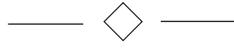


S T U D I A   P H I L O L O G I C A





*Ю. Б. Орлицкий*

СТИХОСЛОЖЕНИЕ  
НОВЕЙШЕЙ  
РУССКОЙ ПОЭЗИИ



Издательский Дом ЯСК  
Москва  
2020

УДК 801.61  
ББК 83.0  
О 66



Издание осуществлено при финансовой поддержке  
*Российского фонда фундаментальных исследований*  
проект № 20-112-00019, не подлежит продаже

Исследование выполнено в Трирском университете  
при финансовой поддержке гранта DFG-Kolleg-Forscherguppe  
FOR 2603: Russischsprachige Lyrik in Transition  
Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache,  
Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika

**Орлицкий Ю. Б.**

О 66 Стихосложение новейшей русской поэзии. — М.: Издательский Дом ЯСК,  
2020. — 1016 с.: ил. — (Studia philologica.)

ISBN 978-5-907290-26-6

В монографии рассматриваются изменения, происходящие в последние 30 лет в русском стихе: его метрике, строфике, способах рифмования. Отдельно анализируются процессы, происходящие в русской прозе, ориентированной на стиховую культуру (стихоподобной). Предлагаются подходы к описанию различных типов современного русского стиха, дается история их возникновения и развития; делается попытка рассмотреть такие новые явления, как визуальная и сонорная поэзия в их соотношении с традиционными типами стиха и прозы. Отдельно описываются индивидуальные версификационные стратегии ведущих русских поэтов последних десятилетий.

УДК 801.61  
ББК 83.0

*В оформлении переплета использована работа А. Григорьева  
«Композиция N 77» (2007)*

ISBN 978-5-907290-26-6



9 785907 290266 >

© Ю. Б. Орлицкий, 2020  
© Издательский Дом ЯСК, 2020

## – СОДЕРЖАНИЕ –

Стихосложение новейшей русской поэзии . . . . .	9
Необходимое предуведомление. Еще раз о типах и основах наиболее современного русского стиха . . . . .	11

### **1. Метрика и ритмика новейшей русской поэзии**

1.1. Силлабо-тоническая метрика и ее трансформации . . . . .	23
1.2. Новейший русский гексаметр и его дериваты . . . . .	47
1.3. Новейшие русские логоэды . . . . .	74
1.4. Изменения в тоническом стихе . . . . .	93
1.5. Силлабический и квазисиллабический стих в современной русской поэзии . . . . .	109
1.6. Рифменный (раёшный) стих в новейшей русской поэзии . . . . .	152
1.7. О новейшем русском свободном стихе (верлибре) . . . . .	176
1.8. Гетероморфный стих в современной русской поэзии . . . . .	210

### **2. Строфика новейшего русского стиха**

2.1. Введение . . . . .	235
2.2. Судьба традиционной октавы в русской поэзии конца XX — начала XXI в. . . . .	240
2.3. Ода в новейшей поэзии: строфа и жанр . . . . .	251
2.4. Русские терцины и другие трехстишия . . . . .	270
2.5. Новый русский сонет . . . . .	295
2.6. Другие классические твердые и полутвердые строфические формы в современной поэзии. . . . .	307
2.7. «Цветы чужого сада». Японская строфическая традиция в русской лирике . . . . .	342

### 3. Стиховое начало в современной прозе

3.1. Метризация прозы, метрическая и метризованная проза . . . . .	364
3.2. Строфическая (версейная) проза . . . . .	380
3.3. Миниатюризация прозы . . . . .	389
3.4. Присутствие стиха в поэтической прозе поэта Иосифа Бродского и прозаика Сергея Довлатова . . . . .	407

### 4. Прозиметризация — актуальный вектор развития стиха и прозы в современной словесности

4.1. Генезис и природа прозиметрии . . . . .	433
4.2. Прозиметрическая книга . . . . .	445
4.3. Русский хайбун как частный случай прозиметрической композиции . . . . .	455

### 5. Синтетические и экспериментальные поэтические формы

5.1. «Саунд-поэзия» в системе современных искусств (музыка и/или поэзия) . . . . .	479
5.2. Визуализация стиха. Визуальная поэзия . . . . .	486
5.3. Активизация драматургического начала в новейшей поэзии . . . . .	517
5.4. Безвокальные стихотворения . . . . .	535
5.5. «Гласные» стихи в истории русской поэзии . . . . .	550
5.6. Нулевые, или вакуумные, тексты . . . . .	566

### 6. Индивидуальные версификационные стратегии в русской поэзии рубежа веков

6.1. У истоков новейшей поэзии: Евгений Кропивницкий . . . . .	577
6.2. Стихотворная палитра Игоря Холина . . . . .	603
6.3. Елизавета Мнацаканова: дверь в синтетическое искусство . . . . .	615
6.4. От сонета до верлибра. Особенности стихотворной манеры Генриха Сапгира . . . . .	625
6.5. Геннадий Алексеев — мастер петербургского свободного стиха . . . . .	648
6.6. Версификационные резоны в ремейках Александра Тимофеевского . . . . .	660
6.7. О стихосложении Геннадия Айги: торжество гетероморфности . . . . .	683
6.8. Преодолевший поэзию (заметки о поэтике Всеволода Некрасова) . . . . .	711
6.9. Михаил Гаспаров, ученый поэт . . . . .	731
6.10. Свободное стихосложение Виктора Сосноры . . . . .	759
6.11. Стих, проза и прозиметрия в творчестве Беллы Ахмадулиной . . . . .	782
6.12. Александр Кондратов: диапазон художественного эксперимента . . . . .	800

---

6.13. Феномен Дмитрия Александровича Пригова с точки зрения теории стиха и прозы . . . . .	817
6.14. Виктор Кривулин — мастер строфики . . . . .	848
6.15. Особенности «квантового» письма Аркадия Драгомощенко . . . . .	863
6.16. Специфика стихотворческой манеры Елены Шварц . . . . .	881
6.17. Новаторская метрика и строфика Евгения Шешолина . . . . .	889
6.18. Академический авангардизм Сергея Завьялова . . . . .	918
6.19. Особенности стихосложения Егора Летова . . . . .	937
6.20. «Разнообразие способов рифмования» в новейшем русском стихе . . . . .	948
6.21 Анафорическая поэзия (толгой холболго) Баира Дугарова . . . . .	963
Эпилог. Теория стиха в манифестах и рефлексиях русских поэтов конца XX — начала XXI столетия . . . . .	974
Указатель имен . . . . .	993



## – СТИХОСЛОЖЕНИЕ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ –

В предлагаемых очерках, посвященных памяти М. Л. Гаспарова и основанных в основном на разработанных им принципах описания и исследования метрики, ритмики и строфики русского стиха, рассматриваются важнейшие процессы, происходящие в русском стихе конца XX — начала XXI в.: изменения в метрике и ритмике, строфической организации, процессах циклизации и взаимодействия стиха и прозы; особое внимание уделено экспериментальным стихотворным техникам. Конкретные стиховые явления рассматриваются в очерках в перспективе национальной традиции, чем объясняются постоянные экскурсы в историю поэзии, прежде всего — Серебряного века, необходимые для адекватного понимания этих явлений.

В качестве материала исследования использованы произведения русских поэтов 1960–2010-х гг., причем наибольшее внимание уделяется авторам, ориентированным на новаторское использование традиционных стиховых техник и технологий и на введение в оборот собственных экспериментальных способов работы со словом.

Соответственно, в последних разделах теоретической части книги даны попытки описания техник письма, не поддающихся описанию с позиций традиционного стиховедения, но тем не менее занимающих важное место в современной словесности и в силу этого нуждающихся в более или менее строгом описании, соотносимом со стиховедческим.

В последней части книги даны очерки индивидуальных поэтик современных авторов, чья стихотворная техника представляется наиболее актуальной и перспективной и имеет наибольшее значение как для современного читателя, так и для теории и истории русского стиха.

Мы сочли необходимым включить в основной текст книги большое количество стихотворных примеров в полном объеме, исходя из того, что многие из них плохо знакомы современному читателю, в том числе и академическому; с другой стороны, этого требует сам материал, поскольку многие примеры, взятые в отрывках, оказываются практически бесполезными для раскрытия темы исследования и ее подробностей — впрочем, это станет очевидным уже в процессе чтения.

Здесь же скажем, что благодаря такому цитированию книга приобретает дополнительные качества своеобразной антологии всего лучшего, что есть в новейшей русской поэзии и что пока недостаточно хорошо известно читателям.

Мы сочли также возможным использовать в нашем исследовании отдельные элементы оценочности, в основном — сугубо положительные, поскольку речь идет о современном материале, прекрасно осознавая, что эта черта не вполне соответствует обычным представлениям об академических штудиях. Но в данном случае и это диктует сам материал!

Обилие стихотворных цитат определяет еще одну особенность книги: в большинстве случаев мы не указываем их источники, так как они сильно загромождали бы текст (особенно когда это объемные сетевые ссылки); кроме того, практически все цитаты легко обнаруживаются в Интернете.

**– НЕОБХОДИМОЕ ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ. –**  
**ЕЩЕ РАЗ О ТИПАХ И ОСНОВАХ**  
**НОВЕЙШЕГО РУССКОГО СТИХА**

В формулировке заглавия этой главки нетрудно узнать слегка перефразированное название принципиальной статьи Б. Бухштаба «Об основах и типах русского стиха», которая увидела свет в XVI томе «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics» (1973) и известной у нас значительно меньше, чем его постоянно цитируемые предварительные алмагинские тезисы доклада на эту тему [Бухштаб 1969: 57], представляющие собой краткое изложение идей этой работы, и статью того же 1969 г. «О структуре русского классического стиха», посвященную в основном проблеме взаимоотношения метра и ритма и номенклатуре русских стихотворных размеров (впервые она была напечатана в IV тартуской «Семиотике»).

В наши задачи, однако, не входит рассмотрение изложенных в этих работах критических положений, ставящих под сомнения некоторые важные положения классиков русского формализма, за исключением самого понятия «система стихосложения» (далее — СС) и в особенности — его приложимости к современной стихотворческой практике.

Известно, что любой вузовский учебник и учебное пособие по теории стиха начинается с введения этого понятия, с, грубо говоря, пересчета, инвентаризации этих систем; в этом смысле СС вполне можно, на первый взгляд, назвать базовой категорией русской версификационной теории. Тем не менее достаточно сравнить точки зрения разных специалистов, чтобы убедиться, что все далеко не так просто; причем с развитием национальной системы стихосложения количество теоретических сложностей увеличивается.

Обратимся к классической для современного стиховедения книге М. Л. Гаспарова «Современный русский стих» [Гаспаров 1974]. Вот мотивировка введения понятия СС, предлагаемая ученым: «Соизмеримость означает, что все стихи воспринимаются как психологически равные единицы текста. Это ощущение психологического равенства ищет подтверждения в ощущении фонетического равенства

стихов. Равные или близкие по объему стихи слух воспринимает как норму, неравные — как отклонения от нормы. Это побуждает при восприятии и исследовании выделять в стихах как основу их ритма тот фонетический признак, по которому эти стихи обнаруживают наибольшее сходство. В зависимости от признака, выделяемого в качестве основы соизмеримости, стихи относятся к той или иной системе стихосложения» [Гаспаров 1974; Харлап 1981]. И далее: «Систем стихосложения в русской поэзии имеется три, не считая переходных».

Сразу обратим внимание на оговорку, автоматически предполагающую, что переходные системы или подсистемы, исторически меняясь, могут привести к существенному изменению как самих «пересчитанных» систем, так и их базовой номенклатуры — как, собственно, в действительности и оказывается. Недавно предложенное классиком нашей науки положение обоснованно оспорил также К. Корчагин [Корчагин 2017].

Далее Гаспаров характеризует те три СС, на которых он остановил свой исторический выбор в 1974 году: «Силлабическая система — та, в которой единицей соизмеримости является слог. Силлабо-тоническая система — та, в которой единицей соизмеримости является повторяющееся сочетание слогов (ударных и безударных). Тоническая система — та, в которой единицей соизмеримости является слово (несущее ударение). Конечно, эти признаки соизмеримости не являются взаимоисключающими: стихи, близкие по числу слогов, близки и по числу ударений, и наоборот; но при определении системы стихосложения некоторого текста за основу принимается тот признак, по которому сходство стихов оказывается наибольшим» [Гаспаров 1974; Полищук, Грачев 1995].

Последняя оговорка, по сути дела, релятивизирует все построение и вносит в процедуру отнесения к той или иной СС конкретного литературного факта существенный элемент субъективности при определении «физических размеров» конкретного признака.

Важна еще одна оговорка Гаспарова, определяющая его точку зрения на соотношение СС в русской поэзии и соответствующую точку отсчета: «Из трех систем стихосложения наиболее разработанной в русской поэзии является силлабо-тоническая».

Эту позицию решительно оспорил А. А. Илюшин, в нескольких изданиях своего учебника начиная с 1988 г. предлагая другую точку отчета — силлабическую — и утверждая, что хотя исторически силлабический стих уступил в русской версификации место силлабо-тоническому, но при этом силлабический принцип организации присущ силлаботонике не в меньшей мере, чем силлабике (за рядом редких исключений), а саму силлаботонику можно рассматривать как частный случай силлабического стиха, его более упорядоченную часть [Илюшин 2004].

Неудовлетворенность нечеткостью формулировок и существующей номенклатурой типов стиха (СС) выразили тот же Б. Бухштаб и Б. Егоров, в специальной работе предложившие свой подход к описанию этих типов — аксиоматический, то есть исходящий из учета всех возможных сочетаний стихообразующих признаков

[Бухштаб 1969: 57; Егоров 2001: 20–25]; чуть позднее аналогичные идеи выдвинул поэт, переводчик и теоретик свободного стиха Владимир Бурич, разработавший собственную «сетку» возможных в русской поэзии типов стиха [Бурич 1989: 144]. Однако, к сожалению, предложенные альтернативные варианты оказались не очень удачными: в получаемых с их помощью номенклатурах оказалось больше «кандидатов» в самостоятельные типы (системы), чем в реальной стиховой практике. В некоторых же случаях результаты оказались и вовсе нетрудоспособными: так, учет рифмы как самостоятельного стихообразующего фактора привел к тому, что белый и рифмованный варианты одного размера (например, пятистопного ямба) оказались в пределах разных типов стиха.

Однако для нас сейчас принципиально важно то, что и в упоминавшейся выше работе Бухштаба 1973 г., и в упомянутых выше статьях обращает на себя внимание крайне редкое употребление понятия *СС*, вместо которого чаще используются термины *основа* и *тип стиха*, которые и нам представляются более предпочтительными, особенно применительно к новейшей стихотворческой практике.

\* \* \*

Экстраполировав в своей докторской диссертации 1999 г. фундаментальный кибернетический принцип У. Р. Эшби на культуру и искусство, Г. В. Иванченко открыла, по сути дела, один из важнейших законов современной культуры, предполагающий одновременное существование в ней принципиально разнонаправленных векторов развития и представлявшихся ранее взаимоисключающими явлений, успешно сосуществующих и активно взаимодействующих ныне в рамках единых систем и языков. Как справедливо писала Галина Владимировна, «подобно тому, как глаз человека за долгие тысячелетия приспособился к вечной смене красок, оттенков, рельефов, поверхностей, неровностей, наблюдаемых им в природных ландшафтах, человеческое сознание возникло и развивалось в условиях ошеломляющего многообразия, непрерывных изменений, отсутствия полностью идентичных объектов, явлений, сущностей» [Иванченко 1999; см. также Иванченко 2008: 307].

Одним из убедительных примеров такого креативного сосуществования представляется нам ситуация в русской поэзии последних десятилетий, в рамках которой живут и развиваются принципиально различные на первый взгляд типы ритмической организации поэтического текста, без понимания которой разговор о природе и эстетических возможностях поэзии невозможен в принципе.

При этом до сих господствующая в гуманитарной науке и в обыденном сознании линейная модель развития отечественного стиха представляла его историю как последовательную и закономерную смену одной системы стихосложения другой: так, на смену ранней «досиллабической» поэзии в XVII в. приходит из Польши силлабика, которую позднее, в начале следующего века, столь же решительно и бесповоротно сменяет (и отменяет по логике этой модели!) немецкая по генезису силлаботоника; затем, на рубеже XIX и XX вв., появляются тоника и свободный

стих, тоже в основном с оглядкой на европейский опыт. Но тут возникает определенная заминка в теоретической стройности и строгости линейного построения: вопреки ожиданию, эти типы стиха не заменяют «уставшую» силлаботонику, а продолжают существовать рядом с ней, более того — в течение века постепенно уступают ей (правда, только на время) свои позиции.

Однако, как показывают современные исследования, силлабика на практике не так быстро и беспрекословно уходит с литературной сцены (это в своем исследовании поэзии «отца» силлаботонического стиха В. К. Третьяковского убедительно показывает Н. Алексеева [Алексеева 2009: 470–472]). Согласно же теории А. Илюшина, силлаботонику вообще имеет смысл рассматривать как частный случай силлабики, что еще более ставит под сомнение стройность школьной схемы [Илюшин 2004]. Так что даже этот, самый простой на первый взгляд, переход оказывается не настолько линейным и однозначным.

Современная поэтическая практика оказывается еще более нелинейной: в русской поэзии последних десятилетий одновременно находится место и силлабике, и рифменному (раёшному) стиху (который правильнее было бы называть «досиллабический»), и силлаботонике, и разным вариантам тоники, и верлибру, и возрожденным квазиантичным метрам (логадам и гексаметрам), и так называемому гетероморфному (принципиально неупорядоченному) стиху, и, наконец, различными синтетическим техникам (визуальной, акустической, перфомансной и т. п.) поэзии. Причем первая волна подобного плюрализма техник явилась на свет уже в рамках поисковой по своей сути поэтики Серебряного века, однако только в последние десятилетия стала действительно общезначимой — о чем, в частности, свидетельствует и медленная, но верная экспансия ритмического разнообразия в такие предельно консервативные сферы, как массовое непрофессиональное стихотворчество. Так, в современных стихотворческих интернет-сообществах (насчитывающих более 500 тысяч человек) активно развиваются группы авторов русских хайку, рубаи, палиндромов, даже брахиколонов.

Активные процессы происходят также в строфике современного русского стиха. Здесь еще в большей степени преобладает стремление освоить и преобразовать различные традиции — например, сонетной формы, одической и сапфической строф, терцин и т. д., которые не просто воспроизводятся, но чаще всего радикально меняются и, соответственно, наполняются новым смыслом.

Крайним разнообразием характеризуется в современной русской поэзии также техника рифмования. Это касается и выбора способов рифмовки, и ее регулярности / нерегулярности (вплоть до полного отказа от рифмы), и использования начальной и внутренней рифмы, и так называемого редифа (буквального повтора слова или группы слов в конце нескольких строк), и разных вариантов астротфии.

При этом многие современные авторы нередко используют (иногда одновременно) два принципиально несовместимых с точки зрения классической ритмологии подходы: автоматическое воспроизведение традиционной стиховой

техники и ее решительное обновление, что приводит к возникновению широчайшего спектра гибридных и переходных форм. При этом если для одних поэтов характерна эксплуатация в основном одной техники письма, то другие столь же последовательно стараются регулярно менять свою манеру, переходя от одной техники к другой.

Картина еще более осложняется стремлением большинства значительных современных авторов непременно ввести в современный стих что-нибудь технически уникальное (или представляющееся им таковым), некоторое поэтическое новшество.

Наконец, как уже говорилось, большим разнообразием характеризуется также сфера современного бытования стихотворных произведений: в них может актуализироваться визуальная составляющая, что ведет к появлению разного рода визуально ориентированных текстов, в пределе — абсолютно невербальных — так называемой визуальной поэзии; или же, напротив, различных техник исполнения: от традиционно песенных (бардовская и рок-поэзия в различных модификациях) до радикально новационных (разных вариантов аудиальной поэзии, в пределе тоже минимально вербальной, смыкающейся с конкретной музыкой — так называемой звучарной поэзией, или *sound poetry*).

Для многих традиционалистски мыслящих людей такое разнообразие выглядит пугающе, что нередко приводит к редукционистскому пониманию самой природы поэтического искусства, которое в этом случае воспринимается по модели второй половины русского XIX в.: как совокупность текстов, написанных одним из пяти силлаботонических размеров с обязательной рифмой (как правило, перекрестной) и предельно упрощенной строфикой (как правило, это четверостишия с чередованием мужских или женских окончаний и перекрестной рифмой). Это понимание предполагает, разумеется, некоторые исключения (например, умеренную тонику в виде дольника или акцентный стих Маяковского — как предел новаторства; в области строфики — сонет как предельная форма мастерства), все же остальное рассматривается как недопустимое трюкачество.

Подобная модель понимания поэтического искусства — с неперменной отсылкой к «классическому наследию» — практически безраздельно господствовала в советский период истории русской поэзии.

В свое время ее чрезвычайно остроумно проанализировала «изнутри» известный филолог Л. Бельская в статье «А любят ли поэты стихи?» [Бельская 1984], показав порочность и бесперспективность подобного понимания поэзии для ее развития. Известный своей полемичностью и непримиримостью, поэт Всеволод Некрасов писал: «Если мерный стих и мог ощущаться само собой разумеющейся технической нормой, фоном в пушкинские и даже домаяковские времена — и то не без своих потерь, не бесплатно, то сейчас — вряд ли. Сейчас это эстетическая идеология застоя, антипрофессиональной солидарности, один из признаков глубины дыры, в которой мы сидим — если не сказать, невылазности. При этом он заявляет себя нормой, хранителем и носителем культурных традиций. Ну, действи-