

О длине стихотворной строки, или можно ли формализовать телесность в стихе

ON THE LENGTH OF THE POETIC LINE, or IS IT POSSIBLE TO FORMALIZE CORPOREALITY IN POETRY

Наталья Азарова (Институт языкознания РАН; ведущий научный сотрудник отдела теории языка; руководитель Центра лингвистических исследований мировой поэзии; доктор филологических наук), natazarova@gmail.com / Nataliya Azarova (The Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences; leading researcher, Theory of language department; head of the Centre for World Poetry Studies; PhD), natazarova@gmail.com

УДК: 801.6+82.1+82.0 UDC: 801.6+82.1+82.0

Ключевые слова: телесность поэтического текста, ритм дыхания, длина стихотворной строки, верлибр

Key words: corporeality of poetic text, the rhythm of breath, the length of the poetic line, free verse, vers libre

Аннотация

В статье ставится вопрос, насколько структура стихотворного текста способна отражать заложенную в нем телесность, взаимосвязь между ритмом дыхания и глазным ритмом и служить проекцией разного типа движений в пространстве. В качестве формального критерия выбирается длина стихотворной строки и делается предположение, что длинная строка верлибра предоставляет особые возможности для реализации связи с телесностью, а также для соотнесения ментального и телесного. В качестве прецедентного текста и модели подобной взаимосвязи выступает «уитменовская строка» — длинная строка верлибра, длина которой определяется ритмом дыхания (и шире — телесностью) человека. Эта модель транслируется в поэзии XX века. Тем не менее предлагаемая формализация не жесткая: длинная строка может реализовывать и противоположную стратегию — чистой ментальности.

Abstract

Natalia Azarova asks to what extent the structure of the poetic text is capable of reflecting the corporeality embedded within it, the interplay between the rhythm of breath and that of the eyes, and of serving as a projection of various movements in space. Azarova selects the length of the poetic line as a formal criterion and proceeds from the assumption that a long free-verse line offers special possibilities for realizing the link with corporeality, as well as for connecting the mental and the corporeal. The «Whitman line» — a long free-verse line, the length of which is determined by the rhythm of breath (and more broadly, of corporeality) — acts as a precedent and model for this kind of interplay. This model was transmitted in twentieth-century poetic texts. Nevertheless, the proposed formalization is not rigid; a long line can help to bring about the opposite strategy as well — one of pure ideation.

Когда мы пытаемся установить некоторую взаимосвязь между текстом и телесностью, то заранее полагаем, что такая взаимосвязь существует. Однако можно ли формализовать это? Иными словами, можно ли формализовать телесность в стихе, например, исходя из определенного существенного параметра — такого, как длина строки? Здесь можно выделить два аспекта. Первый — поставить вопрос: каким именно образом та или иная форма, текстовая структура связана с телесностью? А второй — заметить, что та или иная структура, в отличие от других, обязательно предполагает тесную связь с телесностью.

Задать вопрос — чем полагается окончание строчки? — значит уже установить связь между стихом и визуальным. Распространенный концепт «стиха» включает в себя особый телесный ритм, особое движение глаз и особую визуальную информацию. Строка стиха определяется как более короткая, чем обычная типографская строчка^[1]. С другой стороны, концепт стиха предполагает и связь с телесностью иного типа — произнесением голосом, — т.е. связь между стихом и перформативом. Что это, чистая условность? Безусловно, нет. Даже в традиционном стихе — независимо от того, что стихи были записаны строго в столбик, а длина строк была сопоставимой, — полагалось некое присутствие подчеркнуто равномерного (искусственного) ритма дыхания, так или иначе обращенного к адресату. Именно ритм дыхания как при чтении вслух, так и при чтении глазами, внутренним голосом (при котором все равно моделируется чтение вслух), может способствовать, в частности, осуществлению *магической функции* стиха.

Связь между ритмом дыхания и *глазным* ритмом легко устанавливается даже неискушенным читателем. И немаловажную роль здесь играет длина строки. Как визуальный, так и «дыхательный», произносительный облик стиха зависит от длины строчки. Самое грубое разделение — это разделение на короткие и длинные строки и, соответственно, на стихи только или преимущественно из длинных строк и, соответственно, из коротких строк.

Короткая строка стиха, как правило, предполагает более отрывистое чтение, т.е. чтение подчеркнуто искусственное, не связанное с естественным ритмом дыхания. В

экспериментальных стихах предельно короткие строчки, состоящие из одного слова, обладают ярко выраженным перформативным потенциалом: длина дыхания сокращается, а все слова, даже если они не содержат выраженного звукового повтора, благодаря схожему звуковому облику воспринимаются как похожие (иногда вплоть до эффекта паронимии). В знаменитом стихотворении Владислава Ходасевича «Похороны» короткие однословные строки состоят из односложных слов. Каждое из слов произносится на одном выдохе и со схожей интонацией. Появляющееся у слов общее значение можно воспринимать как нечто подобное серии ненастойчивых императивов (*сядь, вынь, вверх* и т.д.) или как серию дейктических конструкций с семантикой предъявления, что при чтении вслух может быть интерпретировано читателем как звуковые или телесные перформативные жесты:

Лоб —

Мел.

Бел

Гроб.

Спел

Поп.

Сноп

Стрел —

День

Свят!

Склеп

Слеп.

Тень —

В ад!

[Ходасевич 1992: 274]

Но обязательно ли интерпретировать короткие строчки, устанавливая связь с телесностью? В случае Ходасевича этому способствует не столько длина строки, сколько звуковой облик отдельных коротких слов. А вот если записать короткими строчками из одного слова поэтический текст другого типа, то эта связь может и не установиться и впечатление останется чисто «глазное»: короткие строчки удобны для чтения. Хорошим примером здесь могут служить стихи Игоря Холина, который в свое время, вдохновленный появлением компьютеров, переписал все свои тексты короткими строчками.

Хотя связь длины строчки с телесностью не концептуализировалась в метатекстах, однако, возможно, в сознании читателя с телесностью связывалась именно длинная строка[2]. Длинная строка приглашает читателя не прерываться, прочесть (просмотреть) строку «на одном дыхании», чтобы не растерялся ее эмоционально-экспрессивный запал, т.е. подразумевает некоторое усилие (эмоциональное, глазное, телесное) адресата. В какой-

то мере это сродни риторике, ораторскому искусству, поэтому стихи с длинными строчками могут восприниматься как прозаизмы. В то же время существует некая устойчивая связь длинной строки с телесностью как проекции разного типа движения в пространстве, например шага. С другой стороны, длинная строка визуально усиливает линейность прочтения, т.е. возможное восприятие ее как прозаизации связано и с движением глаза слева направо:

O the engineer's joys! to go with a locomotive!

To hear the hiss of steam, the merry shriek, the steam-whistle, the
laughing locomotive!

To push with resistless way and speed off in the distance[3].

У современного читателя длинная строка ассоциируется либо с архаикой, либо с верлибром, а Уолт Уитмен единогласно признается фигурой, символизирующей начало как верлибра вообще, так и верлибра из длинных строк [Steele 1990; Kirby-Smith 1996]. По отношению к телесности необходимо выделить два аспекта проблемы, которые могут выступать и совместно, и по отдельности: первый — телесность и длинная строка, второй — телесность и верлибр. Обычно конец строки Уитмена полагался исследователями исходя из ментального критерия: он «никогда не разрывает стих произвольно <...>, его произведения почти всегда разбиты на строки или периоды, длина которых соответствует естественной длине мысли» [Kennedy 1972: 169]. Однако конец строки верлибра может задаваться ритмом дыхания, его подчиненностью внешним явлениям, неравномерностью, определяющей «словесную походку» (выражение Юрия Тынянова). По мысли Тынянова, единицей динамизации стиха в верлибре «служит каждый предыдущий ряд по отношению к последующему» [Тынянов 2002: 64]. Известно, что при чтении верлибра, как правило, каждый конец строчки маркируется более значительной паузой, чем при чтении рифмованных стихов. Таким образом фиксируются естественные остановки дыхания, поэтому связь с телесностью может быть акцентирована именно в верлибре.

Кроме того, если в стихотворении из коротких строк легче устанавливаются вертикальные связи, то в длинной строке превалируют горизонтальные. Благодаря движению глаза слева направо усиливается последовательность, последовательное движение, а вертикальные связи так или иначе ослабляются, в результате чего возникает ощущение нарратива. В этом смысле по отношению к знаменитым перечислительным рядам Уитмена возможны два типа рассуждения. Первый — перечисления и нарративы характерны для Уитмена, поэтому любовь поэта к перечислениям и нарративный характер его лирики требуют длинной строки. Второй — длинная строка определяется телесным ритмом продвижения в пространстве, что в свою очередь предопределяет появление нарратива и рядов перечислений. Объявление перечислений следствием, а не причиной длины строки, возможно, является более адекватным.

В истории культуры стихотворения Уитмена не просто фигурируют как значимые прецедентные тексты, в том числе опознаваемые по критерию длины строки. Формируется концепт «Уитмен», конститутивным признаком которого является телесность. Именно Уитмен первый назвал себя «поэтом тела»:

I am the poet of the Body and I am the poet of the Soul,

The pleasures of heaven are with me and the pains of hell are with me,

The first I graft and increase upon myself, the latter I translate

into new tongue...[4]

Действительно, «торжество духовного начала художественно осмысливается не как преодоление телесной “оболочки”, но как ее <...> развитие, расцвет» [Венедиктова 1982: 36].

Телесность поэзии Уитмена можно трактовать тройко:

— телесность 1: можно мыслить уитменовскую телесность как телесность субъекта — как некую тему, которая утверждается в тексте и самим текстом;

— телесность 2: телесность внешнего адресата. Это длина строки при чтении: длиной строки задается протяженность дыхания адресата, в том числе и при чтении про себя (внутренним голосом). Воздействие на адресата заключается в том, чтобы заставить его дышать и делать паузы особым образом;

— и, наконец, телесность 3: условно — это телесность самого текста, заложенная в нем потенциальная перформативность. Дело в том, что длинная строчка выигрышной при чтении вслух, чем нейтральная. И наоборот, она иногда вызывает затруднения при чтении глазами — читатель путается, теряет ее, — поэтому длинная строчка как бы приглашает прочесть себя вслух, вызывает желание читать вслух[5].

Возможно, неслучайно «верлибр из длинных строк» и «телесность» в качестве двух составляющих входят в то, что можно обозначить как концепт «Уитмен». Но интересно, что они, как правило, рассматриваются сами по себе: обычно телесность трактуется как особенность поэтики Уитмена, его идеология, его стратегия, его оптика [Moon 1993], но не как свойство его строки.

Когда «Уитмен» превращается в концепт из двух составляющих: (1) телесность, (2) длинная строка верлибра с нескончаемыми перечислениями — и фигурирует как прецедентный текст в культуре, то оказывается, что эти две вещи вполне связаны между собой. «Уитменовскую строку» можно определить как длинную строку свободного стиха, длина которой определяется дыханием (и шире — телесностью человека). Как это транслируется в культуре, видно, если посмотреть, с одной стороны, на тексты Фернандо Пессоа, с другой — на тексты Аллена Гинзберга.

По мысли великого португальского поэта Фернандо Пессоа, создание Уильямом Блейком свободного стиха, усовершенствованного затем Уитменом, дало литературе симфонический инструмент и сделало возможной идейно-словесную оркестровку[6]. Казалось бы, это высказывание можно воспринимать в аспекте взаимосвязи формальной организации стиха и его идейной организации (организации идей). На самом деле в статье поэта фигурирует термин *ideativo*, который, учитывая визуальную значимость текста и строчки для Пессоа, очевидно, лучше всего коррелирует с тем, что называют *идеограммой*, т.е. *симфония* у поэта — это одновременно и зрительная симфония, симфония для глаза, позволяющая соотнести зрительно-телесное и ментальное. Однако оказывается, что *оркестровка* — это одно из ключевых слов Пессоа. Так, в его самом известном верлибре «Морская ода» (1915), написанном его гетеронимом Алваро де Кампушем [de Campos 2008], *оркестровка* оказывается напрямую связанной не просто с телесностью, унаследованной от Уитмена, но и с тем, что у Пессоа получило название *sensacionismo* (от порт. *sensación* — ощущение). По Пессоа, сенсационизм в противовес всем предшествующим *измам* подразумевает последовательную запись ощущений, которые благодаря оркестровке превращаются в симфонию. Термин *симфония* оказывается применим и к объекту / субъекту ощущений, и к структуре текста, обеспеченной длиной строк:

И есть ощущений симфония подобных и несовместных,

Есть оркестровка в моей крови' гомона преступлений,

<...>

Быть с вами в бойне, в резне!

С вами сплестись в оркестровке симфонии грабежа!

О не знаю, не знаю, скольким я бы хотел быть в вас!

Не то чтобы только быть-вами женщиной, быть-вами женщинами,

быть-вами жертвами,

Быть-вами жертвами — мужчинами, женщинами, детьми, шхунами, —

Не то чтобы только быть временем, и кораблями, и волнами,

Не то чтобы только быть вашими душами, телами, вашей яростью, вашей мочью,

Не то чтобы быть конкретно вашим абстрактным действием оргии,

Не то чтобы только этим я хотел быть — бóльшим, чем это, Бог-это!

[де Кампуш 2014: 218—219]

В «Морской оде» образуется связь между длиной стиха, его визуальностью, функционирующей как идеограмма, и структурой (стиха) верлибра, отвечающей задаче поэтики телесности, понимаемой как сенсационизм. Интересно, что в «Приветствиях Фернандо Пессоа» («Salutations to Fernando Pessoa», 1988)[7] Гинзберг предпочитает не замечать эту связь и сознательно редуцирует поэтику Пессоа до четко артикулированного концепта «Уитмен», опять воспроизводя ставший уже каноническим ряд «Уитмен — длинная строка — словесные длинноты»:

Turning to Pessoa, what'd he write about? Whitman

(Lisbon, the sea etc.) method peculiarly longwinded,

diarrhea mouth some people say...[8]

Довольно четкая взаимосвязь телесности и длины строки легко прослеживается и в таких, казалось бы, маргинальных, но тем не менее очень значимых для русской культуры текстах, как стихи философов. В русской философии немало примеров стихотворений философов, в том числе верлибров, помещенных внутрь философской прозы (Федоров, Соловьев, Карсавин и др.). Запись философского текста как стихотворного может иметь в виду перевод мысли в телесный режим, это сродни мистической практике. Особый интерес вызывают тексты философа-обэриута Якова Друскина, в которых в том числе можно усмотреть причину обращения философа к критерию «длина строки». Друскин еще в конце 1920-х годов, переходя от прозы к верлибру, демонстрировал необходимость и возможности ритмической репрезентации философской мысли. Длина строки философского высказывания о форме и пространстве полагалась телесностью «я» философа, его естественным дыханием (заметим, задолго до когнитивных теорий).

Любое определение, в том числе философское, всегда несовершенно и семантически неполно. Философский термин отличается от научного прежде всего тем, что он определяется только целым философским текстом, и любое вырванное из текста определение вырвано искусственно. Но как положить предел определению внутри текста? И в этом смысле эффективными средствами, способными положить естественный ритмический предел определению, являются дыхание человека и соответственная длина строки верлибра. Она регулируется дыханием, его глубиной, размеренностью—неразмеренностью, и определение длится столько, насколько хватает воздуха. В то же время ряд подобных определений у Друскина составляет единое целое:

Попробуем писать размеренными строчками и неразмеренными, сообразуясь со своим дыханием...

Формы яснее

Формы чище

Чистое тело геометрическое.

Чистое тело, еще не открытое наукой геометрией

И определяется оно через связь с телом.

Связь происходит через горло и носоглотку

Фигура книзу сужается кверху расширяется

И наоборот фигура кверху сужается,

а книзу расширяется

[Липавский и др. 2000: 442—443].

Предел развертывания мысли — ее недоопределенность — регулируется телесностью. Под *недоопределенностью* я понимаю отступление границы определения по мере приближения к ней. *Недоопределенность* — это не неопределенность, не размытость, не отказ от определения. Это как мама, учащая ребенка плавать, отходит на шаг назад, когда ребенок уже почти к ней подплыл.

Переход к стихотворной форме связан у Друскина также с остановкой «внешнего» времени и переходом в другое время. Если «внешнее» время выражается конвенциональным синтаксисом, предполагающим привычные причинно-следственные связи, то его остановка, начало ритмической речи, переход к стихотворной строке верлибра подразумевают разрушение этих связей, установление новых связей во времени стиха. Это «настоящее» (новое) время определяется телесным ритмом. Если силлаботоника существует во внешнем конвенциональном времени, то верлибр такого типа можно понимать как установление нового времени, подчиненного телесному ритму. Длина стиха полагается естественной телесностью. Таким образом, три характеристики — телесность (дыхание), недоопределенность философского определения и длина строки — оказываются взаимосвязанными и помещенными в некоторое «настоящее» время, где эта взаимосвязь оказывается возможной.

Попутно отметим, что длина строки косвенно коррелирует и с такой грамматической характеристикой, как время глагола. Телесность, телесный опыт, опыт дыхания связаны с планом настоящего. В этом смысле прошедшее и будущее бестелесны. Предположение о том, что большая часть глаголов в длинной строке верлибра будет в настоящем времени, неожиданно подтверждается текстами и Уитмена [Orlov 1984], и Пессоа, и Друскина, и даже Аркадия Драгомощенко.

Создается впечатление, что можно нежестко формализовать взаимосвязь телесности и длины стиха. Например, утверждать, что длинная строка, или преимущественно длинная строка, или строка, тяготеющая к длинной, лучше подходит для соотношения ментального и телесного, для создания ментально-телесного ритма. Или утверждать, что в принципе такое построение верлибра дает больше возможностей для реализации связи с телесностью.

Однако позволим себе несколько усомниться в наших собственных выводах. Можно допустить, что некий схоже организованный текст из длинных строк или даже поэтический текст, генетически восходящий к линии «Уитмен — Пессоа — Гинзберг», может реализовываться в том числе иную модель. Хорошим примером этого положения будут

тексты Драгомощенко, явно наследующего традицию Уитмена через тексты Гинзберга и американской «школы языка» (language school).

Оказывается, несмотря на наше утверждение, что длинная строка способствует линейности, прозаизации и нарративизации, которая регулируется естественным дыханием, длинная строка обладает и как будто противоположной характеристикой. Способность сжимать, спрессовывать смыслы, не следуя за естественным дыханием, способность в длинной строке ставить преграды линейному «чтению залпом», на одном дыхании можно воспринять как своеобразную стратегию антителесности, или чистой ментальности:

...он все это знал, я же знал, что вернусь к этому позже —

страх, косноязычие, а далее описание.

Никто зеркально не знает, с чего начинает себя почти ничего.

Поскольку нет нужды даже в том, чтобы думать как «о себе».

И затем: чтобы видели, что как «о себе» никто за не видел:

затем различие весны, — темная радуга вены,

тогда после парения, когда только с тобой. Между ночью и днем

обернись к почти тополям, излучине

сухой ресницы. Не медли в мелу едва утешения, пополам,

почти созвучьем, потому что поворот головы не стоит того,

что — между ночью и днем. Но мы и есть то,

что ничего не значит. Но чем были, и в чем, как

в свистящих подкрыльях пыли, пропадаем наискось

[Драгомощенко 2011: 106].

Подобная длинная строка с непрозрачным синтаксисом (например, «И затем: чтобы видели, что как “о себе” никто за не видел») не только усложняет смыслы, но и затрудняет чтение глазом, тормозит темп прочтения и, видимо, никак не соотносится с естественным дыханием. Линейный глазной ритм ломается, нарушается обычное прочтение слева направо, заставляя читателя не переходить к следующей строке автоматически, а часто возвращаться к началу строки и перечитывать ее заново. Эту способность отбрасывать к началу текста, инициировать повторное прочтение обычно приписывают вертикальной организации стиха, но здесь эти свойства работают на горизонтальных отрезках, разрушая линейность.

Таким образом, хотя в ряде случаев можно смоделировать определенную связь между длиной строки и телесностью, необходимо заметить, что ни одна формальная структура стиха не работает сама по себе, не реализует одностороннюю связь с семантикой целого текста, а телесное восприятие формальных структур стиха заведомо допускает варьирование.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

[Азарова 2014] — *Азарова Н.* «Морская ода» Фернандо Пессоа: О критериях опознания прецедентного текста // *НЛО.* 2014. № 128. С. 201—207.

(Azarova N. «Morskaya oda» Fernando Pessoa: O kriteriyakh opoznaniya pretsedentnogo teksta // NLO. 2014. № 128. P. 201—207.)

[Венедиктова 1982] — Венедиктова Т.Д. Поэзия Уолта Уитмена. М., 1982.
(Venediktova T.D. Poeziya Uolta Uitmena. Moscow, 1982.)

[де Кампуш 2014] — Кампуш А. де [Пессоа Ф.]. Морская ода / Пер. с порт. Н. Азаровой // НЛО. 2014. № 128. С. 208—227.
(Kampush A. de [Pessoa F.]. Morskaya oda // NLO. 2014. № 128. P. 208—227.)
[Драгомощенко 2011] — Драгомощенко А. Тавтология: Стихотворения, эссе / Предисл. А. Скидана, послесл. Е. Павлова. М., 2011.
(Dragomoshchenko A. Tavtologiya: Stikhotvoreniya, esse. Moscow, 2011.)

[Липавский и др. 2000] — Липавский Л., Введенский А., Друскин Я., Хармс Д., Олейников Н. «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. / Сост. В. Сажин. М., 2000. Т. 2.
(Lipavskiy L., Vvedenskiy A., Druskin Ya., Kharms D., Oleynikov N. «...Sborishche druzey, ostavlennykh sud'boyu»: «Chinari» v tekstakh, dokumentakh i issledovaniyakh / Ed. by V. Sazhin. Moscow, 2000. Vol. 2.)

[Орлицкий 2002] — Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.
(Orlitskiy Yu.B. Stikh i proza v russkoy literature. Moscow, 2002.)

[Тынянов 2002] — Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды / Сост., вступ. ст., коммент. В.И. Новикова. М., 2002.
(Tynyanov Yu.N. Literaturnaya evolyutsiya: Izbrannye trudy / Ed. by V.I. Novikov. M., 2002.)

[Ходасевич 1992] — Ходасевич В. Собрание стихов / Сост. и предисл. А. Лаврина. М., 1992.
(Khodasevich V. Sobranie stikhov / Ed. by A. Lavrin. M., 1992.)

[de Campos 2008] — Campos Á. de [Pessoa F.]. Opiário. Ode Triunfal. Ode Marítima. Lisboa, 2008.

[Ginsberg 1998] — Ginsberg A. The Best of the Best American Poetry: 1988—1997 / Ed. by H. Bloom. New York: Simon & Schuster, 1998.

[Kennedy 1972] — Kennedy W.S. Reminiscences of Walt Whitman. New York, 1972.

[Kirby-Smith 1996] — Kirby-Smith H.T. The Origins of Free Verse. Ann Arbor, 1996.

[Moon 1993] — Moon M. Disseminating Whitman: Revision and Corporeality in *Leaves of Grass*. Cambridge, 1993.

[Orlov 1984] — Orlov P.A. On Time and Form in Whitman's «Crossing Brooklyn Ferry» // Walt Whitman Quarterly Review. 1984. Vol. 2. № 1. P. 12—21.

[Pizarro 2013] — Pizarro J. Alias Pessoa. Valencia, 2013.

[Steele 1990] — Steele T. Missing Measures: Modern Poetry and the Revolt against Meter. Fayetteville, Ark., 1990.

[Whitman 1998] — *Whitman W. Leaves of Grass* // www.gutenberg.org/files/1322/1322-h/1322-h.htm#link2H_4_0088 (размещено на сайте: 01.05.1998; дата обращения: 12.08.2015).
(*Whitman W. Leaves of Grass* // www.gutenberg.org/files/1322/1322-h/1322-h.htm#link2H_4_0088 (release date: 01.05.1998; accessed: 12.08.2015).)
[Whitman 2008] — *Whitman W. Leaves of Grass* // www.gutenberg.org/files/1322/1322-h/1322-h.htm#link2H_4_0196 (размещено на сайте: 24.08.2008; дата обращения: 12.08.2015).
(*Whitman W. Leaves of Grass* // www.gutenberg.org/files/1322/1322-h/1322-h.htm#link2H_4_0196 (release date: 24.08.2008; accessed: 12.08.2015).)

* Исследование выполнено при поддержке РГНФ (проект № 13-04-00363 “Языковые параметры философских и поэтических текстов в России и Европе 19-21 вв.”)

[1] Именно исходя из этого определения, Ю.Б. Орлицкий пишет, что «признание ритма строк главным <...> признаком стихотворной речи предполагает трактовку в качестве стихотворного любого текста, разбитого на стихотворные строки, т.е. строки, имеющие обычно протяженность короче стандартной типографской строчки, а если превышающие ее, то продолжающиеся во второй и последующих “полустроках” с отступом от границы строки вправо, и, соответственно, развертывающегося одновременно по горизонтали и по вертикали» [Орлицкий 2002: 17].

[2]. Связь короткой строки с телесностью в целом представляет собой отдельную большую проблему, которая выходит за рамки этой статьи.

[3] «О, радость машиниста! вести паровоз! / Слышать шипение пара, радостный крик паровоза, его свист, / его хохот! / Вырваться в далекий простор, нестись без преград вперед!» [Whitman 1998]. Пер. с англ. Г.Г. Кудрявцева.

[4] «Я поэт Тела, и я поэт Души, / Радости рая во мне, мучения ада во мне, / Радости я прививаю себе и умножаю в себе, а мучениям я даю / новый язык...» [Whitman 2008]. Пер. с англ. Г.Г. Кудрявцева.

[5] Одна из теорий возникновения языка — это координация голоса и движений тела, которая предшествует всякой референции. Может быть, именно поэтому длинная «телесная» строчка мыслится как изначально звучащая, даже когда она существует на уровне «словесной походки».

[6] См.: [Pizarro 2013].

[7] Это стихотворение Гинзберга написано по следам португальского текста Алваро де Кампуша «Saudação a Walt Whitman» (1915). О Пессоа и Уитмене как проводниках прецедентных текстов см.: [Азарова 2014].

[8] «Ну а Пессоа, о чем он писал? Уитмен / (Лиссабон, море и всё такое) долгое дыхание как особый способ, / словесный понос, как говорят некоторые...» [Ginsberg 1998: 115]. Пер. с англ. А.Г. Горбунова.

- See more at: <http://www.nlobooks.ru/node/6574#sthash.hamD1euO.dpuf>