**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 vorbeiziehennix stoert ihn mehrsein kopf ist leerhoert nur noch das droehnenden autoverkehrvon der bruecke von oben herdarueber schwebt eine seilbahner peilt dieweil den rhein anvon fluszaufwaerts pfluegtein bug den stromein kraftvoller frachtervoll bis oben mit faesserndurchkeilt das fahrgewaesser […]15 | x / XxxXx / X / xXxXxXx / xXXxx / XxXxX / xXx / xxxXxxXxxXxxXx / xXxXxXxX / xxXXxXxX / xXXxXXx / XxXxXxXxxXxx / xXxxXxxX /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 метеоритв двух шагах от меня.я вмиг узнал его: то был тот камень, что тридцать лет назадя вырезал из русла чтобы узнать как долгоон будет бороздитьвселенную, назло всейсиле 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»:

|  |  |
| --- | --- |
| Bloßdie verkrüppeltetannenspitzestrebtauf langesichtins nichts18 | Лишьискалеченнаяверхушкаелиустремляетсясдальнимприцеломв никуда |

Разрыв может традиционно выделять границы смысловых единиц (синтагм):

|  |  |
| --- | --- |
| Vorn auf der Holzbrückewinkt eine Fahne schnellund unkontrolliert dem Wind nachÜber den Kai hinweggibt ein einsamer Bootsmastden Takr des Meeres anAuf der anderen Seite der Fördebewegen sich die Kräne der Werftlangsamer als meine Zeit vergeht19 | Впереди на деревянном мостуфлаг быстро и бестолковомашет ветруНад набережнойодинокая мачта качаетсяв такт с моремНа другой стороне фиордакраны верфи двигаютсямедленнее 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 kugelstoЯen die die weltaus angeln hebt ein lid daslinke auge sieht was das rechteauge sieht dasselbe bild verschobenum die nasenspitz das linke bildvom linken aug das rechte bild vomrechten aug ein gleichnis dasbekreuzt vom hirn belichtet sichhalbiert so wird aus zwei bildeins so wird aus doppelthalb so sehn wir inden 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 Mädchenvon sechs//Der Krieg/ war zu EndeEs sah den Mohn /aufden 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 девочкашести летКонец войнеМак наполях.Он был очень красивСегодня спустя пятьдесят летженщина почти научилась ходить(раньше она только хромала; поля, улицы, дворцы, церквиперемещались туда — сюдаим было нелегко)Сегодня...Мак останавливаетсякогда она подходит ближеЯрким 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, golddurchstrickt, kostbar und kühl.Dies alles war einmal.Zu schmalfür hartes Kantenstoßenim Lebensgewühl.Im tropfenden Strichwird schwach geklagtetwas mit Kargheit gesagt21. | Белое и серебристое, с золотымипрожилками, дорогое и прохладное.Все это когда-то было.Слишком узкодля жестких ударов о краяжизненного столпотворения.В капающем пунктиреслед жалобынедосказанного. |

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 Vogelsblauer Sariflügelschlag,verzischender Papierdrachenim Armen:der Pfau22 | птичий взмах крылав голубомсари,прошипевший бумажный змейжалкий:павлин  |

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

|  |  |
| --- | --- |
| das ultimative gedicht / nach dem endealler literarischen welten / enthдlt weder wortenoch laute geschweige denn / assoziationen uminhalte zu transportieren / sondern verblьfft jenedenker genauso wie / sдmtliche dichter derenseele noch sehnsucht / und hoffnung hofftmit beweisen (anstatt / solchen behauptungen fьrdie wir einst / ins gefдngnis gingen)daЯ gott bloЯ / ein schцner begriffneben anderen lьgen / war ohne tatsachengerecht zu werden / als wirklicher maЯstabvon unglaublich lebendigen / durch jeden sinn hindurchströmenden freiheiten / überdurchschnittlicher menschen23 | ультимативное стихотворение / после концавсех литературных миров / не содержит ни словни звуков не говоря уже / об ассоциациях дляпередачи содержания / а поражает техмыслителей так же как / все поэты чья душа еще полна томления / и надеждыдоказательством того (вместо / тех утверждений закоторые мы когда-то / шли в тюрьму)что бог был всего лишь/ красивым понятиемнаряду с другими обманами / не подтвержденнымифактами / в качестве реального масштабаневероятно живых / проникающих через любой смыслвсепроникающих 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 enthieltvermittelt heute das laden von großen dateien ein vцllig neues lyrik-gefьhl. neben strophen mit komplexen erkenntniseffekten harrenbrettharte 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 цffnetsich 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 rauschenzeichen ьbers blatt: icon-gewitter / morphischer bums. TEXT schiebtbeharrlich 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 bereitsx 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 nunwie in unserm falle bruch braucht man sich nicht zu wundern — ein lyrik-freund steht auf und klagt: «im wirklichen leben fallen zeilen aber nichtso gradlinig nach unten». gьtiger gott! nimm einen zьnftigen sinus unddu erhдltst autentische welle bzw. zeilenfall real. was folgt ist reinefleiЯarbeit: metrum takten / reime schichten / dann alles schцn herbst-lich einrichten. fehlt nur noch das signal fьr POEM OVER. ich habemich fьr einen sound von schlingmeister entschieden: «stein der intrьbe 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 следуетчистое 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 жуквсякому 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 AugenweideEntäußert sich der Innereien. Mu-Tatis mutandis wird die Kuh tabu […]26 | Храбрая корова на голубом просторе для глазОпоражнивается. 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 sichueber trueben ruebenhuegeln, knollenwaellen. pralle planen ueberziehensatte ballen strohs. radwanderwege30 | голландское небо громоздится тучаминад хмурыми брюквенными холмами, клубневымистенами. тугие навесы из брезента покрываюттолстые 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: nichtnur 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 частодорога: путьпрочьпо реке с помощью спец.магии: нетолько лореляйляй нетолько эротическиеочертания холмов: нетмоя экзистенциякупается 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 mehrWeltstrom, «Ursprung der Götter» {Homer} und also {Orpheus} «schönfliessend» — in mir die Niemandsländer Asia Europa Thraceempfand 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 gras2empor in ihren ehrenuniformen;3die schweren messingknöpfe blinzeln matt4ins späte licht des nachmittags zurück.5sie wachsen aus dem gras wie in den mythen6das heer der ausgesдten drachenzдhne.II6die veteranen zeigen ihre zдhne1auf fotos, die so braun wie altes gras5geworden sind – vergilbter noch als mythen.2der kampf, sagt jener grieche, ist der formen4beginn, und alles fьhrt zu ihm zurьck.3die veteranen steigen auf das matt-III3erhorn ihrer erinnerung, das matt6im gegenlicht erstrahlt. die falschen zдhne,4die lдngst schon in der ebene zurьck-1geblieben sind. fast unbemerkt im gras2die enkel, glьcklich mit geringsten formen5des spiels — ein gegensatz zum kaum bemьhten.IV5versuch der veteranen, sich beim mythen-3umrankten spiel der kцnige ins matt | 2zu setzen. (die die weiЯen steine formen6benutzen elfenbein und walroЯzдhne.)1im veteranengarten wдchst das gras.4die schnecke gleitet in ihr haus zurьckV4die veteranen denken oft zurьck5und kaum nach vorne. so entstehen mythen.1die enkelkinder spielen auf dem gras3in das die kameraden bissen, matt6vom kampf. zu leben heiЯt: man muЯ die zдhne2zusammenbeiЯen. und das schicksal formen.VI2die schwestern tragen weiЯe uniformen4und sind doch warm. sie rollen sie zurьck6ins haus wenn erste sterne ihre zдhne5entblцЯen, und ein ganzes heer von mythen3folgt ihnen auf die zimmer. wo es matt1war 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:

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| heutelauer | lauermauer | mauerbeute | beutediamant | diamantfassen | fassengassen | gassenstand | standtrug | truggewicht | gewichtlicht | lichtschmolz | 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 imkreisverkehr um dieinseln dreh plötzlichaus dem wagen springden motor laufen lasse mir ist als müsste ichabgeschnallt völligdurchgeknallt um meinleben rennen egal obichs eilig hatte noch immer schwitze […]wenn mir der sinn nachdir steht die welt egalwo ich bin sich drehtdenn du bists die sie fürmich bewegt35 | кружу ли по кольцув автосворачиваю с эстакадывыпрыгиваю вдругмотор не выключивтакое чувство будтообречен не пристегнувшисьнасквозь прострелянныйпо жизни мчатьсякругу спешу линет ли потом обливаясь […]когда все мысли отебе мир все равногде я кружитсяведь это тыего мнекружишь  |

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 VerstandMich aller Torheit entledge;Ich hab so lang als KomödiantMit 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 вправляличлены 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 Muthat, 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 Wutdarüber, 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-тосегодня отваживается сочинять такую дрянь;сам факт, что кто-то этим занимается,может испортить мне весь день.Я — озадачен. И яростьоттого, что какой-то отвратительный типблокирует 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 bargdie banane die ich als speiserestan meinem gaumen ahne65 | скажи какие гормоны счастья скрывалбанан привкус которогопредчувствует 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 Soldatzum Mann Ein Preußischer Offizier(mit normannischen Vorfahren)weint nicht Er wird zum vorfahrenden Ritter bei Freunden deren Häuser er Burgen nennt Ein Ritterweint nicht Er dient den Frauen […]Das ist ein Märchen Undine weint und weint im Havelland am Tränenseeworauf er seinen Namen reimtFriedrich de la Motte-Fouqué66 | Юноша не плачет Из него делаютцель воспитания «солдат»мужчину Прусский офицер(с норманнскими корнями)не плачет. Он станет первым рыцарем среди друзей,чьи дома назовет крепостью Рыцарьне проливает слез Он служит дамам […]Это сказкаУндина все плачет и плачетв долине Хафель у озера слезс которым он рифмует свое имяФридрих 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.