

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Дмитрий Кузьмин



РУССКИЙ  
МОНОСТИХ

Очерк истории и теории

Дмитрий Кузьмин

**Русский моностих:  
Очерк истории и теории**

«НЛО»

**Кузьмин Д.**

Русский моностих: Очерк истории и теории / Д. Кузьмин — «НЛО»,

ISBN 978-5-4448-0812-2

Моностих – стихотворение из одной строки – вызывает в сознании не только читателей, но и специалистов два-три давних знаменитых примера и новейший вал эстрадных упражнений. На самом деле, однако, это форма с увлекательной историей, к которой приложили руку выдающиеся авторы разных стран (от Лессинга и Карамзина до Эшбери и Айги), а вместе с тем еще и камень преткновения для теоретиков, один из ключей к извечной проблеме границы между стихом и прозой. Монография Дмитрия Кузьмина – первое в мире фундаментальное исследование, посвященное моностиху.

ISBN 978-5-4448-0812-2

© Кузьмин Д.  
© НЛО

# Содержание

Введение	5
1. Моностих как теоретическая проблема	12
2. Моностих и смежные явления	32
Конец ознакомительного фрагмента.	48

# Дмитрий Кузьмин

## Русский моностих:

### Очерк истории и теории

*Памяти М.И. Шанира*

## Введение

Моностих – однострочное стихотворение – представляет особую ценность для исследователя. Обращение к таким «крайним, на границе ряда, явлениям» позволяет глубже разобраться в фундаментальных свойствах поэзии, стиха<sup>1</sup> вообще, поскольку «конструктивный принцип познаётся не в максимуме условий, дающих его, а в минимуме» [Тынянов 1993, 31] – иными словами, устройство и функционирование одинокой стихотворной строки должно проливать свет на устройство и функционирование любой стихотворной строки и стихотворного текста вообще. История моностиха, развернувшаяся, главным образом, в XX веке, составляет интегральную часть истории развития русского стиха, которую в значительной степени – несмотря даже на такие фундаментальные достижения отечественного стиховедения, как [Гаспаров 2000], – еще только предстоит написать (ср. [Гаспаров 2003а] о контурах этой будущей задачи), поскольку огромная часть подлежащего изучению материала становится доступной исследователям лишь на протяжении последних 25 лет, после снятия ограничений на публикацию неподцензурной и эмигрантской литературы, составляющей по сути дела наиболее важную часть русского литературного процесса.

Между тем состояние изучения русского моностиха невозможно расценить как удовлетворительное. Достаточно сказать, что до сих пор специально обращались к исследованию этой формы всего-навсего три автора: В.Ф. Марков ([Марков 1963], с незначительными дополнениями в [Марков 1994]), С.Е. Бирюков (глава в [Бирюков 1994], с незначительными дополнениями в [Бирюков 2003]) и С.И. Кормилов ([Кормилов 1991а, 1995] и примыкающие тексты, особенно [Кормилов 1996])<sup>2</sup>. Значение пионерской работы первого из них трудно переоценить, однако она, будучи предназначена для литературно-художественного альма-

---

<sup>1</sup> В данной работе принята обычная для стиховедения система обозначений, при которой поэзия противопоставляется прозе и объединяется с нею в понятие «художественная литература»; противоположная терминологическая традиция, в которой «поэзия» объединяет стих и прозу и противопоставляется «не-поэзии», т. е. научным, деловым и т. п. текстам, отклонена в особенности по соображениям речевого удобства: там, где то и дело обсуждается отдельный стих, неудобно в то же время использовать слово «стих» как родовое понятие.

<sup>2</sup> Кроме того, в промежутке между защитой первой редакции данного исследования в качестве диссертационного (2005) и завершением работы над настоящим изданием появилась еще одна диссертация на сходную тему – работа южно-сахалинского ученого Л.Н. Конюховой (Гринько) «Формально-содержательные модификации моностиха в русской литературе XX века», защита которой благополучно состоялась в Московском государственном университете. Из этого оригинального исследования можно узнать, что «как известно, строка имеет больший шанс быть признанной стихотворной при повторении ритмического ряда» [Конюхова 2009, 22], что «на данный момент в литературоведении отсутствует точная отнесенность моностиха к эпосу, лирике или лиро-эпосу» [Конюхова 2009, 64], что «объем слов в хокку не уместается в одну строку» [Конюхова 2009, 96], что «в рекламных слоганах лирический герой присутствует всегда. В большинстве случаев он совпадает с образом адресата» [Конюхова 2009, 113], что «Василий Розанов импонировал малым жанрам» [Конюхова 2009, 17], «Алексей Толстой и братья Жемчужниковы не были лишены поэтического дарования» [Конюхова 2009, 26], а Анна Ахматова «как мастер преимущественно поэтического дарования, обращалась к разнообразным силлабо-тоническим размерам» [Конюхова 2009, 23], и еще многое в том же духе, практически без изменений перекочевавшее в печатный вариант [Гринько 2011]. К сожалению, использовать эти и другие не менее оригинальные соображения Л.Н. Конюховой (Гринько), не смутившие ни научного руководителя Е.А. Иконникову, ни научных оппонентов О.И. Федотова и Д.М. Давыдова, а у рецензента С.И. Кормилова вызвавшие лишь мягкую укоризну («К сожалению, филологической аккуратностью Л. Гринько не отличается, допускает разного рода ошибки и опечатки» [Кормилов 2012b, 479]), нам в нашей работе не удалось.

наха, а не для научного издания, во многом носила очерковый, эскизный характер: целый ряд суждений и предположений – порой весьма точных, порой довольно спорных – высказывается В.Ф. Марковым почти без аргументации и никак не иллюстрируется конкретными текстами. Во многом то же относится и к обзору С.Е. Бирюкова, входящему в состав популярного издания, впервые представляющего широкому читателю целый ряд экспериментальных форм русской поэзии. Труды С.И. Кормилова по моностиху носят гораздо более основательный характер, однако посвящены, собственно, не этой форме самой по себе, а обоснованию достаточно дискуссионной теоретической идеи о «маргинальных системах стихосложения» и потому многие свойства моностиха как такового оставляют без внимания.

Сам корпус текстов, находящихся в поле зрения всех трех исследователей, сравнительно невелик. Марков оперирует 22 моностихами 12 русских авторов (в переиздании 1994 г. добавлен еще один текст 13-го автора) – из этих текстов по меньшей мере 8 вызывают, как будет показано нами далее, серьезные сомнения (в том, что это действительно самостоятельные однострочные стихотворения, а не что-либо иное) – и 33 собственными моностихами. В собрании моностихов, приложенном к обзору [Бирюков 1994], 107 текстов 38 авторов, в [Бирюков 2003] состав текстов слегка изменен (124 моностиха 39 авторов), несколько ошибочных интерпретаций (например, записанное в одну строку двестише Николая Гнедича [Бирюков 1994, 60]) исправлено, другие сомнительные решения остались. Кормилов в [Кормилов 1995] цитирует или упоминает 200 литературных моностихов 36 авторов (не считая тексты, которые он сам характеризует как сомнительные или переходные). Ни один из трех исследователей не учитывает ряд текстов, без которых историю моностиха в России сложно себе представить, – например, второй по времени публикации русский моностих, принадлежащий Дмитрию Хвостову, или тексты Леонида Виноградова, с которых на рубеже 1950–60-х гг. начался постепенный рост популярности однострочной стихотворной формы в русской неподцензурной поэзии. Только В.Ф. Марков привлекает для сопоставления с русским моностихом отдельные образцы этой формы в поэзии других стран, однако набор приводимых им текстов (9 стихотворений 5 новоевропейских авторов) весьма скуден и достаточно случаен.

Кроме того, ни один из трех исследователей не интерпретирует историю русского моностиха как историю, т. е. не пытается обнаружить в ней определенную логику событий, преемственность одних текстов по отношению к другим, – ограничиваясь, в лучшем случае, изложением хронологии событий (в ряде случаев ошибочной: так, моностих Александра Гатова, относящийся ко второй половине 1930-х гг., Кормилов датирует 1950-ми [Кормилов 1995, 74], по времени его повторной публикации).

Все вышесказанное, разумеется, не означает отрицательной оценки работы, проделанной В.Ф. Марковым, С.Е. Бирюковым и С.И. Кормиловым: им принадлежит и честь формирования первоначального канона русских моностихов (включая ряд труднодоступных текстов), и постановка вопроса о соотношении моностиха с различными смежными явлениями, и множество отдельных тонких и глубоких наблюдений. Однако принципиально труды всех трех исследователей в области моностиха относятся к этапу накопления и первоначального освоения материала. Лишь благодаря достижениям этого этапа становится возможной дальнейшая обобщающая и систематизирующая деятельность в соответствующей области.

Те или иные отдельные эпизоды из истории русского моностиха не получили за пределами работ трех названных ученых почти никакого внимания – за исключением моностихов Валерия Брюсова, упоминаемых так или иначе во множестве работ, но так ни разу и не подвергшихся специальному изучению (в результате которого, как показано нами, само их количество существенно убавляется, а история создания предстает в совершенно новом свете), книги моностихов Василиска Гнедова, остающейся предметом значительных разногласий, требующих нового рассмотрения, и, в самое последнее время, моностихов Влади-

мира Вишневого, обсуждение которых вне контекста истории формы, на фоне в лучшем случае Карамзина и Брюсова, оказывается малопродуктивным. Даже мимолетные обращения к вопросу о моностихе в историко-литературных и общелитературоведческих исследованиях редки, и, возможно, это к лучшему, поскольку неизученность предмета порождает совершенно ни на чем не основанные заключения – вроде заявлений о том, что моностих «встречается в русской литературе весьма редко и связан, как правило, с жанром эпитафии» [Есин 1995, 23–24], «восходит к латинской традиции прежде всего» [Смулаковская 1997, 131], «чаще всего употребляется внутри цикловых образований» [Орлицкий 2015, 144] и т. п. В русских литературоведческих изданиях справочного и энциклопедического характера упоминания о моностихе, как правило, сведены к минимуму, а редкие исключения также вызывают недоумение. Так, А.П. Квятковский загадочным образом квалифицирует как моностих каждую строфу фольклорного жанра страданий (представляющую собой рифмованное двустиишие) [Квятковский 1966, 288], а Б.П. Иванюк сообщает о том, что «в некоторых национальных литературах он стал традиционной формой, например, испанский комический моностих *dolomas* (род. де Кампоамор)» [Иванюк 2008, 129] – при том, что созданный Рамоном де Кампоамором авторский жанр *doloras* (именно так) не только остался исключительно его личным достоянием, но и занимал не менее четырех строк, а чаще – 8–12 (но даже если Иванюк под Рамоном де Кампоамором с его *doloras* подразумевает Рамона Гомеса де ла Серну с его грегериями, в самом деле заложившими плодотворную традицию, то и в этом случае дело обстоит иначе<sup>3</sup>).

Что касается зарубежных исследователей, то нам известно единственное обращение к вопросам истории русского моностиха из-за пределов России: это труд Ф.Ф. Ингольда, составившего (на основе [Бирюков 1994] и материалов журнала «Новое литературное обозрение», посвятившего серию публикаций в вып. 23, 1997 г., проблемам поэтического минимализма) антологию современного русского моностиха [Geballtes Schweigen 1999] (92 текста 38 авторов, параллельные тексты по-русски и по-немецки) и написавшего к ней предисловие. Корни современного русского моностиха Ингольд представляет себе весьма приблизительно (открывая список основоположников формы именем никогда не писавшего моностихов Велимира Хлебникова – и вовсе не включая в него Брюсова), а в предложенной швейцарским славистом беглой характеристике недавнего прошлого русской литературы удивительно обнаруживать отзвуки вульгарного социологизма, напрямую выводящего эволюцию литературных форм из текущих общественно-политических обстоятельств: «Радикальная редукция объема текста облегчала производство, размножение и распространение тогда еще нелегальной печатной продукции. К тому же министихи можно было одновременно рассматривать как структурную пародию на эпические большие формы социалистического реализма, выхолощенную риторику политического руководства и коммунистическую партийную прессу» [Ingold 1999, 6] – все это придумано не без изящества, но не имеет никакого отношения к литературной реальности<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Гомеса де ла Серну, конечно, называли «испанским Аполлинером» [Jackson 1963, 4], и интерес его к отцу западного моностиха Аполлинеру был велик [Laget 2012, 172 и сл.], но грегерии всё же возникли как прозаические миниатюры, хотя и влияли далее на испанскую поэзию, дав А. Веле основание заметить, что «технически <испаноязычная> авангардная поэзия – соединение грегерий со строфикой, с аллитерацией, с повтором и возвращением» [Vela 1949, 313]; сам Гомес де ла Серна мимоходом назвал свои грегерии «хайку в прозе» [Laget 2012, 262]. Представление о грегерии как о стихотворной миниатюре и, уже, моностихе не встречается в специальной литературе о грегериях и Гомесе де ла Серне и возникает лишь мельком в нескольких маргинальных работах ([Мартысевіч 2006, 17; Дабески 2007, 69] – во втором случае в рамках своеобразной идеи о том, что «потенциальным моностихом» является любой литературный текст объемом до 30 слогов [Дабески 2007, 64]).

<sup>4</sup> Справедливости ради отметим, что генерализации подобного рода выглядят неубедительно не только на русском материале: ср., например, рассуждения австралийского литературоведа А. Ализаде (в связи с книгой моностихов его соотечественника Йена МакБрайда) о том, что «в наше время “смерти поэзии”, “конца стихотворного текста” и т. п. поэты – даже высокоодаренные и вполне признанные – вынуждены маскировать свои стихи под цитаты и удобные для потребителя

Теоретики стиха обращались к моностиху существенно чаще, хотя и по касательной: те или иные соображения по поводу моностиха встречаются в работах Ю.Н. Тынянова, В.М. Жирмунского, Ю.М. Лотмана, П.А. Руднева, М.В. Панова, Г.Н. Токарева, М.Л. Гаспарова, В.П. Бурича, А.А. Илюшина, Ю.Б. Орлицкого, М.И. Шапира. В большинстве случаев, однако, в поле зрения теоретиков находились при этом единичные тексты – только те, которые пользуются достаточно широкой известностью (моностихи Николая Карамзина, Валерия Брюсова, Самуила Вермеля, Ильи Сельвинского, книга моностихов Василиска Гнедова), – а потому далеко не все замечания ученых, вызванные тем или иным конкретным текстом, могут быть распространены на все однострочные стихотворения. Разрозненные высказывания различных исследователей по поводу моностиха, его просодического статуса и места в литературной типологии никогда не подвергались систематизации, не сводились воедино.

Вопросы общей поэтики моностиха, различных возможностей, реализуемых авторами различного склада в этой форме, ставились только В.Ф. Марковым и И.Л. Сельвинским [Сельвинский 1958а, 73–74; 1962, 113–114], однако незначительное количество текстов, которыми они располагали, не позволило им развить те или иные предположения сколько-нибудь подробно. Беглые замечания некоторых ученых по поводу поэтики моностиха вызывают большей частью недоумение – в том числе и потому, что неясно, на какой корпус текстов эти замечания опираются (например: «принято считать, что данная устойчивая форма лишена непредсказуемости» [Казарновский 2012b, 208]).

Даже терминологию вопроса нельзя признать устоявшейся. Вместо восходящего к древнегреческому образцу и общего для многих западных языков<sup>5</sup> термина «моностих» В.Ф. Марковым была без каких-либо пояснений введена калька «однострок» – что идет вразрез с русской стиховедческой традицией, которая, как правило, не переводит и не калькирует терминов древнегреческой поэтики, даже когда их значение значительно отличается от античного в силу разницы национальных просодий. Славянизированное именование было принято некоторыми исследователями и авторами или в качестве терминологической замены моностиху, или в качестве синонима<sup>6</sup>, а в недавнее время были даже предприняты попытки содержательного разграничения двух терминов. Так, «Литературная энциклопедия терминов и понятий» предлагает называть одностроком «жанр, представляющий собой одну строку, в которой в отличие от моностиха невозможно определить стихотворный размер» [Быстрова 2001] – трудно понять и отчего однострок является (в отличие от моностиха?) жанром, и что, собственно, вытекает из невозможности определить в строке стихотворный размер – энциклопедия не поясняет, означает ли это квалификацию однострока как текста стихотворного, прозаического или какого-либо иного; вдобавок первый же из приводимых в статье примеров – «... зашили, как футбольный мяч...» Яна Сатуновского – представляет собой очевидный четырехстопный ямб. Не менее неожиданную терминологическую новацию предложил в недавнем интервью С.Е. Бирюков: «Моностих – это стиховедческое определение, независимое от поэтической ценности данного текста. Однострок – это определение, имеющее отношение к повышенному творческому началу, которое мы можем именовать поэтическим» [Блиц-интервью 2009, 167]) – сколь ни соблазнительно терминологически отграничить хорошие стихи от плохих, но за невозможностью как-либо вери-

(user-friendly) звуковые обрывки (...) и в итоге утверждать нигилизм эсхатологического дискурса» [Alizadeh 2006].

<sup>5</sup> Англ. monostich, франц. monostiche и monostique, ит. monostico, исп. и порт. monóstico, нем. Monostich – впрочем, употребительны также англ. one-liner и нем. Einzeiler, на которые, возможно, В.Ф. Марков и ориентировался.

<sup>6</sup> Или вообще в ином значении: так, А.Б. Гатов называет одностроками полностью законченные синтаксически и семантически строки многострочного стихотворения [Гатов 1966, 50], а М.А. Литовская – относительно изолированные и достаточно краткие для того, чтобы в любом издании предположительно не выходить за пределы одной строки, фрагменты прозаического текста, обладающие определенной содержательно-композиционной автономией [Литовская 1999, 492, 501].

фицировать «повышенное творческое начало» возникает подозрение, что идея Бирюкова, будь она воплощена, привела бы к последовательному именованию одних и тех же текстов моностихами в одних работах и однострочками в других. Свой вклад в терминологическую неустойчивость внес и введенный В.П. Буричем<sup>7</sup> третий термин, «удетерон», имплицитно весьма своеобразную теоретическую трактовку моностиха как текста и не стихотворного, и не прозаического (подробнее в Главе 1) – но при этом в той или иной мере употребляемый и специалистами, которые в целом концепцию Бурича не разделяют (прежде всего, [Орлицкий 2002, 32, 563], но за ним и, например, оппонировавшая ему [Невзглядова 2003, 316]), вплоть до полного ее игнорирования: «удетерон, стихотворение, состоящее из одной строчки, разновидность верлибра» [Чибисова 2001, 82]<sup>8</sup>. Понятно, однако, что от содержательных импликаций не свободны и два других термина, поскольку моностих естественно понимать как стихотворную форму, тогда как стихотворность однострочка не постулируется<sup>9</sup>. Твердо исходя из стихотворности моностиха (и обсуждая в Главе 1 как теоретические основания, так и эмпирические свидетельства этого), мы, естественно, последовательно оперируем термином «моностих»<sup>10</sup>.

В целом приходится констатировать, что мера исследованности русского моностиха может быть оценена как незначительная. Впрочем, по-видимому, это относится и к зарубежному моностиху: так, Ж. – П. Детюйер в беглом обзоре материалов о моностихе во французских справочно-энциклопедических изданиях приходит к весьма неутешительным выводам [Desthuillers 1994, 39], а в американской научной литературе можно встретить, например, замечание о том, что «со строчками в поэзии дело обстоит так же, как с полями в мире биологии: их нужно не меньше двух, чтобы сам вопрос о поле имел смысл» [LaFleur 1983, 199]. Даже в авторитетнейшей «Принстонской энциклопедии поэзии и поэтики» еще в 1993 году Т.В.Ф. Брogan начинает статью «Моностих» со слов: «Интересный вопрос – возможно ли однострочное стихотворение» (ограничиваясь в дальнейшем изложении сообщением об античных однострочных гномах, эпиграммах и эпитафиях, которые «метричны и потому, предположительно, считались в каком-то смысле поэтическими») [Brogan 1993]; в издании 2012 года интригующий зачин убран, а упоминание об античных прецедентах дополнено разбором поэтики «Поющего» Гийома Аполлинера, однако теоретическое осмысление проблемы ограничивается замечанием о том, что, «хотя большинство современных моностихов неметрично и потому некоторые могут видеть в них скорее шутки и остроты (jokes and aperçus), чем стихотворения, наиболее успешные из них действуют так же, как другие очень короткие стихи» [Brogan e. a. 2012] – кажется, американские специалисты примыкают к С.Е. Бирюкову в вопросе о том, что лишь самые лучшие моностихи являются стихотворными. Относительно подробное освещение моностих получил только в румынском литературоведении, в связи с книгой моностихов классика румынской поэзии Иона Пиллата, однако даже самое развернутое исследование [Chelaru 2011], при всех содержащихся в нем любопытных

<sup>7</sup> А придуманный, как утверждается, по его просьбе Г.Ч. Гусейновым [Гусейнов 2009, 145].

<sup>8</sup> А о том, как далеко может заходить терминологическая неразбериха, можно судить по появлению в некоторых работах (например, [Александрова 2005, 40–41]) никак не комментируемого термина «монострок».

<sup>9</sup> Ср. замечание поэта Бориса Гринберга: «“Удетерон” или, скажем, “однострок” выбрасывают этот жанр из чисто поэтического пространства в общелитературное, смешивая со множеством, мягко выражаясь, “прозаических” произведений» [Блиц-интервью 2009, 169].

<sup>10</sup> Эпизодическое употребление С.О. Карцевским термина «моностих» в другом значении (астрофический метрически однородный стих) [Trubeskoj 1985, 259] не создало конкурирующей традиции. Термин «одностишие» мы традиционно используем для однострочных стихотворных фрагментов, не являющихся самостоятельными произведениями (в этом значении термин «моностих» в русской научной литературе практически не употребляется – «строфа-моностих» встретила нам лишь однажды [Налегац 2010, 49]; в зарубежной науке, однако, «моностих» в значении «изолированный стих» иногда возникает: см., напр., [Aroui 1994; Meyer 1996, 272; Янечек 2002, 36; Ичин 2006, 11; Соколова 2010, 184–185; Hirsch 2014, 390]).

деталей и ценных наблюдениях, носит весьма эскизный характер. Непроработанность теоретического статуса моностиха в мировой литературе, как и в русской, сопряжена с неисследованностью его истории, которая попросту «никогда не была написана – возможно, потому, что сам предмет казался незначительным» [Chevrier 2005, 293].

Между тем моностих заслуживает пристального внимания по целому ряду причин. Исторически и теоретически он важен как феномен, маркирующий границу стиха, и при этом, благодаря малому объему каждого текста и обозримому количеству текстов, позволяет провести анализ того или иного элемента текста или аспекта поэтики с привлечением *всех* имеющихся текстов данной формы. Кроме того, последовательное изложение истории определенной стихотворной формы на протяжении всего XX века могло бы стать прецедентом, дополняющим более привычный подход к истории стиха как истории тех или иных его структурных элементов (метра, рифмы и т. п.) или типов (например, верлибра).

Доступный нам корпус русских моностихов, т. е. самостоятельных однострочных литературных стихотворных текстов, собранный в печатных источниках, в Интернете, в архивах разных авторов, превышает 4000 текстов (точную цифру назвать невозможно, поскольку ряд случаев носят выраженный пограничный характер) и принадлежит более чем 200 различным поэтам от Карамзина до наших дней. Подавляющее большинство текстов последних 50 лет (но также и отдельные более ранние произведения) вводятся в научный оборот впервые. Иные из них принадлежат малоизвестным и второстепенным авторам, однако для истории и теории формы имеют решающее значение<sup>11</sup>. В то же время по некоторым давно известным текстам (особенно это касается моностихов Валерия Брюсова) впервые привлекаются архивные источники, позволяющие прийти к новым выводам и выдвинуть новые гипотезы. Широкий охват материала дает возможность впервые проследить исторические закономерности в развитии русского моностиха, выделить в этом развитии определенные этапы и тенденции. Этот же материал, исследуемый в последней главе статистическими методами, позволяет выделить различные авторские стратегии в использовании данной формы, различное понимание ее художественного потенциала. Отдельному рассмотрению – с целью более точного определения подлежащего исследованию материала – подвергнуты смежные с моностихом явления. Впервые в таком объеме привлекаются и параллели из истории зарубежного моностиха: французского, итальянского, испанского и latinoамериканского, английского и американского, японского, румынского, белорусского.

Методологическая опора на стиховедческую концепцию Ю.Н. Тынянова, с нашей точки зрения, не только позволяет корректно выделить корпус подлежащих исследованию текстов, но и дает ключ к анализу конкретных произведений; принципиальную важность для нашей работы имело также развитие идей Тынянова в трудах Ю.М. Лотмана и М.И. Шапира. Рамку для нашего исторического обзора задали намеченные М.Л. Гаспаровым в [Гаспаров 2000] общие контуры истории русского стиха. Некоторые теоретические идеи В.Ф. Маркова и С.И. Кормилова были взяты нами на вооружение. При обращении к различным периодам в истории русского моностиха и к различным персоналиям, вовлеченным в эту историю, мы опирались на работы, посвященные этим периодам и авторам, – особое значение имели для нас работы В.Г. Кулакова по новейшей русской поэзии [Кулаков 1999] и – несмотря на значительные теоретические расхождения с нашей позицией – капитальный труд Ю.Б. Орлицкого [Орлицкий 2002].

Приношу мою глубокую благодарность, прежде всего, Ю.Б. Орлицкому, на протяжении многих лет сопровождавшему мою работу над этой темой своим вниманием и поддерж-

<sup>11</sup> Да и вообще «введение произведений авторов второго ряда в литературоведческий обиход необходимо для воссоздания единой картины развития литературы (...), в которой фоновые литературные явления значимы для выявления тенденций эстетического развития» [Тернова 2012, 5].

кой и, в частности, легитимизировавшему защиту в 2005 году первой редакции настоящей работы (сравнительно с которой итоговый текст расширен примерно вдвое) в качестве диссертационного исследования в Самарском государственном педагогическом университете. В свое время с первыми набросками будущей книги ознакомились В.И. Новиков и М.И. Шапир, чьи отзывы и советы были для меня важны. Теми или иными подсказками, дополнительными сведениями, консультациями и содействием я обязан Вл. А. Лукову, С.В. Сигею, В.И. Эрлю, Б.В. Дубину, Н.М. Азаровой, М.А. Амелину, И.А. Пильщикову, О.А. Коростелёву, С.Е. Ляпину, С.А. Завьялову, В.В. Зельченко, Д.М. Давыдову, А.Л. Полян, Г.Г. Лукомникову, К.М. Корчагину, К.Р. Керимову, Е.Н. Горшковой, Г.М. Утгофу, Д.А. Суховой. За помощь в поиске материалов я весьма признателен Н.Е. Горбаневской, О.С. Лившиной, Д.Д. Безносову, А.Б. Устинову, С.И. Погодиной, Л. Фричинскому, Ч. Бёрду, Дж. Суиду, У. Хиггинсону, М. Келару, М. Маурицио и С. Гуаньелли, а также программе Библиотеки Конгресса США «Open World» (координатор М. Пышкина), благодаря которой я получил возможность поработать в Библиотеке Айовского университета, и создателям интернет-сервиса Sci-Hub. Публикация некоторых предварительных материалов книги стала возможной благодаря содействию А.Д. Алёхина, Т.Г. Михайловской, С.И. Кормилова, Н.М. Азаровой, И.А. Пильщикова, В.С. Полиловой и А.С. Белоусовой.

## 1. Моностих как теоретическая проблема

Интерес к феномену моностиха, продемонстрированный начиная с 1920-х гг. многими стиховедами, привел к формированию нескольких теоретических подходов, настоятельно требующих сопоставления. Рассмотрим основные позиции по вопросу о статусе моностиха в литературе, предложенные разными авторами.

1) *Моностих не является, строго говоря, ни стихом, ни прозой.*

М.Л. Гаспаров: «Особого рода трудности при определении положения текста между стихом и прозой возникают тогда, когда этот текст слишком короток. В этом случае ни о внутреннем <ритмическом> членении текста, ни о поворотах (разбивке текста на стихи; лат. *versus* «поворот», – Д.К.), ни об их предсказуемости не возникает и речи. Текст воспринимается как стих или как проза исключительно в зависимости от контекста... Эта строка (моностих Самуила Вермея, – Д.К.) среди прозаического монолога показалась бы несомненной прозой, но на странице альманаха или стихотворного сборника ощущается как стих» [Гаспаров 2001, 19].

Еще дальше идет В.П. Бурич, вводящий специальное понятие «удетерон» (греч. «ни то, ни другое») для любых однострочных текстов, которые, с его точки зрения, принципиально не могут быть квалифицированы как проза или стихи [Бурич 1989, 144]; правомерность нового термина ввиду «принципиальной невозможности отнести его (однострочный текст, – Д.К.) в силу минимальных размеров ни к стиху, ни к прозе» поддерживает Ю.Б. Орлицкий [Орлицкий 2002, 563], к ней же, видимо, склоняется и В.П. Москвин: «сомнения в стихотворном либо прозаическом статусе моностиха отражены в одном из его наименований – удетерон» [Москвин 2009, 308].

2) *Моностих, строго говоря, является прозой.*

Эту наиболее радикальную позицию занимает Г.Н. Токарев: «Почему практически нет стихотворений величиной в одну строку (существующее количество моностихов в общем объеме стиховой культуры столь малочисленно, что не является статистически значимой величиной...)<sup>12</sup> Моностихов нет потому, что всего по одной строке текста невозможно определить, должны ли в нем происходить регулярные и системные метаграмматические соотношения коннотаций... Логично будет считать подобную единицу организованной речи прозаической формой (строго говоря, однострочные речевые образования типа “О, закрой свои бледные ноги!” (sic! – Д.К.) считаются стихами по не собственно стиховым признакам – созданы поэтом, напечатаны среди “нормальных”, бесспорных стихов в одном сборнике и т. д.)» [Токарев 1983, 47].

На каких же представлениях о поэзии основывают эти авторы отказ причислить к ней моностих?

Своеобразная концепция В.П. Бурича лежит в стороне от современной стиховедческой традиции. Стихи он определяет как «высказывание или совокупность высказываний, записанные по определенной графической схеме» [Бурич 1989, 144]. Заметим, что расплывчатость понятия «графическая схема» позволяет отнести его и к «удетерону» (вообразим, например, строчку, в которой каждая следующая буква больше или меньше предыдущей). Исправить эту накладку можно было бы, говоря, вместо «графической схемы», о «графической расчлененности». Гораздо принципиальней вопрос о функциях поэтической графики,

<sup>12</sup> Опасная вещь – статистика! Таким же образом, надо полагать, «практически нет» множества разных литературных форм – от палиндрома до венка сонетов.

которые, по Буричу, сводятся к «наилучшему способу выявления метрической и рифмической конвенции» (в метрическом, или, по Буричу, «конвенциональном» стихе) и «закреплению, авторизации нюансов смысла и экспрессии» (в свободном, или, по Буричу, «либрическом» стихе); последнее означает, что графическая разбивка, делающая текст стихотворным, не вносит в него ничего нового (ведь «нюансы смысла и экспрессии» в нем, по Буричу, уже содержатся), а лишь фиксирует, в терминологии Бурича, «первичный ритм», т. е. синтаксическое членение текста<sup>13</sup>. Эта точка зрения, восходящая к В.М. Жирмунскому<sup>14</sup>, была опровергнута еще Тыняновым, показавшим, что стихотворный ритм, материальным выражением которого служит графическая разбивка, представляет собой нечто принципиально отличное от «первичного ритма» и его сгущения – ритма прозаического, более того, этот стихотворный ритм выступает как самостоятельная смыслопорождающая сила даже в той разновидности верлибра, где стиховое членение совпадает с синтаксическим [Тынянов 1993, 42, 50–51, 114]. Игнорирование открытых Тыняновым факторов единства и тесноты ряда приводит концепцию Бурича к методологической некорректности: формальное единство поэзии не сопряжено ни с каким единством содержательным; мало того, что форма у Бурича оказывается, в духе древней и коварной аналогии, стаканом, – в него еще мыслится возможным наливать совершенно разные напитки<sup>15</sup>.

Удивительно, но факт: чисто формальным критерием готов обходиться в определении поэзии и один из крупнейших российских теоретиков стиха М.Л. Гаспаров. В цитированной работе<sup>16</sup> он называет стихом «речь, четко расчлененную на <...> отрезки, соотносимые и соизмеримые между собой; каждый из таких отрезков тоже называется “стихом”» [Гаспаров 2001, 6]. Разумеется, дальше Гаспаров указывает на семантическую значимость этой расчлененности, на то, что «соотносимость и соизмеримость» «расширяет сеть связей, в которые вступает каждое слово» (правда, связи имеются в виду исключительно вертикальные) [Гаспаров 2001, 7]; оговаривает он и то обстоятельство, что стиховая расчлененность может и не быть выражена графически. Однако основное определение не перестает от этого быть односторонним<sup>17</sup>.

Подобную односторонность, отрыв формального критерия от содержательного резко критикует Г.Н. Токарев. Апеллируя к тыняновской постановке проблемы слова в стихе, он определяет стих как «такую форму организации словесного материала, в которой присутствует легко различимый сигнал, указывающий на то, что в данном тексте метаграмматические связи между единицами становятся регулярными, системными и сущностными» [Токарев 1983, 45]. Речь идет о деформированной, в тыняновских терминах, семантике. Сильная сторона этого определения очевидна: предпринята попытка увязать формальный аспект и содержательный. Правомерно, однако, задаться вопросом: коль скоро графическая расчлененность, узнаваемый метр и т. п. элементы стиха – не более чем сигналы (а это весьма

<sup>13</sup> Ср. в другой работе Бурича: «Умение писать свободным стихом – это умение членить текст на фразы и синтагмы, обозначая их графически» [Бурич 1989, 159].

<sup>14</sup> «Упорядочение синтаксического строения составляет... основу композиционного членения свободного стиха» [Жирмунский 1921, 90].

<sup>15</sup> Полемика со стиховедческой концепцией Бурича в целом не входит в наши задачи, но нельзя не отметить, что и в других своих частях она методологически некорректна: так, например, невозможно согласиться с утверждением Бурича о том, что «корреспондированность» строк в рифмованных стихах «абсолютна» (однозначно задается рифмой), а в нерифмованных «относительна» («любая строка может быть сопоставлена с любой последующей») [Бурич 1989, 151], – прежде всего потому, что абсолютный характер имеет в стихе корреспондированность каждой строки с предыдущей как частный случай общего принципа «сукцессивности» [Тынянов 1993, 49], последовательности разворачивания стихотворного текста.

<sup>16</sup> В других трудах Гаспарова определение стиха совпадает с этим практически дословно (напр., [Гаспаров 2003b, 7–8]).

<sup>17</sup> На эту односторонность бегло указывает Э. Клейнин [Kleinin 2008, 209], в дальнейшем интересном анализе гаспаровских подходов к определению стиха фокусирующая внимание на других аспектах.

убедительная позиция, восходящая к Ю.Н. Тынянову при посредстве Ю.М. Лотмана<sup>18</sup>), что же за сила тогда деформирует семантику, результатом какого воздействия являются регулярные, системные и сущностные метаграмматические связи? Умалчивая об этом, Токарев довольно быстро загоняет себя в терминологическую ловушку: констатируя, вслед за Тыняновым, Р.О. Якобсоном и П.А. Рудневым, что в стихе «отношения между языковыми единицами разворачиваются в двух разнонаправленных плоскостях: по традиционной грамматической горизонтали и по метаграмматической вертикали» [Токарев 1983, 61], он далее переводит метафору «горизонталь vs. вертикаль» в прямое значение и рассматривает метаграмматические корреляции исключительно между языковыми единицами, находящимися в разных стихах, т. е. взаиморасположенными по вертикали<sup>19</sup> (между тем Тынянов как раз напоминает, что «слово в стихе вообще динамизованно, вообще выдвинуто, а речевые процессы сукцессивны, – вот почему законной формой поэзии может быть (...) даже один стих (ср. Карамзин, Брюсов)» [Тынянов 1993, 75]). Но точно так же трактует семантическую роль стихотворной графики Гаспаров!

Таким образом, во всех трех случаях – у Бурича, у Гаспарова и у Токарева, – в основе непризнания моностиха – стихом лежит представление о том, что необходимым признаком стихотворной речи является ее – как правило, выраженная графически – расчлененность на стихи, т. е. стихов должно быть больше одного. Со всей определенностью это утверждают В.А. Никонов: «Основа стиха – соотнесенность... Отдельный стих не существует как стих – он становится им лишь в ряду других» [Никонов 1962, 622], Ю.Б. Орлицкий: «Стих подразумевает не столько определенным образом организованный отрезок речи, сколько отношение строк» [Орлицкий 2002, 563], В.П. Москвин: «Определим стихи как отрезки речи, регулярная соразмерность которых воспринимается как ритмическая. Из этого определения следует, что минимальная основа ритмовки – два стиха» [Москвин 2009, 21]<sup>20</sup>. Такой подход – безотносительно к проблеме моностиха – опирается, вероятно, на формулировку Б.В. Томашевского: «Ритм может быть наблюден и в отдельной строке, но только ряды стихов создают в нас впечатление общего ритмического закона» [Томашевский 1929, 25–26]<sup>21</sup>. К формуле Томашевского мы еще вернемся, рассмотрев прежде иные позиции по вопросу о моностихе.

### 3) Моностихом является только метрическая одинокая строка.

Первым отметил «возможность (...) моностихов, конечно, построенных на основе известной заранее и отчетливо выраженной метрической системы», В.М. Жирмунский [Жирмунский 1975, 62]. Еще более категоричен был А.А. Илюшин: «Метр моностихов

<sup>18</sup> «Графика <поэтического текста> выступает не как техническое средство закрепления текста, а как сигнал структурной природы...» [Лотман 1970, 132].

<sup>19</sup> Это понимание непосредственно восходит к идеям учителя Токарева А.Л. Жовтиса, определявшего стих через то, что «в нем обнаруживается корреспондирование рядов, графически выделенных авторской установкой на стих» [Жовтис 1968, 35]. Однако в целом представление о строке как статическом кванте смысла и о динамике стихотворения исключительно как о движении от стиха к стиху имеет своих сторонников (скорее среди эстетиков, чем среди стиховедов) – ср., напр.: «В своей прототипической форме стихотворение короткое потому, что оно является обзорным, синоптическим, подобно картине, а его содержание должно восприниматься как отражающее одно состояние дел. (...) Что верно для стихотворения в целом, верно и для его частей. Визуальная автономия каждой строчки в какой-то степени выделяет ее из целостности общей последовательности и представляет ее как ситуацию внутри ситуации» [Арнхейм 1994, 109–110].

<sup>20</sup> Именно Москвин доводит противопоставление горизонтального и вертикального ритма до абсолюта, объявляя стихообразующим фактором «членение речи на сегменты одинакового слогового объема» (вертикальный «силлабический ритм») [Москвин 2009, 15] и отказывая в определительном статусе «симметричному чередованию ударных и безударных слогов» (горизонтальный «изотонический ритм») [Москвин 2009, 13, 135]. Об эклектизме концепции Москвина и его невнимании к новейшей теоретической базе отечественного стиховедения см. [Корчагин 2014].

<sup>21</sup> Позиция же Томашевского, в свою очередь, опиралась на ряд аналогичных идей зарубежных специалистов – например: «Одиночный стих представляет собой не что иное, как предполагаемый ритм (rythme proposé). Только повтор создает ритм действительный (effectif)» [Romains, Chennevière 1923, 133]. Подробный перечень такого рода заявлений раннего стиховедения приводится в [Devoto 1980].

кажется очевидным и не вызывает сомнений» (последующие оговорки Илюшина призваны, в сущности, только подтвердить этот тезис) [Илюшин 1988, 63–64]. В.Ф. Марков также полагает, что «примеры строк, где действительно нельзя установить метрической картины без окружения, настолько редки», что ими в разговоре о метрике моностиха можно пренебречь [Марков 1994, 349]; впрочем, позиция Маркова к этому, как увидим далее, не сводится.

Если понимать все эти утверждения в чисто констатирующем плане, то сразу выясняется, что статистика исследователей подвела: уже скандальная «Смерть искусству!» Василиска Гнедова (1913) дает сразу несколько примеров неметричности или метрической неоднозначности, и далее на протяжении XX века примеры метрически неопределенных либо метрически вариантных (то есть поддающихся различной интерпретации в метрическом отношении) одиноких строк умножаются (тексты, цитируемые и анализируемые в главах 3–5, легко позволяют в этом убедиться). Но высказывания и Жирмунского, и Илюшина вполне можно истолковать в определительном ключе: моностихи, не построенные на основе известной метрической схемы, невозможны, а метрически неочевидные одинокие строки моностихами не являются. К этой же идее склоняется, по-видимому, В.Е. Холшевников, замечая, что «одинокая строка может быть воспринята как стих только на фоне развитой поэтической традиции *данного размера*» (курсив наш, – Д.К.) [Холшевников 2004, 114]. Наиболее твердо и ясно формулирует эту позицию М.В. Панов<sup>22</sup>: «Будем различать: мельчайшие единицы метра; их сочетание, подлежащее повтору; пределы, в которых осуществляется повтор. В стопном размере эти три единицы такие: слог – стопа – стих. В тактовике – такие: такт – стих – строфа, сочетание стихов». Поэтому, делает вывод Панов, «возможен моностих <...> стопным метром», а «тактовый моностих» – «это столько же стих, сколько проза. Различие между ними нейтрализовано. Потому что тактовик по своей сути должен разыгрываться на протяжении нескольких стихов» [Панов 1989, 340–341]<sup>23</sup>.

Терминология Панова не должна вводить в заблуждение: из приводимого им примера (моностих Ильи Сельвинского) ясно, что тактовиком он называет дольник, противопоставляя тем самым строго метрический («стопный») стих любому другому (как и, по всей вероятности, Жирмунский и Илюшин в вышеприведенных высказываниях)<sup>24</sup>. К правомерности такого противопоставления можно подходить с разных сторон.

Панов напоминает – и это чрезвычайно важно, – что стих – основная, но не элементарная единица стихотворной речи. Понятие стопы, как это уже не раз подчеркивалось, требует реабилитации: акцентируя внимание на том, что стопа – не реальность, а абстракция, современное стиховедение едва не упустило из виду, что абстракция – это ведь тоже реальность, только особого рода<sup>25</sup>. Детальное рассмотрение этого вопроса выходит за пределы нашей

<sup>22</sup> И, независимо от него, К.Ю. Тверьянович и Е.В. Хворостьянова, предлагающие «условно относить к удетеронам (в отличие от моностихов, – Д.К.) все однострочные произведения, структура которых не может быть идентифицирована ни с одним из силлабо-тонических размеров» [Тверьянович, Хворостьянова 2008, 38].

<sup>23</sup> Похоже, что к этой же позиции склоняются и некоторые зарубежные исследователи – так, во Франции о невозможности отличить от прозы любой моностих, кроме написанного александрийским стихом, писал, в частности, Л. Брейниг [Breunig 1963, 322], а вслед за ним и Жак Жуэ [Jouet 1996] – впрочем, годом позже выпустивший книгу собственных моностихов, отстоящих в ритмическом отношении от александрийского стиха настолько далеко, насколько это возможно.

<sup>24</sup> Заметим, между прочим, что интерпретация текста Сельвинского – «Лучше недо, чем пере». – как трехиктного нисходящего дольника по меньшей мере проблематична: ничуть не менее, если не более правомерной выглядит представление этого стиха как двухстопного анапеста со сверхсхемным ударением на первой стопе, поскольку при такой интерпретации фразовое ударение определено будет падать на «недо», а не на «лучше».

<sup>25</sup> Не вдаваясь в новейшие тенденции соотношения метрической стопы с фонологической, отметим, что с семиотических позиций фактически реабилитирует понятие стопы М.Ю. Лотман [Лотман 1974, 183], позиция которого вообще весьма близка к позиции Панова. В связи с этим вызывает удивление идущее от П.А. Руднева [Руднев 1989, 48–49] сближение стиховедческой концепции М.Ю. Лотмана со взглядами Б.Я. Бухштаба, напротив, это понятие решительно отвергавшего [Бухштаб 1973, особенно 106–107], – при том, что (и это нередко упускалось ссылавшимися на Бухштаба последующими теоретиками) конституирующая поэзию по Бухштабу «двойная сегментация» включает в себя «членение на стихотворные строки и на более крупные и мелкие, чем строка, стиховые единства» [Бухштаб 1973, 110], т. е. к графической расчле-

темы, поэтому заметим лишь, что позиция Панова возвращает нас к тыняновскому положению о том, что «системный (метрический, – Д.К.) стих основан на выделении более мелких метрических единиц внутри единства (стиха, – Д.К.), которые и кладутся в основу дальнейшего протекания метра. Каждое частичное неразрешение изготовления этой мелкой единицы динамизирует системный стих» [Тынянов 1993, 43]. Но, с точки зрения Ю.Н. Тынянова, таким же образом устроен и дольник («паузник» – в современной ему терминологии)!

Сколь бы логичным ни было введение Пановым трехуровневой иерархии метрических единиц, при ее применении не учитывается то принципиальное обстоятельство, что повтор в поэзии – это повтор не равных единиц, а приравненных<sup>26</sup>; дольник приравнивает разносложные стопы (или, если угодно, разносложные междуиктовые интервалы) и потому точно так же, как и строго метрический стих, укладывается в трехуровневую схему «слог – стопа (доля) – стих». Больше того, можно сказать, что принципиально не укладывается в нее только верлибр, в котором по определению приравниванию подлежат только строки. Поэтому утверждение В.Ф. Маркова: «В книжке стихов-однострочков строка, не подходящая ни под один из известных размеров или типов, будет ощущаться как однострочный верлибр» [Марков 1994, 349], – содержит противоречие в определении: для того, чтобы квалифицировать стих как верлибр, одной строки недостаточно<sup>27</sup>. Заметим, однако, что, при кажущейся близости этого утверждения позиции Гаспарова и несмотря на цитированную выше другую мысль Маркова, сближающую его с Илюшиным и Жирмунским, данная формулировка предъясвляет новую позицию по вопросу о статусе моностиха.

4) *Моностих является стихом ввиду действия тех или иных внешних по отношению к нему факторов.*

Нечто подобное наряду с Марковым утверждает П.А. Руднев: «Моностих предполагает некий контекст – в данном случае (моностих Брюсова, – Д.К.) нужна привычка читательского слуха к анапестическому ритму, а также и то, чтобы этот текст находился на равных правах с другими, соседними текстами, чья совокупность дала бы цикл, сборник или книгу стихотворений» [Руднев 1989, 80].

Отличие формулировок Маркова и Руднева от позиции Гаспарова – тонкое, но весьма принципиальное: в данном случае утверждается, что контекстная обусловленность *достаточна* для признания текста стихотворным<sup>28</sup>. По-видимому, с ними солидарен и Ю.М. Лотман, говорящий об «отрывках, воспринимающихся как стихи только благодаря тому, что они

---

ненности не сводится. Подробное изложение теоретических взглядов М.Ю. Лотмана в [Лотман 2000] не содержит никаких упоминаний о моностихе, однако понимание им свободного стиха как стиха с фразовой стопой не оставляет, по-видимому, места для неметрического моностиха; впрочем, само понятие метра М.Ю. Лотман трактует весьма широко и даже допускает возможность «непросодического стихосложения» [Лотман 2000, 242–249], в котором в роли метрических единиц выступают определенные синтаксические и даже семантические единства (ср. [Koch 1966, 20]), – так что даже очевидно неметрические в традиционном понимании тексты могут быть так или иначе вписаны в предложенную им классификацию: например, моностих Александра Карвовского «Великие загадки»: Людвиг ван Бетховен / а. гитлер – с точки зрения «семантической просодии» очевидным образом двустопен.

<sup>26</sup> Ср., например, у Ю.М. Лотмана: «Повторение разных элементов в одинаковых позициях с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового с тем, чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном» [Лотман 1972, 45]. Отказ от понимания повтора как позиционного явления, приводящий к попытке «различать повтор и мерность речи, основанную на ее расчлененности» [Москвин 2009, 13], представляется нам умножением сущностей без необходимости.

<sup>27</sup> Можно сказать иначе: не бывает строк, «не подходящих ни под один из известных размеров или типов», поскольку строка любого устройства может быть структурно воспроизведена, и этот повтор, в зависимости от своего характера, в тот или иной размер или тип (не обязательно в верлибр – возможно, в тонический, силлабический или логоэдический стих) ее поместит.

<sup>28</sup> Возможно, впрочем, что сам Марков и не додумывал эту свою мысль до логического конца: характерно, что позднейший сборник его стихов (Мюнхен, 1984) называется «Поэзия и одностроки» – и это мало чем отличается от использованного Буричем заголовка «Стихи и удетеронь».

включены в более обширные контексты, которые обладают минимальным набором признаков поэзии, но, взятые в отдельности, не могут быть отличены от не-поэзии» [Лотман 1972, 45].

Последовательному обоснованию такой точки зрения посвящен фундаментальный труд С.И. Кормилова «Маргинальные системы русского стихосложения». В отличие от основных систем стихосложения – т. е. метрического стиха, дольника, тактовика и т. п., – «маргинальные системы суть системы в <...> полном и точном смысле: их метро-ритмические характеристики сами по себе, с точки зрения акцентологии и силлабизма, однозначно не определяются или вовсе “не работают”, а актуализируются, будучи включены в какие-то иные, дополнительно взятые отношения» [Кормилов 1991а, 54]. Рассматривая моностих как одну из таких маргинальных систем, Кормилов повторяет: «Метр, который в основных системах первичен, в этой маргинальной системе вторичен. Есть он или нет – для моностиха не главное... Стихом его делает не это, а “стыки” присущей ему имманентно структуры и тех или иных параметров, выходящих за его пределы, актуализирующих эту структуру, если там есть что актуализировать, если же нет – наделяющих стиховым качеством нечто весьма далекое от обычного стиха...» [Кормилов 1991а, 298]<sup>29</sup>.

И вновь мы сталкиваемся с необходимостью вернуться к вопросу о том, что такое стих, прежде чем решить, что такое моностих. Правда ли, в частности, что в «основных системах стиха» (пусть даже в строго метрическом стихе) метр (пусть даже понимаемый расширительно, по Колмогорову) первичен?

Проблема соотношения метра и ритма, волновавшая еще Андрея Белого, нашла свое решение в работе М.И. Шапира «Metrum et rhythmus sub specie semioticae»<sup>30</sup>. Обобщив весь опыт русского стиховедения XX века, Шапир возвращает нас к тыняновским представлениям о Ритме как общем (конструктивном) принципе всякой поэтической речи [Шапир 1990, 65]; принцип этот, поясняет Шапир, состоит в единстве звучания и значения, метр же и ритм суть два способа его реализации – конвенциональный и неконвенциональный [Шапир 1990, 81], или, иными словами, Ритм, взятый в аспекте единичного факта (ритм) или в аспекте всеобщего закона (метр) [Шапир 1990, 69]. Таким образом, Ритм несводим к метру и может репрезентироваться непосредственно ритмом<sup>31</sup>. Несводим Ритм и к явлениям акцентологии и силлабизма: еще Б.В. Томашевский замечал, что «все элементы звучания могут быть факторами ритма» [Томашевский 1929, 13]<sup>32</sup>; хотя, в самом деле, в русской стихотворной

<sup>29</sup> Несколько курьезную вариацию этого подхода можно увидеть еще и в беглом замечании С.В. Шервинского: «Принципиально стих может быть квалифицирован как таковой даже в изолированном положении... Напомню последнее стихотворение из цикла Верлена “Sagesse”. Оно состоит из одного стиха, но едва ли кто-нибудь станет сомневаться, что *создатель этой строки понимал ее как стих* (выделено мною, – Д.К.)» [Шервинский 1962, 622]; авторское намерение, в конечном счете, также является внешней по отношению к самому тексту силой, «наделяющей стиховым качеством». Однако методологическое «предостережение от смешения двух задач: задачи осмысления внутренней целесообразности художественного объекта (произведение как таковое, осознанное как единство, – “феноменология творчества”) с задачей раскрытия психологического процесса его создания (авторская работа и все причины, обуславливавшие рождение произведения, – “психология творчества”)» [Скафтымов 1972, 23–32], кажется, сегодня уже не нуждается в дополнительной аргументации. По поводу строки Верлена см. стр. 64–65.

<sup>30</sup> Позднее М.И. Шапир отказался от ряда положений этой статьи, переопределив стих как речь, характеризующуюся наличием «сквозных принудительных парадигматических членений» [Шапир 2000с, 61] (при существенном различии терминологии близость этой концепции и концепции М.Ю. Лотмана из [Лотман 2000] заметна: сопоставительный анализ этих двух теоретических систем представляется многообещающим). Новая концепция Шапира в целом, будучи, безусловно, этапной для современного стиховедения, вызывает и некоторые вопросы и сомнения, для которых в рамках данной работы нет места. Заметим лишь, что Шапир не ставит вопроса о том, как распознать стихотворность однострочного текста, так что вопрос о том, в какой мере высказанные в настоящем разделе соображения коррелируют с идеями Шапира и дополняют их, а в какой – противоречат им, требует отдельного выяснения.

<sup>31</sup> К этому пониманию отношений между ритмом и метром склоняется и ряд зарубежных специалистов – ср., например, у Ч. Хартмана о метре как «счетном (numerical) ритме» и просодиях, основанных на несчетных разновидностях ритма [Hartman 1996, 17–25].

<sup>32</sup> Следует, впрочем, оговориться, что речь идет только об элементах звучания, так или иначе закрепленных в языке (ср.

традиции именно эти ритмические определители наиболее привычны, наиболее конвенциональны, чаще всего носят метрический характер (разграничение метрических и ритмических явлений Шапир основывает на том, что «элементы ритма <...> возвращают реципиента к предыдущим местам стихового ряда, а элементы метра <...> выполняют как предсказующую, так и ретросказующую функцию» [Шапир 1990, 70]<sup>33</sup>).

Теперь мы можем ответить на вопрос, заданный по поводу определения поэзии, данного Г.Н. Токаревым: *деформированная семантика, установление регулярных метаграмматических связей, характеризующие поэзию, суть проявление работы Ритма, представляющего собой повтор различного в подобных позициях и подобного в различных позициях (раскрывая тем самым сходство в различии и различие в сходстве) и действующего по конвенциональным (канонизированным) и неконвенциональным (неканонизированным) каналам*<sup>34</sup>.

Но означает ли это, что любой стихотворный текст может быть опознан как таковой сам из себя? Очевидно, нет. Обнаруживать в тексте явление Ритма побуждает нас конвенциональной природы сигнал (см. выше у Г.Н. Токарева и Ю.М. Лотмана). Можно сказать, что именно сигнал актуализирует в восприятии специфически стиховую структуру текста. Наиболее канонизированным сигналом такого рода является стиховая графика (см. выше у Ю.М. Лотмана), и это, вообще говоря, справедливо и для моностиха, поскольку коррелятом стиховой графики является окружающее стихотворный текст чистое пространство страницы (в наиболее развернутом виде эту мысль формулирует О.И. Федотов: «Моностих должен быть в принципе одиноким, занимать на странице абсолютно отдельное место. Окружающее его пространство – не пустая формальность. Оно целенаправленно подчеркивает структурную самостоятельность и самодостаточность стихового ряда... Оно берет на себя роль знака, указывающего на особое место в строфической системе...» [Федотов 2002, 19] – однако еще в отзыве В.В. Розанова на моностих Валерия Брюсова в качестве важного для восприятия элемента указывалось «пустое поле листа, ее (строку, – Д.К.) окружающее»<sup>35</sup>). Принципи-

---

возражения Ю.Н. Тынянова против включения в состав поэтического ритма агогики, т. е. речевых колебаний длительности языковой единицы [Тынянов 1993, 40]). С другой стороны, неоднократно подчеркивалось, что безусловно являющиеся важным ритмическим фактором словоразделы могут быть акустически не выражены; возможно, это обстоятельство требует реабилитации, в несколько переосмысленном виде, использовавшегося Е.Д. Поливановым термина «фонетические представления» [Поливанов 1963, 106]. Ср. также у Ж. Женетта: «“Звуковые” эффекты могут восприниматься и беззвучно... Вся теория просодии должна быть пересмотрена с этой точки зрения» [Женетт 1998, I:340].

<sup>33</sup> Принадлежащая метру prerogative предсказующей функции обнажает то обстоятельство, что цитированная выше позиция М.Л. Гаспарова исходит, по сути, из редукции Ритма к метру (об этой тенденции в разных работах Гаспарова подробно пишет М.И. Шапир в [Шапир 1996]).

<sup>34</sup> Это широкое определение оставляет открытым вопрос о семантическом ритме, не связанном непосредственно со звуковой стороной текста (краткий обзор вопроса в [Москвин 2009, 10–11]), – ср. «непросодическое стихосложение» (прим. 25 на стр. 23). Вообще такое понимание Ритма противостоит не только редукционистским узко-стиховедческим концепциям, но и радикальной «критике ритма» А. Мешонника, понимающей давление ритма на семантику как универсалию языковой деятельности («ритм, собственно, и есть организация смысла в речи» [Meschonnic 1982, 217]), – при том, что борьба Мешонника с абсолютизацией метрики, за признание структурообразующими неметрических звуковых построений (см., напр., разбор аллитерационных и паронимических конструкций в одном стихе Расина [Meschonnic 1982, 252 и сл.]) близка к пафосу настоящей работы.

<sup>35</sup> См. подробнее стр. 130. Ср. также замечание Р. Барта о том, что в состав «феноменологии стиха» входит окружающее его свободное пространство, которое привлекает и отвлекает [Barthes 2003, 57], и мысль Ж. Женетта, непосредственно подводящую к понятию о сигнальной функции свободного поля вокруг текста как универсальном свойстве поэзии: «даже далее всего ушедшая от традиционных форм поэзия не отказывается <...> от такого мощного средства помещения текста в стихотворный ряд (la puissance de mise en condition poétique), как его размещение среди свободного пространства страницы (la disposition du poème dans le blanc de la page)» [Genette 1969, 150] (в русском издании переведено неверно: «... не отказывается <...> от использования пробелов при расположении стихотворения на странице в целях достижения поэтического эффекта» [Женетт 1998, I:360]), – фактически это не совсем так (иной раз и отказывается), но в принципиальном плане нам важно, что, как и в других случаях, графическая выделенность однострочного стихотворения не столько противопоставляет его многострочным, сколько в наиболее концентрированном виде предъясвляет нечто характерное и существенное для любых стихов.

альную графическую изолированность моностиха могут дополнять отсутствие абзацного отступа и другие специфичные для поэзии приемы графического оформления, помимо которых могут восприниматься как стихотворные лишь наиболее канонизированные разновидности стиха – но и в них мы имеем дело не с отсутствием сигнала, а с приобретением ведущим элементом структуры – например, каноническим метром, – сигнальных функций. В этом смысле характерно, что первому русскому моностиху Николая Карамзина не помешала быть опознанным в качестве моностиха узкая печатная полоса «Московского журнала», в котором при первой его публикации окончание не уместилось и вылезло во вторую строку: сигнальную функцию приняла ямбическая метрика, а графическое отклонение было прочитано как информационный шум.

С.И. Кормилов подчеркивает, однако, что фактор, актуализирующий стиховую структуру, может даже и привнести ее в текст, сам по себе таковой не обладающий. Применительно к моностиху он указывает, например, на «поэмы» из «Смерти искусству!» Василиска Гнедова, состоящие из одной буквы и знака препинания (поэмы 11 и 14), констатируя, что принадлежность этих текстов к поэзии никак не обусловлена их структурой и мотивируется исключительно контекстом. В связи с этим Кормилов предлагает последовательно считать стихотворность любого моностиха контекстно обусловленной [Кормилов 1991а, 297–298].

Между тем вторжение в стихотворный контекст – в данном случае, контекст книги стихов (впрочем, степень спаянности произведения Гнедова дискуссионна – см. стр. 143–148), – гетерогенных элементов можно интерпретировать иначе: с помощью понятия «эквивалентов текста», введенного Ю.Н. Тыняновым для «всех так или иначе заменяющих <стихотворный текст> внесловесных элементов» [Тынянов 1993, 35]<sup>36</sup>. Буквы Гнедова точно так же не являются стихотворными сами по себе, как подробно разобранные Тыняновым строчки, составленные из точек, у Пушкина. Как и другие эквиваленты слова, они не могут составлять самостоятельный литературный текст<sup>37</sup>. Уже с отдельными словами дело обстоит несколько иначе: в составе сложного стихового целого (например, у того же Гнедова, а затем у Владимира Эрля) они представляют собой элементы стихотворные, взятые же в отдельности – по всей вероятности, должны быть интерпретированы как тексты литературные, но не стихотворные и не прозаические<sup>38</sup>, – вот где пригодился бы термин В.П. Бурича «удетерон»<sup>39</sup>! Там

<sup>36</sup> Имея в виду предпочтительность расширительного толкования понятия «текст», лучше, возможно, использовать другой вариант введенного Тыняновым термина – «эквиваленты слова» [Тынянов 1993, 298].

<sup>37</sup> Но поскольку, как заметил Ю.М. Лотман, «если автором и читателем осознаётся некий минимум признаков, без которого текст перестает восприниматься как стиховой, то поэт будет стремиться (...) переходить эту черту» [Лотман 1972, 41] (см. также [Житенёв 2012, 19] о сформированном в XX веке «неклассическом художественном сознании», представляющем собой «принципиальный отказ от “финализма”, от всех “ставших” и “готовых” форм (...) художественной практики»), – постольку на протяжении всего XX века создавались «поэтические тексты», составленные исключительно из эквивалентов слов, – начиная со знаменитой «Ночной песни рыб» Кристиана Моргенштерна (1905; об идеологической фундированности его экспериментов философией «критики языка» Фрица Маутнера см. [Ерохин 2010]). Тынянов упоминает «немецкого футуриста Kulk'a, выпустившего в 1920 г. книгу стихов, ограничившихся графическим стиховым расположением знаков препинания» [Тынянов 1993, 111] – это, судя по всему, ошибка: австрийский поэт Георг Кулька (1897–1929), примыкавший к экспрессионизму, в самом деле выпустил в 1920 г. книгу стихов «Сводный брат» (Der Stiefbruder), но пределом формальной смелости в ней было стихотворение с точкой после каждого слова [Sauder 1982], – так что в полной мере эксперименты с текстами из одних знаков препинания развернулись уже во второй половине столетия, вплоть до многочисленных опытов Ры Никоновой («В 1965–1969 гг. я страшно увлекалась минимализмом – писала стихи из двух слов и даже из одного, и даже из одной буквы, и даже из каллиграфических элементов отдельных букв, не говоря уж о таких бижутерийных элементах, как точка, запятая и прочие полиграфические прелести» [Никонова 1993, 253]). См. также [Кузьмин 2000]. Статус всех этих текстов дискуссионен, но стихотворными они не являются по причине невербальности.

<sup>38</sup> Иного мнения придерживается, по-видимому, Дж. Янечек, говорящий об «однословных стихотворениях» Всеволода Некрасова; впрочем, Янечек видит здесь проблему, аргументируя свое решение таким образом: «Учитывая заметную сосредоточенность на средствах выражения, я бы отнес эти вещи Некрасова к стихотворениям, а не к другим литературным категориям (category of literature), но, возможно, это спорно» [Янечек 1997, 250; ср. Janecsek 1992, 408]. Под «средствами выражения», однако, понимается здесь не пресловутое «слово как таковое», а, в сущности, расположение слова (или слов) на листе бумаги и дополнительные графические элементы; в связи с этим спорным является не столько отнесение «минимализмов» Некрасова к стиху, а не к прозе, сколько сама их «литературность». Представляется, что гораздо правомернее

же, где мы имеем дело хотя бы с двумя словами, возникает принципиальная возможность *стиховой структуры*, – таков наш ответ на сакраментальный вопрос Франсуа Ле Лионне: «Начиная с какого количества слов возможна поэзия?» [Ou. li. po 1973, 175]<sup>40</sup>.

С другой стороны, предположению о контекстной обусловленности стихового свойства моностиха противоречат примеры смешанного стихотворно-прозаического контекста, в котором, как выясняется, моностих может себя обнаруживать. Чрезвычайно выразителен в этом плане цикл Александра Вайнштейна «Апофеоз бессистемности» [Вайнштейн 1994, 139–168], включенный автором в книгу стихов, но определенный им самим как «сборник мыслей, афоризмов, максим, парадоксов». Он состоит из 330 текстов малой формы, начинаясь безусловно прозаическими: «Человек стоит выше ангела, так как обладает свободой выбора. Ангел свой выбор сделал.» – при типично прозаической (хотя и без абзацного отступа) форме записи какой-либо сигнал к поиску Ритма и осмыслению текста как поэтического отсутствует. Однако затем автор постепенно подводит читателя к необходимости задумываться, применительно к каждому тексту, о его принадлежности к прозаической или стиховой речи. Это достигается введением аллюзий к известным (в кругу предполагаемых читателей данной книги) поэтическим текстам<sup>41</sup>, частичной ритмизацией (возможно, даже и метризация) прозаических фрагментов («В море можно исчезнуть. В небе можно спастись. Земля – это летящая Атлантида.» – при оформлении этого текста стиховой графикой можно получить более или менее безусловный дольник), использованием в качестве самостоятельных текстов начальных строк стихотворений, напечатанных в этом же сборнике («Мир, не знающий войн, – это мир без истории.» – ср. [Вайнштейн 1994, 109]). Наконец, появляются тексты, содержащие отчетливый сигнал стиховой структуры – узнаваемый метр (их около 50, причем большая часть – пятистопный ямб); некоторые из таких метрических фрагментов больше похожи на записанные «в подбор» двустишия («Мы мир населяем, как пчелы по сотам. Мир селится в нас, как Всевышний в обитель.»). Таким образом, в читателе формируется *установка*, заставляющая искать в тексте работу Ритма (= взаимодействие звучания и значения = деформированную семантику = регулярные метаграмматические связи) и в зависимости от результатов этого поиска интерпретировать текст как стихотворный или прозаический.

Сходным образом построен цикл Ольги Зондберг «Это недолго» [Зондберг 2007, 40–67], включающей 359 микроминиатюр. Так же поначалу идут типично прозаические тексты, по большей части занимающие более одной строки: «Вы еще спросите, справедливо ли то, что люди отдыхают на море, а пальто в шкафу». На этом фоне, однако, периодически встречаются заметно укороченные фрагменты, обнаруживающие те или иные признаки стихотворности: метричность («Вот женщина, похожая на ягоду в варенье.», «Куда метро идет, туда и мы пойдем.»), паронимическую аттракцию («Ветки и ветрено.»), внутреннюю рифму («Вот кальвадос, а вот подземный переход.»). Постепенно таких текстов становится все больше и больше, падает сама средняя длина текста: если на первом развороте публи-

---

рассматривать эти тексты как произведения визуальной поэзии – отдавая себе отчет в том, что слово «поэзия» в названии этого синтетического словесно-визуального искусства указывает не на стихотворность, а на присутствие вербального начала (ср. стр. 45).

<sup>39</sup> Сам Бурич говорит, среди прочего, об удетеронах «моносиллабических» и «моностопных» [Бурич 1989, 147–148], из которых первые с неизбежностью, а вторые с большой вероятностью оказываются однословными, однако этот аспект проблемы Бурич не рассматривает, интересуясь исключительно акцентологической стороной дела.

<sup>40</sup> Для самого Ле Лионне, впрочем, этот вопрос был риторическим – заданным в комментарии к собственному тексту под названием «Стихотворение из одного слова»: UKPOIFENOUIL [Ou. li. po 1973, 174] – утверждается, что именно на это одно слово выбор Ле Лионне пал в связи с тем, что его начальная и конечная буква представляют собой инициалы автора [Vénaoui 2007, 17]. Подробнее об однословных текстах см. стр. 46–49.

<sup>41</sup> «Пуля, попавшая в птицу, прекращает свой полет» – ср. известное стихотворение Ивана Жданова: «Когда умирает птица, / в ней плачет усталая пуля, / которая так хотела / всего лишь летать, как птица» [Жданов 1991, 18].

кации она составляет 11,8 слова (включая служебные), и однострочна чуть менее чем половина фрагментов (11 из 23), то из последних 23 фрагментов однострочны все, и средняя их длина 5,7 слова. Благодаря этому чем дальше, тем внимательнее мы к проявляемым теми или иными фрагментами признакам стихотворности – и к концу цикла готовы увидеть внутреннюю рифму не только там, где она сравнительно точная («Уступайте места котам без хвоста.», «Курьеры ходят по карте, звери спят на асфальте.»), но и там, где она выражена консонансом или аллитерацией («Контакт с неорганическим миром через кусок школьного мела.», «Будем реалистами, когда вырастем.»).

Не менее показательным устройством цикла Михаила Кузьмина «Кристаллические секунды» [АРВ 1991, 295–297]. Как и в предыдущих случаях, он начинается однозначно прозаическими текстами: «Если бы не страх перед завтрашним днем, мы бы уже давно жили в будущем» – графика текста прозаическая, с абзацным отступом, хотя без знаков переноса и с выравниванием по левому краю. Последующие семь текстов точно такие же, и хотя установка на поиск ритма у читателя присутствует (цикл опубликован в поэтическом издании – «Антологии русского верлибра»), но сигнала в тексте усмотреть невозможно. Особенно знаменательно графическое решение текста «Носи всегда ту маску, под которой тебя нет»: дело в том, что по ширине полосы в рассматриваемом издании этот текст должен был бы уместиться в одной строке, отчего его прозаический статус стал бы менее очевидным (пропал бы абзацный отступ), – поэтому слово «нет» все-таки перенесено в следующую строку. Установка на поиск стихотворности ослабевает. Но затем следует переломный текст – двустишие:

В поэзии главное – тайна,  
в прозе – конспирация.

– характерно, что его тема – именно противопоставление стиха и прозы. Этот текст заново актуализирует установку на поиск стихотворности – и в заключительных четырех текстах цикла этой установке отвечает сигнал: отсутствие абзацного отступа и однострочность текстов<sup>42</sup>. Дальнейший анализ мог бы показать, как стихотворная структура реализуется в этих текстах<sup>43</sup> через метр (один из текстов – пятистопный дактиль) и/или звуковую инструментацию, поддержанную стечением морфологически сходной лексики:

Темное прошлое – родина светлого будущего.  
Воспоминание – возвращение сознания из бытия.

На чередовании стихотворных и прозаических миниатюр, заставляющем читателя все время искать в тексте сигналы стихотворности, построены также цикл Виктора Ковалея «Моя народная мудрость» [Коваль 1991]<sup>44</sup>, книги Вилли Мельникова «in SPE» [Мельников 1994] и Яна Невструева «Под мутным небом за серым дождем» [Невструев 1997] и др. Помимо воли

---

<sup>42</sup> Впрочем, кроме последнего текста, где финальное слово ушло во вторую строку. Учитывая, что абзацный отступ при этом отсутствует, а длина этого текста несколько превосходит длину трех предыдущих, мы склонны интерпретировать эту двустрочность как ошибку верстки, точно так же не мешающую реализоваться установке на стих, как этому не помешал такой же дефект верстки при первой публикации моностиха Карамзина (см. стр. 27–28).

<sup>43</sup> С.И. Кормилов также анализирует этот цикл, однако его выводы кажутся неудовлетворительными: не принимая во внимание общий контекст «Антологии русского верлибра» (т. е. стихотворный), он полагает, что в контексте цикла малой прозы даже метричность одного из текстов не оказывается достаточной, чтобы в тексте проявилась контекстно обусловленная стихотворность. Присутствие в тексте явно выраженного двустрочного стихотворения Кормилов не комментирует, резюмируя анализ странной фразой: «Видимо, в современном поэтическом сознании “свобода стиха” уже переросла рамки собственно стихового ритмического ощущения» [Кормилов 1995, 79].

<sup>44</sup> Строение этого цикла осложняется тем, что наряду с миниатюрами прозаическими (афоризмы) и поэтическими (от моностиха до четверостишия) в него включены парафразы и имитации фольклорных малых жанров (пословицы, скороговорки), атрибуция которых как стиха или прозы представляет особого рода трудности.

автора так функционирует раздел «Из записных книжек» в посмертном сборнике Владимира Бурича [Бурич 1995] (подробнее см. стр. 245–246).

В то же время в отсутствие установки на обнаружение стихотворности отдельные однострочные миниатюры в прозаических циклах могут обладать структурой, которая в акцентологическом и/или фоническом аспекте более или менее подобна стихотворной, однако эта структура не примет на себя сигнальную функцию, так что, например, попадание одинокой строки в силлабо-тонический размер будет прочитываться как обычная для короткого участка прозы случайная метричность (образец такого положения вещей – «Грегери» Рамона Гомеса де ла Серны, в которых случайные метры нередки и в оригинале, и в русском переводе Натальи Малиновской [Гомес де ла Серна 1983, 299–341]). Абсолютизация метрических или иных элементов структуры, интерпретируемых как показатель стихотворности вне зависимости от наличия установки и сигнала, приводит к обнаружению моностиха там, где его нет. Выразительны в этом отношении размышления В.В. Жибуля: «Некоторые одностроки А. Дебиша имеют все признаки афоризма (“Поздно не бывает никогда – даже для смерти”, “Абсурд – путь к истине”<sup>45</sup>) или афоризма и моностиха одновременно (“Камни вырастают из молчания”, “За черной шторой – черный свет”). Последние по семантико-синтаксической и образной структуре напоминают грегерию <...> Видимо, сам автор даже и не разделяет свои миниатюры на поэтические и прозаические: в его цикле “Все так просто: Мгновенные впечатления” (Усе гэтак проста: Імгненныя ўражанні) представлены миниатюры всех выявленных нами типов, причем в некоторых из них “принцип одной строки”, важный для моностиха, не выдержан» [Жибуль 2009]. Конечно, Жибуль напрасно признаёт или не признаёт афоризмы моностихами в зависимости от характера тропа и безотносительно к ритмике и даже (как следует из последней фразы) графике текста; в действительности обсуждаемая публикация [Дэбіш 1999] включает 90 миниатюр, из которых 50 однострочны, а остальные 40 содержат от 2 до 4 строк (графика прозаическая, с красной строкой), – однако и среди однострочных фрагментов, и среди остальных обнаруживающие достаточно отчетливую для принятия на себя сигнальной функции ритмическую структуру пренебрежимо малочисленны.

Возможно, однако, и обратное: однострочный текст в стихотворном контексте, прочитываемый не как моностих. Книга стихов Николая Моршена «Эхо и зеркало» состоит по большей части из стихотворений исключительной формальной изощренности: в ней достигает пика интерес автора к словотворчеству [Грищенко 2008, 299–300], широко представлены различные разновидности аллитерации, сложные ритмические и строфические конструкции, внутрисловный перенос и многие другие приемы, акцентирующие специфику стихового развертывания материала (впрочем, попадаетея и верлибр). На этом фоне посредине книги возникает озаглавленный однострочный текст:

<sup>45</sup> Здесь и далее перевод стихотворений и прозаических цитат наш везде, где не указано иное; иноязычный оригинал приводится только в тех случаях, когда для изложения важны те или иные его особенности, невоспроизводимые в переводе.

## Афоризм

*Сочинять афоризмы – левое дело.*

[Моршен 1979, 47]

Казалось бы, единственный однострочный текст внутри стихотворного сборника должен (во всяком случае, по С.И. Кормилову) прочитываться как моностих – по крайней мере, сформированная на протяжении всей книги установка подталкивает к такому прочтению. Однако название текста, выступая как сигнал, ставит эту установку под сомнение: ведь афоризм – прозаический жанр (см. подробнее в гл. 2). В структурном отношении строка, конечно, может быть прочитана как восходящий четырехиктный дольник, однако эта ритмическая характеристика мало что нам дает: не видно, каким образом ритмика этой фразы деформирует ее семантику. Напротив, выраженная мысль вполне прозаична: сочинение афоризмов, то есть прозаических миниатюр, явно не представляется затруднительным на фоне той виртуозности, которая требуется для сочинения расположенных вокруг стихов. Логически следует, что именно этот единственный текст стихотворного сборника Моршена вернее интерпретировать как прозаический: установка на стихотворность не подкреплена сигналами, структура не обнаруживается; такая интерпретация хорошо согласуется с замечанием Л.С. Флейшмана о том, что творческие поиски Моршена в этот период «наряду с демонстративно эксперименталистским началом, характеризуются установкой на литературную традицию поэтической шутки, <...> альбомной игры» [Флейшман 1981, 73].

Наконец, автор может предпринять целенаправленные шаги по затемнению стихотворной либо прозаической природы текста. Так, в книге избранных стихотворений Доналда Джастиса [Justice 1995, 104] находим цикл «Из блокнота» (From a Notebook), где безусловно стихотворные миниатюры соседствуют с очевидной малой прозой, которая в практике американского поэтического книгоиздания легко встраивается в поэтический сборник, не претендуя никоим образом на стихотворность. Шестая часть в цикле из девяти текстов выглядит так:

*FROM A SPY NOVEL: «Maybe you knew Bliss by another name.»<sup>46</sup>*

Рецензент книги Джастиса особо останавливается на этом тексте, отмечая, что поэт «даже фразу из шпионского романа превращает в меланхоличное (wistful) однострочное стихотворение» [Dirda 2004]. Но стихотворение ли это? Пояснение по поводу происхождения данной фразы дано в одной строке с самой фразой, но оформлено той же капителью, какой названия некоторых других частей цикла, и отделено значительно увеличенным пробелом, побуждающим читателя усомниться в соотношении двух частей текста. В рамках выработанного выше подхода мы должны сказать, что установка на поиск в тексте сигналов стихотворности Джастисом создана, однако присутствующие в тексте сигналы нарочито противоречивы, не могут быть однозначно расшифрованы – а потому мы так и не знаем твердо, следует ли нам рассматривать структурные элементы, позволяющие стихотворную интерпретацию (например, кольцевую аллитерацию [mæi] / [æim]), как релевантные или как нерелевантные, случайные. Похоже, что в этом тексте оппозиция стих/проза нейтрализуется.

<sup>46</sup> Текст построен на игре слов: «Может быть, вы знали Блесса под другим именем» – в самом деле, типичная фраза из шпионского романа, но фамилия персонажа может быть переведена как Счастье, Блаженство.

Другой интересный случай неотчетливости сигнала можно усмотреть у Пабло Неруды. Принято считать, что он включил два моностиха в свою первую книгу «Собрание сумерек» (Sterusculario, 1923). Однако Неруда действовал тоньше. В первом издании сборника (и ряде его переизданий) моностих, графически оформленный так же, как и другие стихотворения книги, только один (напр., [Neruda 1942, 119]):

## Спящая вода

Прыгать люблю в воду, чтобы упасть в небо.

Ему предшествует ([Neruda 1942, 99]) название одного из разделов, вынесенное на отдельную полосу и данное соответствующим шрифтом, однако совершенно нетипичное по длине и характеру:

MI ALMA ES UN CARROUSEL VACÍO EN EL CREPÚSCULO  
(МОЯ ДУША КАК КАРУСЕЛЬ ПУСТАЯ СРЕДИ СУМЕРЕК)

Традиционная установка не предполагает стихотворности названий, и названия предыдущих разделов (предшествующий, например, называется «Сумерки Марури», по названию улицы, на которой жил Неруда, сочиняя книгу) не ставят эту установку под сомнение. Но подаваемый этим названием сигнал противоречит установке – и позволяет обнаружить у строки стихотворную структуру: как отмечал позже Л. Марио, она явно распадается на рифмующиеся полустушия [Magio 1991, 473]. Это в какой-то степени подготавливает появление однострочного стихотворения, способное вызвать непонимание у латиноамериканского читателя 1920-х годов, прежде с этой формой в испаноязычной поэзии не встречавшегося (см. стр. 189–190). Однако в позднейших изданиях (можно предположить, в связи с нормализацией моностиха как формы: какая-то специальная подготовка читателя с расшатыванием установки более не нужна) эта строка печатается уже не как название раздела, а как моностих (с точкой в конце и первыми двумя словами, повторенными как название текста) [Neruda 1973, 62].

К сожалению, понятия сигнала и установки не были в должной мере усвоены литературоведением из семиотики, хотя к соответствующей проблематике многие авторы так или иначе подходили: например, в сходном направлении размышляли Ж. Женетт [Genette 1969, 150] и Дж. Каллер [Culler 1975, 161–164], пользовавшиеся, однако, терминологически нестрогими формулировками (*attitude de lecture* у Женетта, *type of reading* у Каллера)<sup>47</sup>. Поэтому их применение к литературным текстам может оказаться неоднозначным. Мы исходим из того, что установка предшествует восприятию текста (ср. у Ю.М. Лотмана: «Представление о том, что воспринимаемый нами текст – поэзия, <...> – первично» [Лотман 1964, 133]), побуждая искать в нем сигналы его стихотворной природы (поскольку мы рассматриваем поэзию как маркированный член оппозиции). Поэтому, относя к сигналам на равных правах «позу говорящего и название произведения», Лотман, очевидно, не различает сигнал и установку: ведь название является хотя и специфической, но частью текста, а значит, может нести сигнальную функцию, поза же декламатора, безусловно, относится к сфере установки. Близкие соображения встречаются и других исследователей. Так, О.И. Федотов (со ссылкой на Й. Грабака) замечает: «Графическая сегментация служит прежде всего особого рода сигналом установки на стих, следуя которому наше сознание “вдвигает” предлагаемый ему текст в определенную внетекстовую структуру, в определенную историческую традицию» [Федотов 1997, 38]. Наиболее последовательно останавливается на этом круге вопросов М. Червенка, в разных работах возвращающийся к «сигналам включения соответствующих текстов в традицию стихотворной словесности (поэзии), т. е. восприятия их звуко-

---

<sup>47</sup> Ср. также анализ формального метода в литературоведении (в том числе тыняновской теории стиха) в последующей теоретической (в том числе семиотической) перспективе у О. Ханзена-Лёве [Ханзен-Лёве 2001, 294–326].

вой организации как ритмической» [Червенка 2011, 144], – но и он, вслед за Лотманом, в свой «реестр “возбудителей” ритмической интенции» на равных правах включает «издание книги в поэтической серии», «тематические элементы, обычные для поэтического текста», «звуковые последовательности и повторы» и «характерное разделение текста на строки» [Червенка 2011, 147–148], то есть элементы установки (вне текста), сигналы (в тексте), элементы ритмической структуры (звуковые повторы)<sup>48</sup> и более или менее иррелевантные ритмике стиха факторы (поскольку для современной поэзии вопрос о выделении «обычных для поэтического текста тем», очевидно, не стоит); впрочем, встречающееся в другой работе Червенки замечание о том, что «графическая форма текста, разбивающая его на строки, заканчивающиеся еще до начала страничных полей, располагается на границе между внутритекстовыми и внетекстовыми сигналами ритма» [Червенка 2011, 113], возможно, следует интерпретировать как альтернативную терминологическую возможность (установка = внетекстовый сигнал), едва ли удачную в связи с тем, что внутритекстовый сигнал выполняет обязательную посредующую функцию между установкой и структурой. В любом случае семиотическое осмысление стиха остается недостаточным и требует дальнейшего развития и систематизации<sup>49</sup>.

Итак, в предложенных терминах наше разногласие с позицией С.И. Кормилова по вопросу о моностихе можно сформулировать так: Кормилов полагает, что в «маргинальных системах» и, в частности, в моностихе установка является необходимым и достаточным условием стихотворности, два же других звена триады (сигнал и структура) могут отсутствовать или, во всяком случае, нерелевантны; мы, напротив, полагаем, что моностих характеризуется этой триадой точно так же, как и «основные системы стихосложения», дефектность же триады в любом ее элементе конституирует явления, принципиально не относящиеся к стиху (как, например, упоминавшиеся выше опыты Всеволода Некрасова и Ры Никоновой).

Таким образом, маргинальность явления моностиха для поэзии следует понимать в том смысле, что моностих маркирует тот край, тот минимум условий, за которым мы имеем дело уже не со стихом. Моностих – тот пробный камень, на котором проверяется справедливость любых претендующих на общезначимость суждений о поэзии. Лучшим тому подтверждением может служить подобная проверка цитированного выше тезиса Б.В. Томашевского: «Ритм может быть наблюдён и в отдельной строке, но только ряды стихов создают в нас впечатление общего ритмического закона» [Томашевский 1929, 25–26]. В самом деле: ритмический закон (т. е. метр) выявляется только в ряде стихов<sup>50</sup>, ритм же обнаруживается и в отдельной строке, но Ритм может манифестироваться и непосредственно ритмом во всей его индивидуальной неповторимости<sup>51</sup>.

Ближе всех к такому пониманию ритмической природы моностиха подходит, по-видимому, Ж.Л. Жубер, отмечающий хотя и вскользь, но со ссылкой на Тынянова, что стиховая

<sup>48</sup> Для Червенки ритмическими являются только факторы, обладающие предсказующим действием, то есть Ритм сводится к метру, тогда как «инструментовка в стихе в большей степени действует как фактор ритмической дифференциации, нежели как один из носителей ритма» [Червенка 2011, 248], и в этом отношении Червенка делает шаг назад сравнительно со своим учителем Я. Мукаржовским, отмечавшим, что «хотя эвфония кажется наиболее внешним элементом поэтического текста, как и всякий иной элемент, она может играть роль структурной доминанты, то есть элемента, который приводит в движение все остальные элементы и определяет меру их актуализации» [Мукаржовский 1996, 94]; по-видимому, это отступление связано с представлением об особой стиховой интонации как основном языковом выражении стихового ритма [Червенка 2011, 152–157], – представлением, акцентирующим выбор в пользу эйхенбаумовской, а не тыняновской парадигмы.

<sup>49</sup> В частности, представляют особый интерес различные способы рассогласования установки и сигналов, историческая изменчивость установки (ср., по Ю.М. Лотману, изменение произведения при неизменности текста [Лотман 1964, 157]), и др.

<sup>50</sup> Согласимся, однако, с важным дополнением В.Ф. Маркова: «Ямбическая строка ощущается как ямбическая не только на фоне других напечатанных, но и воображаемых» [Марков 1994, 349].

<sup>51</sup> На возможность «ритма вне метра» указывал еще А. Белый (см. [Шапир 1990, 81–82]).

природа моностиха обусловлена взаимозависимостями и повторами в его структуре [Joubert 2010, 187]. Из отечественных авторов на то, что ритм моностиха «создается звуковыми, или синтаксическими, или собственно метрическими повторами», указывает Б.П. Иванюк [Иванюк 2008, 127]. Не вдаваясь в вопрос о том, могут ли синтаксические повторы выступать как первичный порождающий фактор стихового ритма, важно отметить отраженную в формулировке Иванюка несводимость Ритма к метру. Однако дальнейшее замечание Иванюка о том, что такая ритмическая природа отличает «классический моностих» от «неклассического, занимающего промежуточное положение между стихом и прозой» (со ссылкой на В.П. Бурича и С.И. Кормилова), влечет за собой, кажется, некоторую терминологическую невнятицу, возвращая к размышлениям М.В. Панова и других о том, что не всякий моностих есть стих.

Необходимо указать еще на одно обращение отечественной филологии к вопросу о ритмическом строении единичного стиха. А.З. Лежнев начинает с рассуждения, непосредственно перекликающегося с позицией Кормилова: «Отдельно взятые стих, строка, фраза не имеют ритмической природы. Она создается контекстом. То, что было бы стихом в стихотворной строфе, становится повествовательной фразой в прозаическом абзаце. <...> Поэтому стихотворение должно состоять по меньшей мере из двух строк. Если брюсовское “О, закрой свои бледные ноги!” воспринимается как стихи, то это потому, что оно подано как стихи и на стиховом фоне, да и то оно возбуждало долгое время недоумение своей однострочностью» [Лежнев 1937, 192]. Но сразу вслед за этим утверждением Лежнев поправляет себя: «Это не совсем точно. Дело в структуре стиха. <...> В длинной строке, например, гекзаметрической, волнообразный рисунок ритма намечен так определенно и полно, что уже единственный изолированный стих дает о нем представление. <...> Важнее, чем протяженность метрической строки, ее внутреннее строение. Возьмем строку: “Мчатся тучи, выются тучи”. Она будет воспринята как стиховая при всяких условиях. Действительно, изменим текст следующим образом: “Мчатся тучи, выются тучи, идет дождь”. Ритм все еще ощущается. <...> Это происходит оттого, что ритмическая структура подчеркнута сильными добавочными средствами. Стих распадается на две симметрические половины, состоящие из одинаково построенных коротких фраз, где повторение (слова “тучи”) создает “нагнетательное” действие, смысловое и ритмическое, поддержанное к тому же густой звукописью. Это – законченный в себе кристалл, сгусток ритма, стиховая природа которого очевидна. Попробуем ослабить его ритмическую интенсивность, не нарушая метра. Возьмем эквиритмическую фразу: “Воет ветер, мчатся тучи, идет дождь”, – стихотворный ритм уже почти не чувствуется. <...> А ведь мы только уничтожили повторения и несколько ослабили густоту звукописи, оставив синтаксический параллелизм коротких фраз, сохраняющих свою самостоятельность. Поэтому слабый отзвук метра еще отдается здесь. Уничтожим параллелизм и заставим метрическую строку врасши в прозаический текст: “Надвигался вечер. Посвежело. Мчались тучи, роняя на бегу крупные и редкие капли дождя”. Вряд ли бы кто, читая абзац, догадался, что в нем заключена правильная ритмическая строка (“Посвежело. Мчались тучи”), и выделил бы ее в чтении» [Лежнев 1937, 192–194].

Эти размышления А.З. Лежнева принадлежат к нескольким страницам, посвященным стиху, в его книге «Проза Пушкина» (и по причине своего происхождения в поле зрения стиховедов обычно не попадают). Поскольку Лежнева в первую очередь интересует возможность опознания стихотворных элементов в прозаическом тексте (то есть, в отсутствие установки на стих), постольку метр выступает для него совершенно обязательным элементом (то есть тем элементом структуры, который принимает на себя сигнальную функцию). Но нам важно отметить у Лежнева отчетливое понимание того, что Ритм не сводится к метру и не исчерпывается им – а значит, работа Ритма может быть обнаружена и в отдельно стоящем стихе, на чем настаиваем и мы.

Заявленная нами теоретическая позиция требует, естественно, проверки анализом конкретных текстов, обнаруживающим работу Ритма в моностихе. Выразительным примером такого анализа, предпринимаемого в отношении однострочных текстов крайне редко, может послужить разбор моностиха У. С. Мервина:

## **Elegy**

Who would I show it to

## Элегия

### Кому я это покажу

– принадлежащий известному американскому литературоведу и критику Хелен Вендлер и наглядно демонстрирующий, что методологическая корректность лежит в основе точности и глубины интерпретации:

«Название указывает на жанр: это стихотворение, выражающее скорбь о недавно умершем. Мы замечаем, что нисходящий ритм названия отвечает теме стихотворения: “**El-e-gy**”. Сущностными тематическими элементами всякой элегии выступают оплакивание и восхваление ушедшего, – и здесь мы видим жалобу поэта на то, что он утратил кого-то, кого он воспева (eulogized) в качестве наиболее значимого спутника жизни – читателя, чьему вкусу и интуиции прежде всего были адресованы стихи. Теперь этот самый необходимый друг умер, и незачем сочинять... Стихотворение заключено в рамку финальным “to”, которое эхом откликается на начальное “Who”... Вообразим это крохотное, но пронзительное стихотворение переписанным в иной форме. Название его пусть будет, допустим, “Dirge” (погребальная песнь, – Д.К.) – односложное, неметрическое слово, – а сам текст пусть будет написан в восходящем ритме: “To **whom** would I **show** it?” Нет больше никаких соответствий между содержанием и формой: название ритмически не коррелирует с текстом; живое, разговорное обращение к близкому заменено примером из учебника по грамматике; нет звуковой связи между начальным и финальным словом. Дотраиваемая воображением лирическая ситуация и сущностные тематические элементы не изменились: стихотворение по-прежнему говорит о том, что незачем больше писать, когда лучший читатель умер, но художественная необходимость (conclusiveness), словесная аранжировка, врезающаяся в сознание, утрачена. Чувство осталось, искусство ушло» [Vendler 2001, 389–390]<sup>52</sup>.

Сходные рассуждения встречаем у Е.К. Озмителя, анализирующего моностих Василия Субботина:

### Окоп копаю. Может быть – могилу.

«Моностих В. Субботина двучленен, состоит из двух фраз, одна из которых выступает преимущественно в качестве информационной предпосылки, а вторая – эстетической интерпретацией ее и одновременно уточняющим информантным комплексом, который вносит мотив неопределенности в развитие образа-мысли. Однако уже первая часть по сути дела не только лишь информационна; ее инверсионное построение (“Окоп копаю”) обозначает наличие дополнительного информационного шума, семантическая значимость которого заключается в передаче авторских чувств, переживаний. Поэтому уже здесь создается возможность сделать предположение, что перед нами не только мысль-образ, но и образ-переживание. <...> В каждой части – по одной предметной детали, одной из которых произведение открывается, а второй – завершается. Это своеобразное предметно-детальное кольцо (“Окоп... могилу”) придает во многом ту смысловую завершенность стиху, которую мы ощущаем как наиболее характерную для лирической структуры. <...> В обеих частях

<sup>52</sup> Следует отметить, впрочем, что анализ Вендлер перекликается с получившим в это же время распространение в американской литературно-критической мысли представлением о собственной выразительности отдельного стиха вообще, а не только самостоятельного моностиха, – ср., например, замечание Э. Фултона, автора концепции «фрактальной поэзии», о том, что «каждая строка, как обнаруживается при ближайшем рассмотрении, столь же богато отделана (detailed), сколь и целое стихотворение, из которого она взята» [Fulton 1999, 58].

моностиха опущены, но подразумеваются единицы, закономерные в естественном языке, – притяжательные местоимения, что усиливает экспрессивность и динамичность моностиха, рождает эффект сжатия, форсирования речевого потока, способствуя, если говорить другими словами, возникновению “тесноты стихового ряда”. <...> Аллитерирование различает и разделяет две знаковые подсистемы (к, п; к, п – м, л), а ассонансы их сочетают в единое эстетически-эмоциональное целое (о, о; о, у – о, о, у). Таким образом, устанавливается наличие системы знаковых повторов, которые не только несут познавательную, но и эмоционально-эстетическую информацию; последняя предопределяет тот факт, что в процессе коммуникации данный код воспринимается в его лирической функциональной определенности» [Озмитель 1972, 8–10]<sup>53</sup>.

Анализ Озмителя может, кажется, вызывать некоторые частные несогласия (квалификация вокализма субботинского моностиха как ассонанса выглядит проблематичной, потому что в трех из пяти случаев буква «о» обозначает безударный редуцированный звук<sup>54</sup>; довольно сомнительна обязательность в естественной речи притяжательных местоимений в подобной фразе – во всяком случае, вариант «копаю свой окоп» явно воспринимается как избыточный), но общий вектор его логики совпадает с нашим: моностих обнаруживает в себе структурные особенности, присущие стиху и относящиеся к Ритму в широком смысле термина.

В этой теоретической перспективе мы будем далее рассматривать историю русского моностиха как стихотворной формы и, в частности, целый ряд отдельных текстов. Перед этим, однако, необходимо уделить несколько больше внимания вопросам отграничения моностиха от некоторых других форм и явлений.

---

<sup>53</sup> Своеобразным подтверждением соображений Озмителя «от противного», близким если не по предпосылкам, то по методу и к Вендлер, выступает более раннее замечание А.И. Мамонова, обсуждающего однострочные тексты в японской модернистской поэзии 1920-х гг. и приходящего к выводу, что их отличие от прозы полностью лежит в сфере образности: «выпуклость и многогранность образа мира достигается еще и особой связью слов в стихотворениях, подчиненной идее: стих – это скульптура»; сопоставляя моностих Субботина с японскими аналогами, Мамонов указывает: «Впечатляющая образность этого стихотворения бесспорна. И если снять инверсию (“окоп копаю”), тем самым разрушив строгий метр (пятистопный ямб), которым написано стихотворение, сходство строки-стиха с японскими прозаическими танси окажется стопроцентным» [Мамонов 1971, 119].

<sup>54</sup> Впрочем, возможность или необходимость опираться при анализе звукового строя стиха не только на фонемный, но и на графемный состав текста находилась в поле зрения специалистов: см. [Червенка 2011, 238–239] и [Ляпин, Пильщиков 2013, 57–58] с указанной литературой.

## 2. Моностих и смежные явления

О границе между моностихом и прозаической миниатюрой в значительной степени уже шла речь в главе 1. Добавим лишь, что эта граница не является совершенно непроницаемой относительно влияний и заимствований: не случайно, например, отмечается прямое воздействие прозаической микроминиатюры Жюль Ренара на последующую традицию французского хайку [Agostini 2001, 47]<sup>55</sup> – причем в качестве наиболее выразительного примера фигурирует однострочный текст:

---

<sup>55</sup> А. Р. Барт, напротив, специально указывает, что взаимосвязь между ними не стоит преувеличивать – апеллируя, однако, не к формальному, а к содержательному различию [Barthes 2003, 100, 131].

## Le Ver Luisant

Cette goutte de lune dans l'herbe!

– конечно, чисто прозаический контекст книги «Естественные истории», откуда этот текст извлечен, не ведет к его опознанию как стихотворного, да и в метрические схемы французской силлабики он укладывается с трудом<sup>56</sup>, однако звуковая и акцентологическая структура строки обнаруживает ритмические эффекты, которые в ином контексте вполне могли бы конституировать стихотворный текст<sup>57</sup>.

Настаивая, как это делаем мы, на отчетливости границы между прозой и поэзией, следует особо отметить существование ряда разновидностей литературных текстов, для которых эта дихотомия, по-видимому, не имеет определяющего значения. Таковы, например, палиндромы, для которых предписанная последовательность букв (симметричная относительно середины текста или его участка) выступает, в терминах М.Ю. Лотмана и С.А. Шахвердова, вторичным кодом [Лотман, Шахвердов 1973, 174]<sup>58</sup>, ритмическая же структура, присущая поэзии, может возникать как код третьего порядка. Как отмечают те же авторы, дешифровка трех кодов в одном сообщении представляет серьезные трудности, читателю приходится выбирать приоритет; мы можем предположить, что ритмический код, гораздо более привычный, считывается легче, чем экзотичный палиндромический, однако при эксплицированности установки и сигнала для палиндромичности (а палиндромы практически всегда публикуются в специализированных изданиях и т. п.) считывание палиндромной структуры получает приоритет перед считыванием ритмической. Вследствие этого можно говорить о том, что палиндром, даже метрический, – это, по меньшей мере, не совсем поэзия. Теоретик палиндрома А.В. Бубнов замечал по этому поводу, что «палиндром <...> может сочетаться как со стихами, так и с прозой; или *принимать их личину*» (курсив наш, – Д.К.) [Бубнов 2000, 16]; на целесообразность выведения палиндрома за пределы дихотомии «стих vs. проза» указывал и Д.М. Давыдов [Давыдов 2004, 122]. В полной мере относится это и к однострочным палиндромам – включая те из них, в которых стихотворная структура опознаётся без труда:

Тарту дорог как город утрат<sup>59</sup>

То же можно сказать про развивающиеся в самое последнее время смежные с палиндромом формы, также основанные на жесткой регламентации буквенного или звукового состава текста (в последнее время для такого рода форм утверждаются обобщающие названия «комбинаторная поэзия» [Федин 2002; Чудасов 2009] и «литература формальных огра-

---

<sup>56</sup> Десятисложник в ней крайне редок, а если и встречается, то требует цезуры после мужского окончания в третьем, четвертом или пятом слоге; ритмико-синтаксический профиль, представленный в этой строке Ренара, современное ему стиховедение квалифицировало как характерный для итальянских и испанских девятисложников и невозможный для французских [Tisseur 1893, 119–121].

<sup>57</sup> В русском переводе Агнессы Коган эти эффекты сплажены: *СВЕТЛЯЧОК* Это капля луны в траве. [Ренар 2003, 82]

<sup>58</sup> Здесь будет уместно заметить, что конкретная трактовка М.Ю. Лотманом поэзии как вторичного кода достаточно небезусловна, однако для нас принципиальное значение имеет сама интерпретация разнохарактерных литературных текстов в этих категориях.

<sup>59</sup> Авторство этого монопалиндрома оспаривается: составителем авторитетной «Антологии русского палиндрома XX века» В.Н. Рыбинским принят приоритет Ильи Фоянкова [АРП 2000, 159], тогда как А.В. Бубнов указывает на приоритет Владимира Гершуни [Бубнов 2000, 41]. Для нескольких наиболее известных русских монопалиндромов эта ситуация типична.

ничений» [Бонч-Осмоловская 2009]<sup>60</sup>), – прежде всего, речь идет про творческую практику Дмитрия Авалиани, разработывавшего целый ряд таких экспериментальных форм, нередко реализовывавшихся в однострочном тексте, – например, анаграммы (пары слов или словосочетаний идентичного буквенного состава):

Апельсином опламенись!  
Симметрия – имя смерти.  
Демократия моет дикаря.

[Авалиани 2011, 36, 37, 42]

– или омограммы (пары словосочетаний идентичной буквенной последовательности, различающихся только расположением словоразделов):

Злато и тоги. Зла то итоги.<sup>61</sup>

[Свобода 2014, 12]

Однако зачастую в ту же обобщающую категорию «комбинаторной поэзии» попадают типы текста с менее жесткой формализацией – например, так называемые «заикалки» (дисфемиграммы, фонетические репризы), требующие обязательного многократного повтора группы звуков в середине строки:

Нет банана на нанайца.  
Цитата та татарская.

Николай Байтов  
[Чудасов 2010, 38]

– и эти тексты затруднительно квалифицировать как тексты тройного кодирования, поскольку в них всегда присутствует не регламентированный дополнительным кодом словесный (буквенный, звуковой) остаток<sup>62</sup>.

К текстам тройного кодирования относятся и стихотворные тексты, оформленные визуальными средствами, отличными от конвенциональных средств поэтической (и, тем паче, прозаической) графики. Наиболее древней и распространенной разновидностью этой категории текстов являются фигурные стихи, т. е. стихотворные тексты, визуальная форма которых отлична от канонической и эстетически значима. Среди текстов этого рода встречаются и такие, которые в отсутствие визуальной составляющей были бы с полным основанием отнесены к моностихам. Собственно, есть даже прецедент такого «вычитания» визуальной составляющей: Карен Джангиров напечатал в «Антологии русского верлибра» моностих Андрея Кирсанова:

гордый как путь

[АРВ 1991, 250]

---

<sup>60</sup> Оба термина не слишком удачны, поскольку и формальные ограничения, и, тем более, комбинаторный принцип являются, прежде всего, непременными свойствами стиха.

<sup>61</sup> В более ранней авторской книге, впрочем, в две строки [Авалиани 1995, 4], что и логичнее для этого типа текстов.

<sup>62</sup> И.В. Чудасов справедливо отмечает сходство этой игровой формы с известным моностихом Даниила Хармса [Чудасов 2010, 38] (см. стр. 175).

– записанный в оригинале в виде положенного набор вопросительного знака<sup>63</sup>. Наиболее известные эксперименты в этой форме принадлежат в новейшей русской традиции Андрею Вознесенскому (прежде всего, текст «Чайка плавки Бога», записанный в форме силуэта чайки [Вознесенский 1991, 232]; против причисления этого текста к моностихам см. [Кормилов 1995, 80]).

Другой разновидностью текстов с третьим визуальным кодом являются тексты, включающие дополнительные визуальные элементы, т. е. собственно визуальная поэзия. Здесь также известны сочинения с минималистской тенденцией, тяготеющие (если вынести за скобки визуальный элемент) к моностиху. Помимо уже упоминавшихся хорошо известных произведений Всеволода Некрасова и Ры Никоновой яркими примерами могут служить миниатюры Германа Лукомникова (времен его работы под псевдонимом Бонифаций):

дыр о чка  
Там темно.

– в первом тексте буква «о» выколота насквозь, во втором зачернено очко буквы «а». И эти тексты моностихами в строгом смысле слова, на наш взгляд, не являются<sup>64</sup> – не говоря уже о более радикальных жестах, позиционированных как визуальная поэзия, вроде известного «Моностиха» Бернара Вене (Bernar Venet; род. 1941), представляющего собой сложную математическую формулу [Allan 2002, 179].

По другую сторону от моностиха (по отношению к текстам, в которых к стихотворной структуре добавлено нечто ее девальвирующее) находятся тексты, которым этой структуры недостает, – «удетероны», поскольку мы условились пользоваться термином В.П. Бурича для однословных текстов принципиально неопределимого статуса (следуя, по сути, за Ю.Б. Орлицким, предложившим расширительно использовать термин «удетерон» для «минимальных текстов, не поддающихся корректной интерпретации как стих или проза» [Орлицкий 2002, 32], – с той разницей, что Орлицкий включает в число таких текстов моностих, а мы нет).

Число однословных текстов в литературе новейшего времени не так незначительно, как можно было бы подумать<sup>65</sup>: так, в 1967 г. шотландский поэт Йен Хэмилтон Финлей (Ian Hamilton Finlay; 1925–2006) посвятил «однословным стихотворениям» специальный выпуск своего журнала «Poor.Old.Tired.Horse», в США в 1972–1975 гг. вышли 13 выпусков журнала однословной поэзии «Matchbook» (дословно «спичечный коробок»: листы миниатюрного формата с текстом и именем автора вкладывались в спичечные коробки), над которым работал поэт и перформер Дэйв Морайс (Dave Morice; род. 1946), использовавший для этого проекта литературную маску поэтессы Джойс Холланд (Joyce Holland).

Любопытно, что в этих двух изданиях преобладают тексты совершенно разного типа. Авторы Старого Света, редуцируя собственно текст к единственному слову, сталкивают его с названием, кратким или развернутым (см. также прим. 458 на стр. 322):

---

<sup>63</sup> Аутентичное написание данного текста – в авторском сборнике Кирсанова [Кирсанов 1993, 63]; здесь же еще несколько «фигурных моностихов».

<sup>64</sup> Грань между визуальностью как самостоятельным кодом и визуальными эффектами стихового кода – тонкая, но вполне поддающаяся определению, и нельзя не согласиться с С.В. Сигеем, что «необходимо строгое различие именно визуальной поэзии и визуализации стиха» [Сигей 1991, 10]. Осторожно предположим, что воспользоваться при этом следует тем же принципом, который обсуждался выше для палиндрома: в произведениях визуальной поэзии визуальный код нейтрализует различие между стихом и прозой.

<sup>65</sup> И уж никак не подтверждается предположение Э.М. Береговской о том, что «случаи, когда текст сводится к одному слову, возможны только в рамках визуальной поэзии» [Береговская 2002, 129].

## Апрель

проявление

*Валери Джиллис*

## Якорь облака

ласточка

*Йен Хэмилтон Финлей*  
*[Atoms 2000, 163, 164]*

К этому типу принадлежит и самый, вероятно, известный однословный текст в мировой литературе, написанный еще в 1924 г.:

## **Pourquoi J'Écris?**

Parce que...

## Почему я пишу?

Потому...

*Блез Сандрар*

*Пер. с франц. Михаила Кудинова*

*[Сандрар 1974, 129]*

– здесь, однако, название и текст связаны и риторической конструкцией, и совокупным метром (полустиише александрийского стиха передано по-русски через трехстопный анапест); Б.П. Иванюк в связи с этим квалифицирует стихотворение Сандрара как моностих [Иванюк 2008, 128].

Американская традиция однословных текстов строится на других основаниях. Часть авторов журнала «Matchbook» обращалась к технике found poetry, «присваивая», публикуя за своей подписью, разные более или менее экзотические слова и фокусируя внимание на их самоценной выразительности:

апокатастасис

*Аллен Гинзберг*

ацетилхолинэстераза

*Джон Батки*

Другие конструировали свои собственные слова с более или менее прозрачным смыслом – по большей части сложного состава, хорошо встраивающиеся в один ряд с вышеприведенными:

психазм

*Том Вейтч*

метафория

*Розмари Уолдроп*

армадилдо

*Билл Заватски*

тиктактильный

*Айра Штейнгрут*

Близкий подход выработал одновременно Рон Силлиман (Ron Silliman; род. 1946), включивший в свою книгу стихов «Nox» [Silliman 1974] полтора десятка однословных текстов, образованных посредством словесных деформаций, особенно усечений:

ганизатор

## ефть

Наиболее известный однословный текст в американской поэзии, написанный Арамом Сарояном (Aram Saroyan; род. 1943) в 1965 году и вызвавший политический скандал четырьмя годами позже<sup>66</sup>, несколько отклоняется от этой линии:

## light

– здесь семантизируется особенность английской орфографии с ее непроизносимыми буквами: по мнению Б. Граммена, «Сароян ставит нас лицом к лицу с невыразимостью (ineffability) света, таинственной сущности, чьи составляющие некоторым образом здесь и при этом отсутствуют, подобно тому как “ghgh” присутствует (и неуловимо мерцает), но не произносится в слове, <...> и односложное слово намекает на беззвучное и невесомое распространение света, одно “gh” за другим» [Grumman 1997]. Именно эта линия, названная Грамменом «инфравербальной поэзией» (см. также [Kostelanetz 2001, 304])<sup>67</sup>, получила наиболее обширное развитие в однословной литературе рубежа XX–XXI веков, главный импульс которой был задан поэтом Джефом Хатом (Geof Huth; род. 1960), экспериментировавшим с этой формой с 1987 года и предложившим для нее термин «псолэомвы» (pwoermds). Хат составил и выпустил сперва антологию «&²» (2004), а затем ряд других сборников однословной литературы, с 2008 года каждый апрель в Интернете проводится Международный месячник сочинения псолэомв (<http://narwowrimo.blogspot.ca/>). И сам Хат (например, [Huth 1993, 75]), и пишущие о его текстах и проекте критики (например, [Tabios 2010]) отмечают в псолэомвах близость к визуальной поэзии – Э. Тэйбиос, например, обращает внимание на то, что в тексте

## either

добавленная в слово «either» (тот и другой) буква *i* создает зеркальное отражение *ei* | *ie*, иконически выражающее его значение; еще очевиднее этот эффект в другом тексте Хата, где замена *i* на *j* мотивирована формой графемы, напоминающей о рыболовном крючке:

## fjshjng

Во всех рассмотренных случаях характеризующая поэзию структура в тексте обнаружена быть не может – в остальном же случаи эти весьма различны, и дальнейшее исследование типологии и эстетического функционирования однословных текстов, постепенно выделяющихся в особую разновидность литературы, представляет существенный интерес. Среди прочего следует отметить, что на формирующихся границах этой разновидности литературы с гораздо более традиционными поэзией и прозой, в свою очередь, существуют немногочис-

---

<sup>66</sup> Текст вошел в состав изданной в 1969 году антологии современной американской литературы, составленной известным литературтрегером Джорджем Плимптоном, и его автор, как и все другие участники антологии, получил от Национального фонда поддержки искусств гонорар в 500 долларов. Группа политиков инициировала в связи с этим слушания в Конгрессе США о разбазаривании Фондом государственных денег, Плимpton, в свою очередь, отправился в избирательный округ лидера этой группы агитировать против его избрания на новый срок, и т. д. [Daly 2007]. Буря возмущения в провинциальных американских газетах не может не вызвать ассоциаций со шквальной реакцией российской прессы на моностих Валерия Брюсова (см. стр. 125–128), вплоть до негодующих читателей, заявляющих о том, что придуманное ими ответное однословное стихотворение «daɹaŋk» ничуть не хуже оплаченного из кармана налогоплательщиков шедевра [Fowler 1970, 63].

<sup>67</sup> Далее Граммен подразделяет ее еще на несколько разрядов (ср. прим. 359 на стр. 232 и стр. 352), из которых текст Сарояна относится к самой сложной разновидности – «азбуконцептуальной» (alphaconceptual).

ленные, но любопытные с теоретической точки зрения тексты, та или иная квалификация которых дополнительно затруднена. В частности, при отграничении однословных текстов от неословных (и, следовательно, поэтических либо прозаических) затруднение представляют тексты, в которых под сомнением само количество слов<sup>68</sup>, – таковы миниатюры, построенные на *трансформации* единственного слова, и по меньшей мере одна их разновидность – основанное на перетекании одного слова в другое «кругозвучие» (по [Бирюков и др. 1998]) – обладает несомненными признаками Ритма:

АлтайАлтайалтаялтаялтайАлта

*Бонифаций (Герман Лукомников)*

Другой класс явлений, требующий сопоставления с моностихом и отграничения от него, – это строки стиховой структуры, не являющиеся самостоятельными произведениями. Простейший случай здесь – одностишие, то есть однострочная строфа или, в другой терминологии, «изолированный стих» в составе целостного стихотворного произведения. Стиховедческая наука с большой неохотой признавала на протяжении XX века правомерность выделения однострочной строфы – не в последнюю очередь потому, что такая строфа может существовать только на фоне других строф большего объема, представленных в том же тексте (впрочем, Ж. – Л. Аруи указывает на стихотворение Поля Элюара «Комендантский час»<sup>69</sup>, вроде бы написанное однострочной строфой: в контексте авторской книги увеличенный интерлиньяж одного текста на фоне стандартного интерлиньяжа остальных не может не прочитываться как структурно значимый [Aroui 1994, 109–110]; встречаются подобные соображения и у других исследователей<sup>70</sup>). Между тем П. Павличич, исследовавший этот случай наиболее подробно [Pavličić 1993, 9–56], отмечает, что «изолированный стих имеет особую силу воздействия на ритм стихотворения, на организацию его композиции и на концентрацию его смысла», так как в малом объеме сосредотачивает энергию, эквивалентную энергии целой строфы [цит. по: Кормилов 1991а, 271]<sup>71</sup>. Нетрудно увидеть, как такое явление готовит почву моностиху в сознании автора, читателя, исследователя<sup>72</sup>. Интерес к выразительным возможностям изолированного стиха породил, между прочим, такое любопытное явление, как «горизонтальная поэзия» Леонида Виноградова: рифмованные стихотворные миниатюры, в которых каждый стих занимает подчеркнуто изолированное положение – расположен на отдельной странице [Виноградов 1998] (подробнее см. стр. 207–208 и прим. 306 на стр. 190).

«Однострочная строфа» занимает, с точки зрения самостоятельности, промежуточное положение между обычным стихом (в составе многострочного стихотворения) и моности-

<sup>68</sup> См. также обсуждение маргинальных в этом отношении текстов Александра Галкина и Василия Каменского на стр. 150–154 – особенно прим. 246.

<sup>69</sup> *Couvre-feu*, «Затемнение» в русском переводе Мориса Ваксмахера.

<sup>70</sup> Некоторые из них выглядят небесспорными: так, при квалификации как написанного однострочной строфой стихотворения Володимира Свидзинского «Дочка Билитиды» В.А. Соколова апеллирует только к графике текста (в собрании сочинений, составитель которого заявил о сохранении графических особенностей оригинала) [Соколова 2010, 184], но совершенно не учитывает его метрику (между тем стихотворение написано элегическим дистихом).

<sup>71</sup> Стремление придать еще больший вес изолированному стиху приводит некоторых авторов к специальным приемам: так, Мария Каменкович часто отделяет его звездочками от остального текста [Каменкович 1996] (в большинстве случаев этот стих оказывается композиционно маркированным – первым в стихотворении либо последним; ср. чуть ниже соображения В.С. Баевского).

<sup>72</sup> В новейшее время справедливо и обратное: так, Р. Гилберт, констатируя растущее количество публикаций с удвоенным интерлиньяжем в американской поэзии 1990-х гг., отмечает, что образцом (*underlying paradigm*) для такого графического решения выступают моностих и (существующая в тексте на фоне строф другого объема) однострочная строфа [Gilbert 2001, 245]; об однострочной строфе в своих стихах как следствии пристального внимания к моностиху пишет американская поэтесса Кимико Хан [Hahn 2011, 116].

хом. Возможны, однако, и более тонкие градации. Так, некоторые исследователи отмечают различную степень самостоятельности стихов многострочного стихотворения. В.С. Баевскому принадлежит мысль об особом – более самостоятельном – статусе первой строки стихотворения: «В известном смысле он (первый стих, – Д.К.) представляет все произведение, сигнализирует об особенностях его метрики, языкового строения и содержания, являясь своеобразной моделью целого» [Баевский 1972, 22]<sup>73</sup>. Рассматривая поэтический текст как объект философской рефлексии, к аналогичному выводу приходит Н.М. Азарова: «первая строчка “транслируется” на весь текст или имплицитно весь текст, (...) перестает быть названием стихотворения, а становится самим стихотворением, то есть первая строчка превращается в моностих» [Азарова 2010, 452]. По-видимому, желанием закрепить такую роль начальной строки, а не одними лишь соображениями книжного дизайна можно объяснить склонность некоторых авторов к шрифтовому выделению первого стиха (например, курсивом, как в книге Сергея Соловьёва «В зеркале отца» [Соловьёв 1987]). Еще более показательным избирательным использованием этого приема Светланом Семеновым в книге «Свет в декабре» [Семенов 1985]: стихотворения, не имеющие названий, оформлены в ней двумя различными способами – там, где первый стих может (по мнению автора, надо полагать) одновременно выполнять функции названия, он выделен прописными буквами (так же, как собственно названия в этой книге), при этом обычно заменяющие название «звёздочки» – астериски перед таким стихом опускаются; в остальных случаях астериски присутствуют, а первый стих графически оформлен так же, как последующие; по-видимому, этот прием заимствован Семеновым у эстонского поэта Яана Каплинского, которого он переводил на русский язык<sup>74</sup>. Аналогичное решение встречаем – вероятнее всего, независимо от Семенова – в книге Андрея Чемоданова [Чемоданов 2004, особенно 16, 21]<sup>75</sup>.

Своеобразным результатом рефлексии поэта над особым, условно самостоятельным статусом первой строки стал цикл Аркадия Штыпеля «Четыре книги», каждое стихотворение которого представляет собой как бы страницу содержания поэтического сборника, составленную из первых строчек вошедших в него стихотворений (строки пронумерованы и снабжены открывающей кавычкой, однако не имеют кавычки закрывающей и конечного многоточия), – в результате, поясняет Штыпель, «каждый стих, по идее, предстает перед читателем как фрагмент двух текстов: наличного и виртуального. То есть как одна из строчек наличного стихотворения, написанного в жанре “перечня стихов”, и как заглавная строчка виртуального “стихотворения” из виртуальной “книги”» [Штыпель 2007, 84]; иными сло-

<sup>73</sup> Ср. также замечание И.Р. Гальперина о том, что – без учета стихотворной специфики – в незаглавленных текстах «первое предложение (...) осуществляет функцию заголовка» [Гальперин 1981, 5].

<sup>74</sup> Устное сообщение И.В. Кукулина.

<sup>75</sup> Разумеется, попытки апеллировать к элементам книжной презентации текста при анализе его структуры несколько рискованны (см. методологическое осмысление проблемы в [Зубков 1996]). Поскольку совершенно игнорировать эти элементы в нашем случае невозможно, мы исходим из двух здравосмысленных посылок. Первая – презумпция значимости любого отклонения от полиграфического канона: применительно к данному случаю, графическое выделение первого знака – буквы – относительно обычно, первого слова – в русской традиции менее обычно и несет на себе налет архаики либо ориентации на западные образцы (впрочем, часто использовалось Ниной Искренко; см. также о характерном примере этого приема в стихах Анны Горенко: [Давыдов 2002, 203]), первой строки или стиха – выглядит достаточно нетрадиционным. Вторая – презумпция присутствия авторской воли в презентации текстов в прижизненном авторском сборнике (в отличие от альманахов, журналов и т. п., для которых это не столь очевидно). Эти допущения оставляют определенный простор для дальнейшего анализа проблематичных случаев: например, в книге Михаила Сапего «Просто так» [Сапего 1994] каждый стих напечатан на отдельной странице, оказываясь выделенным, обособленным; однако характер оформления книги художником В. Голубевым, а также то обстоятельство, что в конце книги весь текст приведен целиком на одной странице, заставляют предположить, что в данном случае указанное решение принадлежит художественной концепции издания, а не авторской концепции текста. Показателен также пример четырех стихотворных сборников (Дины Гатиной, Михаила Котова, Ксении Маренниковой и Татьяны Мосеевой), вышедших в 2005 году и объединенных единым графическим решением: экзотическим для современного поэтического книгоиздания полужирным выделением последнего стиха в каждом тексте; из того, что этими четырьмя книгами издательство «АРГО-РИСК» открыло новую книжную серию «Поколение», можно сделать вывод, что нестандартная графика была не частью авторской поэтики, а элементом издательского дизайна.

вами, из представления об относительной автономии начального стиха возникает представление о нем как об идеальном материале для центона (и уж затем происходит игровое переворачивание ситуации: псевдоцентон, сложенный из несуществующих текстов-источников).

Своего рода доказательством от противного для представления о начальном стихе как потенциальном моностихе служит практика обратного превращения: дописывание моностиха, превращающее его в первую строку многострочного стихотворения. В русской поэзии такой прецедент единичен и находится на периферии этой схемы: однострочный фрагмент Сапфо в переводе Вячеслава Иванова София Парнок использовала в качестве первой строки посвященного Марине Цветаевой стихотворения «Девочкой маленькой ты мне предстала неловкою...» [Полякова 1983, 39, 70]. Однако в румынской поэзии книга моностихов Иона Пиллата, опубликованная им в 1936 году уже в статусе живого национального классика, вызвала ряд однотипных оммажей – рифмованных четверостиший с моностихами Пиллата в качестве начальных строк, а поэт Мирча Стрейнул (Mircea Streinul; 1910–1945) написал таким образом целую книгу под названием «Лирические комментарии к стихотворениям в одну строку Иона Пиллата» (1936) [Chelaru 2011, 33–41], резонно квалифицированную как образец «ошибочно понятой верности» старшему автору [Cistelean 2002, 18].

В меньшей степени внимание поэтов и исследователей привлекало обособленное положение финального стиха: А. Пардо приводит ряд примеров из испанской и французской поэзии в диапазоне от коротких моральных резюме в баснях Лафонтена до авторов 1980–1990-х гг. [Pardo 2004, 209–220] – при этом, что вряд ли верно, не различая изолированные стихи, отделенные отбивкой, и не выделенные строфически финальные строки, совпадающие с рамками предложения. В той же работе указываются некоторые менее частотные случаи стихотворных строк с более высокой степенью самостоятельности – например, пронумерованные синтаксически завершённые строки в одном стихотворении Эдуардо Фрайле Вальеса [Pardo 2004, 218–219]<sup>76</sup>.

Иначе, в присущем ему субъективистском ключе, ставит вопрос о различной степени самостоятельности отдельного стиха в составе многострочного стихотворения В.Ф. Марков: «Каждый может привести пример поражающей, волшебной, запомнившейся строки из стихотворения, которое целиком могло в памяти и не сохраниться. Почему запомнилась именно эта строка? Часто потому, что она стихотворение; остальное присочинено, чтобы *выглядело* (выделено Марковым, – Д.К.) как стихотворение... Навеянная Пушкиным строка <Хлебникова> “Русь, ты вся – поцелуй на морозе!” – первая в стихотворении. На ней надо было и кончить<sup>77</sup>. Другое начало, “Песенка – лесенка в сердце другое” – настоящий однострок, да еще редкого, пословичного качества. Всё, что Хлебников к нему добавил, – неинтересное бормотание. Много таких нереализованных однострок и у других поэтов» [Марков 1994, 348]. Далее Марков приводит ряд, по его выражению, «стыдливых однострок», принадлежащих Державину, Лермонтову, Некрасову, Мандельштаму<sup>78</sup>.

<sup>76</sup> Некоторые другие примеры, привлекаемые Пардо для размышлений о большей самостоятельности отдельных стихов в стихотворном тексте, вызывают недоумение – например, интерпретация восьми подряд заканчивающихся точкой стихов в одном из стихотворений Пабло Неруды как переноса в поэзию драматургического приема стихомифии (суть которого, однако, не столько в краткости следующих друг за другом реплик – на раннеантичной стадии, в самом деле, равных одному метрическому стиху [Фрейденберг 1997, 164], – сколько в том, что их бросают разные персонажи, чего у Неруды нет); еще удивительнее попытка сблизить со стихомифией цепочки последовательных стихов, связанные анафорой или структурным подобием, то есть как раз не изолированные, а сильнее сопряженные друг с другом [Pardo 2004, 226–229].

<sup>77</sup> Ср. замечание А.К. Жолковского о том, что между этой строкой и следующей происходит контрастное переключение нескольких регистров письма [Жолковский 1994, 56].

<sup>78</sup> Любопытно, что С.Е. Бирюков, излагая эту мысль Маркова, оговаривается, характеризуя *все* «стыдливые одностроки» как «начальные строки стихотворений, которые (...) не требуют продолжений» [Бирюков 1994, 57], хотя некоторые примеры Маркова взяты и из середины стихотворений; вероятно, эту оговорку можно счесть бессознательным подтверждением мысли В.С. Баевского об особом статусе первой строки. Ср. также проведение той же мысли в художественном тексте (рассказе Евгения Шкловского), от лица переживающего творческий кризис поэта: «Он даже начал подумывать, не

Хотя модальность утверждения Маркова кажется нам совершенно недопустимой, само его наблюдение (впервые, впрочем, сделанное Брюсовым, – см. об этом стр. 133)<sup>79</sup>, безусловно, схватывает важную реальность: наряду с авторским моностихом можно говорить и о моностихе «читательском», который представляет собой строчку, выхваченную читателем из многострочного текста и затем существующую автономно в читательском сознании. Правда, примеры, приводимые Марковым, в значительной мере произвольны: так, самодостаточная, с точки зрения Маркова, державинская строка «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?» едва ли способна к автономному функционированию из-за напрашивающегося с неизбежностью вопроса: «Когда?»<sup>80</sup>. Это и нормально для читательского восприятия, огорчительна лишь безапелляционность оценок, вечная спутница неразличения читательской и экспертной позиции в рамках одного высказывания.

Корректнее, акцентируя внимание именно на субъективном выборе реципиента, ставит вопрос Юрий Иваск в рецензии на работу Маркова: «Есть еще читательские одностроки – чужие стихи, которые вдруг сами собой произносятся, бормочутся. Это жесты души... Вот иллюстрация. Рано утром Иванов приехал в большой незнакомый город: Чикаго. Вышел пройтись. Настроение неважное: зачем все это? Зачем – я? К черту Чикаго и меня в придачу! Но знакомое белесое небо, синеватый иней на деревьях, и вдруг сказалось – почти спелось...

Утро седое, утро туманное...

Это Тургенев. Но мы знаем этот “однострок” от Блока: одно свое стихотворение он начал этим, давно уже забытым, тургеневским стихом. Однако это всё “история литературы”... С читательской точки зрения существенно другое: нашему Иванову удалось “облегчиться” – это и его однострок, единственный и неповторимый жест души» [Иваск 1964]<sup>81</sup>. Тому же феномену – индивидуальному «выхватыванию» единственной строчки из стихотворения – посвящено и появившееся почти одновременно с рецензией Иваска эссе Константина Ваншенкина, вряд ли знакомого с публикацией Маркова: «Каждому, кто любит и знает поэзию, кто часто читает или слушает стихи, знакомо, вероятно, такое наблюдение: ты чем-то занят, задумался и вдруг ловишь себя на том, что давно уже повторяешь машинально какую-нибудь известную тебе стихотворную строчку... Я постарался сейчас вспомнить, какие

---

перейти ли ему вообще на жанр моностиха: в конце концов, любое начало известных шедевров ничуть не хуже целого стихотворения и вполне может существовать как самостоятельное произведение. Ну, например: “Я встретил вас – и всё...”, “Средь шумного бала, случайно...”, “Я полюбил науку расставаний...”, “Снег идет, снег идет...”...» [Шкловский 2004, 185]. Сюда же – мысль поэта Юрия Беликова про начальную строку стихотворения Сергея Есенина «Отговорила роща золотая» как «образовавшийся моностих, уходящий в поговорку» [Блиц-интервью 2009, 165].

<sup>79</sup> Ср. также: «Часто оказывается, что поэзия действительно концентрируется в отдельных частях стихотворного текста, иногда – лишь в нескольких строчках или даже словах; в то время как все остальное работает как “описание контекста”, “объяснение”, дань формальным нормам или связности изложения. Все эти дополнительные элементы на самом деле являются не-поэзией. В этом смысле и моностихи и хайку можно отнести к наиболее поэтичным формам текста, поскольку наличие в них не-поэзии может быть сведено к минимуму» [Андреев 1999, 342]. Этот ход мыслей в XX веке становится настолько очевиден, что его воспроизводят даже те литераторы, кто не только не пишет моностихов, но, похоже, и не знает про них: «Иногда поэты задумывались, а не следовало бы остановиться, написав первую строку, словно бы посланную с неба. Зачем добавлять вторую, которая обычно дается с трудом, ценой всех капризов и случайностей, навязываемых рифмой? (...) Если такие однострочные стихи восхищают нас в записках и черновиках поэтов, издаваемых после смерти авторов, то почему не закрепить за моностихами право на самостоятельное существование? Однако никто из поэтов на это не отваживался...» [Парандовский 1982, 230] Образ «первой строки, словно бы посланной с неба», отсылает, вероятнее всего, к словам Поля Валери о том, что «боги, по щедрости своей, даруют нам первый стих просто так; но наше дело выделывать второй, чтобы он был созвучен первому и не оказался недостойн своего чудотворного старшего брата» [Valéry 1957, 482].

<sup>80</sup> О дейктических указателях как препятствии для автосемантической (самостоятельности) фрагмента см. [Гальперин 1981, 100–101].

<sup>81</sup> Судя по проговорке «почти спелось», Иваск и придуманный им Иванов помнят строчку Тургенева (хоть и в искаженном виде) отнюдь не из стихотворения Блока «Седое утро», к которому она взята эпиграфом, а по знаменитому романсу Эраста Абазы.

строчки в последнее время вот так, произвольно возникали в моем сознании» [Ваншенкин 1965] – далее приводится ряд отдельных стихов Пушкина, Маяковского, Пастернака, Владимира Луговского и Николая Ушакова, с характерными и психологически точными комментариями: «Я поймал себя на том, что очень долго повторяю эту строку. А вот следующая за ней строчка повторяться никак не хотела, более того, она мешала мне, и я произнес ее, лишь сделав усилие» и т. п.<sup>82</sup> Одновременно с Марковым (и со ссылкой на его параллельную работу) сходные рассуждения находим у одного из ведущих филологов украинской эмиграции И.В. Качуровского, отмечающего, что «фрагмент, обладающий достаточной независимостью и законченностью, чтобы считаться отдельным произведением, (...) если он меткий и сильный, начинает жить собственной жизнью», тогда как «контекст, из которого происходил этот стих, исчезает и забывается», – а потому, хотя «никто из украинских поэтов к моностиху, кажется, не обращался<sup>83</sup>, однако моностих в нашей поэзии существует и даже занимает в ней довольно важное место» – с дальнейшими примерами способных к автономному существованию в читательском сознании строк Ивана Франко [Качуровский 1967, 69–70].

Наибольшее распространение идея относительной самодостаточности фрагмента, выделенного из целого стихотворения читательским восприятием, приобрела во Франции, где Жорж Помпиду в 1961 г. включил в свою «Антологию французской поэзии» (впоследствии неоднократно переиздававшуюся) особый раздел-постскрипtum, состоящий из таких фрагментов, из которых около 100 – от Эсташа Дешана и Франсуа Вийона до Поля Валери и Поля Элюара – однострочны [Pompidou 1961, 487–517]; в свою очередь французский поэт Жорж Шеаде составил «Антологию одинокой строки» [Schehadé 1977], включающую 219 изъятых из контекста строк самого разного происхождения, в том числе и не вполне стихотворного, как в случае с переводом изречения Гераклита<sup>84</sup>. Явным образом указав на книгу Шеаде как источник своего вдохновения, небольшой сборник с тем же названием выпустил и мексиканский поэт Марко Антонио Кампос [Campos 2003]. Своеобразной девиацией метода Помпиду и Шеаде<sup>85</sup> стала книга Жака Жуэ «Моностихирование Лафонтена» [Jouet 1995], в которой каждая басня Лафонтена была представлена моностихом – но не извлеченным из лафонтеновского оригинала, а скомпонованным наново с тем, чтобы суммировать его содержание: иногда вполне реферативно –

Лягушка лопнула, от важности раздувшись.

– а иной раз новым емким образом:

Песнь голода: зерно в закромах муравья.

<sup>82</sup> Любопытно, что приводимые Ваншенкиным строчки заметно различны – и если, например, строка Николая Ушакова *Стекланный пепел зим...* в принципе способна к автономному существованию, то пушкинский стих *Продолговатый и прозрачный...* приобретает смысл именно в контексте стихотворения «Виноград» – но, по не вполне проговоренному подразумеванию Ваншенкина, заметно удачнее своих соседей.

<sup>83</sup> Первые известные нам украинские моностихи были опубликованы Линой Костенко почти на 30 лет позже [Костенко 1993]. Изредка встречающаяся интерпретация имеющего фрагментарно-монтажную структуру стихотворения «Из зеленых мыслей одного лиса» (1936) Богдана-Игоря Антонича как свободного собрания независимых друг от друга стихотворных заметок (и, в том числе, моностихов) – см., например, [Науменко 2012, 336], – кажется, не имеет под собой серьезных оснований.

<sup>84</sup> Любопытно, что Шеаде приводит все строки по памяти (указано в редакционном послесловии), располагает по одной на странице и не указывает авторов (принадлежность отдельных строк дана в конце книги) – формируя тем самым своеобразный новый текст центонного характера. Таким образом, замечание Ж.Л. Жубера о том, что для Шеаде одинокие строки и вне изначального стихотворного контекста «сохраняют полномочия стиха» (*conservaient (...) pouvoir de vers*) [Joubert 2010, 185–186], оказывается неточным: Шеаде занимают как раз возможности нового контекста.

<sup>85</sup> Хотя А. Шеврие, перечисляя предшественников Жуэ на ниве сокращенных и конспективных классических текстов, ни того ни другого не упоминает [Chevri er 2005, 278].

В России о своеобразной антологии читательского моностиха, в рамках которой ведущие переводчики поэзии представляли бы своих любимых иноязычных авторов наиболее яркими, с их точки зрения, строками, еще в 1990-е гг. несколько раз объявлял в публичных выступлениях Павел Грушко, затем в 2005–2007 гг. коллективная антология читательского моностиха создавалась сообществом «Студия моностиха» ([http://monostih\\_lab.livejournal.com/](http://monostih_lab.livejournal.com/)) в Живом журнале (основные авторы – поэт Дмитрий Сумароков <*fratrum*> и филолог Елена Эфрос <*kototuj*>)<sup>86</sup>. Однако первый полномасштабный авторский проект в области читательского моностиха осуществил лишь в 2014 году Артем Верле, опубликовавший три цикла с однотипным названием «Неполное собрание строчек» [Верле 2014], каждый из которых включал в себя по 35 нумерованных строк, извлеченных из стихотворений Константина Случевского, Аполлона Майкова и Льва Мея соответственно; Верле выбирает у них строчки в том или ином отношении странные, неловкие, в изолированном виде особенно контрастирующие с современными читательскими ожиданиями в отношении поэтов XIX века, – например, из Случевского:

Мозг порасплескался в бедных головах...

или

Особых способов и видов людоедства...

Читательский моностих представляет собой результат переключения читателя в позицию автора. Любопытным частным случаем этого явления выступает практика ряда авторов, сперва как бы встающих в позицию читателя по отношению к собственным многострочным текстам – вычлняя из них самодостаточные, на их взгляд, стихи и придавая им самостоятельный статус. Помимо уже приводившегося в пример Александра Вайнштейна такой метод активно использует Павел Грушко. А далее уже остается один шаг до появления моностиха в результате отказа автора от «присочинения» (пользуясь выражением Маркова) других строк: как указывает О.И. Федотов, «отдельного разговора заслуживают моностихи, образовавшиеся в результате авторского вымарывания неудачных фрагментов текста» [Федотов 2002, 23]. Так, по устному свидетельству С.В. Сигея, поздний моностих Василиска Гнедова

Твой взгляд блестел настоящим велосипедом

представлял собой исходно первый стих многострочного текста, остальные строки которого были вычеркнуты автором в рукописи. Американский поэт Чарльз Райт рассказывал: «Однострочное стихотворение в моем сборнике “Китайский след” (China Trace, 1977) стоило мне нескольких дней работы. <...> Оно становилось все длиннее, а потом ужалось (shrank). И я решил, что можно оставить одну строчку вместе с названием. Так что я попробовал сочинять стихи в одну строку – вы тоже можете попробовать. Это адски трудно!» [Wright 2008, 25]<sup>87</sup> Сходное признание находим у Елены Кацюбы: «У себя я нашла один един-

---

<sup>86</sup> Представляя сообщество, Сумароков писал, что оно строится как «эксперимент соавторства поэта-автора с поэтом-читателем, где вклад первого – текст, а второго – вкус», предполагая «полемизировать от имени современного вкуса против вкуса риторического романтизма или риторического модернизма» (<http://monostih-lab.livejournal.com/profile>), – на практике, однако, тексты-источники варьировались гораздо шире, от Библии и классической прозы до современных поэтов Ольги Зондберг и Ники Скандиаки, которые и сами обращаются к моностиху.

<sup>87</sup> Речь идет о следующем стихотворении: *ВСЁ ПРОШЛО* Дождь перестал, уснул, склоняясь на своих хрустальных нож-

ственный моностих: “Пламя живет в глазах, глядящих на пламя”. Помню, что пыталась эту строчку как-то приспособить. Продолжить ее или наоборот – завершить ею стих. Не получалось. Строка либо торчала, как пружина из дырявого дивана, либо вообще терялась. Так и оставила ее пылать внутри себя в книге “Игр рай”» [Блиц-интервью 2009, 170–171]. Последний стих своего многострочного стихотворения опубликовал отдельно, в чуть подправленном виде, испанский поэт Мануэль Альтолагирре (см. стр. 190) – правда, спустя 23 года напечатал и многострочную версию тоже [Romojaro 2008, 56]. Примерно такую же историю имеют известные моностихи Николая Глазкова и Василия Субботина (подробнее см. стр. 173–174 и 217–218), по меньшей мере два моностиха Яна Сатуновского, в том числе знаменитое

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.