Философские основания бытования немецкоязычного верлибра начала XX века

Филоненко Алёна Александровна

Аспирант Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова, Москва, Российская Федерация

Возникновение верлибра в Германии относится к 1754 г. и связано с именем Ф. Клопштока (Klopstock, Friedrich Gottlieb 1724—1803). Закрепление данной формы в немецкозычной поэзии началось с расшатывания античных размеров. Экспериментальные формы Клопштока приняли также поэты «Бури и натиска», Ф. Гёльдерлин (Hölderlin, Johann Christian Friedrich 1770—1843), отголоски античных размеров можно выявить в «Северном море» Г. Гейне (Heine, Christian Johann Heinrich 1797—1856).

Однако к началу XX в. характер свободных ритмов начинает меняться в сторону большего расшатывания метра. Немецкий верлибр полностью утрачивает связь с античными образцами. М.Л. Гаспаров разделяет историю свободных ритмов на два периода: «Сперва это были поиски расширения традиционного круга ритмов и рифм, потом — поиски полного отказа от метра и рифмы; <…> Первый период таких исканий приходится еще на конец XVIII — начало XIX в., время предромантизма и романтизма; второй период — на конец XIX — начало XX в., время символизма и модернизма» [Гаспаров 2003: 219].

Для нас особый интерес представляет появление особого типа рифмы в антисинтаксическом верлибре XX века — смысловой. Благодаря отказу от обязательного созвучия окончаний и ограничения строк метрической рамкой, автору удается сконструировать стиховую реальность на перекликающихся визуальных образах. Можно предположить, что подобный творческий метод соответствует феноменологической программе исследования реальности — «Назад, к самим вещам»: феноменология является одним из важнейших и наиболее авторитетных течений начала XX века, и некоторые поэты-экспрессионисты подтверждали, что данное учение созвучно их мироощущению, к примеру, М. Брод (Brod, Max 1884—1968) напрямую называл себя «учеником Гуссерля».

Для мировосприятия начала XX в. крайне важна попытка вернуться к изначальной сути вещи, к феномену как таковому. Большую роль в стремлении к очищению сознания и поиску истоков играет трагический, дегуманизированный фон существования (разразившаяся Первая Мировая война, жесткая урбанистическая реальность). В сознании художника назревают сомнения в том, что развитие цивилизации, движение к большему усложнению можно считать благом. Как указывает А.В. Дранов, поэзии начала века свойственно стремление «прорваться сквозь оболочку видимого мира к глубинам вещей» [Дранов 2008: 577].

Не случайно в одном из виднейших экспрессионистских журналов «Ди Акцион» (Die Aktion) за 1914 г. публикуется эссе И.Г. Хаманна (Hamann, Johann Georg 1730—1788) «Эстетика вкратце» (Aesthetica in nuse), автор выступает под псевдонимом — H. Amann; название работы также изменено — «Эстетический манифест» (Das ästhetische Manifest»). Умозаключения философа и поэта XVIII в. приобретают новое звучание. Следует отметить, что Хаманн исследовал особую «герменевтику образа» — об этом пишет В.Х. Гильманов. Хаманн настаивает на том, что «смыслы и страсти не говорят и не понимают ничего, кроме образов. В образах заключается всё сокровище человеческого познания и блаженства» [Amann 1914: 120].

Верлибр играет особую роль в качестве стиховой формы выражения подобного мироощущения. Отсутствие традиционной рифмы и необходимости уравнивания строки в рамках метрического рисунка позволяет создать произведение-исследование внутреннего характера конкретной вещи, что принципиально важно для феноменологии. Подобным образом, например, описывает творческий метод работы П. Сезанна (Cézanne, Paul 1839—1906 ) М. Мерло-Понти (Merleau-Ponty, Maurice 1908—1961) — один из представителей феноменологии. Философ называет Сезанна феноменологом в том смысле, что художник, изображая сотни раз один и тот же предмет, пускается в изучение его внутренней сути. Также особенно ценил искусство Сезанна Р.М. Рильке (Rilke, Rainer Maria, 1875—1926); поэт подчёркивал его внимание к самой сути изображаемого объекта, и стоит отметить, что в позднем творчестве он также приходит к литературному исследованию вещи в форме свободного стиха. «Вещность» как особая черта произведений Рильке намечается ещё на этапе работы над книгами «Часослов» и «Новые стихотворения», однако, по мнению А.И. Неусыхина, в полной мере она раскрывается уже после того, как разразилась Первая Мировая война — в «Дуинских элегиях», написанных свободным стихом. Их особенностью становится галерея образов, которые проходят через все тексты цикла, создавая особую рифму — сочетания смыслов. Повторяемость слов и образов особенно остро отпечатывается в сознании читателя благодаря отсутствию рифмы и метра (в литературоведческих работах, посвящённых верлибру, нередко можно встретить сведения о том, что метр и рифма неизменно перетягивают внимание реципиента на окончание стиха, а в свободных ритмах, напротив, автор с помощью различных средств художественной выразительности расставляет акценты на тех образах, на которых, согласно первоначальному замыслу, должна лежать наибольшая смысловая нагрузка). Образный рисунок заменяет привычную метрическую рамку, и таким образом верлибр становится «сменой мер повтора», в соответствии с определением свободного стиха данного Н.А. Богомоловым [Богомолов 1995: 24]. Подтверждение тенденции использовать антисинтаксический верлибр с повторными цельными образами мы находим в творчестве таких поэтов начала XX века, как Э. Ласкер-Шюлер (Lasker-Schüler, Else  1869—1945), Г. Бенн (Benn, Gottfried 1886—1956), Г. Тракль (Trakl, Georg 1887—1914) и др. Такая перемена в характере свободного стиха соответствует философской программе эпохи установления нового типа верлибра и приближает данную поэтическую форму к современному стиху.

Литература:

1. Amman H. Das ästhetische Manifest. Berlin. 1914.
2. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М., 2003.
3. Дранов А.В. Философские учения начала XX века и экспрессионизм. М., 2008.
4. Богомолов Н.А. Стихотворная речь. М.,1995.