**К специфике современного немецкого стихосложения**

Кудрявцева Тамара Викторовна, Институт мировой литературы им. А. М. Горького

В статье рассматриваются особенности версификации в новейшей немецкой поэзии (1990-е-2000 гг.). Выявляются основные структурные элементы современного стихотворного текста: графический образ, единицы соизмеримости (метрика, система ударений и пауз, ритм), особенности членения на строки (строфика, другие структурные форманты), способы зарифмовки, виды фономелодической текстуры. Прослеживаются смысловые и формальные составляющие версификационного инвентаря поэта, живущего в эпоху доминирования эстетики постмодернизма, особенности трансформации версификационных техник в XX в. Определяется соотношение верлибра и регулярного стиха в многообразии их вариативных преломлений.

Ключевые слова: стихосложение, единица соизмеримости, строфика, рифма, постмодернизм

I

Если в качестве предпосылки для бытования современной немецкоязычной поэзии можно рассматривать полное отсутствие регламентации в чем бы то ни было, то графика служит в данном случае наиболее яркой иллюстрацией этого тезиса. Так называемые «стихи в прозе» (Prosagedichte) — короткие, записанные без разделения на строки тексты — в силу сгущения и концентрации смысла (чего невозможно достичь средствами эпической прозы) приближаются по своему характеру к стихам (Gedichte), используя при этом всю палитру версификационных техник (образность, рифма, звукопись и пр.). Однако главным формальным признаком, превращающим текст в поэтическое произведение, все же служит его графическая организация, подчиненная конкретным ритмическим задачам.

«На протяжении столетий строфика верой и правдой служила поэтам, — писал Арно Хольц в 1899 г. — Мы все, по сути, пока еще ее пленники. Но подобно тому, как меняются условия, при которых создаются произведения искусства, не остаются неизменными и обстоятельства, определяющие критерий ценности этих произведений. Наш слух стал гораздо тоньше. И во всякой, даже самой гармоничной строфе, коль скоро она повторяется, он улавливает голос запрятанной шарманки. И пора эту шарманку, наконец, убрать из нашей поэзии. Ибо не в меру частое исполнение «Песни песней» низвело ее до уровня затасканного уличного мотивчика»1. Хольц требует лирики, которая «отказывается от всякой музыки слов как самоцели и в смысле формальном поддерживается исключительно ритмом, который живет лишь тем, что стремится быть выражено через него»2. Поэт полагал, что для любого явления внешнего и внутреннего мира в каждый определенный миг существует своя оптимальная форма выражения, и задача художника — найти ее в арсенале художественных средств, либо создать новую3. Разумеется, идеи Хольца не были абсолютно новы. Свободные ритмы встречались в Германии со времен Клопштока. К этой технике широко прибегали многие современники Хольца. Однако, отвечая критикам, отказывавшим его поэзии в новизне и приводившим в доказательство своей правоты свободные ритмы предшественников, стихи У. Уитмена, французских верлибристов, создатель «необходимого ритма»4 (общие признаки которого были прописаны еще Флобером, братьями Гонкур и Малларме)5 утверждает, что высшим формальным принципом свободных ритмов остается метрика. В угоду ей Гёте, к примеру, вместо «unter der Sonne» писал «Sonn’», а Гейне прошедшее время «wandelte er» превращал в настоящее «wandelt’ er»6. По мнению Хольца, свободные ритмы представляли собой «конгломерат метрических реминисценций и оправдывали свое название постольку, поскольку означали свободу для удобства поэта, произвольно варьирующего традиционные размеры, как, к примеру, Гейне: glücklich der Mann / der den Hafen erreicht hat / und hinter sich / liess das Meer und die Stürme7. В качестве образца новой поэзии Хольц приводит стихи своего соотечественника Д. Лилиенкрона, отмечая, однако, что тот, создавая новое, «и не догадывался, что стоит на пороге удивительных открытий»8. Говоря о том, что среди последователей Лилиенкрона было немало талантливых поэтов, Хольц, в первую очередь, имея в виду Момберта, находит, что «все они еще блуждали в потемках, и то, что, наконец, удавалось одному, у другого опять давало осечку, ибо все это рождалось бессознательно, […] инстинктивно, без всякого участия интеллекта»9. Единственным революционером в области лирики, отважившимся на радикальный разрыв с традицией, стал, по мнению Хольца, У. Уитмен. Однако он дистанцируется от собрата по перу, полагая, что поэзия Уитмена, приверженца патетического ораторского стиля, с «чисто технической стороны все же осталась смесью свободных ритмов и прозы»10. Протест против догмата метрики с ее составляющими строфикой и рифмой остался у предшественников Хольца на уровне явления спорадического, не вылился в коренную ломку старой системы. Так, к примеру, когда Хольцу указывали на то, что Жан-Полю и в голову не приходило революционизировать лирику своими полиметрами, он отвечал оппонентам, что в период расцвета классики подобное никому не могло прийти на ум, поскольку для коренного переворота еще не пришло время. Для подобных переворотов, полагал Хольц, мало желания одного человека, способного их совершить, необходимы еще и соответствующие условия11. В отличие от предшественников Хольц провозглашает отказ от метрической организации стиха основополагающим принципом своей и вообще всей современной поэзии. И происходит это именно в подходящее время, поскольку идея была не нова, а практика предшественников сделала свое дело. Признаки расшатывания метрики наблюдаются в стихах даже таких отдающих дань традиционной форме поэтов, как С. Георге и Р. М. Рильке12. Хольц начинает нарушение метрического единообразия смещением границ метрической строки — явление, не характерное ни для предшествующей немецкоязычной (Гёте, Гейне, Ницше) поэтической традиции, ни для поэзии Уитмена и французских символистов. Возражая своим оппонентам, утверждавшим, что его стихи ничем не отличаются от традиционных, поэт указывал на то, что «если последней неделимой единицей метрики является стопа, то в его ритмике это — строка»13. Хольц делает ставку на метрический диссонанс, выделяя нужные ему слова постановкой их в отдельную строку, — явление, неизвестное в поэзии Клопштока и встречающееся, правда, довольно редко у Гёльдерлина и Ницше. Этот признак, как известно, стал принадлежностью «современного» стихотворения.

Вне зависимости от возраста и художественно-эстетических пристрастий свобода выражения мысли современного автора находит свое совершенное воплощение в графике, иными словами в конкретном ритмическом членении текста. Для нужд индивидуального потребления используются все возможные формы, привнесенные временем. Например, продолжает использоваться техника, основанная на смысловой бивалентности (амбигидности) соседних слов (преимущественно на границах строки), благодаря чему создается возможность двойного прочтения текста. Она получила широкое распространение в 1970-е гг. в творчестве У. Хан, Э. Эрб, Г. Воман, С. Кирш и др. и стала в то время одним из основных формообразующих элементов в верлибре. Речь, по сути, идет о заимствованной из музыкального искусства так называемой технике «пересечения мотивов», когда конец одной музыкальной фразы служит началом новой. Например, строки:

Ich fahre ab

sage ich auf dich

Warte ich schon lange

Zu lange nicht ...14

можно прочесть: «Ich fahre ab, sage ich, auf dich», где устойчивое разговорное выражение «auf jemanden» либо «etwas abfahren» означает «кого-то или что-то особенно любить». Другое прочтение: «Ich fahre ab, sage ich. Auf dich ich warte ich schon lange», подразумевает использование глагола «abfahren» в прямом значении «уезжать», «покидать». В зависимости от того, как читатель связывает между собой строки, возникают два различных содержательных плана, дающих в итоге эффект двойного смысла.

Поэт С. Лафлёр, ориентирующийся на звуковое воспроизведение своих стихов, разбивает их на строки всякий раз по-разному, в зависимости от замысла, иногда используя традиционные формы, в других случаях руководствуясь оптической схемой, подходящей к содержанию, как, например, в «Рейнское мнимо мертвое», призванном показать «признаки смерти» национального символа Германии:

|  |  |
| --- | --- |
| jetz isses soweit:  er sitzt am rhein  & sieht die schiffe vorbeiziehen  nix stoert ihn mehr  sein kopf ist leer  hoert nur noch das droehnen  den autoverkehr  von der bruecke von oben her  darueber schwebt eine seilbahn  er peilt dieweil den rhein an  von fluszaufwaerts pfluegt  ein bug den strom  ein kraftvoller frachter  voll bis oben mit faessern  durchkeilt das fahrgewaesser […]15 | x / XxxX  x / X / xX  xXxXx / xXXx  x / XxX  xX / xX  x / xxxXx  xXxxX  xxXx / xXxX  xXxX / xxXX  xXxX / xXX  xXXx / X  xXxX  xXxxXx  x / xXxxXx  xX /xXxXx |

Волнение воды передается здесь с помощью чередования основанной на вокализме мужской и женской конечной и внутренней рифмы (ассонанса). Ямбическая основа стихов перебивается столкновением ударных позиций, которые в начале строки позволяют предположить хореическое прочтение, а скопление безударных слогов в некоторых позициях ассоциируется с анапестом.

Декламация при этом не обязательно подчиняется графической схеме, а напротив, может производить эффект свободно льющейся речи. Другими словами при чтении вслух звуковая картина всякий раз оказывается различной. Привычные стихотворные размеры служат для поэта лишь вспомогательным элементом. Метрические неровности сглаживаются за счет скорости декламации, пауз (не обязательно совпадающих с границами строки), расстановки ударений. Декламируемые стихи оказываются намного понятнее записанных на бумаге. Разделение на строки можно сравнить в этом случае с музыкальными тактами. Любопытны в этой связи комментарии С. Лафлёра по поводу своего стихотворения «Осень» («herbst»): «Я часто пропускаю паузы в конце строк, и когда сочиняю, и когда декламирую. В стихотворении я хотел представить цельный блок, заключающий в себе пространство лирического образа: маленький кусочек парка»16:

|  |  |
| --- | --- |
| ``nachts im ``park `fiel ein `met`eo`rit /  ``zwei ``schritt `neben mir ``nieder. //  `mit `sicherem `blick / `er`kannte `ich  `ihn ``wieder: / es war `ge`nau ``der  `stein, / `den ich vor ``dreiszig `jahren /  aus einem `flusz`bett `schnitt /  um zu `er`fahren / `wie `weit `sein  `ritt wohl `weilte, / `ent`gegen `der  ``schwerkraft, / `wenn ich `ihn ``warf, /  das `welt`all `an`peilte // & `warf.17 | ночью в парке упал метеорит  в двух шагах от меня.  я вмиг узнал его: то был тот  камень, что тридцать лет назад  я вырезал из русла  чтобы узнать как долго  он будет бороздить  вселенную, назло всей  силе земного притяжения, бросал,  смотрел на небо & бросал. |

Поэт использует следующую систему ударений и пауз: ``— сильноударный, `— слабоударный слог, / — пауза, // — двойная пауза.

Согласно общепринятой практике, конец строки автоматически предусматривает паузу. В соответствии с паузами, расставленными автором, стихотворение следовало бы записать по-другому. Так первоначально выглядела графическая схема и у самого автора:

``nachts im ``park `fiel ein `met`eo`rit /

``zwei ``schritt `neben mir ``nieder. //

`mit `sicherem `blick /

`er`kannte `ich `ihn ``wieder: /

es war `ge`nau ``der `stein, /

`den ich vor ``dreiszig `jahren /

aus einem `flusz`bett `schnitt /

um zu `er`fahren /

`wie `weit `sein `ritt wohl `weilte, /

`ent`gegen `der ``schwerkraft, /

`wenn ich `ihn ``warf, /

das `welt`all `an`peilte //

& `warf.

Пауза ожидаема и там, где есть скопление ударных позиций. Согласно схеме ударений, стихотворение должно было бы приобрести следующий графический вид:

``nachts im ``park/ `fiel ein `met/`eo/`rit //

``zwei /``schritt/ `neben mir ``nieder. ///

`mit/ `sicherem `blick / `er/`kannte `ich/

`ihn /``wieder: / es war `ge/`nau /``der/

`stein, / `den ich vor ``dreiszig `jahren /

aus einem `flusz/`bett /`schnitt /

um zu `er/`fahren / `wie/ `weit/ `sein/

`ritt wohl `weilte, / `ent/`gegen `der/

``schwerkraft, / `wenn ich `ihn /``warf, /

das `welt/`all /`an/`peilte // & `warf.

Такая запись, по мнению автора, тоже возможна. Однако он не берет во внимание этот феномен. Оттого при чтении в каждом отдельном случае звуковая и графическая картина оказываются не тождественны друг другу.

А. Раутенберг делит стихотворный текст на строки в зависимости от тех задач, которые ставит перед собой. Точкой отсчета может служить первая строка, обуславливающая всю графическую картину, как, например, в стихотворении «Туман»:

|  |  |
| --- | --- |
| Bloß  die ver  krüppelte  tannen  spitze  strebt  auf  lange  sicht  ins  nichts18 | Лишь  ис  калеченная  верхушка  ели  устремляется  с  дальним  прицелом  в  никуда |

Разрыв может традиционно выделять границы смысловых единиц (синтагм):

|  |  |
| --- | --- |
| Vorn auf der Holzbrücke  winkt eine Fahne schnell  und unkontrolliert dem Wind nach  Über den Kai hinweg  gibt ein einsamer Bootsmast  den Takr des Meeres an  Auf der anderen Seite der Förde  bewegen sich die Kräne der Werft  langsamer als meine Zeit vergeht19 | Впереди на деревянном мосту  флаг быстро и бестолково  машет ветру  Над набережной  одинокая мачта качается  в такт с морем  На другой стороне фиорда  краны верфи двигаются  медленнее чем бежит мое время |

Визуальный образ может целиком определяться выбранной техникой структурирования текста, как, например, в его фигурных «круговых стихах», в частности в «Шаре»:

|  |
| --- |
| die kugel  stoЯen die die welt  aus angeln hebt ein lid das  linke auge sieht was das rechte  auge sieht dasselbe bild verschoben  um die nasenspitz das linke bild  vom linken aug das rechte bild vom  rechten aug ein gleichnis das  bekreuzt vom hirn belichtet sich  halbiert so wird aus zwei bild  eins so wird aus doppelt  halb so sehn wir in  den raum20 |

Деление стихотворения на строки у М. Айферт призвано акцентировать особенности ритма. Так, в стихотворении «Мак» («Mohn») конец строки служит своеобразным шлагбаумом, останавливающим движение стиха.

|  |  |
| --- | --- |
| Das kleine Mädchen  von sechs//  Der Krieg/ war zu Ende  Es sah den Mohn /auf  den Feldern stehn.//  Es fand diesen Mohn sehr schцn//  Heute/ fьnfzig Jahre danach/  kann die Frau fast 'richtig' gehn//  (frьher hinkte sie nur;/  Felder, StraЯen, Palдste, Kirchen\*  bewegten sich hin und her/  und hatten Mьhe dabei)//  Heute...//  Bleibt der Mohn stehn/  wenn sie nдher kommt/  Hellrot / blьht er im Garten// | Маленькая девочка  шести лет  Конец войне  Мак на  полях.  Он был очень красив  Сегодня спустя пятьдесят лет  женщина почти научилась ходить  (раньше она только хромала;  поля, улицы, дворцы, церкви  перемещались туда — сюда  им было нелегко)  Сегодня...  Мак останавливается  когда она подходит ближе  Ярким цветом пылает в саду |

Для Г. Гримм-Айферта поводом к созданию стихотворения «Капающий штрих» послужил собственный рисунок: графическое изображение вертикальных параллельных полос:

|  |  |
| --- | --- |
| In Weiß und Silber, gold  durchstrickt, kostbar und kühl.  Dies alles war einmal.  Zu schmal  für hartes Kantenstoßen  im Lebensgewühl.  Im tropfenden Strich  wird schwach geklagt  etwas mit Kargheit gesagt21. | Белое и серебристое, с золотыми  прожилками, дорогое и прохладное.  Все это когда-то было.  Слишком узко  для жестких ударов о края  жизненного столпотворения.  В капающем пунктире  след жалобы  недосказанного. |

Первые две строки более или менее выдержаны в одном размеренном ритме. В третьей и в четвертой наблюдается понижение тона. В пятой строке «твердые удары о края» (беспокойное и зигзагообразное движение) передаются с помощью стаккатирующего ритма, сопровождаемого звукописью глухих согласных. Конец стихотворения снова отмечен резким падением интонации. По словам автора, в целом стихотворение призвано воспроизвести атмосферу лирической драмы Г. фон Гофмансталя «Глупец и смерть» («Der Tor und der Tod»).

Графический образ стихотворения Д.М. Грефа «Крыло птицы в голубом сари» призван, по мнению автора, передать дисгармонию между действительностью (бедность, грязь и пр.) и являющей себя на доли секунды идеальной красотой, помочь увидеть то, что порой бывает скрыто за убогостью жизни:

|  |  |
| --- | --- |
| des Vogels  blauer Sariflügel  schlag,  verzischen  der Papierdrachen  im Armen:  der Pfau22 | птичий взмах крыла  в голубом  сари,  про  шипевший бумажный змей  жалкий:  павлин |

Т. де Тойс часто вместо разрыва строки использует слеш (/) для обозначения границы между более тесными смысловыми синтагмами:

|  |  |
| --- | --- |
| das ultimative gedicht / nach dem ende  aller literarischen welten / enthдlt weder worte  noch laute geschweige denn / assoziationen um  inhalte zu transportieren / sondern verblьfft jene  denker genauso wie / sдmtliche dichter deren  seele noch sehnsucht / und hoffnung hofft  mit beweisen (anstatt / solchen behauptungen fьr  die wir einst / ins gefдngnis gingen)  daЯ gott bloЯ / ein schцner begriff  neben anderen lьgen / war ohne tatsachen  gerecht zu werden / als wirklicher maЯstab  von unglaublich lebendigen / durch jeden sinn hindurch  strömenden freiheiten / überdurchschnittlicher menschen23 | ультимативное стихотворение / после конца  всех литературных миров / не содержит ни слов  ни звуков не говоря уже / об ассоциациях для  передачи содержания / а поражает тех  мыслителей так же как / все поэты чья  душа еще полна томления / и надежды  доказательством того (вместо / тех утверждений за  которые мы когда-то / шли в тюрьму)  что бог был всего лишь/ красивым понятием  наряду с другими обманами / не подтвержденными  фактами / в качестве реального масштаба  невероятно живых / проникающих через любой смысл  всепроникающих свобод / незаурядных людей |

Экстравагантная форма стихов У. Штольтрфота, напоминающих кирпичную кладку — не что иное, как каркас, придающий им визуальное подобие традиционного поэтического произведения:

|  |  |
| --- | --- |
| immer stärkere lesergehirne bedrohen die wirkmacht der dichtiung.  während früher ein gedicht nur einige wenige informationen enthielt  vermittelt heute das laden von großen dateien ein vцllig neues lyrik-  gefьhl. neben strophen mit komplexen erkenntniseffekten harren  brettharte verse des schmieds. das gedicht das ich nun fьr uns ausge-  sucht habe heiЯt «tastaturereignisse» und lдЯt sich leicht im baukasten-  prinzip zusammenstecken. auf gehts. wenn du TEXT startest цffnet  sich automatisch ein feld: krumig schollig glдnzend fett. folgeeindruck:  frappant! abnorm hoher fruchtstand. am bildrand weitet sich das fenster  «erntehelfer» bereits zum veritablen pflьcker. in rascher folge rauschen  zeichen ьbers blatt: icon-gewitter / morphischer bums. TEXT schiebt  beharrlich klone nach: rьbe wurzel strunk. schote scheint aus der mode.  schade. am siloausgang wдhlt man die farbe. «schlamm» bietet sich an.  gestocktes ocker. weiЯ. ьberraschend erscheint: «hostie! du hast bereits  x verse geschrieben. dein ziel ist denkbar nah!» oder in code: <y – u hat  z rationen sinn gespeichert — kьhl!> zieh die kadenz um acht werte ran.  dann: halte die knцpfe zдrtlich gedrьckt. stilles glьck. schreibt man nun  wie in unserm falle bruch braucht man sich nicht zu wundern — ein lyrik-  freund steht auf und klagt: «im wirklichen leben fallen zeilen aber nicht  so gradlinig nach unten». gьtiger gott! nimm einen zьnftigen sinus und  du erhдltst autentische welle bzw. zeilenfall real. was folgt ist reine  fleiЯarbeit: metrum takten / reime schichten / dann alles schцn herbst-  lich einrichten. fehlt nur noch das signal fьr POEM OVER. ich habe  mich fьr einen sound von schlingmeister entschieden: «stein der in  trьbe brьhe fдll». das quintett ist komplett. vorhut hat ruh. jetzt du. | все более мощные умы читателей грозят влиянию власти поэзии. / тогда как раньше стихотворение содержало всего лишь немного информации / вызывает сегодня загрузка больших файлов совершенно новое поэтическое / чувство. не только строфы с комплексным познавательным эффектом но и / жесткие куплеты ждут кузнеца. стихотворение которое я для нас подыс- // кал называется «клавиатурные события» и легко конструируется по / модульному принципу. начнем. когда ты запускаешь ТЕКСТ автоматически / открывается поле: комковато рыхло жирно блестяще. следующее впечатление:/ поразительно! аномально большое соплодие. на краю экрана увеличивается / окно «сельхозпомощник» до верного сборщика. поспешно пролетают // знаки по листу: пикто-гром. морфемный трах. ТЕКСТ настойчиво / шлет клоны: репа корень клубень. стручок вроде не в моде. / ладно. на выходе силоса выбираем краску. «муть» напрашивается. / мокрая охра. белое. неожиданно появляется: «гостия! тобой написано уже / х куплетов. твоя цель совсем близка!? или кодом: <y – u даже // z рационов сути накипил — клево!> подтяни каденцию на восемь единиц. / затем: нажав кнопки держи их нежно. тихое счастье. если теперь / напишешь как в нашем случае дробь то не удивляйся — любитель / поэзии встанет и пожалуется: «но в настоящей жизни строки не падают / так прямолинейно вниз». боже ж ты мой! возьми подходящий синус и // ты получишь достоверную волну или строкопад реально. за этим следует  чистое усердие: стопу в такт / рифмы в строй / затем все так по-осен- / нему обстрой. необходим еще сигнал КОНЕЦ ПОЭМЫ. я решился / взять саунд шлингмайстера под названием: «камень падающий в / мутную лужу». квинтет допет. авангард отдыхай. теперь ты, давай.24 |

В современной немецкоязычной поэзии получает статус нормы перенос на уровне морфологических формантов (корень, приставка, суффикс) слова. Пожалуй, не найдется ни одного автора, прежде всего среднего и молодого поколения постмодернистской и экспериментальной направленности, пренебрегающего этим приемом, чтобы поиграть с бивалентными связями и придать контексту новые оттенки, высвечивая значения, непросматривающиеся на уровне лексемы. Как указывает литературовед Д. Хассельблатт, прием членения лексической единицы на границе строки в целях создания рифмующейся пары «слог-слово» известен еще со времен В. Буша:

|  |  |
| --- | --- |
| Jeder weiss was so ein Mai-  Käfer für ein Vogel sei!25 | Что за птица майский жук  всякому известно! |

Однако, если здесь, по мнению ученого, имеет место лишь эффект лишенной пластики жестяного болванчика, то в сонете современного поэта К.-М. Рариша «Сонет на тему дьявольского триллера» этот прием обусловлен не просто формальной игрой, в результате которой создается «шоковый эффект» («Schock-Effekt»), но, в первую очередь, смыслоразличительными, в частности, звукоподражательными задачами:

|  |  |
| --- | --- |
| Die Kühne Kuh auf blauer Augenweide  Entäußert sich der Innereien. Mu-  Tatis mutandis wird die Kuh tabu […]26 | Храбрая корова на голубом просторе для глаз  Опоражнивается. Mu-  Tatis mutandis на корову накладывают tabu […] |

Отделение первого слога в слове «mutatis» призван вызвать у читателя (слушателя) ассоциацию с мычащей коровой27.

Разрыв лексемы «Entscheid» в следующем примере должен привлечь внимание читателя на значение корневого форманта «eid» — клятва, которого, как хочет показать автор стихотворения, не хватает в семантической структуре «человека» (Mensch):

|  |  |
| --- | --- |
| Was ist der Mensch? Zu keinem kleinsten Entsch-  eid fähig, jedem Aussatz ausgesetzt […]28 | Что значит человек? Не способен ни на ма-  лейшее решение, подвержен любой проказе […] |

Еще более уничижительно смотрится выделение по принципу омофонного созвучия форманта «jauch» (навозная жижа) из антонимичного по значению глагола «jauchzen» — ликовать:

|  |  |
| --- | --- |
| Seid eins im Leib wie vorm Altar und jauch-  zet Lob dem Herrn, der euren Samen mehret!29 | Будьте едины в теле как пред алтарем и восх-  валяйте Господа, преумножающего ваше семя! |

У поэтов, тяготеющих к звукописи, фонетизму как таковому, отдельный звук — основной строительный материал порождения текста. Это, к примеру, могут быть традиционные ассонанс или аллитерациия, как в стихотворении С. Лафлёра «Нижний Рейн»:

|  |  |
| --- | --- |
| hollaendische himmel tuermen sich  ueber trueben ruebenhuegeln, knollen  waellen. pralle planen ueberziehen  satte ballen strohs. radwanderwege30 | голландское небо громоздится тучами  над хмурыми брюквенными холмами, клубневыми  стенами. тугие навесы из брезента покрывают  толстые снопы соломы. [...] |

По словам автора, гласный ue в сочетании с согласными b, g, r служит ритмообразующей единицей и одновременно компонентом фономелодической текстуры. С их помощью автор создает неологизмы, чтобы расширить свой словарный запас (преимущественно прилагательных и глаголов) на основе привычных немецких словообразовательных моделей.

У Э. Шталя опущение гласных — способ придания стихотворению «гримасничающей мимики», благодаря чему фрагментированные слова не произносятся, а как бы выталкиваются:

|  |  |
| --- | --- |
| so oft der  weg: der weg-  weg  den fluss lang m.  spezial-magie: nicht  nur lore  leilei nicht  nur hügels'  eros' wog'n: nein  mein sein  spült mit  darin: mein her-  (kunft)sein  («wo'ch von wech bin!»)  mein so-  sein mein rhein-  (land)sein  (=verort-  ung d. orstlosn/ sich  zug'hörigen + beig'  selnn): zaubr-  isch also wallts ü-  berm (lakritzn)strom: zaubr-  isch nicht myth-  isch31. | так часто  дорога: путь  прочь  по реке с помощью спец.  магии: не  только лоре  ляйляй не  только эротические  очертания холмов: нет  моя экзистенция  купается в ней: мое про-  ис(хожд)ение  («откуда я!»)  моя такая су-  ть мое рейн-  (ланд)ское бытие  (= приют бездомного /обретшего  себе + у сво'  их): очарователь-  но катят волны п-  о (лакричной) реке: очарователь-  но безмифич-  но. |

Некоторые авторы, в частности, А. Вагнер, выбирают в качестве строительного атома стихотворения слог (прежде всего в сочетании гласного и согласного), на основе которого выстраивается вся просодия текста. Многие используют в качестве элементарного строительного материала словарную либо смысловую единицу. Другие (в частности, М. Айферт) берут за основу ритмическую синтагму (часть текста между паузами).

Для большинства это может быть любой элемент графики — от буквы до пробела, как, в частности, у Р. Винклера:

|  |
| --- |
| […] Sohn eines später Entmannten, selbst mit 3000 Söhnen/Soldaten und mehr  Weltstrom, «Ursprung der Götter» {Homer} und also {Orpheus} «schön  fliessend» — in mir die Niemandsländer Asia Europa Thrace  empfand ich von Beginn an als Grind  {doch heilt sich das weg}32 |

У подавляющего числа молодых поэтов функции структурных формантов целиком обусловлены субъективными содержательно-эстетическими критериями. «Я использую все возможные стилистические средства»33, — декларирует С. Лафлёр. Для Р. Винклера, предпочитающего свободу механическому заполнению традиционных схем, поэтическая форма всегда вторична по отношению к содержанию. К. Каппе признается, что использует традиционные формы ради удовольствия, в качестве эксперимента. Для нее сочинение стихов подобно фотографированию. Стихотворение — нечто существующее сейчас. Я. Вагнер прибегает к регулярному стиху только в том случае, если с ним соотносится содержание стихотворения. Так, сестина в «Саду ветеранов» вырисовалась по его признанию лишь в процессе редактирования:

|  |  |
| --- | --- |
| I1die veteranen wachsen aus dem gras  2empor in ihren ehrenuniformen;  3die schweren messingknöpfe blinzeln matt  4ins späte licht des nachmittags zurück.  5sie wachsen aus dem gras wie in den mythen  6das heer der ausgesдten drachenzдhne.  II6die veteranen zeigen ihre zдhne  1auf fotos, die so braun wie altes gras  5geworden sind – vergilbter noch als mythen.  2der kampf, sagt jener grieche, ist der formen  4beginn, und alles fьhrt zu ihm zurьck.  3die veteranen steigen auf das matt-  III3erhorn ihrer erinnerung, das matt  6im gegenlicht erstrahlt. die falschen zдhne,  4die lдngst schon in der ebene zurьck-  1geblieben sind. fast unbemerkt im gras  2die enkel, glьcklich mit geringsten formen  5des spiels — ein gegensatz zum kaum bemьhten.  IV5versuch der veteranen, sich beim mythen-  3umrankten spiel der kцnige ins matt | 2zu setzen. (die die weiЯen steine formen  6benutzen elfenbein und walroЯzдhne.)  1im veteranengarten wдchst das gras.  4die schnecke gleitet in ihr haus zurьck  V4die veteranen denken oft zurьck  5und kaum nach vorne. so entstehen mythen.  1die enkelkinder spielen auf dem gras  3in das die kameraden bissen, matt  6vom kampf. zu leben heiЯt: man muЯ die zдhne  2zusammenbeiЯen. und das schicksal formen.  VI2die schwestern tragen weiЯe uniformen  4und sind doch warm. sie rollen sie zurьck  6ins haus wenn erste sterne ihre zдhne  5entblцЯen, und ein ganzes heer von mythen  3folgt ihnen auf die zimmer. wo es matt  1war vom gewicht erhebt sich nun das gras.  die dunklen formen wandern ьbers gras —  man mag an zдhne denken. oder mythen.  der kцnig bleibt zurьck in seinem matt. 34 |

Стихотворение разворачиватеся как игра ассоциаций, связанных с известным лондонским Королевским госпиталем в районе Челси (домом престарелых, ср. Kindergarten — детский сад). В основе структуры — оппозиция двух хронотопов: былые дни и победы на поле брани и медленный уход в никуда под присмотром медперсонала при отсутствии преемственной связи с подрастающим поколением. Образ создается игрой соответствующих ключевых полисемических (омонимических) единиц: трава, формы, бледный (мат), назад, мифы, зубы и т.д.

Венку сонетов «гёрлиц» предшествовал ряд образов, оформившихся в дальнейшем в отдельные строки, создающие впечатление однообразия посредством рифм, повторяющихся на стыках двух сонетов:

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| heute  lauer | lauer  mauer | mauer  beute | beute  diamant | diamant  fassen | fassen  gassen | gassen  stand | stand  trug | trug  gewicht | gewicht  licht | licht  schmolz | и т.д. |

Одна из целей смещения границ строки у С. Лафлёра, напротив, — скрыть конечную рифму. При помощи анжанбемана она убирается внутрь стиха и у А. Остермайера в стихотворении «Всегда в мыслях», передающим динамику движения между двумя смысловыми константами (Kreisverkehr — движение по кругу — во второй строке и bewegt — движет — заключительное слово):

|  |  |
| --- | --- |
| ob ich mich im auto im  kreisverkehr um die  inseln dreh plötzlich  aus dem wagen spring  den motor laufen lasse  mir ist als müsste ich  abgeschnallt völlig  durchgeknallt um mein  leben rennen egal ob  ichs eilig hatte  noch immer schwitze […]  wenn mir der sinn nach  dir steht die welt egal  wo ich bin sich dreht  denn du bists die sie für  mich bewegt35 | кружу ли по кольцу  в авто  сворачиваю с эстакады  выпрыгиваю вдруг  мотор не выключив  такое чувство будто  обречен не пристегнувшись  насквозь прострелянный  по жизни мчаться  кругу спешу ли  нет ли потом обливаясь […]  когда все мысли о  тебе мир все равно  где я кружится  ведь это ты  его мне  кружишь |

II

Об исчерпанности художественной формы правомерно говорить лишь в том случае, если она превращается в избитый штамп. «К чему, позвольте спросить, рифма? Тот, кто во время оно впервые связал ею слова Sonne – Wonne, Herz — Schmerz, Brust — Lust, был гений; тот, кто прибег к этим рифмам в тысячный раз, нимало того не смутившись, — кретин. Если я прибегаю к рифме, уже бывшей в употреблении, стало быть, мысль моя в девяти случаях из десяти лишена какой бы то ни было новизны. Или, боюсь показаться чересчур прямолинейным, в лучшем случае перепевает старые»36, —констатировал в свое время Хольц, ставя вопрос о функциональной исчерпанности атрибутов метрической поэзии. Много лет спустя, полемизируя с Ф. Мерингом, сводившим все заслуги поэта к раннему периоду его творчества, он напишет: «Моя “Книга времени” — и никакая похвала в мире не закроет мне на это глаза — уже означала застой. Она виртуозно завершала все, чего достигла до сей поры поэзия в формальном отношении, но в смысле ее дальнейшего развития не дала ничего»37. Более того, уже в самой «Книге времени» содержится ироническая оценка известных ему поэтических форм: «Я, — слушай, род тевтонов, — последний эпигон земли»38. В пылу полемики благодарный ученик забывает о патроне Гейне. По мнению ныне живущего поэта Х. Лёффеля, предпринявшего анализ произведений классика на предмет рифмотворчества, он до сих пор не превзойден в виртуозности создания новых оригинальных рифм. Один из первых реформаторов в этой области, Гейне пытается обнаружить новые рифмообразующие созвучия, в частности виртуозно играя с заимствованиями, именами собственными, разноуровневыми формантами слова. Так, в следующем примере, как полагает Х. Лёффель, впервые соединяются в рифме «entledge» с «Komödie»:

|  |  |
| --- | --- |
| Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand  Mich aller Torheit entledge;  Ich hab so lang als Komödiant  Mit dir gespielt die Komödie39. | Довольно. Пора мне забыть этот вздор,  Пора мне вернуться к рассудку;  Довольно с тобой, как искусный актер,  Я драму разыгрывал в шутку!40 |

В «Путешествии по Гарцу» рифмуется «Küh» с «Kammermusizi»41, в «Новых стихах» «verehr ich» на «Menschenkehricht»42, в «Книге песен» «Gesanges» на «Ganges»43 (река в Индии), «spendabel» — с «kapabel», «Fabel» — с «miserabel»44; в «Зимней сказке» — «Menschen» с «abendländschen»45 и т.д. В подобной изобретательности с Гейне по праву может сравниться его современный последователь П. Рюмкорф:

|  |  |
| --- | --- |
| Himmel ist wetterwendsch,  und so bin ich es.  Du bist ein schlimmes Mensch46,  ich bin ein wunderliches47 | Небо — настоящий флюгер,  и я таков же.  Ты — дрянной человечишко,  я — со странностями |

Рифма, по мнению поэта, если она удачна, придает стиху артистическую легкость. Кроме того, в ней скрывается некое звуковое завораживающее начало. Как известно, в основе поэзии лежит просодия фольклора, в том числе заговорных текстов. Поэт иллюстрирует эту мысль, в частности в своем стихотворении 1950-х гг. «На старый лад» («Auf einen alten Klang»), обыгрывающем знаменитые мерзебургские заговоры:

|  |  |
| --- | --- |
| Eiris sazun idi-  si und trieben lidi-  renki vor die Tür.  Flöteten die Merse-  burger Zauberverse,  waren gut zu mir.48. | Сидели как-то колду-  ньи и вправляли  члены у порога.  Пели мерзе-  бургские заговоры,  и были добры ко мне. |

В этом же стихотворении встречается редкая рифма «närrsche — Ärsche». Начало стихотворения заимствовано из зачина первого мерзебургского заговора. Вторая синтагма отсылает читателя к соответствующему заговору о вправлении членов. Второе предложение — аллюзия на текст заговора: будь то кости, будь то кровь, будь то член: косточка к косточке, кровинка к кровинке, член к члену, как клей к клею (Sei es Knochenrenke, / sei es Blutrenke, / sei es Gliedrenke: / Knochen zu Knochen, / Blut zu Blut, / Glied zu Gliedern, / als ob geleimt sie seien).

Следует отметить повышение интереса в последнее время к праистокам поэзии среди молодых авторов. В частности У. Дреснер, цитируя мерзебургские заговоры на Кёльнском литературном фестивале 2006 г., обращает внимание на «заклинательную» суть поэтического жанра как такового49.

Г. Бенн рассматривал рифму прежде всего как принцип систематизации («Ordnungsprinzip»), задающий с самого начала структуру стихотворения. В то же время — это принцип художественный: благодаря рифме литературный текст, по его мнению, возвышается над прозой и приобретает эстетическую самоценность50.

Примечательно в этой связи признание молодой поэтессы К. Раймерт: «Я уже в детстве писала стихи, и моя детская логика подсказывала мне, что нужно использовать рифму. Меня уже тогда хвалили за рифмы. Сегодня я бы сказала, что рифмы — это мнемотехника божественного (Mnemotechnik des Göttlichen). Можно считать, что ты понял язык лишь тогда, когда умеешь писать на нем хорошие рифмованные стихи. Тогда тебе открываются еще не освоенные сознанием, глубинные слои образов. Liebe/Hiebe/Diebe, Herz/Schmerz/ Scherz или Love/Dove, L´amour//toujour и т.д. Традиционные формы для меня не менее интересны, чем поиски собственного дыхания и ритма. Я полагаю, что когда пишу сонет или хайку, то оказываюсь в мыслительном ареале тех, кто это уже проделывал до меня. Вероятно это, как в молитве, когда возникает временнáя конгруэнция. Сонет переносит меня в эпоху барокко. Будто играешь фуги Баха. Я отношу себя к „хранителям” cтихов»51.

В эпоху расцвета верлибра, в «революционные» постмодернистские 1970-е и отчасти 1980-е гг., когда «использование классических форм считалось анахронизмом»52, отказ от метрики служил средством борьбы с засильем традиционных форм в поэзии, отвечавшим вкусам тогдашнего истеблишмента. Это привело к массовому производству прозы в стихах, другими словами механистическому, непродуманному членению текста на строки без учета закономерностей, присущих vers libre. Писать без рифмы стало просто модно и современно (modern). Г. Бенн еще в 1951 г. в своем эссе «Проблемы поэзии» отмечал: «Мы бы сказали, что свободные ритмы, придуманные Клопштоком и Гёльдерлином, в руках посредственности — более невыносимы, чем рифма. Она, во всяком случае, служит в стихотворении средством внутренней упорядоченности и контроля»53.

Характерно, что один из представителей того поколения «бунтовщиков», Р. Гернхардт, выразил свой протест против засилья сонета парадоксальным образом именно в форме сонета.

|  |  |
| --- | --- |
| Sonette find ich so was von beschissen,  so eng, rigide, irgendwie nicht gut;  es macht mich ehrlich richtig krank zu wissen,  daß wer Sonette schreibt. Daß wer den Mut  hat, heute noch so’n dumpfen Scheiß zu bauen;  allein der Fakt, daß so ein Typ das tut,  kann mir in echt den ganzen Tag versauen.  Ich hab da eine Sperre. Und die Wut  darüber, daß so’n abgefuckter Kacker  mich mittels seiner Wichserein blockiert,  schafft in mir Aggressionen auf den Macker.  Ich tick nicht, was das Arschloch motiviert.  Ich tick es echt nicht. Und wills echt nicht wissen:  ich find Sonette unheimlich beschissen54. | Я нахожу сонеты скверными,  ограниченными, неподатливыми, в общем нехорошими;  я заболеваю, когда слышу,  что кто-то пишет сонеты. Что кто-то  сегодня отваживается сочинять такую дрянь;  сам факт, что кто-то этим занимается,  может испортить мне весь день.  Я — озадачен. И ярость  оттого, что какой-то отвратительный тип  блокирует меня своими переживаниями,  вызывает во мне агрессию по отношению к приятелю.  Я не иду на поводу у задницы.  Честно. И не хочу ничего знать:  я нахожу сонеты ужасно скверными. |

Исследователь В. Шнайдер интерпретирует это стихотворение следующим образом: «Фекальная лексика служит здесь инструментом протеста. Кроме юношеского максималистского пренебрежения формой, в нем скрывается агрессия, направленная против общественных устоев. Это стихотворение, подводящее итог целому десятилетию, — и иронический приговор форме, и моде того времени, когда лирика превратилась в разбитую на строки прозу, нерифмованную чушь. […] Гернхардт сознательно использовал в своих стихах традиционные средства, уже давно взятые под сомнение целым поколением авангарда»55.

Несмотря на то, что с середины 1980-х гг. в Германии начинается смена литературных поколений, сопровождающаяся повышением интереса к традиционным стихотворным формам, в поэтической продукции 1990-х гг. сохраняется превалирование верлибра. Так, в антологии «Новый Конради» («Der neue Conrady: Das große deutsche Gedichtbuch von den Anfängen bis zur Gegenwart») количество свободных стихов соотносится с числом метрических форм как 1:5 (20%). В антологии К. Драверта «Обсуждение ситуации» («Lagebesprechung: Junge deutsche Lyrik») из 32 авторов лишь 9 (30%) прибегают к традиционной метрической форме. Из 136 стихотворений сборника — лишь 16 стихотворений (11%) написаны традиционным метрическим стихом. В антологии «Литература девяностых годов» (Literatur der neunziger Jahre. Stuttgart, 2000), наиболее известные поэты старшего поколения (Г. Кунерт, Х.М. Энценсбергер, С. Кирш, Ф. Браун, Р. Кунце, Э. Борхерт, П. Хертлинг) представлены стихами в форме верлибра. Это не означает, однако, что всем без исключения чужда метрическая форма. Так, К. Кролов держит равновесие, а В. Бирман оказывается в данном случае приверженцем традиции. Тем не менее, налицо определенная тенденция. В творчестве Х.М. Энценсбергера превалирует верлибр, хотя встречаются и стихи в традиционной форме56. П. Рюмкорф, специально занимавшийся теорией рифмы, использует все разнообразие классической формы наряду со свободным стихом. В поэтическом сборнике «Выходи!» (Komm raus: Gesänge, Märchen, Kunststücke. Wagenbach; Berlin, 1992), где собраны стихи поэта разных лет, отношение рифмованных стихов к нерифмованным составляет 2:1, причем преобладают стихи с нерегулярными ритмами.

Еще более разнообразен выбор стихотворной формы у Р. Гернхардта. Продолжатель традиций Гейне и Кестнера, он в настоящее время — один из самых активных приверженцев рифмованной поэзии. В заостренно-утрированной форме поэт определяет стихотворение как «языковое сообщение, венчающееся рифмой»57. При явном преобладании метрики (соотношение примерно 10: 3) у него часто встречаются белые стихи (1:5). По меньшей мере 5% стихотворений представляют собой звуковые эксперименты (Lautspiele). Кроме того, он нередко прибегает к индивидуальной строфике. Так, цикл «Сердце в беде» состоит из двух частей — Prae-Op (69 строф) и Post-Op (31 строфа), в которых полностью отсутствует рифма58.

В практике редактора и поэта А. Бюнгена, редактирующего ежегодно до 300 поэтических сборников, соотношение метрических рифмованных стихов и верлибра составляет 1:10. Причем отмечается, что использование свободного стиха обусловлено не столько авторским замыслом, сколько отсутствием навыков владения техникой традиционной версификации. Примечательно в этой связи высказывание одного известного молодого поэта: «Я до сих пор не писал рифмованных стихов, поскольку не владею этой техникой. Кроме того, этот ограничитель лишает меня возможности выразить желаемое»59.

Можно утверждать, что для приверженцев модернистского канона рифма — одно из многих и далеко не главных версификационных средств в богатом арсенале поэтического инвентаря. «Я почти не употребляю рифмы в чистом виде, — свидетельствует Я. Вагнер. — В основном речь идет о приблизительных либо неточных рифмах, которые не сразу расслышишь. Для меня рифмы — средство создания структуры, корневой основы стихотворения. Парадоксальным образом они служат источником свободы, а именно, направляют мысль на что-то неожиданное»60. Кроме того, неточные рифмы, в особенности смежные, на стыке разрываемых формантов слова, могут служить, по мнению поэта, одновременно способом иронического обыгрывания традиции в целях ее разрушения и данью уважения рифме как таковой.

«Рифма не имеет для меня того значения, какое ей придавалось в XIX в. Я употребляю ее без особого умысла, как ляжет на душу»61, — признается С. Лафлёр. «Люблю работать с рифмой, которая возникает спонтанно»62, — вторит ему Р. Винклер. Большинство моих стихов, около 80%, — verse libre»63, — констатирует Т. Неш. Э. Шенкель употребляет рифмы от случая к случаю в целях создания комического эффекта. Э. Шталь признается, что никогда не писал рифмованных стихов, однако любит играть с внутренней рифмой либо ассонансами. Для Н. Хуммельта использование скрытой рифмы, как указывает рецензент его поэтического сборника «Знаки на снегу» («Zeichen im Schnee») Р. Вартуш — «возможность поиграть на расхождениях между речевым потоком и синтаксической структурой предложения, что проявляется лишь при декламации»64:

|  |  |
| --- | --- |
| sag welchen der glücksstoffe barg  die banane die ich als speiserest  an meinem gaumen ahne65 | скажи какие гормоны счастья скрывал  банан привкус которого  предчувствует моя гортань |

Р. Вольф, напротив, полагает уместным в «соответствии с духом времени» поиграть с конечной рифмой. Чрезвычайно редко, лишь из желания поэкспериментировать прибегает к рифме Р. Диттрих, считая традиционное использование рифмы обыкновенным украшательством, которое требует много сил. В этой связи нельзя не упомянуть его переводы рифмованной поэзии Н. Рубцова, блестяще выполненные для сборника «Приди, земля» (Komm, Erde. Ausgewählte Gedichte. Schweinfurt, 2004). Довольно много скрытых рифм, а также намеренно «дешевых» рифм использует Т. де Тойс, в большинстве случаев с целью нарушить ритм прочтения, завуалировать изначально заложенную в нем музыкальность.

И. Арльт использует рифмы «экономно и никогда в сочетании со строгой метрической формой, дабы избежать излишней гладкости, монотонности, отсутствующей в жизни. К примеру, рифма в последней строфе стихотворения «Поэт Фуке» исполняет роль «скрепы»:

|  |  |
| --- | --- |
| Ein Junge weint nicht Er wird  verschossen ins Erziehungsziel Soldat  zum Mann Ein Preußischer Offizier  (mit normannischen Vorfahren)  weint nicht Er wird  zum vorfahrenden Ritter bei Freunden  deren Häuser er Burgen nennt Ein Ritter  weint nicht Er dient den Frauen […]  Das ist ein Märchen  Undine weint und weint  im Havelland am Tränensee  worauf er seinen Namen reimt  Friedrich de la Motte-Fouqué66 | Юноша не плачет Из него делают  цель воспитания «солдат»  мужчину Прусский офицер  (с норманнскими корнями)  не плачет. Он станет  первым рыцарем среди друзей,  чьи дома назовет крепостью Рыцарь  не проливает слез Он служит дамам […]  Это сказка  Ундина все плачет и плачет  в долине Хафель у озера слез  с которым он рифмует свое имя  Фридрих де ля Мотт Фуке |

Конец стихотворения обыгрывает реакцию немецкого романтика Фридриха де ла Мотт Фуке (1777–1843) на неожиданный успех его сказки «Ундина» (1811), отразившуюся в одном из его стихотворений, где есть такие строки: «Was reimt sich auf Fouqué» […]? «die Nymph’ im Tränensee» («Что рифмуется с Фуке» […]? «Нимфа в озере слез»). Этой же цели, по свидетельству поэтессы, служит ассонанс «weint / reimt» («плачет / рифмует»), где в семантике глагола «плакать» соединились «невыплаканные слезы» Фуке по поводу своей неудавшейся писательской карьеры» и «слезы» Ундины, погубившие неверного рыцаря.

Даже у авторов, отдающих предпочтение традиционной метрической форме употребление рифмы весьма различно. Если Г. Гернхардт зачастую обращается к ожидаемым рифмам, что в некоторой степени свидетельствует о том, что они не имеют для него самостоятельного художественного значения, то для П. Рюмкорфа рифма — это всегда упражение в артистичности, а для Х.М. Энценсбергера — смысловой сигнификант.

Следует отметить, что подобные упражения с традиционными формами не всегда находят понимание среди поколения поэтов, воспитанных на эталонах верлибра. Словно в пику поэтам-традиционалистам они рассматривают постмодернистскую игру с формами как «недостаток мастерства», простое «любительское сочинительство»67.

**Список литературы**

1 Holz A. Revolution der Lyrik. Berlin, 1899. S. 27. Здесь и далее, если это не оговаривается специально, перевод с немецкого выполнен автором статьи.

2 Ibid. S. 24.

3 Ibid. S. 32.

4 Ibid. S. 44.

5 В 1889–1890 гг. Хольц публикует в «Ньюйоркер Штаатсцайтунг» («New Yorker Staatszeitung») серию статей о зарубежных писателях XIX в. Среди прочего он анализирует творчество Э. Золя, братьев Гонкур, Х. Ибсена, Г. Флобера, А. Доде, Г. де Мопассана, А. Дюма, Ш. Бодлера, Л. де Лиля, И. Тэна и др. Эти статьи представляют интерес для установления генетических связей творчества писателя с предшествующей литературной традицией (SBPK. Dep. 6. M. 12). В неопубликованной статье О. Е. Лессинга «Неизвестное из Арно Хольца» («Unbekanntes von Arno Holz») также прослеживаются генетические связи творчества Хольца с творчеством Золя, братьев Гонкур, Флобера. Хольца (SBPK. Dep. 6. M. 23).

6 Holz A. Revolution der Lyrik … S. 45.

7 Ibid. S. 44.

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Ibid. S. 46.

11 Ibid. S. 66.

12 См. подp.: Schultz H. Vom Rhythmus der modernen Lyrik: Parallele Versstrukturen bei Holz, Rilke, Brecht, und den Expressionisten. München, 1970. S. 31–58; 74–92.

13 Holz A. Revolution der Lyrik … S. 50. Интересно сравнить высказывание на этот счет теоретика русских имажинистов В. Шершеневича: «Единицей в поэтическом произведении является не строфа, а строка, п. ч. она завершена по форме и содержанию». (Шершеневич В. 2х2=5: Листы имажиниста. М., 1920. С. II).

14 Schumann B.U. Du weißt // Ein Himmel auf der Erde: Liebesgedichte. Schweinfurt, 2002. S. 59.

15 Lafleur S. rheinbar scheintot // Lyrik. Hamburg; Bremen, 2000. S. 12.

16 П. от 18.08.2001. — Личный архив автора данной статьи (в дальнейшем — ЛАТК.

17 Печатается по рукописи.

18 Печатается по рукописи.

19 Rautenberg A. verlangsamt in den Kieler Winter // Lyrik von Jetzt: 74 Stimmen / B.Kuhligk, J.Wagner. Köln, 2003. S. 162.

20 Rautenberg A. die kugel // Ibid. S. 160

21 Grimm-Eifert G. Tropfender Strich // Tunnelfahrten / M. Seifer, G. Grimm-Eifert. Vechta-Langförden, 2001. S. 139.

22 Gräf D.M. des Vogels blauer Sariflügel. Печатается по рукописи.

23 Toys T. de (TR)AN(SK)AL(YPSE). Печатается по рукописи.

24 Stolterfoht U. immer stärkere lesergehirne bedrohen die wirkmacht der dichtiung // Диапазон — Diapason. Антология современной немецкой и русской поэзии. Anthologie deutscher und russischer Gegenwartslyrik. М. 2005. М., 2005. S. 170–171. Перевод с немецкого — Б. Замеса.

25 Hasselblatt D. Lyrik heute — Kritische Abenteuer mit Gedichten // Signum Taschenbuch № 201. Gütersloh, 1963. S. 216.

26 Rarisch K.M. Teufelstrillersonett // Die Geigerzähler hören auf zu ticken: 99 Sonette mit einem Selbstkommentar. Hamburg, 1990. S. 110.

27 См.: Hasselblatt D. Lyrik heute … S. 216.

28 Rarisch K.M. Empor // Die Geigerzähler hören auf zu ticken … S. 98.

29. Rarisch K.M. Humanae vitae// Ibid. S. 64. Jauche (из сорбск. jucha = бульон). Jauchzen — звукоподр. от juch! — средневерхненем.: juchezen — ликовать.

30 Lafleur S. niederrhein // Neue Heimat. Köln. 2004. S. 52.

31 Stahl E. Rhein=Fahrt/Lied // Der neue Conrady: Das große deutsche Gedichtbuch von den Anfängen bis zur Gegenwart / K.O. Conrady. Erw. und aktualisierte Neuausg., 2. Aufl. Duesseldorf [u.a.], 2000. S. 1249.

32 Winkler R. Okeanos // Neue deutsche Literatur. H. 6. 2002. S. 42.

33 П. от 20.04.04. — ЛАТК.

34 Wagner J. der veteranengarten // Guerickes Sperling. Berlin, 2004. S. 22–23.

35 Ostermaier A. Always on my mind // Heartcore. Gedichte. Frankfurt a.M., 1999. S. 22.

36 Holz A. Revolution der Lyrik … S. 26.

37 Holz A. Das Werk: In 10 Bd. Bd. 10. Berlin, 1925. S. 534.

38 Ibid. S. 66.

39 Heine H. Buch der Lieder. XLIV// Sämtliche Schriften. Sämtliche Schriften. In 12 Bdn. Bd. 7. Ullstein, 1981. Bd 1. S. 130.

40 Гейне Г. Избранные сочинения: Пер. с нем. / Редкол.: Л. Андреев, Г. Бердников, Г. Гоц и др.; Сост., вступ. Статья и коммент. А. Дмитриева. М., 1989. Пер. А.К. Толстого. С. 68

41 Heine H. Harzreise // Sämtliche Schriften … Bd 3. … S. 138.

42 Heine H. Neuer Frühling. XLIV // Sämtliche Schriften … Bd 7 … S. 319.

43 Heine H. Buch der Lieder. Lyrisches Intermezzo // Sämtliche Schriften … Bd 1. … S. 78.

44 Ibid. S. 86.

45 Строфа: Fehlt etwa einer vom Triumvirat, / So nehmt einen anderen Menschen, / Ersetzt den König des Morgenlands / Durch einen abendländschen была предназначена для 4 главы первого издания (Caput IV), однако в дальнейшем вырезана цензурой. См.: Heine H. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Band IV / M. Windfuhr. Hamburg, 1985. S. 100. Ср. также другие рифмы к слову Mensch: en monnaie de singe (Heine H. Nachgelesene Gedichte 1845–1856. // Sämtliche Schriften … Bd. 11. … S. 275); Niederländschen (Nachgelesene Gedichte 1845–1856 …Bd. 11. … S. 311).

46 Считается чрезвычайно трудным найти рифму к слову «Mensch».

47 Rühmkorf P Auf ein rohes Herz // Komm raus! Gesänge, Märchen, Kunststücke. Berlin, 1992. S. 42.

48 Цит. по: Rühmkorf P. «agar agar-zaurzaurim». Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen An-klangsnerven. Reinbek bei Hamburg, 1981. S. 20.

49 Интервью с А. Рахманиной в передаче «Мосты» на радиостанции «Немецкая волна» 25.03.2006.

50 См.: Benn G. Probleme der Lyrik. Wiesbaden, 1951. S. 28.

51 П. от 3.04.2004. — ЛАТК.

52 Drawert K. Vorwort // Lagebesprechung: Junge deutsche Lyrik / K. Drawert. Frankfurt a. M., 2001. S. 12.

53 Benn G. Probleme der Lyrik … S. 28.

54 Gernhardt R. Materialien zu einer Kritik der bekannten Gedichtform italienischen Ursprungs // Gedichte 1954–1997. Zürich. 1999. S. 116–117. Впервые напечатано: ZEIT-Magazin. № 14. 30.03.1979. S. 50.

55 Schneider W. Lob der Form // Frankfurter Anthologie / M. Reich-Ranicki. Bd. 26. Gedichte und Interpretationen, Frankfurt a.M.; Leipzig, 2003. S 191.

56 См., в частн.: Enzensberger H.M. Leichter als Luft // Leichter als Luft. Moralische Gedichte. Frankfurt a. M., 1999. S. 37–38..

57 Цит. по: Gelberg H.-J. «Wirf ein Wort in die Luft…»: Lyrik zwischen Poesie und Nonsens // Kinder-und Jugendliteratur in Deutschland / R. Raecke. München, 1999. S. 158.

58 Gernhardt R. Herz in Not. Tagebuch eines Eingriffs in einhundert Eintragungen // Lichte Gedichte. Frankfurt a. M., 2002. S. 207–249.

59 П. от 1.04.2004.

60 П. от 31.03.2004.

61 П. от 31.12.2001. — ЛАТК.

62 П. от 1.04.2004.

63 П. от 8.04.2004.

64 См.: Wartusch R. Alle Vögel sind schon da. Zeichen im Schnee. Gedichte von Norbert Hummelt (2001, Luchterhand) // Frankfurter Rundschau. 28.7.2001.

65 Hummelt N. ich höre mich sagen // Zeichen im Schnee … S. 33.

66 Arlt I. Der Dichter Fouqué // Musen und Grazien in der Mark. Bd 1. Berlin, 2002. S. 142.

67 Hartung H. Die Sache der Hände. Eine schüchterne Errinnerung // Merkur. Deutsches Zeitschrift für europäisches Denken. H. 3. 1999. S. 326.