

Русская литература

№ 4

Историко-литературный журнал

1994

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
В. А. Кошелев. Историософская оппозиция «Запад—Восток» в творческом сознании Пушкина	3
Н. С. Никитина. Шекспировские темы и образы в романе Тургенева «Отцы и дети»	16
В. А. Мысляков. Белинский в творческом самоопределении А. Ф. Писемского	33
В. В. Кожин. Русская поэзия середины XX века как откровение о «конце Нового времени»	57
Е. В. Невзглядова. Проблема стиха (на материале русской лирической поэзии)	67

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

В. Д. Рак. К уточнению датировки «Марьи Шонинг»	92
Н. Н. Мостовская. Восточные мотивы в творчестве Тургенева	101
В. Е. Ветловская. Способы логического опровержения противника в «Преступлении и наказании» Достоевского	112
М. С. Ланда (США). Символистская поэтесса: опыт мифотворчества	120
В. А. Лавров. «Духовный озорник» (К портрету князя Д. П. Святополка-Мирского, критика и историка литературы)	134
Статья М. М. Зощенко о Б. К. Зайцеве (публикация и примечания А. И. Павловского)	141
Письма Б. К. Зайцева к Л. Н. Назаровой (1961—1971) (публикация, вступительная заметка и примечания Л. Н. Назаровой)	151

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

В. И. Мельник. Пародия на В. Г. Бенедиктова в «Бедных людях» Ф. М. Достоевского	178
В. Н. Криволапов. О литературном источнике «Соленой» песни Н. А. Некрасова	179
П. Р. Заборов. Новонайденные автографы Д. И. Фонвизина	181

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Н. Л. Дмитриева. «Russica Romana»	184
А. Г. Гродецкая. Л. Толстой: от 50-х к 70-м	187

ХРОНИКА

М. Дмитриева, Л. Калинина. Конференция «Православие и русская культура»	193
А. А. Харитонов. Научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Михаила Зощенко	198
Г. Я. Галаган, А. М. Панченко, Н. Н. Скотов. К восьмидесятилетию академика Г. М. Фридендера	202
Д. С. Лихачев, П. Р. Заборов, В. Е. Багно. Ю. Д. Левин: к 75-летию со дня рождения	206
О. В. Творогов. Н. М. Дылевский как исследователь «Слова о полку Игореве»	209
Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1994 году	212

Редакционная коллегия

Н. Н. СКАТОВ (и. о. главного редактора),
В. Н. БАСКАКОВ, Г. Я. ГАЛАГАН (зам. главного редактора), А. А. ГОРЕЛОВ,
Г. А. ГОРЫШИН, В. Я. ГРЕЧНЕВ, Н. А. ГРОЗНОВА, Б. Ф. ЕГОРОВ,
А. И. ПАВЛОВСКИЙ, А. М. ПАНЧЕНКО, В. А. ТУНИМАНОВ, С. А. ФОМИЧЕВ,
Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев
Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4.
Тел. 218-16-01

© Издательство «Наука», «Русская литература», 1994 г.

Е. В. НЕВЗГЛЯДОВА

ПРОБЛЕМА СТИХА *

(НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ)

Наблюдения над интонацией стиха —
первая задача стиховеда.

Б. В. Томашевский

...Они связывали научные вопросы
с задумчивыми...

Л. Толстой

Проблема стиха — это проблема отношения стиха и прозы. Чем стихотворная речь отличается от прозаической? Что такое стих? Что делает стих стихом? Проблема эта — лингвистическая, несмотря на то что ею в основном занималось стиховедение. Однако именно стиховедение подготовило почву для ее решения.

История вопроса слишком обширна, чтобы сделать даже беглый ее обзор; я вынуждена кратко охарактеризовать основные представления, сложившиеся в науке на данный момент; отчасти это и будет экскурсом в историю, поскольку многое из сказанного еще в начале века не утратило силы и сегодня.

Л. И. Тимофеев писал: «Вряд ли можно выделить какой-нибудь один решающий языковой признак, наличие которого заставляет нас ощутить ту или иную речь как стихотворную».¹ Современная наука всецело поддерживает это мнение. Многие ученые вообще отрицают лингвистическое различие между стихом и прозой.²

Б. И. Ярхо предлагал считать стиховые признаки правилом для стихотворной речи и тенденцией для прозаической, связывая различия между правилом и тенденцией с количеством исключений.³ Но, во-первых, как определить то количество исключений, которое сигнализирует о переходе в иное качество? А во-вторых, в верлибре нет стиховых признаков, кроме графического расположения. Считать ли его стихом?

* Статья является расширенной и исправленной работой, прочитанной 9 марта 1994 года на семинаре Института высших гуманитарных исследований РГГУ по сравнительному изучению культур. Приношу благодарность принявшим участие в обсуждении Я. Н. Бунимовичу, М. Л. Гаспарову, С. И. Гиндину, Л. Ф. Кацису, И. Кукулину, Е. М. Мелетинскому, С. Ю. Неклюдову, М. И. Шапиру.

¹ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1976. С. 263.

² См., например, такое высказывание: «...при ближайшем рассмотрении отношение проза—стих перестает быть оппозицией» (Папаян Р. А. Некоторые вопросы соотношения метра и жанра // Учен. зап. Тартуск. ун-та. Тарту, 1973. Вып. 306. С. 49).

³ Ярхо Б. И. Ритмика так называемого «Романа в стихах» // Сб. ст. под редакцией М. А. Петровского и Б. И. Ярхо. П. Стих и проза. М., 1928. С. 10.

А. М. Пешковский в статье «Стихи и проза с лингвистической точки зрения» отказывается видеть в верлибре стих; он констатирует только, что применен «новый знак препинания: недоконченная строка», утверждая, что «от применения его написанное прозой не делается стихами».⁴

Совершенно противоположное утверждение находим у классика нашего стиховедения М. Л. Гаспарова, который говорит, что если прозу разрубить на произвольные отрезки, не обусловленные синтаксическим членением, то «от такой рубки» проза приобретает «новое качество, новую организацию — становится стихом».⁵

Организация стихотворной речи, по Гаспарову, состоит в «соотнесенности» и «соизмеримости» отрезков речи. Приводя пример из басни Крылова:

Две бочки ехали: одна с вином,
Другая —
Пустая, —

Гаспаров указывает на соизмеримость разновеликих отрезков, которой не было бы, если бы это предложение было записано прозой.⁶ Но прозаическое предложение (это или другое) соизмерялось бы с другими предложениями в том контексте, из которого оно было бы извлечено. Стих соизмеряется со стихом, а предложение — с предложением.

Возьмем пример из прозы Трифонова:

«Я приехал в город через 18 лет после того, как был здесь впервые. Тогда мне было тридцать пять, я бегал, прыгал, играл в теннис, страстно курил, мог работать ночами, теперь мне пятьдесят три, я не бегаю, не прыгаю, не играю в теннис, не курю и не могу работать ночами».

Этот отрывок не требует комментирования, ясно, что все в нем построено на соотнесении отрезков речи. Через два-три предложения в том же рассказе читаем:

«Между прочим, они довольно необязательные, часто опаздывают на полчаса, а то и на час. Я жду в вестибюле гостиницы. Они милые люди. Я привык к их опозданиям. Они не могут переделать себя. Здесь, в Риме перемешаны тысячелетия, перепутаны времена, и точное время трудно определить. Оно здесь не нужно...»

Короткие предложения перемежаются с длинными. Только одни короткие предложения были бы нехороши — это очевидно. В какой-то момент «напрашивается» длинное предложение, и это происходит оттого, что мы помним звучание предыдущих фраз и каждую следующую соотносим и соизмеряем с предыдущими.

Даже при написании статьи без соотнесения и соизмерения речевых отрезков не обойтись. Если автор не вполне владеет этими операциями, ему поможет редактор, который обязан помнить, какое устойчивое словосочетание было употреблено в начале страницы, чтобы не дать ему повториться в следующем, например, абзаце, заодно позаботившись о том, чтобы не зазвучал непрошенный метр или случайная рифма.

⁴ В этой же работе А. М. Пешковский решительно противится попыткам «стереть пограничную черту между стихом и прозой», показывая, что эти попытки «приводят нас не к тому, что поэты пишут прозой, а к тому, что все люди говорят стихами» (Пешковский А. М. Стихи и проза с лингвистической точки зрения: Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. М.; Л., 1925. С. 155, 166).

⁵ Гаспаров М. Л. Русский стих. Даугавпилс, 1989. С. 11.

⁶ Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 9.

Соотнесенность и соизмеримость не могут считаться признаками стихотворной речи; они свойственны также и прозе.

Заметим противоречие в высказываниях М. Л. Гаспарова. С одной стороны, ученый утверждает, что членение на стиховые отрезки преобразует прозу в стихи, т. е. он устанавливает четкую определенную границу между стихом и прозой без какой-либо промежуточной, пограничной полосы.⁷ С другой стороны, при членении на стиховые отрезки «новая организация» при ближайшем рассмотрении оказывается принципиально той же, что и организация прозы; в результате можно говорить только о большей или меньшей степени организованности, а не о «новом качестве», не об «особой форме речи»,⁸ и это фактически устанавливает пограничную полосу, т. е. промежуточные явления между двумя типами речи. Получается, что прав Пешковский, когда он говорит, что применение «нового знака препинания» не делает прозу стихами.

Если механически применять к стихотворной речи теорию высказывания, созданную на основе естественно-прозаической речи, то этот тупик в рассуждениях неустраним.

1

Б. В. Томашевский заметил: «То, что мы отрезок, выделяемый из стихотворной речи, называем стихом, а к прозе этого термина не применяем, является чистой условностью. Дело не в названии, а в существе вопроса. Чтобы определить, в чем именно разница между стихом и прозой, необходимо определить *характер речевых единиц*» (курсив мой. — Е. Н.).⁹ В самом деле, стихотворная речь состоит из предложений (фраз, или высказываний) — единиц естественно-прозаической речи. Вместе с тем, как пишет Ю. И. Левин, «поэзия вообще, и лирическая в особенности, представляет собой... „странную“ речь — необычную и отличающуюся от всех других речевых жанров...»¹⁰ Поэтому в поисках стиховой специфики естественно обратиться к лирике как типу речи, характер которой наиболее отличается от прозы, и попробовать рассмотреть в упор ее «странность», точнее, выслушать то, что она означает.

Читать (произносить) стихи можно по-разному. Необходимо одно: голосом выразить установку на стихотворную речь, потому что вне этой установки стихи не могут быть стихами. Делается это при помощи особой характерной интонации,¹¹ которую М. Л. Гаспаров определяет как интонацию «повышенной важности».¹² В регулярных размерах она называется метрической монотонией.

⁷ В отличие от Б. В. Томашевского, который считал, что между стихом и прозой существует широкая пограничная полоса — как между жанрами или диалектами, не имеющими четких границ, как бы наползающими друг на друга. См.: Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л., 1959, С. 11–12.

⁸ Гиндин С. И. Структура стихотворной речи: Систематический указатель литературы по общему и русскому стиховедению, изданной в СССР на русском языке с 1958 по 1973 г. М., 1976. С. 4.

⁹ Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л., 1959. С. 18.

¹⁰ Левин Ю. И. О лирике с коммуникативной точки зрения // Structure of Text and Semiotics of Culture / ed by J. van der Eng, M. Grygar. The Hague; Paris, 1973. P. 180.

¹¹ Интонация понимается здесь как совокупность просодических средств, оформляющих высказывание; функция интонации — выражение смысловых отношений в тексте. Под этим термином в настоящей работе объединяются как лингвистические, так и экстралингвистические явления.

¹² Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. С. 8.

Возьмем строку из стихотворения Н. Заболоцкого «Последняя любовь»:

Принесли букет чертополоха
И на стол поставили, и вот
Предо мной пожар, и суматоха,
И огней багровый хоровод.

Здесь имеет место сообщение: «Принесли букет чертополоха и на стол поставили...» Но произносится это сообщение тоном, как бы аннулирующим сообщительный, информативный характер слов.

Попытаемся способом, который рекомендует А. А. Реформатский¹³ в отношении фразовой интонации естественно-прозаической речи, элиминировать содержание и все, что его в речи сопровождает, проскандировав этот текст на одном каком-то бессмысленном звуке, чтобы расслышать смысл «голой», так сказать, стиховой интонации.

Два первых стиха будут звучать так:

тататá, татá, татататáта,
тататá, татáтата, татá...

Это «чистая» метрическая монотония. Что она выражает, что значит? Исследователи признают за интонациями свойство быть семасиологизуемыми.¹⁴

Мы слышим в этом специфическом «мычании», или «бубнении», монотонную интонацию перечисления. Она похожа на бормотание и несет в себе момент автокоммуникации. Таким тоном звучит речь, произносимая в забвении окружающей обстановки и собеседника, обращенная, может быть, к Небесам, может быть, к собственной душе, лишенная практической коммуникативной цели, произносимая ради произнесения.

Сравним интонацию, с которой читаются эти стихи, — интонацию, похожую на перечисление, которую можно записать с помощью запятой:

Принесли, букет, чертополоха,
И на стол, поставили, и вот... —

с той повествовательной интонацией, которая оформляла бы это предложение в прозаической речи, в таком, скажем, контексте: «Вымыли пол, постелили свежую скатерть, принесли букет чертополоха и на стол поставили...»

Повествовательная интонация обслуживает логико-грамматический элемент речи, предназначенный для передачи смысла, т. е. она служит коммуникативной цели. Ради удобства передачи и созданы логико-грамматические формы, которые нуждаются в повествовательной интонации, становясь высказыванием. В повествовании всегда присутствует оттенок адресации, сообщения, обращенности к собеседнику (сколь угодно удаленному во времени и пространстве). Сама повествовательная интонация его содержит.

Метрическая монотония стиха нивелирует логико-грамматические связи: происходит замена фразового ударения ритмическим. Вместо «Принесли букет чертополоха» говорится: «Принесли, букет, чертополоха...» Интонация «повышенной важности» возникает как бы из отрицания важности логико-грамматической иерархии в высказывании. Эта интонация тем самым противоречит повествовательности: в тоне голоса не учитываются интересы слушающего, нет заботы говорящего о понимании

¹³ Реформатский А. А. Фонологические этюды. М., 1975. С. 13.

¹⁴ Бернштейн С. И. Основные понятия фонологии // Вопросы языкознания. 1962. № 5.

высказываемого, которую мы слышим в повествовательной интонации. В этом смысле метрическая монотония походит на музыкальную мелодию, которая в принципе ни к кому не обращена и никому не адресована. В метрической монотонии мы слышим неадресованность (автокоммуникативность) так же, как мы слышим в ней перечисление при отсутствии однородности членов предложения. Целью речи, произносимой монотонно-перечислительно, становится не сообщение, а что-то другое.

Противоречие между повествованием и мелодическим перечислением, не обусловленным синтаксисом перечисления, может быть выражено при произнесении стихов в большей или меньшей степени, но оно есть всегда.¹⁵ Ведь стихотворная речь — это речь, состоящая из тех же единиц, что и письменная прозаическая, а они при чтении оформляются повествовательной интонацией. Но даже тогда, когда стихотворная речь стремится уподобиться естественно-прозаической именно тем, что повествует о чем-то, как например:

Однажды в студеную, зимнюю пору
Я из лесу вышел, был сильный мороз —

даже тогда явственно ощущаемая в подспудной скандировке метризованность речи заставляет слышать метрическую монотонию, похожую на перечисление, хотя она в значительной степени подавляется повествовательной интонацией.

Повествовательная и перечислительная интонации вполне уживаются друг с другом. Во многих стихотворных жанрах (поэмы, баллады, послания) первая преобладает. Это не отменяет их конфликтных отношений, так как *они выражают противоположные смысловые начала*. Говоря о романе в стихах, Пушкин назвал разницу между ними «дьявольской разницей». Сопоставив, например, стих Фета:

Дул север. Плакала трава, —

с повествовательными предложениями этой конструкции («Дул ветер»; «Шелестела трава»), можно себе представить, как важно бывает лирическому поэту избавиться от повествовательной интонации. Или в стихотворении Мандельштама «Ариост»:

В Европе холодно. В Италии темно.

Эти фразы не должны произноситься с тем отчетливым разделением на субъект и предикат, которое выражает повествовательная интонация. Здесь перечислительная монотония нужна, как воздух, а повествовательная неуместна, ибо разрушает поэзию.

Мы понимаем, конечно, что с этим утверждением можно и не соглашаться. Однако нельзя не согласиться с тем, что сказать: «Принесли букет чертополоха...» — совсем не то же самое, что сказать: «Принесли, букет, чертополоха...» То, что произносится с разными интонациями, имеет разный смысл.

Читая у Баратынского в послании «К-ну»:

Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам;
Не испытав его, нельзя понять и счастья, —

¹⁵ Полагаю, что именно это, не вдаваясь в подробности, имеют в виду, утверждая: «Просодическая структура стихотворного текста несет двойную информацию: языковую и метрическую» (Лотман М. Ю. К вопросу о типах интонации в русской поэзии // Литературный процесс и развитие русской поэтической культуры 18—20 вв. Тезисы науч. конф. Таллинн, 1985. С. 116).

мы воспринимаем эти стихи как стихи, а не как письмо Баратынского Коншину. Если бы Баратынский писал письмо, он должен был бы написать: «Поверь, мой милый друг, страдание нам нужно», — или, на худой конец: «нам нужно страдание», — потому что в письменной речи логическое ударение приходится в русском языке на конец фразы. Повествовательное предложение: «Поверь, мой милый друг, страдание нужно нам», с логическим ударением на местоимении «нам», означает, что именно Баратынскому и Коншину в отличие от кого-то другого или от всех остальных нужно страдание. В стихах этот превратный смысл не возникает благодаря перечислительной монотонии, разрушающей логико-синтаксическую конструкцию или, лучше сказать, направленной против нее.

Еще один пример. В ахматовской строфе:

Когда он пушкинскому дому,
Прощаясь, помахал рукой,
И принял смертную истому,
Как незаслуженный покой,—

благодаря изъятию повествовательной интонации и замене ее специфически стиховой, мы просто не замечаем грамматическую неправильность предложения, состоящего из одного придаточного, потерявшего в мелодических подъемах и каденциях главное предложение.

Итак, разница в произнесении влияет на смысл. Эта разница очень важна. Она определяет *характер* типов речи, о котором говорил Б. В. Томашевский. Дело в том, что в письменной прозаической речи интонация подчинена лексико-грамматическому элементу, и монотонная перечислительность, как любой другой интонируемый смысл, *не может возникнуть в тексте без участия лексики и грамматики*; если она есть, она ими обусловлена. В стихотворной же речи эта интонация связана с установкой на стихи; она необходима, но не продиктована лексико-грамматическим элементом.

Попытаемся ответить на вопрос: зачем поэты придерживаются такой манеры чтения, которая игнорирует логико-грамматическое строение фразы? Что происходит из этого пренебрежения логикой и грамматикой, что означает эта странность в произнесении, когда через запятую соединяются грамматически разные части высказывания, не будучи однородными членами предложения?

Чтобы выразить ритм — предвижу ответ. Но ритм — формальная категория, а звук связан со смыслом непосредственной связью. Этот особый звук стихотворной речи, дающий добавочный смысл, важно расслышать и эксплицировать. Не всегда его легко обнаружить, попытки его словесной идентификации обречены на обвинение в субъективности, но тем более важно заметить и объяснить такие, казалось бы, незначительные, но объективные факты, как потеря фразового ударения, возникновение «лишних» ударений или утрата предложением основной его части под воздействием иной интонации — все, что влечет к смысловым изменениям и что мы наблюдали в приведенных примерах.

Возьмем для наглядности случай выраженной коммуникативности с эксплицитным адресатом и конкретным, допустим, вопросом к нему: «Володя, зачем ты так рано ушел?» Изменив интонацию в соответствии с амфибрахическим строением этой фразы, —

Володя, зачем ты, так рано, ушел... —

можно услышать, как специфически стиховая перечислительная монотония словно пытается отменить и обращение, и вопрос — тем, что уравнивает тоном голоса логико-грамматические элементы этой фразы. Разумеется, вопросительный тон вопроса может быть сглажен и даже вовсе отсутствовать (в силу взаимозаменяемости интонационных и лексико-грамматических средств), и эта фраза в быту может произноситься невыразительным голосом. Но вот что важно: стиховая интонация, в отличие от невыразительной бытовой, как бы намеренно противится обращению, она направлена против него; это интонация, в которой не просто отсутствует обращение, — в ней есть нечто обратное, говорящее о нежелании замечать собеседника, *поскольку она отрицает логику и грамматику*. И так же, как повествовательная интонация имеет явно выраженный коммуникативный характер — и мы это слышим, — перечислительная интонация стиха его отрицает. Мы слышим это так же, как слышим в тоне голоса перечисление при отсутствии перечисляемых предметов.

Здесь уместно будет сослаться на высказывание одного из лучших русских поэтов, постоянно думавшего о специфике стихотворной речи. В известной статье «О собеседнике» Мандельштам сравнивает речь поэта с речью безумного человека на том основании, что она не учитывает слушателя, не обращается к нему. Поэт, как безумец, имея что-то сказать, бежит от людей на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы. «Ненормальность очевидна», — говорит Мандельштам. И дальше: «страх перед конкретным собеседником, слушателем из „эпохи“ . . . преследует поэтов во все времена... Стихотворение ни к кому в частности определено не адресовано... Поэт связан только с провиденциальным собеседником».¹⁶

Прислушаемся еще раз к стихам:

Принесли, букет, чертополоха,
И на стол, поставили, и вот...

Монотонное перечисление напоминает припрыжку, раскачку, пританцовывание, как если бы входящий в комнату человек приплясывал без видимой причины. В таких ситуациях, встречающихся в быту, люди предпочитают, чтобы их не видели из-за несоответствия между обычным действием и необычным характером его совершения. Подобный разрыв обнаруживается в речи, если сопоставить лексико-грамматический смысл высказывания со способом произнесения. Сообщение, требующее повествовательной интонации («Принесли букет чертополоха...»), произносится перечислительным тоном («Принесли, букет, чертополоха...»). Что бы ни сообщалось автором стихотворных строк, произносит-то их читатель; для этого они предназначены в отличие от прозы, которая не обязана быть произнесенной. Под воздействием метра читатель должен прочесть текст с особой интонацией, — как мы заметили, пританцовывающей. Пританцовывать и раскачиваться нельзя от третьего лица. Как только говорящий начинает говорить мерной речью и в его голосе появляется ритмическая раскачка, — возникает момент подражания авторской речи. Но это особое подражание: оно не носит характера имитации чужой речевой манеры. Представим прозаический текст, в котором автор-рассказчик или его персонаж наделен какой-то особенностью, каким-то, скажем, дефектом произношения — картавостью, «оканьем» или просто говорит, допустим, растягивая слова (что может быть выражено на письме с помощью графических средств). Например, Денисов у Толстого говорит вместо «черт» — «чегт». Читатель произносит его речь, копируя ее.

¹⁶ Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 48—52.

Иное дело — метризованная речь стиха, которая, по сравнению с письменной прозаической речью, имеет свою характерную особенность произнесения. Но читатель, следуя этой особенности, не изображает чужую речь, как это происходит в прозе, когда герой, скажем, шепелявит, — он сам заражается этой манерой. Заимствование способа чтения приводит к присвоению речи поэта.

Читатель прозаического текста не присваивает ни диалектных особенностей, ни дефектов произношения, потому что он в любой момент может от них отказаться. В стихах отказ от особой манеры будет разрушителен для структуры текста и, как правило, вообще невозможен.

В огромном городе моем — ночь.
Из дома сонного иду — прочь.
И люди думают: жена, дочь —
а я запомнила одно: ночь.

В этом дольнике пауза после четвертой стопы похожа на запинку в речи. Читатель, вынужденный запинаться, запинаясь, так сказать, сам, а не изображает чью-то запинаящуюся речь. Его собственная речь получает особенность в виде паузы-запинки и отказаться от нее нельзя: стихи перестанут быть стихами. Их ритмическая особенность должна быть выражена голосом. И читатель, проявляя слишком, что ли, телесное участие при произнесении текста, присваивает вместе с особенностью произношения саму речь. Он как бы оспаривает ее авторство.

В лирических стихах 1-е лицо говорящего экспроприруется произносящим.

Узнаю тебя, жизнь, принимаю
И приветствую звоном щита, —

не Блок сообщает о себе читателю, а читатель говорит о себе словами Блока.

Смысл, который выражается интонацией, как бы выдается «на предъявителя», он принадлежит говорящему. Иначе пришлось бы предположить, что читатель копирует чужую манеру речи, передразнивает ее и в любую минуту может ею пренебречь.

Читатель лирических стихов как бы играет роль поэта. Читая текст лирического стихотворения (неважно — вслух или про себя), читатель становится адресантом этой речи, потому что не мотивированный лексико-грамматическим элементом способ произнесения, которому он вынужден следовать, заставляет его быть не столько слушающим, сколько говорящим.

В этих условиях произвольной подстановки, когда адресат автоматически становится адресантом, можно говорить об отсутствии адресата вообще. Ведь если любой адресат, произнося текст, становится адресантом, речь по существу лишается адресата.

Мы говорим о лирике. В этом типе речи имеет место установка на сам речевой акт. Не на «план выражения» (опоязовцы) и не на само сообщение (Р. Якобсон, поэтическая функция), а на иной характер речи — неадресованный, несообщительный, возникающий в результате определенного интонирования. Эта речь не имеет характера рассказа по той причине, что обслуживающая речевую логику повествовательная интонация заменена в ней перечислительной монотонией. Содержание этой речи может по видимости ничем не отличаться от содержания речи, обращенной к конкретному собеседнику, но интонационное изменение преобразует сооб-

щение в *говорение* — назовем это так, — разговор с самим собой, бескорыстное обращение к Богу, альтернатива молитве.

Дело не в том, что поэт не имеет в виду читателя (наоборот, когда он называет в качестве адресата какое-то лицо, все равно он имеет в виду читателя, причем, как сказано, читателя-потомка), а дело в том, что он к нему не обращается. Может быть, вообще здесь не имеет смысла говорить о сообщении. В русском языке «сообщать» означает передавать что-то кому-то. Есть такие виды получения речевой информации, при которых не происходит непосредственной передачи смысла. Так, разговор, случайно услышанный в транспорте или доносящийся с улицы в окно, для невольного слушателя, строго говоря, сообщением не является, потому что не ему адресована речь и он не включен в речевую ситуацию. Той же особенностью обладают так называемые «реплики в сторону» в драматических жанрах и те монологи на сцене, которые не обращены к партнеру: рассчитаны на зрителя, но не обращены к нему. Подобные отношения связывают поэта с читателем.

Отсутствие сообщения отнюдь не означает отсутствия сведений в речи, информации. Только информация интонационно не носит информирующего характера; сведения как бы не имеют осведомительной цели. В лирических стихах *характер речи* меняется. Вытесняя повествовательную интонацию, читатель тоном голоса вытесняет из речи адресата. Конечно, читатель принимает заключенные в стихотворных высказываниях сообщения: «принесли букет чертополоха...»; «я памятник себе воздвиг нерукотворный...»; «приятель строгий, ты не прав...» и т. д. Он, конечно же, понимает, что это Пушкин, а не он, читатель, воздвиг себе памятник и, разумеется, не приписывает себе его достоинств. Под «строгим приятелем» Баратынского он может иметь в виду какого-то своего приятеля, а может никого не иметь в виду, даже если знает, что это обращение адресовано Фаддею Булгарину. Присвоению подвергается сам процесс речи.

Лирические стихи — говорение. Поэт, как бы отвернувшись от слушателя, говорит сам с собой, и читатель по его замыслу должен сделать то же самое. В этом смысле для поэта очень удобен прием обращения, которому так привержена лирическая поэзия. Он, во-первых, вклинивается между поэтом и читателем, подчеркивая, что поэт обращается не к читателю. Во-вторых, нарушает повествовательную интонацию вводным элементом. Вспомним мандельштамовское: «Не уставай врать повествованья нить...»

Что можно сказать об обращениях к друзьям (в дружеских посланиях), к женщине (в любовной лирике, в жанре мадригала) и многочисленных обращениях, которыми пестрит лирическая поэзия? Все это, с нашей точки зрения, примеры фиктивной коммуникативности. Названный адресат — это всегда в каком-то смысле обман, обходной маневр и если не подставное лицо, то по крайней мере промежуточная инстанция на пути к «провиденциальному собеседнику». Это один из тех «возвышающих обманов», без которых не может обойтись искусство. Формальность этого приема подтверждается частым обращением лирического поэта к неодушевленным предметам («О, весна без конца и без края...»; «Простите, милые досуги...»; «К моей чернильнице» и т. д. и т. п.). В прозаической речи, кроме известного обращения к шкафу («Дорогой многоуважаемый шкаф»), подобные случаи нам не известны, если не учитывать имитацию пьяных речей: пьяные любят обращаться к бутылке, к своему сапогу и проч. Эту странность стихотворной речи мы не замечаем, потому что она растворена в другой самой большой ее странности, к которой мы тоже

привыкли: лирический поэт говорит сам с собой, он обречен на это «безумие». И если обратить внимание на частоту обращений в лирике, то она лишний раз подчеркнет условность этого приема.

Кроме того, наличие грамматической категории обращения еще не означает присутствия соответствующей интонации адресованности.

Какое множество интонационных оттенков может иметь в естественно-речевой ситуации, например, приведенное ранее обращение Баратынского: «Поверь, мой милый друг...» Эти слова могут быть произнесены и с горячей убежденностью, и с робкой просьбой, и жалобно-уверительным, и насмешливо-иронически. Актеры, которые совершают произвольный выбор возможного оттенка смысла, с нашей точки зрения, нарушают замысел автора. Все, что не вписано в стихотворную речь, автором не предусмотрено (то, что предусмотрено, должно быть вписано).

В стихах эти слова должны произноситься с перечислительной интонацией, выражающей установку на стихотворную речь.¹⁷

Еще один пример из многочисленных посланий Баратынского — «К Креницыну».

Товарищ радостей младых,
Которые для нас безвременно увяли,
Я свиделся с тобой! В объятиях твоих
Мне дни минувшие, как смутный сон, предстали!
О милый! я с тобой когда-то счастлив был!..

Читающий, т. е. произносящий эти стихи, ощущает «осязаемость» слов; например, в стихе:

которые для нас безвременно увяли, —

чувствует «динамизацию» указательного местоимения «которые» (как это показал Ю. Н. Тынянов¹⁸ на примере из Пушкина:

И в пеленах оставила свирель,
Которую сама заворожила) —

т. е. воспринимает эти стихи не столько как речь Евгения Абрамовича, обращенную к Александру Николаевичу, с которой ему предложено ознакомиться, сколько как собственную речь, говорение. Одно из двух: или ты воображаешь беседу между Баратынским и Креницыным, в которой один говорит, а другой слушает, или сам произносишь стихи и в процессе говорения печально недоумеваешь:

Где время прежнее, где прежние мечтанья? —

и ощущаешь горечь укороченной строки во II строфе:

Все хладный опыт истребил!

Эти мелкие стиховые заботы, связанные с чувствами и ощущениями, выталкивают из сознания читателя реальность беседы Баратынского с Креницыным, реальность обращения; стихами не говорят. В подобных случаях реализовывать обращение так же не нужно, как реализовывать смысл метафоры. Никто не представляет наглядно смысл таких, например, строк: «Зубы твои, как стадо выстриженных овец, выходящих из купальни, из которых у каждой пара ягнят, и бесплодной нет между

¹⁷ Эта интонация допускает некоторую дозу адресованности, как бы бледный снимок фразовой интонации, намекающий на естественно-речевую ситуацию, однако до отождествления с реальностью дело не доходит: установка на стихи этого не допускает.

¹⁸ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С 114.

ними». ¹⁹ Точно так же излишне воображать конкретный адресат, это не входит в авторский расчет, о чем говорят все эти условные Леилы, Делии, Бобо и проч.

Тот, кто все-таки скажет: «Ну, как же! Эта речь адресована (Креницыну) и вместе с тем это стихи», — просто обнаружит направленность своего внимания на лексико-грамматический элемент речи и утрату в восприятии стиховой специфики.

Вспомним слова Томашевского о том, что термин «стих» — не более чем условное обозначение единицы стихотворной речи. Характер этой речевой единицы заключается в неадресованности. В тех случаях, когда в стихах фигурирует обращение к реальному человеку, лексико-грамматический смысл вступает в противоречие с интонируемым. Но это никого не должно смущать, потому что вообще признаком стихотворной речи является, как мы говорили, *разрыв между лексико-грамматическим содержанием и не зависимым от него интонационным оформлением*. Сказать: «Мой дядя самых честных правил», — значит сообщить нечто о своем дяде. Сказать: «Мой дядя, самых, честных, правил», сделав хотя бы три ритмических ударения, — значит вступить в процесс говорения со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Только необходимость в повествовательной интонации, которая имеет место в повествовательных жанрах, вводит в стихотворную речь момент адресации. В стихотворную речь, но не в стих, в его конструкцию, которую мы выясняем. Стих и стихотворная речь — не тождественные понятия.

В уже цитированной статье «О лирике с коммуникативной точки зрения», признавая, что поэзия представляет собой «странную» речь: «лирическое стихотворение говорит о том и так, о чем и как обычно говорить не принято», Ю. И. Левин только в сноске замечает: «Можно добавить сюда и необычный способ произнесения (декламацию)». ²⁰

Однако поэзия нашего века прибегает, все более тяготея к прозе (как, впрочем, и проза к поэзии, это взаимное тяготение), к таким темам и поводам, которые в прошлом веке в поэзии не встречались. За примерами далеко ходить не надо, стоит только вспомнить что-нибудь из современной лирики, несущее печать современности. ²¹ С другой стороны, нетрудно вообразить такую интимную неординарную ситуацию в быту, при которой люди говорят друг с другом «о том и так, о чем и как» не говорят в обычных условиях. Но тон голоса, которым произносятся стихи, непредставим ни при каких обстоятельствах. Напомним еще раз: стихами не говорят. Их можно только цитировать.

¹⁹ Книга Песни Песней Соломона. Гл. 4, ст. 2.

²⁰ Левин Ю. И. Указ. соч. С. 180.

²¹ Например, такое стихотворение А. Кушнера из книги «Живая изгородь»:

К римской цифре двенадцать, пометив число декабрем,
Третью, лишнюю палочку я приписал по ошибке.
Что с ней делать теперь? Даже если ее зачеркнем, —
Все равно избежать нам чужой не удастся улыбки.

Приведу еще одну строфу из этого пятистрочного стихотворения:

Вышло странное что-то. И жаль переписывать лист.
Жук какой-то теперь под арабским числом нарисован.
О, тринадцатый месяц! Ты, видимо, слишком лучист,
Слишком высвечен, влажен, должно быть случайно дарован.

Стихотворение написано по поводу мелкой описки при письме. В XIX веке посчитали бы, что это не повод для стихов.

Когда Ю. И. Левин, приводя стихи Тютчева:

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора, —

утверждает, что они «лишены каких-либо элементов внутренней коммуникативности»²² и поэтому могут быть уподоблены научным и философским текстам, а стихи, имеющие грамматически выраженный адресат (например, «ты»), нельзя рассматривать как автокоммуникацию,²³ — то, с нашей точки зрения, это происходит оттого, что ученый ошибочно исходит из эксплицированных в тексте адресатов и не учитывает звучания стихотворной речи. Он исходит из презумпции тождества стихотворной и прозаической письменной речи. Звучание стиха он относит к искусству чтецов-декламаторов, а формальный адресат лирики воспринимает буквально, как если бы стихотворение было письмом.²⁴

Тютчевские строки, будучи частью прозаического, скажем, научно-философского текста, должны были бы произноситься с повествовательной интонацией, которая содержит момент адресованности (кто-то кому-то сообщает: «Есть в осени первоначальной...»). Стихи же должны произноситься как стихи, с интонацией монотонного перечисления (выражающей установку на стихотворную речь), которая с нашей точки зрения, вернее, на наш слух, связана с автокоммуникативностью.

И когда Ю. И. Левин отмечает в лирике «фабульно немотивированное введение периферийных персонажей — как будто для того, чтобы было к кому обратиться («...О жены севера, меж вами Она является порой»)», а также использование «фабульно-немотивированных речевых коммуникативных элементов: восклицаний, вопросов и т. д. (без определенного адресата)», и говорит, что в них «проявляется то, что можно назвать „фиктивной коммуникативностью“»,²⁵ то эти странности стихотворной речи никак у него не связаны с той главной странностью, на которую указано в начале его статьи.

Между тем именно способ произнесения и предстает самой существенной, с далеко идущими последствиями особенностью, которая отличает стихотворную речь от естественно-прозаической; той странностью, из которой проистекают все остальные.

Во многих случаях привычка к стихотворной речи, точнее, к произвольному отождествлению ее с естественно-прозаической оставляет за пределами внимания чисто стиховой, интонируемый смысл. Интонация вообще часто не замечается, ей отводится роль аккомпанемента при лексико-грамматическом значении фразы. Стиховое преобразование речи остается незамеченным, воспринимается лишь пересказуемое содержание. Поэтому так важно выявить смысл перечислительной монотонии, отличающей стихотворную речь от прозаической, тот прибавочный смысл, о котором можно сказать словами Баратынского: «И, мнится, сердцем разумею речь безглагольную твою».

2

До сих пор речь шла о регулярном стихе и употреблялся термин «метрическая монотония». Можно было подумать, что перечислительная

²² Левин Ю. И. Указ. соч. С. 181.

²³ По Левину, это апеллятивный текст.

²⁴ «...Интимный характер лирики способствует установлению непосредственной коммуникации читателя с имплицитным автором» (Там же. С. 182).

²⁵ Там же. С. 181.

монотония со значением неадресованности обязана своим появлением исключительно метру.

Если бы это было так, специфически стиховая интонация, которую мы хотим расслышать, была бы связана не столько с явлением стиха, сколько с понятием размера.

Чтобы найти причину, по которой она возникает, рассмотрим любопытный пример Л. И. Тимофеева, приведенный им в книге «Основы теории литературы».²⁶

И. «Лаборант Петровский, до обеда вышедший из университета, встретил свою дочку по дороге в магазин аптекарских товаров. День был неприветливый. Навстречу било мокрым снегом. Лаборанту явно нездоровилось, к тому же он с утра, как назло, не поладил с ректором и был обеспокоен. Девочка была не в духе: руку ей оттягивал тяжелый ранец с дневником, в котором, как пиявка, нежилась изогнутая двойка».

Оказывается, перед нами пятистопный хорей. Но это обнаруживается только при стихотворной записи этого текста:

II. Лаборант Петровский, до обеда
Вышедший из университета,
Встретил свою дочку по дороге
В магазин аптекарских товаров.
День был неприветливый. Навстречу
Било мокрым снегом. Лаборанту
Явно не здоровилось. К тому же
Он с утра, как назло, неполадил
С ректором и был обеспокоен.
Девочка была не в духе: руку
Ей оттягивал тяжелый ранец
С дневником, в котором, как пиявка,
Нежилась изогнутая двойка.

В прозаическом тексте смысл оформляется повествовательной интонацией. В стихотворном — помимо нее и вопреки ей появляется перечислительная монотония. Зададимся вопросом: откуда она взялась, если текст I состоит из тех же фраз, так же написанных хореем, как и текст II?

Предложение, с которого начинается текст, — «Лаборант Петровский, до обеда вышедший из университета...» — в тексте II оказывается трижды прерванным после слов: обеда, университета, дороге. Согласно стиховому членению это предложение трижды обрывается паузой, которую стиховеды называют иррациональной, а лингвисты — асемантической (конститутивной).²⁷

Пауза — интонационное явление. Она не просто разбивает речь на отрезки; членение паузой осмыслено, смысл его можно услышать, понять и словесно идентифицировать.

В стихе:

Лаборант Петровский, до обеда —

благодаря необходимости сделать «бессмысленную» (иррациональную, асемантическую) паузу, меняется интонация. Чтобы прозвучала эта бессмысленная пауза, надо повысить тон голоса на словах «до обеда». Далее, в стихе-словосочетании:

²⁶ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. С. 265—266.

²⁷ См.: Цеплитис Л. К. Анализ речевой интонации. Рига, 1977. С. 73.

Вышедший из университета —

тоже надо изменить тон голоса по той же причине: чтобы прозвучала асемантическая пауза. Если тон голоса не менять, оставить повествовательным, эту паузу сделать не удастся.

При членении речи на стиховые отрезки в конце каждого отрезка-стиха механически возникает особая пауза — неуместная и бессмысленная с точки зрения логики и грамматики:

Лаборант Петровский, до обеда...

Эта и последующие аналогичные паузы в интонационном оформлении речи производят сбой, нарушение, момент «ненормальности» — вспомним выражение Мандельштама. Эти паузы мешают осуществлению фразовой интонации, в данном случае — повествовательной.

Всякая пауза имеет свою функцию, свое значение, и паузы классифицируются в соответствии с ними. Эти же паузы не подходят ни под одну из известных категорий. Это не синтаксические, не экспрессивные паузы; не похорим они также и на паузы хезитации (паузы колебания), «когда говорящий останавливается, чтобы сделать речевое решение».²⁸

Будучи асемантическими, они, однако, играют осмысленную роль. Это не просто бессмысленный перерыв в речи, который можно пунктуационными или графическими средствами организовать в письменной прозаической речи, вдруг оборвав текст без всякой причины. «Бессмысленная» пауза стиха, оттого что она все время повторяется, нарушает фразовую интонацию, препятствует повествованию-сообщению; она определенным образом меняет интонационный строй речи.

И вот что важно: *асемантическая пауза вызывает необходимость той самой интонации неадресованности (автокоммуникативности)*, о которой мы говорим, которую мы прослушивали в метрической монотонии.

Возьмем предложение, с которого начинается роман «Анна Каренина»: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливaя семья несчастлива по-своему».²⁹ Это предложение, несмотря на то что адресат его не указан — им является каждый читающий, — своим повествовательным тоном адресовано читателю. Оно является сообщением. Попробуем записать его иначе:

Все, счастливые, семьи, похожи,
Друг на друга...

Анапест, возникающий при такой записи, преобразует сообщение в говорение с помощью интонации неадресованности.

Рассмотрим другой вариант стиховой записи:

Все счастливые семьи
Похожи друг на друга,
Каждая несчастливaя семья
Несчастлива по-своему.

В этом варианте при произнесении приходится голосом буквально бороться с повествовательной интонацией, поскольку членение на стиховые отрезки совпадает с естественно-речевым синтаксическим членением. Если

²⁸ Николаева Т. И. Фразовая интонация славянских языков. М., 1977. С. 7.

²⁹ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1981. Т. 8. С. 7.

речевые отрезки этого доморощенного верлибра не произносить монотонно-перечислительно:

Все, счастливые, семьи...

или:

Все счастливые, семьи... —

то паузы в конце стиха не будут асемантическими, они будут синтаксическими, поскольку совпадают с ними по местоположению в этой фразе; а если паузу лишить ее «асемантического» значения, эти отрезки на слух будут восприниматься как синтаксические группы прозаической речи, они будут неотличимы от прозы. Только включив момент автокоммуникации при помощи перечислительной интонации, можно добиться того, что эта фраза звучит стихами.

Таким образом, выясняется, что именно перечислительная монотония со значением автокоммуникативности превращает прозу в стихи и что асемантическая пауза, членившая речь на стиховые отрезки, производит это необходимое интонационное изменение.

Можно убрать из стихотворной речи метр, рифму и все прочие свойства стиха, но если останется запись «столбиком», т. е. действие асемантической паузы, — стихотворная речь не разрушится, останется стихотворной. Так фокусник постепенно вытаскивает из-под лежащего на возвышении человека все подпорки, оставив только одну, в изголовье, — и тот каким-то чудом продолжает лежать не падая.

Можно взять любой прозаический текст, даже газетный, разбить его любым образом на отрезки и прочесть согласно этой записи, т. е. интонацией придать речи значение автокоммуникативности. При этом прозаический текст прозвучит как стихотворный.³⁰

Стихотворная речь произносится особым образом вовсе не потому, что так она звучит красивее или что так повелось; даже не потому, что лирическая поэзия — это обращение к провиденциальному собеседнику, как сказал поэт. К специфически стиховой интонации вынуждает асемантическая пауза, которая в верлибре является ее единственной причиной.

Это формальное объективное препятствие для коммуникации со стороны интонационного оформления речи играет решающую роль, и удивляться этому не приходится, поскольку именно интонация превращает языковые знаки в речь, актуализирует их; вне интонирования нет речи.

Часто пауза в конце регулярного метризованного стиха имеет умозрительный, так сказать, характер. Мы можем ее фактически не делать и реально не слышать, но мы воспринимаем ее «внутренним слухом» точно так же, как мы «слышим» границы слов в потоке речи. В случае же несовпадения фразовых и стиховых границ пауза всегда слышна. Эта «звучащая пауза» представляет собой известное явление стиховой речи — анжамбман.

³⁰ Разумеется, полученный таким способом стихотворный текст поэзией не назовешь. Равным образом не всякие метризованные и рифмованные стихи могут быть причислены к поэзии. Но поэзия и стихотворная речь — разные явления. Разница между поэзией и версификаторством теоретическому обобщению не подлежит, и вопрос о наличии поэзии в каждом конкретном случае должен решаться отдельно.

Исследователи стиха отмечают особую «напряженность» и «многозначительность», возникающую в слове благодаря анжамбману.³¹ Интересно, что эта многозначительность может быть совершенно бессмысленна.

Пред промыслом оправданным ты ниц
Падешь с признательным смиреньем...

Ударение на слове «ниц» с последующей паузой должно прозвучать, не выражая никакого смысла. Лингвист в этом случае скажет о немотивированном появлении «интономы важности». Анжамбман создает своеобразный момент «безумия», это мелодический оксюморон — многозначительность, лишенная значения. Именно за счет этого интонационного приема возникает особенность стихотворной речи, ее прирожденная странность. Разрушая синтагму, анжамбман не дает состояться фразовой интонации. Если стиховая монотония в какой-то мере соседствует в голосе с фразовой интонацией, то анжамбман ее ломает и полностью вытесняет из стихотворной речи. Как бы ни походил стих на обычное сообщение, анжамбман разрушает иллюзию сходства и ощутимо дает почувствовать поворот в сторону говорения.

Неверно распространенное мнение об анжамбмане как об исключении.³² Он-то и есть правило, потому что в нем наглядно действует тот механизм преобразования характера речи, который мы рассмотрели. Неважно, что это основное правило стиха то и дело нарушается: асемантическая пауза в конце каждого стихового отрезка служит как бы открытой вакансией, всегда предоставленной удобной возможностью для появления анжамбмана; так сказать, постоянным пригласительным билетом. Можно сказать, что асемантическая пауза — это анжамбман в свернутом виде, его зародыш, потому что анжамбман — то самое интонационное изменение, которое требуется для того, чтобы проза стала стихами. В сущности, стих — это анжамбман. Из всех стиховых признаков только он один не может быть заимствован прозой и он один необходим и достаточен для стихотворной речи. Казалось бы, маленькая, незначащая деталь: остановка в речи, лишенная смысла. Но в речи, как и в языке, нет ничего бессмысленного. «Человек невольно и бессознательно создает себе орудия понимания... на первый взгляд непостижимо простые сравнительно с важностью того, что посредством их достигается».³³

Все дело в паузе, в членищей речь асемантической паузе; всякий знак препинания есть интонационный момент, и он должен быть услышан и понят в своем значении.

Когда А. М. Пешковский утверждал, что «новый знак препинания — недоконченная строка» не делает прозу стихами, он, с нашей точки зрения, не слышал стихотворную речь, а только видел ее, игнорируя значение «звучащей паузы». Если в метризованной речи асемантическая пауза еще может быть незаметной, то в верлибре на ней вообще все держится: именно присутствие (на слух) паузы, ее «звучание» и ее следствие —

³¹ К анжамбману стиховеды относились или как к стиховому пороку (Тредиаковский), погрешности (Остолопов), или как к приему выразительности (Томашевский, Гаспаров и др.).

³² См., например, утверждение: «И даже нагромождение enjambements ничего не изменяет в их статусе: они остаются отклонениями, они всегда лишь подчеркивают нормальное совпадение синтаксической паузы и паузной интонации с метрической границей» (Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». М., 1975. С. 213).

³³ Потебня А. А. Мысль и язык. Харьков, 1913. С. 110.

монотонная интонация со значением автокоммуникативности — заставляет воспринимать верлибр как стихотворный текст.

Напрасны были попытки выявить «внутреннюю меру» стиха применительно к верлибру. Например, блоковский верлибр:

Она пришла с мороза
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней. —

мог бы быть записан иначе:

Она пришла с мороза раскрасневшаяся,
Наполнила комнату ароматом
Воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям болтовней.

Смысл этих стихов в другой записи не претерпевает существенных изменений. Вряд ли даже тот, кто знает эти стихи наизусть, уверен в авторских «новых знаках препинания». Важно, что они есть, а где именно — в данном случае значения не имеет.

Необходимо одно: изменить интонацию, лишив ее коммуникативности. Такую возможность дает «недоконченная строка», и именно это преобразует прозу в стихи.

Обратимся теперь к прозаической письменной речи. Она тоже может быть автокоммуникативной: человек волен адресоваться, в частности, и к самому себе. Но в письменной прозаической речи нет формального указателя автокоммуникативности, нет формального препятствия для коммуникативной интонации в виде асемантической паузы. Поэтому автокоммуникативная прозаическая речь должна рассматриваться как частный случай сообщения, в котором адресат и адресант — одно и то же лицо.

Это относится и к так называемой лирической прозе, обладающей основным признаком лирики — автокоммуникативностью. Чтобы это показать, воспользуемся двумя яркими примерами М. Л. Гаспарова, которые он приводит в своем классическом труде «Русский стих».

«Позволь мне долго, долго вдыхать запах твоих волос, погрузить в них все мое лицо, как погружает его жаждущий в воду источника, и колыхать их рукой, как надушенный платок, чтобы встряхнуть рой воспоминаний...» (Ш. Бодлер. «Полмира в волосах»).

В этом примере, имеющем парадоксальное, как замечает М. Л. Гаспаров, название «стихотворение в прозе», повышенная эмоциональность выражается эмоционально окрашенной монотонией, монотонией, похожей на перечисление. Однако в этом тексте нет ни одной асемантической паузы, т. е. нет формального препятствия для коммуникативной интонации. И потому это действительно — «проза и только проза», как говорит М. Л. Гаспаров. Монотония обусловлена лексико-грамматически.

В письменной прозаической речи смысл получает логическое развертывание и последовательность. «Проза» по-латыни обозначает речь, «которая ведется прямо вперед»,³⁴ и это линейное развертывание смысла

³⁴ Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. С. 8.

ничем не нарушается. Стих же (*versus*) означает «поворот», «возвращение к началу ряда»,³⁵ осуществляемое асемантической паузой.

Второй гаспаровский пример:

... Сегодня день моего рождения;
Мои родители, люди самые обыкновенные,
Держали меня в комнатах до девятилетнего возраста,
Заботились обо мне по-своему,
Не пускали меня на улицу,
Приучили не играть с дворовыми мальчишками,
А с моими сестрами сидеть скромно у парадной лестницы
На холщевых складных табуретках...

(Нельдихен).

В этом случае мы имеем дело с типичным «рассказом», сообщением, с передачей сведений, которые требуют для оформления повествовательной интонации, представляя собой повествование по смыслу. Однако предложение, начинающееся вторым стихом («Мои родители...»), то и дело прерывается асемантической паузой. Пауза, как мы уже говорили, — не просто признак деления речи, способ расположения строк на бумаге. Эта «звучащая пауза» имеет тот смысл, что она вносит в текст определенное интонационное изменение, в данном случае — навязанное повествованию, противоречащее ему. Художественный эффект возникает именно из этого противоположения повествовательного содержания и неадресованности, звучащей в интонировании.

Таким образом, стих как «особая форма речи» определяется асемантической паузой. Являясь помехой для фразовой интонации, она служит знаком того, что речь имеет другой характер; она сигнализирует о переходе в область поэзии, как бы нажатием педали переводит речь в другой регистр.

Стих — явление интонационное. При непонимании структурной роли интонации остается только удивляться суггестивности стихотворной речи, произносимой монотонно, с интонацией перечисления. Членение на отрезки — не что иное, как форма записи особой интонации, выражающей неадресованную речь. Речевой механизм стиха дает возможность сообщить нечто, ни к кому не адресуясь. В письменной прозаической речи момент автокоммуникации связан с лексико-грамматическим элементом, он им осуществляется. К самому себе или к Богу можно обратиться при определенных условиях, которые должны быть выражены в речи: эта речь должна быть эмоционально-экспрессивна, а ее сюжет достоин провиденциального собеседника.

В стихотворной речи соблюдение этих условий не обязательно. Достаточно одного лишь формального момента — ломающей фразовую интонацию асемантической паузы, чтобы речь изменила свой адресат, чтобы возникла автокоммуникативность.

Я вернулся в город
Через восемнадцать лет после того, как
Был здесь впервые.

³⁵ Там же.

Это стихи. Стих, т. е. речевой отрезок, оканчивающийся асемантической паузой, дает особую возможность обратиться к Всевышнему по любому поводу, так сказать, без причины.

Этой возможностью беспричинного обращения к Богу в стихотворной речи можно и не пользоваться; стих и стихотворная речь — явления разные. Во-первых, многие стихотворные жанры представляют собой повествование, и тогда в стихотворной речи преобладает повествовательная интонация, адресованная собеседнику. Мы уже говорили об этом. Во-вторых, не все сочинители стихотворной речи умеют пользоваться специфической возможностью, предоставляемой стихом. Постоянно приходится сталкиваться с авторами (и читателями), лишенными поэтического слуха, т. е. нечувствительными к речевой интонации, наивно и прямолинейно привязанными к логико-грамматическому содержанию. Особое речевое устройство стиха, имеющее определенное назначение, может быть использовано и не по назначению — как всякое другое устройство. Колот же Том Кенти орехи государственной печатью. Но если автор стихов — поэт, он не может не учитывать разные значения двух конфликтующих интонационных типов речи — повествовательного и перечислительного — и должен уметь совладать с «дьявольской разницей» между ними.

3

Роль монотонии в стихе трудно переоценить. Это отнюдь не декламационная манера. Это важнейший структурный признак стиха. Две функции ею выполняются. Первая — формообразующая, о ней уже шла речь. Поговорим о не менее важной второй.

Прежде всего следует сказать, что монотония в стихе вовсе не имеет того значения, которое придается этому понятию в быту: «Не говори монотонно!»; «Читай не так, как пономарь». Монотония в естественной речи часто является признаком волнения, признаком повышенной эмоциональности. Это естественно: человек, охваченный сильным чувством, невольно выражает его определенным тоном; волнение выбирает тон, с которым ему трудно расстаться, куда бы ни повернула речь, как бы ни петлял ее сюжет. Монотония, выражающая безразличие, когда человек говорит монотонно «как пономарь» — это интонация с нулевой, так сказать, эмоцией; интонация, окрашенная равнодушием, добросовестно передает и это душевное состояние.

Монотония эмоционально окрашена потому, что преобладающий тон голоса в противоположность скользящим тонам повествовательной интонации «накапливает» эмоцию. Звук речи не может ничего не выражать: «Мы не можем сказать ни одного слова, ни одного звука даже, не придавая ему определенной фразной интонации».³⁶ У повторяющегося звука нет иного выхода, как настаивать на определенной эмоции.

Главное, что необходимо отметить, это устный характер стиховой монотонии. Она появляется в стихотворной речи независимо от логико-грамматического содержания, она как бы отсутствует в тексте. О ней можно сказать то же, что Томашевский сказал о членении стихотворной речи: «оно не вытекает из природы высказывания, а мыслимо вне его».³⁷

³⁶ Пешковский А. М. Интонация и грамматика // Известия по русскому языку и словесности. 1928. Т. 1. С. 461.

³⁷ Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л., 1959. С. 26.

Интонация, свободная от синтаксиса, не выражающая синтаксического строения фразы — элемент устной речи. В письменной прозаической такого быть не может.

Интонации во всем разнообразии их значений не имеют собственного носителя в языке. Они наслаиваются на звуки речи «прихотливым узором... они блуждают по поверхности языка»,³⁸ их, блуждающих, трудно пригвоздить к бумаге. Радость может выражаться при любом лексическом и синтаксическом составе фразы. Мы можем о смерти объявить радостным тоном, если захотим. Но записать этот тон нельзя. Можно только описать: «Радостно сказал он», — что-нибудь в этом роде.

Кроме того, особенно важные в речевом общении оттенки смысла передаются как раз интонационными средствами, их трудно описать, при описании они терпят урон. Например:

Н. рассказывает о любимом человеке:

— Он не просто требователен, он сосредоточен на себе всецело, поглощен своими проблемами и забывает все, что касается других. Он просто не замечает окружающих людей.

— И вы его любите! — восклицает собеседник, отчасти осуждая, отчасти соболезнуя.

Н. продолжает:

— Вот мы уже полтора года жили вместе, когда случайно выяснилось, что он не помнит моей фамилии. Когда пришло письмо на мое имя, он решил, что ошиблись адресом.

— И вы его любите!

В этом возгласе преобладает риторическое, несколько преувеличенное удивление с оттенком ужаса.

Н. говорит:

— И знаете, он был готов простить и тюрьму, и ссылку, и никогда дурно не говорил о Сталине — не только потому, что боялся. Он очень хотел быть удостоенным наградой, хотел, чтобы его отличили, завидовал орденосцам...

— И вы его любите! — качая головой, с горечью, как бы смирившись, печально констатирует собеседник — и укоряя, и печальясь, и сочувствуя, и недоумевая одновременно.

Разный «оттеночный» смысл, который имеет в устной речи одно и то же выражение, невозможно передать в письменной речи.

И вот, как ни парадоксально на первый взгляд, именно монотония в стихе дает возможность выразить осмысленное разнообразие речевых интонаций. Изначально заданная монотония является свободным звуком голоса, не ангажированным синтаксисом. В силу этого звук голоса получает свободу ассоциации с любыми речевыми факторами.

«Ямбы читаются иначе, чем амфибрахий», — заметил Б. В. Томашевский.³⁹ Вот ямб:

Татá, татá, татá, татáта («Мой дядя самых честных правил»).

Вот амфибрахий:

Татáта, татá, татáтáта («По синим волнам океана»).

Что происходит? Имеется звук голоса. Он не может не реагировать на увеличение или, наоборот, усечение речевого отрезка и расположение

³⁸ Пешковский А. М. Интонация и грамматика. С. 475.

³⁹ Томашевский Б. В. Стих и язык. С. 40.

ударений. Мелодия речи ощутимо меняется от прибавления слога в стопе и в зависимости от того, ударный он или нет.

В письменной же речи интонация обслуживает грамматику (синтаксис), и то обстоятельство, что одно слово состоит из двух слогов, а другое — из трех, никак не сказывается на интонационном значении. В письменной речи звук как бы разлучен со своими исконными свойствами — длительностью, интенсивностью, эмоциональной окрашенностью; связь между ними не непосредственная. В стихе происходит их счастливое аграмматическое слияние.

Май жестокий с белыми ночами!
Вечный стук в ворота — выходи!
Голубая дымка за плечами,
Неизвестность, гибель впереди!

Что здесь создает такой мажорно-праздничный тон? Ну, май, ну, белые ночи. Но ведь сказано: «жестокий». Вечный стук в ворота сам по себе не может вызвать приподнятого настроения, призрачная «голубая дымка», да еще «за плечами» — тоже. Уж не гибель ли впереди?

Очевидно, что интонация не выражает здесь лексико-грамматического значения. Звук голоса, который присутствует в этой речи еще до возникновения грустной перспективы, высказанной в четвертом стихе, сразу под влиянием схемного ударения на первом слоге реагирует на положительную эмоционально-стилистическую окраску слова «май»; монотония, получив начальный импульс, передает его далее по тексту. Монотонный звук голоса подверстывает все дальнейшее к этому восклицательному «маю». И вечный стук, и голубая дымка интонационно становятся подобны первому слову-звуку в стихе. Разумеется, если бы по смыслу это подобие было абсурдным, оно бы не возникло. Но важно то, что благодаря монотонии, оно оказалось возможным.

Непосредственное соединение звука голоса с разными речевыми элементами дает удивительные результаты.

Сравним несколько речевых мелодий:

Жил на свете рыцарь бедный,
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и прямой.

Или:

В минуту жизни трудную,
Теснится ль в сердце грусть,
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Или:

Пережиты ли тяжкие проводы,
Иль глаза мне глядят неизбежные,
Как тогда вы мне кажетесь молоды,
Облака, мои лебеди нежные!

Все это интономы печали, — сказал бы лингвист. Обратим внимание на то, как мало синонимов у этого слова: ну, еще грусть, тоска, скорбь, горечь, подавленность... кажется, все. А какое разнообразие печальных

мелодий! В пушкинских стихах мелодия говорит, кажется, о печальном порядке вещей, заведенном на свете, хотя конкретно речь идет о некоем бедном рыцаре и его, как сейчас говорят, проблемах. У Лермонтова в ямбическом стихе звучит светлая нота душевного волнения, приподнятости, — а говорится, между прочим, о трудной минуте жизни. У Анненского слышна та «недоумелая тоска», о которой он сказал в других своих стихах.

Кто-то из филологов справедливо заметил, что всякое семантическое наблюдение субъективно. Поэтому не будем увлекаться подобными расшифровками того, что прямо не обозначено. Известно, впрочем, что в устной живой речи все эти оттенки смысла передаются интонацией. В письменной прозаической от них остаются только названия и описания.

Например, о каком-то событии говорится печальным тоном. Этот тон может быть так по-разному печален! От сдержанно-сухого до плачуще-ноющего. Оттенки смысла, сопровождающие сообщение, выразительны и важны — они оповещают о состоянии души. Существует определенный интонационный этикет, к которому мы прибегаем в разных типовых ситуациях, и он не столько определяется самими ситуациями, сколько внутренними свойствами человека, его наклонностями и характером. И мы часто составляем о человеке мнение по выбору интонаций — выбору бессознательному, что очень важно: тут труднее совершить подделку. М. Пруст сказал: «В наших интонациях содержится наше мировоззрение, все, что человек думает о жизни».⁴⁰

Определения и наименования чувств бедны и неловки так же, как словесные описания музыки; для чувства и его оттенков нет другой возможности, как «сказаться» голосом («Ах, если б без слова сказаться душой было можно!»).

В стихах становится возможной непосредственная связь мелодии речи с выражаемым ею чувством, которая имеет место в музыке. Музыкальный напев выражает специфически музыкальные, т. е. неотъемлемые от звука эмоции, которые весьма приблизительно можно обозначить словом. Они неотделимы от звука.

Если сравнить разные напевы, передающие «одни и те же» эмоции (скажем, печали), то придется увидеть, что сколько мелодий, столько и печалей. Хотя они и «синонимичны», все же это разные мелодии. То же самое мы слышим в стихах. Пушкинская грусть не похожа на лермонтовскую; та и другая отличаются от грустной мелодии Анненского. За каждым мелодическим ходом, за каждым интонационным изгибом стоит определенное душевное состояние. Сказать что-то другим тоном значит изменить смысл высказывания.

Все элементы стихотворной речи — и самые незначительные, вроде смены мужской рифмы на женскую или пропуска ударения — создают интонируемый смысл. Звук речи, получая возможность аграмматического соединения с речевыми факторами, овладевает оттенками смысла, которые доступны только звучанию живой речи. Свободный от обычных обязанностей звук голоса «осмысливает» и лишний слог, и расстановку ударений — потому, повторим, что звук голоса не может ничего не выражать.

Получившие распространение в последние годы термины «семантика метра», «семантический ореол размера» — что это как не смысловые оттенки, выражаемые звуком голоса?

⁴⁰ Пруст М. В поисках утраченного времени. М., 1976. Т. 2. С. 482.

В книге «Стих и язык» Б. В. Томашевский говорит о том, что интонационный строй речи, нейтрализованный в прозе, «приобретает в стихах своеобразие и предельную выразительность»,⁴¹ но он не объясняет, почему и как это происходит. Как бы в объяснение он замечает, что «разные размеры соответствуют разным стилям произношения».⁴²

Представление о соответствии стиховых и языковых средств (как будто кто-то специально занимался их подбором) мы предлагаем заменить представлением о действии простого, хотя и скрытого механизма, заключающегося в соединении «свободного» звука голоса с различными речевыми факторами. Этим естественным соединением объясняется роль стиховых признаков, которые отнюдь не имеют принудительного характера для поэта. Стих не производит насилия над языком, он не навязан речи, а наоборот, служит ей.

Как-то в телепередаче «Адамово яблоко» давались советы незадачливым молодым людям, как вести себя с «загадочным» женским полом: если женщина облизывает губы и поправляет волосы, глядя на вас, значит она относится к вам, как к мужчине. И т. д. в этом роде. Предполагался некто «не от мира сего», непосвященный, не воспринимающий сигналов специфической интимной ситуации, которому в качестве вспомогательного средства нужна инвентаризация признаков этой ситуации, произведенная кем-то со стороны. Эти признаки были поданы как условные обозначения, которые просто надо запомнить.

Так же непонятно и загадочно выглядят стиховые признаки вне их непосредственной связи с «душой предложения» — интонацией. Почему хорей может быть легкомысленным в одних случаях и столь же подходящим в совсем других — трагических, мрачных? Логичнее ведь было бы использование одного размера в сходных группах случаев. Например, хорей — в анакреонтике, а ямб — в торжественно-серьезных. Если речь идет о разных речевых стилях, как пишет Б. В. Томашевский, то естественнее было бы служение каждого размера своему определенному стилю, а не та странная неразбериха, которая происходит на самом деле.

«По-видимому, — предполагает Б. В. Томашевский, — разгадку всех этих особенностей стиха надо искать не в комбинаторных системах разнородных стоп (не нужны ни диподии, ни триподии! — Е. Н.), а в изучении стиха как интонационно-ритмической единицы, внутри которой каждая стопа получает свое место, свою функцию и свое „поведение“».⁴³

Свою функцию и свое поведение каждый элемент стихотворной речи получает в соединении со свободным звуком, присутствие которого не обусловлено лексико-грамматически.

Стиховая монотония, таким образом, представляет собой способ уловления и фиксации на письме звука голоса; способ непосредственно выразить неименуемое чувство. В этом заключается ее вторая стихообразующая функция.

Подведем итоги.

Наши теоретики стиха, подробно занимавшиеся этой проблемой, — Томашевский и Тимофеев — придавали интонации стиха первостепенное значение. Но Тимофеев полагал, что роль интонации — выражение экспрессии, и особой экспрессивностью наделял стихотворную речь по сравнению с прозаической: «...стих бесспорно ярчайшая форма экспрессивной речи».⁴⁴ Сла-

⁴¹ Томашевский Б. В. Стих и язык. С. 67.

⁴² Там же. С. 66.

⁴³ Там же. С. 56.

⁴⁴ Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. С. 48.

бые стороны этой концепции очевидны. С одной стороны, экспрессивные средства не ограничиваются интонацией, с другой — потребность поэта в них принципиально та же, что и прозаика: оба апеллируют к чувствам и нуждаются в мысли. Поэзия XX века непредставима без мысли, и во многих случаях для ее выражения экспрессия просто не нужна. Непосредственное же выражение эмоции, о котором мы говорили, свидетельствует не о повышенной эмоциональности стихотворной речи, а о повышенных возможностях в выражении эмоциональных оттенков, так как выражаемая эмоция в стихе связана со звуком речи, а не только со словом.

Томашевский очень близко подходил к истинной роли интонации в стихе, провозглашая наблюдение над ней «первой задачей стиховеда». ⁴⁵ Но в координированную систему его наблюдения не сложились. Он искал «эталон» членения речи на отрезки и не нашел его.

Ученые как будто не отваживались задать простодушный вопрос: «зачем?» — зачем нужно членение на отрезки, как связать эти отрезки с той речевой сладостью и божественным смыслом, которые мы называем поэзией?

Если задаться этим вопросом, на него следует ответить: членение на отрезки в стихах нужно для возникновения монотонии. На вопрос «зачем монотония?» существует двойной ответ: во-первых, чтобы выразить неадресованную речь; во-вторых, чтобы непосредственно выразить голосом душевное состояние говорящего, т. е. придать речи письменной специфические моменты устной, сообщение превратить в говорение.

Интонация, таким образом, является не просто главным компонентом стихотворной речи, как думали Тимофеев и Томашевский, а главным конструктивным фактором, образующим стих.

Есть такой «решающий языковой признак, наличие которого заставляет нас ощутить ту или иную речь как стихотворную». ⁴⁶ Этот признак — специфическая стиховая интонация. Вопреки бытующему мнению, не интонация вторична по отношению к ритму, а наоборот. Метр и ритм создают монотонное перечисление, и в этом состоит их служебная роль. Когда на место «текста поющего», противостоящего «тексту произносимому», в русской литературе конца XVII века пришли тексты, которые оказались способны противостоять «текстам произносимым», т. е. прозе, ⁴⁷ то это произошло благодаря неизвестным ранее возможностям речевой интонации. *Роль песенного мотива взяла на себя мелодия речи тогда, когда она выразила неадресованную речь.* Именно этим сходством с песней, которая в принципе ни к кому не обращена, хотя ее можно кому-то спеть, новый текст оказался подобен музыке и несхож с прозаическим текстом.

Еще один вопрос: как быть со стихами совсем иного рода — считалками, дразнилками, мнемоническими правилами, разного рода инструкциями, которые написаны стихом для простоты запоминания и как раз часто адресованы кому-то повелительной формой глагола или назидательной интонацией? «Раз, два, три — нос утри» — это стихи, сказано Е. Д. Поливановым. ⁴⁸ Полагаю, что все эти виды стихотворной речи не являются исключением из описанного правила, так как их условность выражена в рифме. Превращения в устную речь здесь не происходит просто потому,

⁴⁵ Томашевский Б. В. О стихе. Прибой. 1929. С. 45.

⁴⁶ В начале статьи мы ссылались на мнение Л. И. Тимофеева о том, что такого признака нет.

⁴⁷ См.: Гаспаров М. Л. Оппозиция стих—проза // Русское стихосложение. М., 1985.

⁴⁸ См.: Поливанов Е. Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // Вопросы языкознания. 1963. № 1.

что считалки, дразнилки, поговорки и пр. — это и есть устная речь. Они предельно ситуативны, почти как междометия и деиктические слова; они созданы для повторения, для цитации. Фигурирующие в них обращения безличны так же, как безличные глаголы («вечереет», «смеркается»). Как нельзя спросить: «что вечереет? (смеркается)», так в выражениях типа: «Не плюй в колодец...»; «Бей быка // что не дает молока»; «Черного кобеля // не отмоешь добела» — бессмысленно спрашивать: кому не плевать, не бить и т. д. Всем, всегда, вообще. Звучащая условность считалок и мнемонических правил со всей прямотой указывает, что мы имеем дело не с естественно-речевым сообщением, а с цитированием. И хотя рифма, будучи средством неграмматического членения, почти всегда совпадает с грамматическим,⁴⁹ все же она выполняет свою членящую роль, представляя место асемантической паузы. В результате речь получает новое качество — говорение.

Что касается фигурных стихов и прочих формальных штудий, то потому они и формальные, что в них присутствует только определяющий стих формальный момент — асемантическая пауза, а цель, которую она преследует, изъята из стихотворной речи.

Стихом передаются те оттенки смысла, которые в разговорной речи выражаются звуком голоса. Голосом и слухом работает поэт, — уверял Мандельштам. «Голос — это работа души», — сказано современным поэтом. Все метафоры, связывающие работу поэта со звуком, с позиций интонационной теории стиха, получают буквальный смысл. Стих — это возможность записи живого голоса, выражаемых им оттенков смысла; это говорение, это способность устной речи стать письменной.

⁴⁹ См.: Жовтис А. Л. Стих и пословица // Русское стихосложение. С. 172.