Merleau-Ponty et quelques autres // Autour d'Emile Benveniste. — Paris : Éditions du Seuil, 2016. — P. 59–97.
439. Cordingley A. L'oralité selon Henri Meschonnic. — Текст : электронный // Palimpsestes. — 2014. — № 27. — URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/2029> (дата обращения: 12.03.2025).
440. Cornulier B. (de). Lecture de « Qu'est-ce pour nous, mon cœur » de Rimbaud comme dialogue dramatique du poète avec son cœur // Studi francesi. — 1992. — № 106. — P. 37–59.
441. Cornulier B. (de). De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud. — Paris : Éditions Classiques Garnier, 2009. — 560 p. — (Études rimbaldiennes).
442. Cornulier B. (de). Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. — Paris: Edition du Seuil, 1982. — 320 p.
443. Cornulier B. (de). La Marseillaise et la Marseillaise. Le poème sous le chant // Poétique. — 1989. — № 77. — 113–127 p.
444. Cornulier B. (de). Art Poétique. Notions et problèmes de métrique. — Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1995. — 296 p.
445. Cornulier B. (de). Gainsbourg et Gainsbarre, Renaud & Renard, contre-rimes vocaliques // Questions de classification en linguistique: méthodes et descriptions : mélanges offerts au Professeur Christian Molinier / éd. I. Choi-Jonin, M. Bras, A. Dagnac, M. Rouquier. — Bern, 2005. — 392 p.
446. Cornulier B. (de). Rime et contre-rime en tradition orale et littéraire // Poétique de la rime / éd. M. Murat, J. Dangel. — Paris, 2005. — P. 125-178.
447. Courier-Brière J. Signification. Entre interprétation et traduction // Traduire ... interpréter. — Toulouse : Université de Toulouse II, Le Mirail, 2011. — ____ p.
448. Courier-Brière J. Victor Hugo créateur par la forme ? Paul Valéry créateur par la forme ? // Le Bulletin des Études Valéryennes. — Montpellier : Université Paul Valéry, 1996. — 23e année. — № 71. — P. 53–79.
449. Collot M. La Pensée-paysage. — Arles : Actes-Sud, 2011. — 328 p.
450. Culler J. D. Theory of the Lyric. — Cambridge ; Massachusetts ; London : Harvard University Press, 2015. — 391 p.
451. Daix P. Aragon, une vie à changer. — Paris, 1994. — 564 p.
452. Dauzat A. Le Génie de la langue française. — Paris : Payot, 1942. — 359 p. — (Bibliothèque scientifique).
453. Debray R. Introduction à la médiologie. — Paris : PUF, 2000. — 240 p.
454. Décaudin M. Le dossier d'Alcools. — Paris : Droz-Minard, 1965. — ____ p.
455. Deguy M. Figurations : poèmes – propositions – études. — Paris : Gallimard, 1969. — P. 177–191.
456. Delas D. Poétique pratique. — Paris : Cedic, 1977. — 184 p.
457. Delas D. Roman Jakobson. — Paris : Bertrand-Lacoste, 1993. — 256 p.
458. Delattre P. Les modes phonétiques du français // The French Review. — 1953. — Vol. 27. — № 1. — P. 59–63.
459. Delville M., Purnelle G. (dirs.). FPC. Formes Poétiques Contemporaines. — Liège : Presses Universitaires de Liège, 2019. — № 14 : « L'effacement ». — 186 p.
460. Denis Roche : l'un écrit, l'autre photographie / sous la dir. de Luigi Magno. — Lyon : ENS Éditions, 2007. — 307 p.
461. Derrida J. Freud et la scène de l'écriture // Derrida J. L'écriture et la différence. — Paris : Éditions du Seuil, 1967. — 436 p.
462. Des réalités intraduisibles ? La traduction au prisme des sciences sociales de l'Antiquité à nos jours / sous la dir. de V. Benet. — [Б. м.] : Nouveaux angles, 2019. — 319 p.
463. Descamps Ch. Comme la vie de la langue // Poésie du monde francophone. — Paris : Le Castor Astral, 1986. — p. 7-19.
464. Dessons G. Emile Benveniste, l'invention du discours. — Paris : In Press, 2006. — 216 p.

465. Dessons G. Introduction à l'analyse du poème. — Paris : Armand Colin, 2005. — 158 p.
466. Dessons G. Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature. — Paris : Armand Colin, 2005. — 270 p.
467. Dessons G. La ponctuation de page dans « Cent phrases pour éventails » de Paul Claudel. — Текст : электронный // La Licorne. — 2000. — URL: <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/licorne/index.php?id=5829> (дата обращения: 31.01.2022).
468. Dessons G., Meschonnic H. Traité du rythme des vers et des proses. — Paris : Dunod, 1998. — 242 p.
469. Dorchain A. L'art des vers. — Paris : Bibl. Des Annales, 1906. — 424 p.
470. Dire la poésie? / sous la dir. de J.-F. Puff. — Nantes : Cécile Ledéfaut, 2015. — 392 p.
471. Doumic R. La question du vers libre // Revue des deux mondes. — 15 juillet 1897. — Vol. CXLII. — 447–458 p.
472. Duhamel G. Biographie de mes fantômes. 1901–1906. — Paris : Paul Hartmann, 1944. — Chap. IX. — P. 168–170.
473. Duhamel G., Vildrac Ch. Notes sur la technique poétique. — Paris : Champion, 1925. — 50 p.
474. Dujardin É. Les premiers poètes du vers libre. — Paris, 1922. — 88 p.
475. Dupin J. Réponse « Absence de la poésie? » // Le Débat. — 1989. — № 54. — P. 179.
476. Durrenmatt J. Stylistique de la poésie. — Paris : Belin, 2005. — 254 p.
477. Eiffel G. Réponse de Gustave Eiffel à la protestation des artistes du 14 février 1887 // Le Temps. — 1887. — 14 février. — P. 4–11.
478. Eliot T. S. De la poésie et de quelques poètes. — Paris : Éditions du Seuil, 1964. — 256 p.
479. Entretien de Denis Roche avec Yves di Manno et Jacques Sivan // Java. — 1968–1971. — № 9 (Winter). — P. 617–626.
480. Exercices de rhétorique. — 2022. — № 19 : « La quantité syllabique ». — Текст : электронный. — URL: <https://journals.openedition.org/rhetorique/1333> (дата обращения: 12.09.2022).
481. Fables et chansons / Laurent Évrard (1900). — Paris : Hachette Livre, 2022. — 152 p.
482. Fargue P.-L., Larbaud V., Olson K. Conversation in a Limousine, from Montbrison to Saint-Étienne : Remembering Henry J.-M. Levet, March 22, 1911 // Common Knowledge. — 2018. — Vol. 24. — Issue 3. — P. 483–497.
483. Figures du sujet lyrique / sous la dir. de D. Rabaté. — Paris : PUF, 1996. — 162 p.
484. Finck M. Poésie et poétique du son en littérature comparée: pour une audiocritique. — Paris : Honoré Champion, 2008. — 256 p.
485. Florian-Parmentier. René Ghil et son influence // René Ghil. De la Poésie scientifique et autres écrits / textes choisis, présentés et annotés par Jean-Pierre Bobillot. — Grenoble : ELLUG, 2008. — P. 205–253.
486. Formes et normes en poésie moderne et contemporaine / sous la dir. de Laurence Bougault et Judith Wulf. — [Б. м.] : Editions styl-m de l'A.I.S., 2022. — 158 p.
487. France A. Le Mannequin d'osier. Histoire contemporaine, II. — Paris : Calmann-Lévy, 1925. — P. 72–86.
488. Galli P. De Poe à Mallarmé, de Mallarmé à Poe : traduction, édition, création // TTR. — 2012. — Vol. 25. — № 2. — P. 143–165.
489. Gally M. Une poésie sans musique ? Bruits de voix et perceptions du monde chez Eustache Deschamps // Par la vue et par l'ouïe / éd. par Michèle Gally et Michel Jourde. — Lyon: ENS Éditions, 1999. — p. 59–78.
490. Gardes Tamine J. La stylistique. — Paris : Armand Colin, 2010. — 298 p.
491. Gautier Th. Histoire du romantisme. — Paris : G. Charpentier et Cie, 1874. — 410 p.
492. Ghil R. Traité du Verbe / avec « Avant-dire » de Stéphane Mallarmé. — Paris : Giraud, 1886. — 30 p.
493. Ghil R. Traité du Verbe : états successifs (1885, 1886, 1887, 1888, 1891, 1904) / textes présentés, annotés, commentés par Tiziana Goruppi. — Paris : A.-G. Nizet, 1978. — 221 p.
494. Ghil R. De la Poésie-Scientifique & autres écrits / éd. par Jean-Pierre Bobillot. — Grenoble : UGA Éditions, 2008. — 299 p.
495. Ghil R. En Méthode à l'Œuvre. — Paris : Vanier, Messein, 1904. — 71 p.
496. Ghil R. De la Poésie Scientifique. — Paris : Gastein-Serge, 1909. — 84 p.

497. Ghil R. Les Dates et les Œuvres. — Paris : G. Crès et Cie, 1923. — 156 p.
498. Ghil R. Les dates et les œuvres. Symbolisme et poésie scientifique / éd. Jean-Pierre Bobillot. — Grenoble : Ellug, 2012 [1923]. — 378 p. — (Archives critiques).
499. Gleize J.-M. La poésie. Textes critiques XIV^e–XX^e siècles. — Paris : Larousse, 1995. — 384 p.
500. Gleize J.-M. Poésie et figuration. — Paris : Éditions du Seuil, 1983. — 307 p.
501. Grammont M. Traité de phonétique. — Paris: Librairie Delagrave, 1950. — 480 p.
502. Goffin R. Entrer en poésie. — Paris : Poésie 48, 1948. — 240 p.
503. Gourio A. D'un Eden l'autre : René Ghil lecteur du symbolisme // Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1860–1940). — Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2015. — P. 51-67.
504. Gouvard J.-M. De la sémantique à la métrique : Les « césures » de Verlaine // Revue Verlaine. — 1993. — № 1. — P. 125–155.
505. Glinoe A. La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains. — Genève : Droz, 2008. — 252 p.
506. Guyaux A. Préface // Rimbaud A. Œuvres Complètes. — Paris : Gallimard, 2009. — P. - IX-XLIX — (Bibliothèque de la Pléiade).
507. Huysmans J. K. Préface // Verlaine P. Poésies religieuses. — Paris : Messein, 1904. — P. I-XXIX.
508. Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire / éd. Daniel Grojnowski. — Paris : José Corti, 1999 [1891]. — 446 p.
509. Illouz J.-N. Les manifestes symbolistes // Littérature. — 2005. — № 139. — P. 93–113.
510. Introduction à la linguistique française / Dominique Maingueneau, Jean-Louis Chiss, Jacques Filliolet. — Paris : Hachette Éducation, 2007. — 160 p. — (Les Fondamentaux. Lettres-Sciences Humaines).
511. Jakobson R. Six Lectures on Sound and Meaning. — Cambridge ; Mass. ; London, 1978. — 86 p.
512. Jenny L. La fin de l'intériorité. Perspectives littéraires. — Paris : PUF, 2002. — 288 p.
513. Jouet J. Echelle et papillons. Le Pantoun. — Paris : Belles Lettres, 1998. — 284 p.
514. Kahn G. Symbolistes et décadents. — Genève : Slatkine, 1902. — 429 p.
515. Karpf A. La Voix. Un univers invisible. — Paris : Autrement, 2008. — 494 p.
516. L'Honneur des poètes. — Paris : Minuit, 1943. — 124 p.
517. La conscience de soi de la poésie / sous la dir. d'Yves Bonnefoy. — Paris : Éditions du Seuil, 2008. — 415 p.
518. La grammaire d'aujourd'hui / Arrivé, Gadet, Galmiche. — Paris : Flammarion, 1986. — 719 p.
519. La Poésie comme espace méditatif ? / sous la dir. de B. Bonhomme et G. Grossi. — Paris : Classiques Garnier, 2015. — 315 p. — (Littérature générale et comparée).
520. La poésie française du Moyen Age au XX^e siècle / sous la dir. de M. Jarrety. — Paris : PUF, 2012. — 586 p.
521. La Résistance et ses poètes : France, 1940–1945 / éd. sous la dir. de Bruno Doucey. — Paris : Pierre Seghers, 2007. — 448 p.
522. Lacheret-Dujour A., Beaugendre F. La prosodie du français. — Paris : CNRS Langage, 2002. — 353 p.
523. Lang A. La conversation transatlantique : Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968. — Paris : Les presses du réel, 2020. — 319 p.
524. Le Roy G. Traité pratique de la diction française. — Paris : Grancher, 2001. — 277 p.
525. Lefèvre F. Entretiens avec Paul Valéry. — Paris : Le Livre, 1926. — 376 p.
526. Lefèvre F. Les Sources de Paul Claudel. — Paris : Lemerrier, 1927. — 165 p.
527. Lemaitre H. La poésie depuis Baudelaire. — Paris : Armand Colin, 1993. — 368 p.
528. Lemonnier L. Les traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875 : Charles Baudelaire. — Paris : Presses Universitaires, 1928. — 214 p.
529. Léon P. Phonétisme et prononciations du français. — Paris : Armand Colin, 2011. — 284 p.
530. Le Langage comme défi. — Les Cahiers de Paris VIII. — 1991. — 291 p.
531. Les nouveaux livres-objets // Le français aujourd'hui. — 2014. — № 3 (n° 186). — Paris: Armand Colin. — 128 p.

532. L'oralité dans l'écrit ... et réciproquement : actes du 22^e Colloque d'Albi. Langages et significations. — Toulouse : Atelier d'Imprimerie de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 2002. — 344 p.
533. Les Cinq rouleaux : le Chant des chants, Ruth, Comme ou les Lamentations, Paroles du sage, Esther / trad. de l'hébreu par Henri Meschonnic. — Paris : Gallimard, 1986. — 238 p.
534. Leuwers D. Introduction à la poésie moderne et contemporaine. — Paris : Armand Colin, 2005. — 192 p.
535. Lombez Ch. La traduction poétique et le vers français au XIX^e siècle // Romantisme. — 2008. — № 140. — P. 99–110.
536. Lombez Ch. La traduction supposée ou de la place des pseudotraductions poétiques en France // *Linguistica Antverpiensia*. — Anvers. — 2005. — № 4. — URL: <https://hal.science/hal-05350774v1> (Дата обращения: 25.10.2025)
537. Lote G. Histoire du vers français. — Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 1991. — T. I. — 362 p.
538. Lusson P. Notes préliminaires sur le Rythme // *Cahiers de poétique comparée*. — Paris : P.O.F. Inalco, 1973. — № I. — P. 30–50.
539. Lusson P., Roubaud J. Mètre et rythme de l'alexandrin ordinaire // *Langue française*. — № 23. — P. 41–53.
540. McLuhan H. M. The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. — Toronto : University of Toronto Press, 1962. — 293 p.
541. Mallarmé St. Correspondance, 1854–1898 / éd. de Bertrand Marchal ; éd. publ. sous la dir. de Jean-Yves Tadié. — Paris : Gallimard, 2019. — 1968 p.
542. Mallarmé St. Correspondance, tome II : 1871–1885 / éd. de Lloyd James Austin et Henri Mondor. — Paris : Gallimard, 1965. — 529 p. — (Collection Blanche).
543. Marcenac J. [Article] // *Les Lettres françaises*. — 1964. — № 1033. — P. 6.
544. Marceline Desbordes-Valmore et Paul Verlaine : d'Édouard Corbière à Louis II de Bavière. — Paris : À rebours, 1986. — № spécial. — 115 p.
545. Marinetti F. T. Les mots en liberté — Milano : Edizioni futuriste di « Poesia », 1919. — 107 p.
546. Marty E. Rimbaud et l'adieu au politique // *Cahiers de littérature française*. — 2 octobre 2005. — P. 63–79.
547. Matonti F., Sapiro G. La guerre des écrivains. 1940–1953 // *Politix*. — 2000. — Vol. 13. — № 50 (Sport et politique). — P. 180–186.
548. Maulpoix J.-M. La poésie a mauvais genre. — Paris : Corti, 2016. — 224 p.
549. Maulpoix J.-M. Du lyrisme. — Paris : Corti, 2000. — 442 p.
550. Maulpoix J.-M. Pour un lyrisme critique. — Paris : Corti, 2009. — 256 p.
551. Meazzi B. Le Futurisme entre l'Italie et la France (1909-1919) [дис. ... д-ра филол. наук : Меацци Беппе ; Университет Савойи. — Шамбери], Université de Savoie, 2010. — 568 p.
552. Meizoz J., Sériot P. (eds.). Traductions scientifiques et transferts culturels 1 : acte du colloque de relève organisé à l'Université de Lausanne le 14 mars 2008. — Lausanne : Université de Lausanne, 2008. — 167 p.
553. Mendès C. Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900 ; précédé de Réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France ; suivi d'un Dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIX^e siècle. — Paris : Imprimerie nationale, 1902. — 546 p.
554. Merleau-Ponty M. Signes. — Paris : Gallimard, 1960. — 440 p.
555. Meric R. Appréhender l'espace sonore. L'écoute entre perception et imagination. — Paris: L'Harmattan, 2012. — 434 p. — (Musique-Philosophie).
556. Meschonnic H. Dédicaces proverbes. — Paris : Gallimard, 1972. — 136 p.
557. Meschonnic H. Ethics and Politics of Translating / translated and edited by Pier-Pascale Boulanger. — Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2011. — 178 p. — (Translation Library ; 91).
558. Meschonnic H. Modernité, Modernité. — Paris : Verdier, 1988. — 316 p.
559. Meschonnic H. Critique du rythme. Anthropologie historique du langage. — Paris : Verdier, 2009. — 735 p.

560. Meschonnic H. Le Signe et le poème : essai. — Paris : Gallimard, 1975. — 547 p.
561. Meschonnic H. Les états de la poétique. — Paris : PUF, 1985. — 285 p.
562. Meschonnic H. Pour la poétique I : essai. — Paris : Gallimard, 1970. — 179 p.
563. Meschonnic H. Pour la poétique II : épistémologie de l'écriture poétique de la traduction. — Paris : Gallimard, 1973. — 457 p.
564. Meschonnic H. Pour la poétique III : une parole écriture. — Paris : Gallimard, 1973. — 343 p.
565. Métriques du Moyen Age et de la Renaissance / sous la dir. de Dominique Billy. — Paris: L'Harmattan, 1999. — 390 p.
566. Mezura. Forme et mesure. Cercle Polivanov, pour Jacques Roubaud : mélanges. — Paris : Inalco, 2001. — № 49. — 256 p.
567. Milly J. Poétique des textes. — Paris : Armand Colin, 1992. — 314 p.
568. Milner J.-Cl. L'Amour de la langue. — Paris : Éditions du Seuil, 1978. — 132 p.
569. Milner J.-Cl. Réflexions sur le fonctionnement du vers français. Ordres et raisons de langue. — Paris : Éditions du Seuil, 1982. — 375 p.
570. Milner J.-Cl., Regnault F. Dire le vers. — Paris : Éditions du Seuil, 1987. — 176 p.
571. Mizuno H. Rimbaud entre vers et proses. Des Lettres du voyant à l'Alchimie du verbe. — Paris : Kimé, 2014. — 163 p.
572. Monte M. La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900–2020). — Paris : Classiques Garnier, 2020. — 692 p.
573. Montesquiou-Fezebsac R. Félicité : étude sur la poésie de Marceline Desbordes-Valmore. — Paris : Lemerre, 1894. — 228 p.
574. Moralès G. L'écriture ça risqué au bout // Prigent Ch. L'Écriture, ça crispe le mou... — [B. m.] : Alfil éditions, 1997. — P. 9–12.
575. Mounin G. Sept poètes et le langage. — Paris : Gallimard, 1992. — 192 p.
576. Mounin G. La littérature et ses technocraties. — Paris : Casterman, 1978. — 193 p.
577. Murat M. Le Vers libre. — Paris : Honoré Champion, 2008. — 325 p.
578. Murat M. Les javelots de l'avant-garde. Poésie en France 1960–1980. — Paris : Corti, 2024. — 420 p.
579. Murat M. La Langue des dieux modernes. — Paris : Classiques Garnier, 2012. — 249 p.
580. Murat M. Dire la poésie en 1913 : Les Archives de la parole de Ferdinand Brunot // Dire la poésie? / collectif. — Nantes : Cécile Ledéfait, 2015. — P. 253–264.
581. Murat M. L'Art de Rimbaud. — Paris : José Corti, 2002. — 368 p.
582. Murat M. La Poésie de l'Après-guerre. 1945–1960. — Paris : Corti, 2022. — 286 p.
583. Murat M. Une re-matérialisation de la poésie // Archives sonores de la poésie / Lang A., Murat M., Pardo C. — [B. m.] : Les presses du réel, 2019. — P. 203–215.
584. Murat M. L'oubli de Laforgue // Romantisme. — 2008. — № 140 (2). — P. 111–123.
585. Nancy J.-L. À l'écoute. — Paris : Galilée, 2002. — 84 p.
586. Née P. Michèle Finck // Nu(e). — Paris. — Printemps 2019. — № 69. — P. 11–38.
587. Novak-Lechevalier A. Houellebecq, l'art de la consolation. — Paris : Stock, 2018. — 306 p. — (Collection).
588. Offenbach J. La Belle Hélène. Couplets des rois : « Ces Rois remplis de vaillance ». — Текст : электронный // YouTube. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RC0uO88eAOM> (дата обращения: 21.03.2023).
589. Oulipo [Ouvroir de littérature potentielle]. La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations). — Paris : Gallimard, 1973. — ____ p.
590. Par la vue et par l'ouïe / éd. par Michèle Gally et Michel Jourde. — Lyon : ENS Éditions, 1999. — 203 p.
591. Péliissier Y., Bénabou M., Hadjadj-De Liège D., Cornaz L. 789 néologismes de Jacques Lacan. — Paris : EPEL, 2024. — 190 p.
592. Perec G. Un essai radiophonique de Georges Perec : réalisation Nicole Pascot. 1ère diffusion le février 1979. — Текст : электронный // France Culture. — URL: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/tentative-de-description-de-choses-vues-au-carrefour-mabillon-le-19-mai-1978-8099914> (дата обращения: 02.11.2023).
593. Péret B. Le déshonneur des poètes. — Текст : электронный. — URL: <https://dormirajamais.org/peret> (дата обращения: 07.11.2024).

594. Perloff M. La Grande Permission: John Ashbery in the 21st Century // *The Journal of Poetry & Poetics*. — 2013. — Vol. 1. — № 2. — P. 13–29.
595. Pierrot J. L'imaginaire décadent. 1880–1900. — Paris : PUF, 1984. — 341 p.
596. Pilet de la Mesnardière H. J. La Poétique (1640). — Genève : Slatkine reprints, 1972. — 444 p.
597. Pleyne M. L'image du sens // *Tel Quel*. — été 1964. — № 18. — P. 69–72.
598. Poésie et pensée / sous la dir. d'A. Cavallaro, H. Scepti, A. Schellino // *Revue des sciences humaines*. — Lille : Presses du Septentrion, 2025. — № 356. — URL: <https://doi.org/10.4000/13gct> (дата обращения: 11.11.2025).
599. Poétique de la rime / sous la dir. de Michel Murat et Jacqueline Dangel. — Paris : Honoré Champion, 2005. — 512 p. — (Métrique française et comparée).
600. Poirion D. Le Poète et le Prince. — Paris, 1965. — 448 p.
601. La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse / sous la dir. de Jacques Rancière. — Paris : Albin Michel, 1992. — 230 p. — (Bibliothèque du Collège international de philosophie).
602. Polivanov E. D. Selected Works. Articles on General Linguistics / comp. by A. A. Leont'ev ; ed. committee: A. A. Reformat'skij (chairman) [et al.]. — The Hague ; Paris : Mouton, 1974. — 386 p.
603. Poupon M. Apollinaire et Cendrars. — Paris : Archives des lettres modernes, 1969. — № 103. — 65 p.
604. Prigent, C. Ceux qui merdrent / Christian Prigent. — Paris : Éditions Seghers, 1991. — 128 p.
605. Prigent Ch. A quoi bon encore des poètes ? — Valence : Erba, 1994. — 96 p.
606. Prigent Ch. L'Écriture, ça crispe le mou... — [Б. м.] : Alfil éditions, 1997. — 51 p.
607. Prigent Ch. Compile. — Paris : P.O.L., 2011. — 192 p.
608. Péret B. Le déshonneur des poètes / avec Grandizo Munis. — [Б. м.] : Acratie, 2014. — 160 p. — (Les syndicats contre la révolution).
609. Quicherat L. Petit traité de versification française. — 7e éd. — Paris : Hachette, 1881. — 141 p.
610. Richard J.-P. L'univers imaginaire de Mallarmé. — Paris : Éditions du Seuil, 1961. — 653 p.
611. Rachilde. Les livres // *Mercure de France*. — août 1894. — № 56.
612. Rancière J. (éd.). La politique des poètes. — Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018. — DOI: 10.4000/books.pupo.15824. — 192 p.
613. Raymond M. Verlaine, les figures de sa poésie // «Vérité et poésie. Études littéraires». — Neuchâtel : La Baconnière, 1964. — 177–187 p.
614. Ricoeur P. Sur la traduction. — Paris : Bayard, 2004. — 69 p.
615. Riffaterre M. Sémiotique de la poésie. — Paris : Éditions du Seuil, 1983. — 253 p.
616. Rodenbach G. Évocations. — Bruxelles : La Renaissance du livre, 1924. — 192 p.
617. Rodenbach G. La Poésie nouvelle : À propos des décadents et des symbolistes // *La Revue bleue*. — 4 avril 1891. — P. 422–430.
618. Rodenbach G. Les Essais critiques d'un journaliste / éd. Paul Gorceix. — Paris : Honoré Champion, 2007. — P. 126–127.
619. Ronsard P. (de). Discours des misères de ce temps / éd. Malcolm Smith. — Genève : Droz, 1979. — 287 p.
620. Rossi D. Sur l'évolution de la poétique rimbaldienne : De « Larme » à « Alchimie du verbe » // *Poétique*. — 2010. — № 162 (vol. 2). — P. 233–255.
621. Roubaud J. Description du projet // *Mezura*. — 1979. — № 9. — (Cahiers de poétique comparée. 2e série. Documents de travail). URL: <https://cahiercritiquedepoesie.fr/ccp-29-5/jacques-roubaud-description-du-projet> — Дата обращения: 15.08.2024
622. Roubaud J. Graal Fiction. — Paris : Gallimard, 1978. — 226 p.
623. Roubaud J. La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours. — Paris : Ramsay, 1986. — 357 p. — (Rééd. Paris : Les Belles Lettres, 2009).
624. Roubaud J. La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français récent. — Paris : Ivrea, 2000. — 219 p.
625. Rousselot J.-P. Principes de phonétique expérimentale. — Paris : H. Weler, 1897–1908. — 1252 p.

626. Rouveyre A. Apollinarianes. — Paris : NRF, Gallimard, 1938. — 272 p.
627. Ruwet N. Langage, musique, poésie. — Paris : Éditions du Seuil, 1972. — 251 p. — (Poétique).
628. Sabatier R. La poésie du vingtième siècle. — Paris : Albin Michel, 1982. — Vol. 1 : Tradition et évolution. — ____ p.
629. Sabatier R. La poésie du vingtième siècle. — Paris : Albin Michel, 1982. — Vol. 2 : Révolutions et conquêtes. — 692 p.
630. Sabatier R. La poésie du vingtième siècle. — Paris : Albin Michel, 1988. — Vol. 3. — 757 p.
631. Sapiro G. La Guerre des écrivains. — Paris : Fayard, 1999. — 807 p.
632. Sapiro G. La politique littéraire nationale d'Aragon : de la « contrebande » poétique au CNE // Lire Aragon / éd. Mireille Hilsum et al. — Paris : Champion, 2000. — P. 311–330.
633. Saussure F. de. Cours de linguistique générale. — Paris : Payot, 1995. — 418 p. — (Grande bibliothèque Payot). — 1re éd. 1916.
634. Schmidt-Radefelt J. Paul Valéry linguiste. — Paris : Klincksieck, 1978. — 323 p.
635. Schleiermacher F. Des différentes méthodes du traduire et autre texte / éd. Antoine Berman et Christian Berner (trad. et éd.). — Paris : Éditions du Seuil, 1999. — 402 p.
636. Scepi H. Orientations bibliographiques // Poésie vacante. — Lyon : ENS Éditions, 2008. — URL: <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.35643> (дата обращения: 15.01.2025).
637. Scott C. Vers Libre : The Emergence of Free Verse in France 1886–1914. — Oxford : Clarendon Press, 1990. — ____ p.
638. Scotte de Martinville E.-L. Le problème de la parole s'écrivant elle-même : la France, l'Amérique... — Paris : Chez l'auteur, 1878. — 94 p.
639. Sidoti A. Genèse et dossier d'une polémique : « La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France » [de] Blaise Cendrars et Sonia Delaunay. — Paris : Lettres Modernes, 1987. — 165 p.
640. Souza R. (de). Du rythme en français. — Paris : Librairie universitaire, W. Éditeur, 1912. — 103 p.
641. Spire A. Plaisir poétique et Plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des techniques poétiques (1949). — Paris : José Corti, 1986. — 547 p.
642. Starobinski J. Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure (1971). — Limoges : Lambert-Lucas, 2009. — 160 p.
643. Sébillot T., Goyet F. Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance. — Paris : Librairie générale française, 1990. — 510 p.
644. Sully-Prudhomme. Testament poétique. — Paris : Lemerre, 1901. — 305 p.
645. Tel Quel. — 1965. — № 20 (Winter). — P. 78–84.
646. Testenoire P.-Y. Les anagrammes de Saussure après un demi-siècle // Studi italiani di linguistica teorica e applicata. — 2019. — № 48 (2). — P. 261–276.
647. Todorov Ts. Théorie de la littérature. — Paris : Éditions du Seuil, 1965. — 315 p.
648. Valéry P. Cahiers. — Paris : Gallimard, 1943. — 256 p.
649. Van Bragt K. Bibliographie des traductions françaises (1810–1840) : répertoire par disciplines / avec la collaboration de L. D'hulst et de J. Lambert. — Louvain : Presses universitaires de Louvain, 1995. — 560 p.
650. Van Hoof H. Histoire de la traduction en Occident. — Paris ; Louvain-la-Neuve, 1991. — 368 p.
651. Variations sur une omelette irlandaise : extraits de traductions de l'anglais du premier chapitre de Bogmail de Patrick McGinley ; précédées de Les belles infidèles mises à nu par leurs traducteurs, mêmes ; suivies de The Raven d'Edgar Allan Poe : strophes VI à X et leurs traductions par Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Bernard H. Gausseron, etc. — Paris : Marval, 1996. — 128 p.
652. Verlaine P. Les poètes du Nord. — Paris : Gallimard, 2019. — 94 p.
653. Vielé-Griffin F. Une conquête morale // La Phalange. — 1907. — T. II. — P. 415–422.
654. Vigny A. (de). Journal d'un poète // Vigny A. de. Œuvres complètes. Prose / éd. F. Baldensperger. — Paris : Gallimard, 1949 [1867]. — Vol. 2. — P. 1122. — (Bibliothèque de la Pléiade).
655. Vingt poètes américains : ouvrage collectif. — Paris, 1980. — 493 p.

656. Viviant A. « La poésie est inadmissible » : lot de Roche. — Текст : электронный // Libération. — 19 janvier 1995. — URL: http://next.liberation.fr/livres/1995/01/19/la-poesie-est-inadmissible-lot-de-roche_119376 (дата обращения: 17.02.2023).
657. Wierzbowska E. Autour du vers libre. Le cas de Marie Krysinska (Ire partie. 1885–1900) // Cahiers ERTA. — 2016. — P. 187–216.
658. Woodsworth J. Traducteurs et écrivains : vers une redéfinition de la traduction littéraire // TTR : Traduction, terminologie, rédaction. — 1988. — Vol. 1. — № 1. — P. 115–125.
659. Yabe H., et al. Time May Be Compressed in Sound Representation as Replicated in Sensory Memory // NeuroReport. — 2005. — Vol. 16. — P. 95–98.
660. Zeman A., Milton F., Smith A., Rylance R. By Heart. An fMRI Study of Brain Activation by Poetry and Prose // Journal of Consciousness Studies. — 2013. — Vol. 20. — № 9–10. — P. 132–158.
661. Zhang M., et al. Multisensory Cortical Processing of Object Shape and Its Relation to Mental Imagery // Cognitive, Affective, and Behavioral Neuroscience. — 2004. — Vol. 4. — P. 251–259.
662. Zunshine L. Introduction to Cognitive Cultural Studies. — Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2010. — 410 p.

Публикации автора диссертации

Монографии и учебно-методические пособия

1. **Белавина Е. М.** Лестница потайная. Очерки о французской поэзии : монография. — М. : МАКС Пресс, 2025. — 192 с. — ISBN 978-5-317-07433-3. — Печатается по постановлению Редакторско-издательского совета Филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.
2. **Белавина Е. М.** Французская поэзия 1950–2000. Как читать? = Lire en français la poésie 1950–2000 : учебно-методическое пособие. — 2-е изд. — М. : КДУ, 2024. — 214 с. — ISBN 978-5-00247-007-5. — Печатается по постановлению Редакторско-издательского совета Филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.

Статьи в журналах, индексируемых в международных базах данных

3. **Белавина Е. М.** Эссе Луи Арагона «Рифма в 1940»: от истории стиха к дискурсу контрабандного воздействия // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2025. — № 3. — С. 182–195. — [BAK, K1; Web of Science / RSCI]
4. **Белавина Е. М.** Актуальные практики французского поэтического дискурса: Кристиан Прижан, Мишель Финк, Анн-Джеймс Шатон // Слово.ру: Балтийский акцент. — 2024. — Т. 15. — № 3. — С. 117–128. — [BAK, K1; Scopus]
5. **Белавина Е. М.** Вызревание верлибра в просодическом тигле перевода // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2024. — Т. 9. — № 4. — С. 170–184. — [BAK, K1; Web of Science / RSCI]
6. **Белавина Е. М.** Деборд-Вальмор, Смирдин и Пушкин перед лицом индустриальной литературы // Литературный факт. — 2024. — № 1 (31). — С. 151–166. — [BAK, K1; Scopus]
7. **Белавина Е. М.** На обломках Бастилии рифм // Литература двух Америк. — 2023. — № 14. — С. 30–50.
8. **Белавина Е. М.** Эстетический потенциал автоперевода: французские стихи Джона Эшбери // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2022. — № 4. — С. 154–163. — [BAK, K1; Web of Science / RSCI]
9. **Белавина Е. М.** Поэзия и наука: интранзитивное письмо Дени Роша и Джона Эшбери // Литература двух Америк. — 2022. — Т. 12. — С. 143–157. — [BAK, K1; Scopus]

10. **Белавина Е. М.** Старые куклы, вытащенные из шкафа, или Автобиографизм и вымысел в избранных сказках Марселины Деборд-Вальмор // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2021. — № 3. — С. 90–101. — [BAK, K1; Web of Science / RSCI]
11. **Белавина Е. М.** От Верлена к верлибру: Эволюция доминант аудиального воображения // Новое литературное обозрение. — 2017. — № 148 (6). — С. 37–46. — [BAK, K1; Scopus]
12. **Белавина Е. М.** Поэты сонорные или несонорные: Фред Грио, Венсан Толеме, Себастьян Леспинас? // Новое литературное обозрение. — 2017. — № 6. — С. 56–66. — [BAK, K1; Scopus]

Статьи в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:

13. **Белавина Е. М.** Междисциплинарный подход Анри Мешонника: между швейцарской школой и «русской теорией» // Litera. — 2025. — № 6. — С. 12–27. — [BAK, K2]
13. **Белавина Е. М.** Поэтическое письмо в современной французской научной мысли // Litera. — 2025. — № 5. — С. 33–45. — DOI: 10.25136/2409-8698.2025.5.74356. — EDN: IKHJGZ. — URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74356 (дата обращения: ____). — [BAK, K2]
14. **Белавина Е. М.** Перемещение невидимых границ: цезура у Верлена и Рембо // Литературоведческий журнал. — 2025. — № 1 (67). — С. 178–196. — DOI: 10.31249/litzhur/2025.67.10
15. **Белавина Е. М.** Слоговой анжамбеман, или Метрический тмезис в современной французской поэзии // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: литературоведение. — М. : ИНИОН РАН, 2025. — № 2. — С. 29–38. — DOI: 10.31249/lit/2025.02.02
16. **Белавина Е. М.** Французские стихи Николая Гумилева // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. — 2022. — Т. 22. — № 4. — С. 428–433. — [BAK, K3]
17. **Белавина Е. М.** Весь этот шум, или Некоторые аспекты фоностилистики современной французской поэзии // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2015. — № 6. — С. 87–110.
18. **Белавина Е. М.** Поэты «Музы дальних странствий»: Гумилев и Сандрап // Известия Смоленского государственного университета. — 2011. — Т. 2. — № 14. — С. 67–78.
19. **Белавина Е. М.** «Подспудный гул созвучий», или Рецепция поэтического дискурса и аудиальное воображение // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2011. — № 4. — С. 167–180.

Публикации в других изданиях

20. **Белавина Е. М.** Гийом Аполлинер. Зона. В русских переводах и «русском зеркале» // Вопросы литературы. — 2024. — Т. 96. — № 3. — С. 186–189.
21. **Белавина Е. М.** Неизвестный Вольтер и другие французские переводы Майи Квятковской // Вопросы литературы. — 2024. — № 1. — С. 192–197.
22. **Белавина Е. М.** Верлен Поль // Большая российская энциклопедия. — 2024. — [Электронный текст] — 0,2 а.л.
23. **Белавина Е. М.** Оскар Уайльд и Марсель Пруст: от аудиального воображения к синестезии // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е. В. Кузнецова. — М. : ИМЛИ РАН, 2023. — С. 85–99.

24. **Белавина Е. М.** «Музы дальних странствий»: Гумилев и Сандрап // Абрамова М. А., Белавина Е. М. и др. Статьи о французской литературе. К 100-летию Л. Г. Андреева. — М.: Литфакт, 2022. — 424 с. — ISBN 978-5-6048221-0-4.
25. **Белавина Е. М.** Просодическое ударение в теории ритма Анри Мешонника под лунной экспериментальной фонетики // Вестник Тюменского государственного университета. — 2021. — Т. 7. — № 3 (27). — С. 39–56.
26. **Belavina E.** L'imagination auditive chez Mikhaïl Bakhtine et Marcel Proust // Revue d'études proustiennes. Marcel Proust et Mikhaïl Bakhtine. Regards croisés. — Paris : Classique Garnier, 2021. — Vol. 13. — P. 83–97.
27. **Белавина Е. М.** Поэзия глазами канатоходца – французский неолиризм // Prosodia. — 2020. — Текст : электронный. — URL: <https://prosodia.ru/catalog/shtudii/poeziya-glazami-kanatokhodtsa-frantsuzskiy-neolirizm/> (дата обращения: 20.03.2025).
28. **Belavina E.** Philippe Jaccottet et Olga Sedakova : une expérience d'une traduction vivante // Modernités russes. — 2018. — № 17. — P. 159–168.
29. **Belavina E.** Galop d'un cheval dans la forêt // Phoenix, cahiers littéraires internationaux. — 2017. — № 26. — P. 40–47.
30. **Белавина Е. М.** Типы контр-акцентов во французском языке // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. — 2016. — № 6. — С. 22–27.
31. **Белавина Е. М.** Типы ударений во французском языке: полемика литературоведов и лингвистов // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. — 2016. — № 4-2. — С. 134–139.
32. **Белавина Е. М.** О ритме во французском языке: полемика литературоведов и лингвистов // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. — 2016. — № 3-2. — С. 124–127.
33. **Белавина Е. М.** Работа аудиального воображения на примере русских переводов цикла сонетов Поля Верлена «Подруги» // Миры литературного перевода. — М., 2015. — С. 267–273. — ISBN 978-5-91922-038-1.
34. **Белавина Е. М.** Техника réécriture: Жак Рубо и Кристоф Манон // Риторика — Лингвистика. — Смоленск : СмолГУ, 2016. — Вып. 12. — С. 276–283.
35. **Белавина Е. М.** «Ангажировать» и «вовлекать»: о рифме и ритме у французских поэтов Сопротивления // Литература и идеология. Век двадцатый / под ред. О. Ю. Пановой, В. М. Толмачёва. — М. : МАКС-Пресс, 2016. — Т. 3. — С. 225–232.
36. **Белавина Е. М.** О некоторых особенностях ритмической организации поэтического дискурса Ф. Жакоте // Риторика ↔ Лингвистика. — Смоленск : СмолГУ, 2015. — Вып. 11. — С. 83–91.
37. **Белавина Е. М.** Судьбы неоднозначности при переводе: Пастернак и Верлен // Пастернаковские чтения. — М. : ИМЛИ РАН, 2015. — Т. 3. — С. 229–239.
38. **Belavina E.** Les enjeux du rythme dans la poésie engagée // Discours d'autorité et discours de l'autorité / éd. Pierre Marillaud, Robert Gauthier. — Toulouse : CALS, 2014. — P. 199–209.
39. **Белавина Е. М.** «Морское кладбище» Поля Валери: от генезиса к русским переводам // Дни франко-российских исследований. — М. : МГУ, 2013. — С. 33–41.
40. **Belavina E.** Le kakemphaton ou la mauvaise segmentation du discours // La mauvaise Parole. 33e Colloque d'Albi. — Toulouse : Université de Toulouse II-Le Mirail, 2013. — P. 387–395.
41. **Белавина Е. М.** О просодическом ударении во французском языке // Риторика ↔ Лингвистика. — Смоленск : СмолГУ, 2012. — С. 37–43.
42. **Belavina E.** L'ambiguïté chez Boris Pasternak et Paul Verlaine // Les ambiguïtés. — Toulouse : CALS/CPST, 2012. — P. 475–486.
43. **Belavina E.** Les traductions russes de poèmes de Paul Verlaine et l'imagination auditive // Traduire... interpréter. — 2011. — P. 171–179.
44. **Белавина Е. М.** Поль Верлен: от рецепции текста к поэтике перевода // Гуманитарные и социальные науки. — 2011. — № 1. — С. 94–101.
45. **Белавина Е. М.** Неолиризм Ж.-М. Мольпуа // Проблемы поэтики и истории зарубежной литературы. — М. : МАКС-Пресс, 2011. — Т. 3. — С. 67–74.

46. **Белафина Е. М.** Аудиальное воображение и кризис синтаксиса в современной французской поэзии // Риторика ↔ Лингвистика. — Смоленск, 2009. — Вып. 8. — С. 105–111.

Переводы и комментированные издания:

47. **Верлен П.** Три сборника стихов / сост. Г. Косиков ; коммент. Екатерины Белафиной, Игоря Булатовского ; на франц. яз. с параллельным рус. текстом. — М. : Радуга, 2005. — 512 с.
48. **Деборд-Вальмор М.** Рассказы и сказки : сборник рассказов и сказок на французском и русском языках / сост., пер. и предисл. Е. М. Белафиной. — М. : Книжный Дом Университет, 2025. — 226 с. — ISBN 978-5-00247-083.
49. **Соллерс Ф.** Интервью, данное И. Божовику / пер. Е. М. Белафиной // База. Передовое искусство нашего времени. 2011. № 2 : Сборник литературы и теории журнала «Тель Кель». — М. : АД Студия/База, 2011. — С. 126–134.
50. **Соллерс Ф.** Ответы (Tel Quel № 44, 1970) / пер. Е. М. Белафиной // База. Передовое искусство нашего времени. 2011. № 2 : Сборник литературы и теории журнала «Тель Кель». — М. : АД Студия/База, 2011. — С. 170–178.
51. **Соллерс Ф.** Кризис авангарда? (Art-press № 16, май 1978) / пер. Е. М. Белафиной // База. Передовое искусство нашего времени. 2011. № 2 : Сборник литературы и теории журнала «Тель Кель». — М. : АД Студия/База, 2011. — С. 292–294.