

Русская литература

№ 3

Историко-литературный журнал

1997

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Д. С. Лихачев. Диалог в природе как признак жизни и одухотворения в литературе .	3
Вольф Шмид (ФРГ). «Пиковая дама» А. С. Пушкина (проблемы поэтики)	6
И. В. Козлик (Украина). Романизация лирики Н. А. Некрасова («панавский» цикл)	29
В. Н. Криволапов. Вспомним о Штольце	42
В. А. Туниманов. Полемика Л. Андреева со статьями М. Горького «О „карамазовщине“» и «Еще о „карамазовщине“»	67
Л. А. Западова. Источники текста и «тайны» рассказа-повести «Иуда Искарот» . . .	83
Е. В. Невзглядова. Об интонационной природе русского стиха (оппозиция: стих — проза)	99

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Г. В. Стадников. О комментариях к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Завещание» .	108
А. Ю. Балакин, А. Г. Гродецкая. Неизвестный очерк И. А. Гончарова «Пепиньерка» (из материалов академического полного собрания сочинений)	114
Е. Г. Водолазкин. Образ Серафима Саровского в «Запечатленном ангеле» Лескова . .	136
С. Л. Франк. Максим Горький (публикация и перевод А. А. Ермичева и В. П. Курапиной)	141
В. П. Купченко. И. В. Гете в творчестве М. А. Волошина	145
В. В. Попов. «Единый фронт» (о романе Эренбурга, так и не напечатанном в России)	155
Ф. А. Раскольников (США). Идея «скращения» в романе Пильняка «Голый год» . . .	169
Андрей Платонов. Кухонный мужик Советского Союза (очерк) (публикация В. В. Перхина)	175
Роберта Де Джорджи (Италия). Беседы с Александрой Ивановной Федоровой (Вагиновой)	182
А. Л. Дмитренко. К публикации ранних текстов К. Вагинова	190

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«НАУКА»

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

М. Д. Эльзон. «Мы молодой весны гонцы» (об эпитафии к «Вешним водам» И. С. Тургенева)	198
---	-----

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. Я. Гречнев. «Августейший поэт»	200
Ю. Д. Левин. Британцы в России XVIII века	202

ХРОНИКА

Р. Ю. Данилевский. Международная конференция по русскому Просвещению (Потсдам, ФРГ)	208
А. Е. Шашкова. Алексеевские чтения	209
Н. Ю. Алексеева, М. Д. Эльзон. Берковские чтения	213
Е. Г. Васильева. Двадцать восьмая Некрасовская конференция (к 175-летию со дня рождения поэта)	216
А. А. Харитонов. Второй семинар по роману Л. М. Леонова «Пирамида» в Пушкинском Доме	223
В. Ю. Вьюгин. VII и VIII Платоновские семинары	228
В. С. Федоров. Вторая Международная конференция «Серапионовы братья»	232

Редакционная коллегия:

Н. Н. СКАТОВ (и. о. главного редактора),
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

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4. Тел. 218-16-01

ОБ ИНТОНАЦИОННОЙ ПРИРОДЕ РУССКОГО СТИХА

(ОППОЗИЦИЯ: СТИХ — ПРОЗА)

Стихотворная речь отличается от прозаической особым звучанием, особой интонацией,¹ которая улавливается на слух, даже если стихи доносятся, допустим, по радио из соседней комнаты, не слышно слов и исполняются в самой прозаической «синтактико-семасиологической», по Бернштейну,² манере. Непосредственно воспринимаемое отличие связано с внутренним устройством стихотворной речи — иным по сравнению с устройством речи прозаической.

Чтобы это показать, необходимо ответить на три вопроса:

1. Почему стихотворный текст — звучащая речь?

2. Что представляет собой ее звучание — специфически стиховая интонация?

3. Чем обусловлено звучание, т. е. каким образом стиховая интонация вписана в текст?

Ответы на эти вопросы составляют интонационную теорию стиха, которая связывает и объясняет кажущиеся разнородными явления стихотворной речи: ее запись короткими строчками (стихами), манеру произнесения («распев»,³ «напев»⁴), принцип членения (в противовес «эталону членения» Томашевского⁵), роль метра, выразительность ритма и др.

1

Исследователи стихотворной речи согласно утверждают, что стихи — это звучащая речь. Вместе с тем, принято считать, что стихотворный текст беззвучен, интонацию в стихотворный (как и художественно-прозаический) текст вносят чтецы-декламаторы. Характерно такое высказывание: «...стихи должны звучать, а не просто восприниматься глазом. Именно в звучании они обретают свою истинную природу, становятся стихами. Надо только помнить, что звучание это не реальное, а идеальное. Каждый актер, берущийся читать стихотворение, наделяет его индивидуальным голосом, интонацией, громкостью...»⁶

«Стихи должны звучать», но не звучат, пока актер не взялся их «наделить интонацией», которая мыслится категорией устной речи. Т. е.

¹ Под интонацией здесь понимается совокупность просодических средств, участвующих в членении и организации речевого потока в соответствии со смыслом передаваемого сообщения (см.: Светозарова Н. Д. Интонационная система русского языка. Л., 1982).

² Бернштейн С. И. Стих и декламация // Русская речь. Новая серия. Л., 1927. Т. 1.

³ Эйхенбаум Б. М. О камерной декламации // О поэзии. Л., 1969. С. 520.

⁴ Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 8.

⁵ См.: Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929.

⁶ Богомолов Н. А. Стихотворная речь. М., 1995. С. 42.

утверждение, что стихи должны звучать, в сущности, сводится к тому, что стихи нужно произносить вслух. Выходит, их нельзя читать молча. Это странное правило, по меньшей мере, невыполнимо.

Между тем метрическая речь действительно не может не звучать. Метр нельзя воспринимать глазами. Если мы улавливаем при чтении про себя ритмический сбой, значит, мы сопровождаем молчаливое чтение звучанием, как бы заменяющим счет слогов, эквивалентным счету слогов: не зная количества и порядка ударений, мы ощущаем нарушение, как бы сравнивая их расположение с метрической схемой. Обманутое ожидание при ритмическом сбое появляется благодаря разнице в звучаниях междуударных интервалов, никак иначе оно появиться не может.

Несмотря на то что метр в тексте не обозначен, ощутить его необходимо, если он есть, — при чтении про себя так же, как при чтении вслух. Таким образом, *без воображаемого звучания не обойтись*. Мы не можем, например, не нарушая метра, «проглатывать» какие-то слова, не произнося их хотя бы мысленно, — скажем, имена собственные, уже встречавшиеся ранее в данном тексте, как это нередко делается при чтении прозы. А это значит, что звучание не должно прерываться, что звучание сопровождает чтение стихов непрерывно, в отличие от чтения прозаического текста. (Образ звука, кстати, так же реален и ощутим, как образ цвета. В этом отношении звуковые и зрительные представления отличаются, например, от обонятельных: запах почти непредставим; можно вспомнить впечатление от него, но не сам запах, хотя он и является одним из самых сильных возбудителей памяти.)

При чтении метрического текста мы слышим звучащую речь, слышим интонацию — так же, как музыкант, читая ноты, слышит музыку. Встает вопрос: что в этой интонации должно оставаться неизменным при произнесении разными лицами, а что имеет право меняться в связи с индивидуальными особенностями голоса и восприятия читающего?

2

Акустическим коррелятом метра является так называемая метрическая монотония. Однако это теоретическая величина. В реальном прочтении стихотворного текста (вслух или про себя — все равно) метрическая монотония преобразуется в ритмическую: метрическая схема накладывается на лексико-грамматическую конструкцию и четырехстопный хорей (тата, тата, тата, тата) звучит реальным стихом (например, татататата татá — «Невидимкою луна»). О монотонности говорят и экспериментальные исследования: «...мелодические изменения происходят в узком сравнительно частотном диапазоне».⁷ Ритмическая монотония — это то, что реально существует, без чего стихотворный текст не ощущается как стихи; с помощью ритмической монотонии в восприятии текста ведется учет слогов, отрегулированных в метрической речи.

Б. М. Эйхенбаум отмечает, что при всех различиях чтения стихов такими поэтами, как Блок, Гумилев, Ахматова и А. Белый, «у них есть одна общая для всех манера — подчеркивать ритм особыми нажимами... и превращать интонацию в „распев“».⁸ Характерный для стихов «распев»,

⁷ Златоустова Л. В. Изучение звучащего стиха и художественной прозы инструментальными методами // Контекст, 1976. М., 1977. С. 20.

⁸ Эйхенбаум Б. М. О камерной декламации. С. 520.

«напев или близкая к напеву единообразная интонация»⁹ образуется ритмическими ударениями.

Но дело в том, что ритмические ударения в стихе — это не те ударения, которые образуют ритм прозаической речи. «Речевой ритм, понимаемый как закономерное чередование во времени определенных единиц в процессе высказывания... „обслуживает“ смысловую функцию речи, членя высказывание, выделяя, углубляя смысл единиц высказывания».¹⁰ Ритмические ударения в естественно-прозаической речи совпадают с синтагматическими и по местоположению, и по функции. Они по существу тождественны и играют роль выделения смысла. Иначе обстоит дело в стихотворной речи. Например, стих

Выхожy один я на доро́гу

трудно произнести с фразовой интонацией, образуемой фразовым ударением, выделяющим какое-то одно слово, — ритмические ударения этому противятся. И если мы изменим порядок слов в этом стихе:

На доро́гу выхожy один я, —

то необходимость ритмической монотонии точно так же повлечет сглаженность ударений вопреки конструкции, которая в условиях письменной прозаической речи выделяет конец высказывания (слово «один»).

Б. В. Томашевский заметил, что фразовое ударение в стихе «теряет прикрепленность к определенному месту».¹¹ Точнее это свойство фразового ударения сформулировала И. И. Ковтунова: «оно может быть устранено вообще».¹² В стихе следует строго разграничивать фразовое ударение и ритмическое. Их природа различна. Обратим внимание на то, как произвольно можно расставлять ритмические ударения. Например, стихи:

Любо́вь еще, быть мо́жет,
В ду́ше моей, уга́сла, не совсе́м...

можно прочесть так:

Любо́вь, ещ́е, быть мо́жет,
В ду́ше мо́ей, уга́сла, не совсе́м...

или:

Любо́вь, еще быть мо́жет,
В душе мо́ей, уга́сла, не совсе́м...

Запятые, расставленные мной, должны подчеркнуть перечислительный характер ритмической монотонии, странное «баюканье» смысла: ритмические ударения как бы качают, укачивают смысл, не вмешиваясь в него. Ведь если в системе прозаической речи ударение перенести со слова «душе» на слово «моей», то смысл определенным образом изменится: это будет означать, что речь идет именно о *моей* душе, а не твоей, его или ее. В стихе этого смысла не возникает. Один чтец может прочитать «В ду́ше моей», другой — «В ду́ше, мо́ей», третий — «В душе мо́ей» с одинаковым успехом, авторский замысел не будет поколеблен, лишь бы прозвучала ритмическая монотония, выражающая метризованность речи.

⁹ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 8.

¹⁰ Златоустова Л. В. Фонетические единицы русской речи. М., 1981. С. 10.

¹¹ Томашевский Б. В. Указ. соч. С. 313.

¹² Ковтунова И. И. Порядок слов в стихе и прозе // Синтаксис и стилистика. М., 1976. С. 50.

«...В прозаической книжно-литературной речи существует в области порядка слов стройная система стилистических противопоставлений: стилистически нейтральные варианты с восходящим расположением акцентов противопоставлены экспрессивным и стилистически окрашенным вариантам с нисходящим по силе расположением акцентов или рамочной акцентной структурой».¹³ Относительная сила ударений в каждом типе конструкций стабильна, и если компоненты конструкции подвергаются инверсии, то меняется и взаиморасположение более сильного и более слабого ударений. Возникает экспрессивный порядок слов: «Пылью были покрыты трава и листья на деревьях»; ср.: «Трава и листья на деревьях были покрыты пылью».

В стихе все иначе. При сравнении двух стихов:

Трава и листья на кустах в пыли...

и

В пыли трава и листья на кустах... —

вряд ли можно приписать одному из них бóльшую экспрессию: в конструкции с инверсией отсутствует нисходящее по силе расположение акцентов. «Инверсия и дислокация в стихах перестают играть ту стилистическую роль, которую они регулярно играют в прозе».¹⁴ И. И. Ковтунова объясняет это тем, что «соблюдение стабильного расположения слов в синтаксических конструкциях затруднило бы построение различных метрических форм стиха». «При этом ясно, — замечает исследователь, — что свобода варьирования предполагает стилистическую равноценность вариантов».¹⁵ Неясно только, на каком основании язык дает эту свободу, проявляя непонятное безразличие перед лицом таких очевидных нарушений, как появление немотивированных ударений. Вот где, казалось бы, должно проявляться, бросаясь в глаза, насилие над языком.¹⁶

Между тем немотивированные смыслом ударения не нарушают естественности стихотворной речи, тогда как их появление в прозе вообще невозможно. Ничем иным этого нельзя объяснить, как только тем, что ударения качественно меняются: это не синтагматические ударения и роль их другая. Стиховые ударения «бессмысленны»: в стихе возникает музыкальный ритм. Поэты знают, вернее, чувствуют иное качество стихового ритма, о чем красноречиво свидетельствует поэтический синтаксис. На-

¹³ Там же. С. 49.

¹⁴ Там же. С. 44.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Очень часто деформация языка, которая приписывается стиху, на самом деле не имеет к стиху отношения и объясняется другими причинами. Так, пример из сонета Анненского «Перебой ритма», который приводит Шапир (см.: *Шапир М. И. Versus vs prosa: Пространство — время поэтического текста* // *Philologica*. 1995. № 3—4. С. 40):

Как ни гулок, ни живуч — Ям-
б, утомлен и он, затих...

говорит только о том, что стихотворная речь тоже допускает деформацию: в ней так же, как и в естественно-прозаической, возможна игра слов, фонем, морфем и пр. (Например, один студент говорит другому, только что женившемуся: «Весна — время сваде-б», выделив последнюю фонему, с которой начинаются известные нецензурные слова, чтобы выразить неодобрение поступку приятеля). Наша речь постоянно пестрит нарушениями языковых норм. У Анненского разрыв слова происходит не помимо его воли, не в силу стиховых условий. С тем же успехом, глядя на рекламу «Кнорр вкусен и скорр», можно сказать, что реклама совершает насилие над языком. Для того чтобы выяснить отношения стиха с языком, надо как минимум определить, что такое стих.

пример, в стихе Батюшкова «Я бѣрег покидалъ туманный Альбиона» ничего не стоило устранить дислокацию и выправить порядок слов согласно синтаксической норме: «Я покидал туманный берег Альбиона». Батюшков этого не делает, смею предполагать, потому, что нормативная конструкция склоняет к нормативному фразовому ударению, а дислокация вызывает к «бесмысленному», музыкальному (назовем его так), в результате чего закономерно появляются такие синтаксические «монстры», как «Я берег» и «туманный Альбиона». В прозаической книжной речи они были бы невозможны.

Поэтический синтаксис, берусь утверждать, перегружен инверсиями и дислокациями; и это настолько естественное свойство стихотворной речи, что часто остается незамеченным.

Стучись полночными часами
В блаженства запертую дверь.

Или:

Пропаду от тоски я и лени
Одинокая жизнь не мила...

Или:

Кавказской в следующей жизни быть пчелой,
Жить в сладком домике под синюю скалой...

В книжной прозаической речи такие нарушения синтаксической нормы встретиться не могут. В скобках замечу, что определить настоящего поэта можно по инверсиям. У плохих поэтов их нет, речь — гладкая, правильная, нормативная, за ней стоит фразовая интонация.

Т. М. Николаева, сравнивая фразу со стихом, находит интересное интонационное сходство — рамочную обрамленность. «Два различных центра характерны, — пишет она, — и для мелодических рисунков славянской фразы, и для стиховой просодии».¹⁷ Это тем более интересно для нас, что подчеркивает: именно разница в *характере* ударений — речевого во фразе и музыкального в стихе — для стихотворной речи является определяющей.

Музыкальные ритмические ударения кардинально меняют звучание стихотворной речи. Возникает музыкальная бессмысленная пауза и специфическая интонация, которую можно определить как монотонно-перечислительную со значением неадресованности.¹⁸ Эта интонация противостоит фразовой отсутствием фразового ударения, заменой синтагматического ударения на музыкально-ритмические, что не мешает ей сосуществовать во многих случаях с естественно-речевой фразовой интонацией (в эпических жанрах, балладных, в жанре мадригала и др.). Сосуществуя, они находятся в оппозиции друг к другу. Фразовая интонация всегда адресована. Адресованность — следствие фразового и синтагматического ударения, которые как бы отвечают на подразумеваемый вопрос гипотетического собеседника (когда я говорю: «Завтра поеду в Москву», — я как бы отвечаю на вопрос: куда поеду?; а если я говорю: «Завтра поеду в Москву», то отвечаю на вопрос: когда поеду?).

Собственно-стиховая интонация заставляет вспомнить фатическую фун-

¹⁷ Николаева Т. М. Стихотворная и прозаическая строки: первичное и модифицированное // *Balkanica*. М., 1979. С. 156.

¹⁸ См.: Невзглядова Е. В. Проблема стиха // *Русская литература*. 1994. № 4. С. 70—78.

кцию Якобсона:¹⁹ «Алло, вы меня слышите?» В стихе создается своеобразный перевертыш фатической функции — не проверка канала связи, а как бы его перекрытие. О том же, по существу, говорит и Ю. М. Лотман в статье «О двух моделях коммуникации в системе культуры»: «Ритмико-мелодические системы перенесены не из коммуникативной системы Я—ОН, а из структуры Я—Я»; и там же: «...полная победа взгляда на поэзию, как только на сообщение на естественном языке приводит к утрате ее специфики».²⁰ Н. И. Жинкин, вероятно, имел в виду нечто подобное, когда говорил, что стиховая интонация «теряет информацию разговорной речи».²¹

3

Естественным компонентом интонации неадресованности является стиховая асемантическая пауза, которая возникает в речи вместе с музыкальными ударами.

Но забыто прошлое давно...

Ввиду невозможности выделить по смыслу ни одно слово в этом стихе Анненского, равенство и бессмысленность ударений препятствует интонации завершенности в конце стиха, хотя грамматически мы имеем дело с законченной фразой, которая в условиях прозаической речи должна была бы заканчиваться точечной интонацией.

Об иррациональной конститутивной паузе упоминали многие исследователи стиха. Однако суть и последствия ее оставались невыясненными. Ее видели, а не слышали. Между тем в ней содержится онтологическая сущность стиха. Именно она образует стих как особую форму речи.

Есть косвенные признания специфической роли стиховой паузы. Например, А. М. Пешковский назвал стих «недоконченной строкой», а стиховую паузу «новым знаком препинания».²² М. М. Кенигсберг говорил о «законе конца строки», называя его «основным признаком стиха», и об «интонационных явлениях конца стиха»,²³ не определяя, впрочем, какой это закон и что за явления.

М. Л. Гаспаров по поводу первой фразы повести Пушкина «Дубровский» говорит: «...если бы Пушкин записал свой текст так:

...В одном из своих поместий жил
Старинный
Русский
Барин... —

то перед нами была бы не проза, а стихи».²⁴ Это превращение ученый объясняет тем, что в такой записи расположение пауз задано автором. Причина, я полагаю, заключается не столько в заданности, сколько в характере пауз. Заданность — необходимое условие, но не достаточное.

¹⁹ См.: Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

²⁰ Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Лотман Ю. М. Избр. статьи. Таллин, 1992. Т. 1. С. 84, 87.

²¹ Жинкин Н. И. Механизм регулирования сегментных и просодических компонентов языка и речи // Поэтика. Варшава, 1961.

²² Пешковский А. М. Стихи и проза с лингвистической точки зрения // Методика родного языка, лингвистика, стилистика. М.; Л., 1925. С. 155.

²³ Кенигсберг М. М. Из стихологических этюдов // Philologica. 1994. № 1—2. С. 156.

²⁴ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 8—9.

Сам факт заданности не превращает прозу в стихи: если мы для обозначения пауз прибегнем к многоточию («В одном из своих поместий жил... старинный... русский... барин...»), проза останется прозой, стихов не получится, хотя паузы будут на тех же местах и они будут заданы. Дело в том, что паузы, обозначенные многоточием, не препятствуют фразовому ударению и фразовой интонации; они будут либо эмотивными, либо паузами хезитации, а для того чтобы текст стал стихами, нужно, чтобы пауза была специфически стиховой — асемантической.

Возьмем газету. Это удобно, потому что деление газетного текста на столбики не влечет за собой появления асемантической паузы. Например, такой газетный столбец:

Президент России подписал закон «О внесении
изменений и дополнений в закон „О банках и
банковской деятельности в РФ”*, что фактически
означает принятие, совершенно нового нормативного
акта...

Прочтем этот текст так, как будто перед нами стихи и каждая строка этого текста оканчивается стиховой паузой.

Президе́нт, Росси́и, подписа́л, зако́н, «О внесе́нии√
изме́нений, и до́полне́ний, в зако́н, „О ба́нках, и√
ба́нковской де́ятельности, в РФ”*, что факти́чески√
означа́ет, приня́тие, соверше́нно но́вого, норма́тивного√
а́кта...

Для того чтобы пауза прозвучала бессмысленно, необходимо и достаточно ввести музыкальные ударения, заменив ими синтагматические. Эта процедура приводит к определенному изменению интонации: возникает «распев», «музыкальный момент» в речи — интонация неадресованности. Речь употребляется в антифатической функции. Всякая попытка перевести прозу в стихи наталкивается на необходимость музыкального ударения и как следствие его — музыкальной паузы.

Очевидно, что верлибру присуща та же самая интонация монотонного перечисления, которую мы обнаруживаем в регулярном стихе. Специфическая стиховая интонация обусловлена не наличием метра, а наличием асемантической, музыкальной паузы. Мы ощущаем метр при помощи ритмической монотонии, но метр не является ее причиной.²⁵ Любой текст можно превратить в стихотворный, употребив речь в антифатической функции при помощи музыкальных ударений, к необходимости которых принуждает стиховая пауза. Стиховую паузу удобно наблюдать на анжамбмане.

Ты не ответишь мне
не по причине
застенчивости, и не
со зла, и не
затем, что ты мертва.

Пауза после частицы «не» в обоих случаях не может быть принята за синтаксическую, она совершенно бессмысленна, хотя и выполняет осмыс-

²⁵ В этом нетрудно убедиться, взяв метризованный прозаический текст, в котором метр не замечен и легко обнаруживается лишь тогда, когда текст произносится при помощи музыкальных ударений с интонацией неадресованности. Таковы, например, некоторые тексты Добычина, Довлатова.

ленную функцию. В специфическом явлении анжамбмана явственно выступает асемантический характер стиховой паузы и ритмического ударения.²⁶

Если стиховая пауза совпадает с синтаксической, это не меняет дела. Она просто менее «слышна», чем при анжамбмане. Ведь если для превращения прозы в стихи нужно заменить синтагматические ударения музыкальными, то верно и обратное: при замене музыкальных ударений на синтагматические (фразовые) стихи разрушаются, превращаясь в прозу. «Распев», который применяют при чтении стихов поэты и который отмечают исследователи стихотворной речи, — не вопрос декламации, а вопрос конструкции этой речи.

В Европе холодно. В Италии темно.

Нельзя произнести это как два повествовательных предложения с отчетливым разделением на тему и рему, не разрушив стих.

Есть основания утверждать, что стиховая интонация при всех возможных различиях конкретных декламаций представляет собой определенный тип интонационной конструкции. «Интонационная конструкция, — читаем у Е. А. Брызгуновой, — это тип соотношения основного тона, тембра, интенсивности, длительности, способный выразить различия по цели высказывания в предложениях с одинаковым синтаксическим строем и лексическим составом».²⁷ Именно с этим явлением мы сталкиваемся при переводе прозаического текста в стихотворный.

Необходимо заметить, что стиховая интонация может быть выражена разными просодическими средствами. Например, Блок свои «напевные», по классификации Эйхенбаума,²⁸ стихи читал сухо, отрывисто, с большими паузами, а Ахматова свои «говорные», наоборот, протяжно и напевно. Ритмические ударения очень часто производятся не силовыми, а мелодическими средствами. Мандельштам, например, читал с повышением тона голоса на среднем слове в стихе (сохранилась запись):

Я по лесенке приставной
Лез на всклоченный сеновал...

Мелодика, вопреки тому, что думали Сиверс²⁹ и другие представители школы «филология для слуха» (а вслед за ними и Эйхенбаум), не вписана в стихотворный текст. Вписана пауза, которая тоже является компонентом интонации и способна ее изменять. Ошибка, которую допускали многие

²⁶ С удивлением я прочла в упомянутой выше статье Шапира, будто я воспользовалась его идеями, касающимися анжамбмана. («Некоторые мои соображения о значимости enjambement в оппозиции стиха и прозы, изложенные в порядке критики доклада Е. В. Невзглядовой в РГГУ (9. III. 94 г.), попали впоследствии в ее статью (1994, 82 и др.) в качестве одного из основополагающих и оригинальных (?) моментов исследования» (*Шапир М. И.* Указ. соч. С. 9)). Сохранилась магнитофонная запись обсуждения моего доклада, которая находится в архиве РГГУ у ученого секретаря Института Высших гуманитарных исследований Е. П. Шумиловой (вместе с текстом доклада), и можно убедиться в том, что это сущий вымысел, затрудняюсь его квалифицировать. В моем докладе фигурировал тезис: стих — это анжамбман. Анжамбман для меня — интонационное явление, в котором представлен механизм стиха. Не нужны никакие другие соображения, анжамбман — наглядный пример того интонационного изменения, в результате которого создается стих: фразовая интонация меняется на интонацию неадресованности, «бессмысленность» стиховой паузы и ритмического ударения выступает при анжамбмане со всей очевидностью.

²⁷ Брызгунова Е. А. Звуки и интонации русской речи. М., 1977. С. 279.

²⁸ Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // О поэзии. Л., 1969.

²⁹ Сиверс Е. Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg: K. Winter, 1912.

исследователи стиха, заключается в том, что интонацию отождествляли с мелодикой. Мелодическая интерпретация текста может быть произвольной. Все дело в паузе.³⁰

Итак, кратко отвечая на поставленные вначале вопросы, можно сказать: 1) что стихотворный текст — это звучащая речь; 2) что ее звучание представляет собой особый интонационный тип — интонацию неадресованности; 3) что стиховая интонация вписана в текст посредством асемантической паузы, членящей речь на стихи.

Специфика стиха состоит в том, что стих — явление интонационное. Запись стихотворного текста короткими строчками не графическая причуда, не условность: эта запись фиксирует определенную интонацию, с помощью стиховой паузы в письменный текст вводится звучание голоса.

³⁰ Предполагаю вопрос: как относиться к «стихам для глаза», предназначенным исключительно для зрительного восприятия? В данной работе рассматривается стихотворная речь, именно речь, т. е. то, что произносится и воспринимается слухом. Тексты, которые нельзя произнести, а можно только увидеть, представляют собой особый маргинальный случай. В так называемых фигурных стихах само явление стиха отсутствует, тогда как предметом моего внимания является как раз стих — единица стихотворной речи в ее традиционном виде. Я разделяю мнение М. Л. Гаспарова о «конкретной поэзии»: «Она может быть экспериментальной лабораторией, но не может стать массовым производством: это тупик» (*Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 266*). Могу добавить, что к графике отношусь как к вспомогательному средству при восприятии стихотворной речи. Например, перекрестная рифма в длинных акцентных стихах на слух часто не воспринимается, ее нужно увидеть, но увиденная, она помогает услышать сложно организованную речь акцентного стиха, и в этом ее смысл. Той же природы, я думаю, стихи, подобные «Бабочке» Бродского, графически как бы воспроизводящие полет бабочки, или «Две колонны, смотри, отражаясь в пруде...» Кушнера, строфической повторяющие рисунок колеблющегося отражения колонн в воде.