

Русская литература

№ 1

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1968

Год издания одиннадцатый

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Н. И. Рыленков. Мой Горький	3
К. Д. Муратова. Горьковедение 1960-х годов	6
Н. А. Трифонов. Соратники (Луначарский и Горький после Октября)	23
А. Н. Шишкина. О концепции характера в творчестве М. Горького дооктябрьского периода	49
Г. М. Фридлиндер. К. Маркс и судьбы буржуазной литературы XIX—XX веков	62
В. А. Ковалев. Пути изучения истории русской советской литературы	73
Л. В. Домановский. Вопросы народознания в советской фольклористике и этнографии начала 20-х годов	81
И. Л. Альми. Метод и стиль лирики Е. А. Баратынского	96
Ю. В. Стенник. О роли национальных поэтических традиций XVIII века в поэме Пушкина «Руслан и Людмила»	107
А. Л. Жовтис. В рассыпанном строю... (Графика современного русского стиха)	123

ПОЛЕМИКА

Д. С. Лихачев. Национальное единообразие и национальное разнообразие	135
Я. С. Лурье. Еще раз о Дракуле и макиавеллизме	142

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. Н. Иезуитов. Книга, дающая заряд на всю жизнь (В. И. Ленин и роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?»)	147
Неизвестное письмо А. А. Фадеева (публикация Л. А. Заманского)	158
Н. А. Горбанев. Плеханов и реакционная беллетристика 80—90-х годов	159
И. Ф. Ковалев, С. В. Захаров. Документальные материалы о Л. Н. Толстом (обзор материалов, хранящихся в Центральном государственном историческом архиве СССР)	162

(См. на обороте)

В. Л. Удалов. Новое о Мамине-Сибиряке — драматурге (письма писателя в редакцию журнала «Артист»)	170
Ю. П. Пицулин. М. Е. Салтыков-Щедрин и «Священная дружина» (по новым материалам)	176
Б. Г. Окунев. Тургенев и литературный сборник «Отклик»	183
А. М. Пологай. Новый список стихотворения М. Ю. Лермонтова «Смерть поэта»	188
И. И. Грибушин. Заметки о Дмитрие Веневитинове	192

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

В. П. Гурьянов. Когда В. В. Капнист познакомился с «Путешествием» Радищева?	202
А. П. Могилянский. Неизвестный автор «Современника»	203
В. В. Шахов. Об одной книге М. А. Воронова, П. И. Вейнберга и Н. А. Степанова	204
В. Н. Афанасьев. И. А. Бунин и Н. Н. Ляшко	206

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

М. С. Михайлов. Горький в Турции	207
В. А. Мануйлов. Советские писатели на фронтах Великой Отечественной войны	212
В. А. Шошин. Полезный труд	219
С. С. Деркач. Поэзия первых русских социалистов	221
В. П. Вомперский. Стилистика художественной речи и аспекты ее изучения	225
Н. С. Травушкин. Революционные кружки молодежи и пропагандистская литература в Юрьеве в начале 900-х годов (из студенческих лет Н. К. Пиксанова)	230
А. И. Ревякин. Николай Кирьякович Пиксанов (к 90-летию со дня рождения)	234
Н. И. Желтова. Василий Алексеевич Десницкий (к 90-летию со дня рождения)	246
А. И. Шифман. Памяти Николая Николаевича Гусева	252
ХРОНИКА	254

Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор)

В. Г. БАЗАНОВ, А. С. БУШМИН, Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ, Л. Ф. ЕРШОВ,
В. А. КОВАЛЕВ, К. Д. МУРАТОВА, Ф. Я. ПРИЙМА, Н. И. ПРУЦКОВ

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

Адрес редакции: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. 4. Тел. А 2-42-24

Журнал выходит 4 раза в год

В РАССЫПАННОМ СТРОЮ...

(ГРАФИКА СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО СТИХА)

...двигайтесь в рассыпанном строю,
Но в самом строгом боевом порядке...

Маршак

Лесенка Маяковского явилась своего рода революцией в истории русской поэзии. Подобно тому как поэзию от прозы оказывалось возможным отличить по одному лишь виду печатной страницы, графика его произведений стала первым, *зримым* показателем принадлежности их новой ритмической системе.

Создатель лесенки высказал несколько соображений по данному вопросу (в статье «Как делать стихи»), и высказывания его были поддержаны и утверждены авторитетом советского литературоведения.

Предметом специального изучения графическая система поэта не стала. О ней говорилось мельком только тогда, когда основным объектом исследования была ритмика, либо в связи с конкретным содержанием отрывка, которое, как обычно указывалось, интенсивно «поддерживается» разбивкой строк. Во многих случаях графика и вовсе не принималась во внимание.¹

Считается само собой разумеющимся, что после Маяковского русская поэзия взяла на вооружение и этот его прием в ряду других — в тех стихах, в которых налицо было лестничное членение. А так как причины его возникновения уже были объяснены, в работах об Асееве или Луговском, Вознесенском или Мартынове они не затрагивались.

Но все ли здесь действительно ясно и не стоит внимания исследователя? Попыткой в общей форме ответить на этот вопрос и является настоящая статья.

Симметрия метрических построений

Для Пушкина или Некрасова проблемы графики не существовало. У их русских и западноевропейских предшественников и современников расположение рядов обуславливалось метрической соотнесенностью. Строчки выстраивались по линейке слева направо, а узаконенная заглавная буква еще раз с безусловностью подчеркивала симметрию.

При строфической композиции с использованием неравностоппных стихов простой принцип этот сохранял свое значение. Например, у Жуковского:

В чашу с чистою водой
Клали перстень золотой,
Серьги изумрудны;

¹ Симптоматично примечание Е. В. Ермловой к ее интересной статье «Маяковский и современный русский стих» (см.: Маяковский и советская литература. Изд. «Наука», М., 1964): «Здесь и дальше стихи Маяковского, записанные у него в разбивку „лесенкой“, выпрямляются в одну строку, в соответствии с целью работы: выделить проблему ритма Маяковского в *собственном смысле*» (стр. 237, курсив мой, — А. Ж.). В той же статье автор сводит к классической графике и столбик Леонида Мартынова (стихотворение «Листья»). Так же «выпрямляют» Маяковского В. В. Кожин и Л. А. Кожина в статье «О стихе Маяковского» (см.: Маяковский в школе. Учпедгиз, М., 1961, стр. 424—454).

Неработанность вопроса отражают и некоторые замечания М. Янакиева в его книге о болгарском стихе. Автор пишет: «Графика стихотворных произведений имеет свою специфику, имеет и свою эстетику, и свою стилистику (как вообще перевод речи в письмо)», но далее несколько неожиданно приходит к выводу: «Налицо новый стиль, но стиль графический, а не произносительно-стихотворный...» (М. Янакиев. Българско стихознание. Изд. «Наука и изкуство», София, 1960, стр. 109).

Расстилали белый плат
И над чашей пели в лад
Песенки подблюдны.

Четырехстопные хорей в балладе Жуковского подведены под один ранжир, трехстопные — под другой.

Строка как единица ритма обычно обнаруживает свою цельность и в то же время свою «отдельность» в сопоставлении с параллельной строкой. Рифма (крае-согласие — в старинной русской терминологии) выявляет себя здесь, конечно, не только благодаря своему положению (в обоих случаях она стоит в конце равно-стопных рядов и является сигналом об их завершении, маркируя, по выражению В. Жирмунского, ритм), однако именно графика сразу же *делает очевидной корреляцию*. Последнее слово в ряду несет усиленное ударение, что обуславливает заметность и эмоциональную подчеркнутость его.² Если же рифма непроизвольно включается в систему прозаической речи, она либо вовсе не замечается, либо звуковая энергия ее значительно гаснет, не будучи поддержана метрикой и графикой.

Интонационная выразительность стихотворной речи, выразительность, которая позволяет сказать «больше, чем в прозе» (Брюсов), зиждется на возможных установлениях ритмико-звукового подобия строк и их частей, оказывающихся в одинаковых графических позициях. Симметрия как раз и представляет в чистом, наглядном виде эту систему уподоблений, со- и противопоставлений, в числе которых рифма — один из наиболее очевидных элементов системы.

Выделенность конечных слов достигается часто в ряду других средств и пиррихизацией предпоследней стопы (в двусложных размерах). Преимущественное значение, которое приобрела в пушкинском четырехстопном ямбе форма ЯЯПЯ (пиррихий на третьей стопе) связано именно с этим. Строка типа

Когда не в шутку занемог

составляет у Пушкина почти 50% строк. Несколько меньше эта цифра у Ломоносова и других поэтов XVIII века, но и у них она не опускается ниже 40%.³

Слово заметно и в начале ряда. Оно может быть интонационно подчеркнуто и выдвинуто «на видное место» средствами синтаксиса — с помощью инверсии (в приведенных строчках «расстилали» — «клали»); то же самое происходит при использовании анафоры или даже просто слов в одинаковой грамматической форме («песенки» — «серьги»).

Параллельное расположение оказывается необходимой основой, на которой устанавливаются в классической поэзии внеграмматические смысловые (точнее — содержательные) связи между лексическими единицами *по вертикали*. Метр обуславливает это расположение, поскольку, по удачному выражению литературоведа, он — «универсальный уравниватель и сопоставитель».⁴

У М. Цветаевой, в основном придерживавшейся традиционной графики, есть строфа, в которой наличие вертикальных связей может быть продемонстрировано разрывом слова — составляющие его части объединяются сверху вниз, а не слева направо. В стихотворении «Читатели газет» (1935) дана живописная картина — в поезде парижского метрополитена «Каждый со своей || Газетой...»:

Кача — «живет с сестрой» —
ются — «убил отца!» —
Качаются — тщетою
Накачиваются.

Слово «качаются» в первом случае воспринимается по вертикали лишь благодаря тому положению, которое заняли его половинки. Попробуем изменить это положение:

Кача — «живет с сестрой» —
«Убил...» — ются — «отца...»

Структурные связи между «кача» и «ются» в таком варианте полностью разрушаются, объединения не происходит. Только метрико-графическая позиция определила здесь не нормированные законами языка отношения.

² Об усилении конечного ударения в стихе см.: С. Бобров. Синтагмы, словоразделы и литавриды. «Русская литература», 1965, № 4; Г. Винокур. Понятие поэтического языка. «Доклады и сообщения филологического факультета Московского университета», вып. 3, 1947; Б. Томашевский. Стих и язык. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 31.

³ Кирил Гарановски. Руски дводелни ритмови. Београд, 1952, табл. 2 и 3.

⁴ И. Б. Роднянская. Слово и «музыка» в лирическом стихотворении. В кн.: Слово и образ. Изд. «Просвещение», М., 1964, стр. 204.

Охарактеризованная выше симметрия в начертании стихов в XIX веке, как правило, не нарушалась. В вольных ямбах, дававших на первый взгляд весьма прихотливый рисунок, неравностоппные ряды графически сопоставлялись друг с другом по принципу однородности (даже через четыре, пять и более строк); в тех же случаях, когда стих оказывался одинаковым, он занимал такое положение, которое свидетельствовало о нетождественности его размера размеру рядом стоящих.

Ритмический параллелизм в классической поэзии мог усиливаться или ослабляться, что связано было с преобладанием того или иного типа интонации в стихотворном произведении. Система аналогичных или неадекватных ритмических модификаций, совпадающих или несовпадающих словоразделов и синтаксического членения, использование лексических повторов — от всего этого зависело, в какой мере внутреннее строение рядов обнаруживало ритмико-интонационное сходство. Если для того типа стиха, который В. Холшевников именует напевным, преобладающим признаком оказывалось совпадение метрического и синтаксического членения, то в стиле говорном «заметно ослабляется (а иногда совсем исчезает) симметрия в расположении стихов».⁵

Именно в ритмах говорного типа стиха впервые в русской поэзии было использовано такое начертание, при котором графика лишь частично сохраняла значение «знака метрического единства».⁶ Мы встречаемся с лестничной разбивкой строки в «Медном всаднике», «Графе Нулине», «Полтаве», «Бахчисарайском фонтане», «Евгении Онегине», «Родословной моего героя», «Анджело», «Послании Дельвиугу» и «Вновь я посетил...» Пушкина.

Например, в «Медном всаднике»:

Так он мечтал. И грустно было
Ему в ту ночь, и он желал,
Чтоб ветер дул не так уныло
И чтобы дождь в окно стучал
Не так сердито...

Сонны очи
Он наконец закрыл. И вот
Редет мгла ненастной ночи
И бледный день уж настаёт...
Ужасный день!

Нева всю ночь
Рвалася к морю против бури...

В стихотворении «Вновь я посетил...»:

И, кажется, вечер еще бродил
Я в этих рощах.

Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моей...

В «Медном всаднике» лесенка использована 13 раз, во «Вновь я посетил...» — трижды.⁷

«Говорной» характер интонации не подлежит здесь сомнению. Это тот тип пушкинского стиха, существенные черты которого отметил Л. Тимофеев.⁸ Даже из приведенных отрывков видно, что тут преобладает асимметрия в параллельных рядах, при этом удельный вес переносов весьма велик. Отрывки астрофичны, а в последнем стихотворении отсутствует рифма. Интонационный период часто заканчивается в середине строчки; заданные поэтом остановки голоса особенно отчетливы. Возникающая на таком фоне графически заданная пауза воспринимается как закономерный элемент системы. Пауза эта глубже, острее других, как правило, она отражает перелом в тематическом движении: в примере первом состояние беспокойного бодрствования героя сменяется его сном, там же вслед

⁵ В. Холшевников. Типы интонации русского классического стиха. В кн.: Слово и образ, стр. 146.

⁶ Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. «Советский писатель», М., 1965, стр. 55.

⁷ Интересно, что первая и последняя строчки этого стихотворения не являются полными, а представляют собой как бы лесенку — соответственно без первого и последнего в произведении полустишия. Это редкий у Пушкина случай подобной метрической незаконченности (см. еще в стихотворении «Полководец» необычайно экспрессивное и занимающее — с многоточием — целую строку «Вотще!», после которого идет знаменитое «О люди! жалкий род, достойный слез и смеха...»).

⁸ Л. Тимофеев. 1) «Медный всадник» (из наблюдений над стихом поэмы). В кн.: Пушкин. Гослитиздат, М., 1941; 2) Очерки теории и истории русского стиха. Гослитиздат, М., 1958.

за эмоциональным «Ужасный день!» идет повествовательное — «Нева всю ночь». И так далее.

Примерно с той же целью расчленения метрической единицы, сочетавшей в себе различные тематически и по своей эмоциональной настроенности части, использовали в нескольких случаях лесенку Лермонтов (в поэмах «Мцыри», «Преступник», «Кавказский пленник») и Некрасов («Несчастные», «О погоде», «Балет», авторский монолог в поэме «Современники»).⁹

Однако в широком плане указанный прием не имел сколько-нибудь серьезного значения. Он представляет интерес как некий смутный намек на будущее, на стих двадцатого столетия. И сам термин «лесенка» может быть здесь использован лишь условно, с учетом дальнейшего развития.

Как известно, «в поэтической речи дана установка на восприятие расчлененности текста».¹⁰ Единицей этого членения продолжала оставаться строка — с паузой, сигналом метрической завершенности.

Новый знак препинания

В поэзии Блока, чьи реформы в области ритмики вплотную подводят нас к Маяковскому, ступенчатый стих использован *не чаще*, чем у Пушкина, притом как раз в *рамках тех же форм* — в четырехстопном ямбе («Возмездие») и в белом пятистопном ямбе, генетическая связь которого с лирическим стихом автора «Вновь я посетил...» бесспорна (см. стихотворения «О смерти» и «Над озером» в цикле «Вольные мысли»). В неметрических стихах Блок не применил лесенки ни разу, хотя, как известно, дольники его гораздо ближе к системе Маяковского, чем классические двусложники.

Маяковский не сразу нашел свою знаменитую лесенку. В течение ряда лет он использовал столбик. Однако исследователи творчества поэта, кажется, не обращали внимания на принципиальную разницу между этими двумя формами графической систематизации стиха.

Указывалось, что известное значение для поэта имели опыты сатириконецев. Это верно, если речь идет о деформации традиционной метрики, но совершенно не соответствует фактам, если мы сопоставим с графикой его ранних стихов, например, графику сатирических миниатюр или лирики Горянского и Потемкина.

Вот начало стихотворения Горянского «В путешествии» (я выбрал произведение, на первый взгляд наиболее близкое по структуре раннему Маяковскому):

Солнце и небо!
Нагруженные тяжко возы:
Ароматные бревна
С янтарными слезами смол,
Ворохи пакли конопатить пазы —
Нагруженные тяжко возы...
Мельниц крылатых последний помол:
Недалеко до свежего хлеба...

и т. д.

Какой-либо параллелизм с точки зрения метрики в этих стихах отсутствует — симметрия метрических построений полностью разрушена, но рифменные связи при всей беспорядочности расположения рифм остаются. Каждая строка здесь — не часть стиха, а целый стих. Генеральный принцип такой структуры скорее напрашивается на аналогию с раешником, чем с «Флейтой-позвоночником» или «Войной и миром».

Предшественником Маяковского в графической композиции стиха в действительности был Андрей Белый. Уже в «Золоте в лазури» (1903) он разрушал рифменную схему классической метрики, дробя строки на отдельные рифмующиеся, часто через несколько строк, короткие звенья (при этом каждое звено было зарифмовано: «Кентавр бородатый, || мохнатый || и голый || на страже || у леса стоит. || С дубиной тяжелой»... и т. д.). Позднее в цикле «Королева и рыцари» (1911) в отдельных стихотворениях появился столбик, а в некоторых случаях и лесенка:

Он расслышал светлую весть!
Поэт
Глубина
Напевно:

⁹ Необходимо заметить, что из нашего анализа исключен стих драматических произведений, а также диалогические отрывки в стихах и поэмах, поскольку ступенчатость диалогов здесь естественно вытекает из принадлежности реплик разным лицам.

¹⁰ М. В. Панов. О разграничительных сигналах в языке. «Вопросы языкознания», 1961, № 1, стр. 9.

«Будет,
Было,
Есть!»

В 1922 году в предисловии к сборнику «После разлуки» А. Белый развил свои мысли о «мелодии» стихов, в которых «все должно быть поставлено на свое место». Недостаточность знаков препинания, по Белому, диктует поэтам «стремление... искать интонации в своеобразной манере начертания, передающей зрительно интонацию». «Самое расположение слов, — замечает А. Белый, — подчиняется у меня интонации и паузе».¹¹

Однако основоположником новой системы стал не Белый, а Маяковский. Рассмотрим графическую композицию одного из ранних произведений Маяковского — стихотворения «Послушайте!». В дальнейшем в отличие от строки (или стиха), сигналом завершения которой является рифма, я использую термин «графическая строка», подразумевая выделенную в написании часть стихового ряда. Ряды в приводимом произведении перенумерованы для удобства ведения анализа.

1. Послушайте!
Ведь если звезды зажигают —
значит — это кому-нибудь нужно?
2. Значит — кто-то хочет, чтобы они были?
3. Значит — кто-то называет эти плевочки жемчужиной?
4. И, надрываясь
в метелях полуденной пыли,
5. врывается к богу,
боясь, что опоздал,
6. плачет,
целует ему жилистую руку,
7. просит
чтоб обязательно была звезда! —
8. клянется —
не перенесет эту беззвездную муку!
9. А после
ходит тревожный,
но спокойный наружно.
10. Говорит кому-то:
«Ведь теперь тебе ничего?
Не страшно?
Да?!»
11. Послушайте!
Ведь, если звезды
зажигают —
значит — это кому-нибудь нужно?
12. Значит — это необходимо,
чтобы каждый вечер
над крышами
загоралась хоть одна звезда?

В стихотворении 12 строк с перекрестной рифмовкой. Этой системе рифмования, как и вообще катрену, зрелый Маяковский оставался верен почти всегда, хотя и декларировал возможности иной организации (отступления от указанного принципа в творчестве его художественно значимы, но все же эпизодичны). Благодаря столбику графических строк здесь насчитывается 30. Чем обусловлена такая разбивка? В основе ее лежит прежде всего (если не исключительно) характер самого переживания и стремление автора уточнить, задать читателю интонацию с помощью не только синтаксиса или метра, но и графики.

Маяковский использует то обстоятельство, что конец стиха обычно воспринимался как знак остановки голоса. Конечно, строка здесь мнимая, но читательская привычка, имеющая под собой глубокие корни, «срабатывает» безотказно. В строках неметрических, лишенных тех средств интонирования, которыми располагался мастер традиционной стиховой формы, надо было найти новые средства. Столбик удивительно точно отвечает внутренней напряженности переживания, уравновешивая по значению длинные и короткие отрезки стиха. Он обеспечивает замедленный темп произнесения «Послушайте!» с глубокой мнимо-конечной паузой после слова и убыстренный в отрезке «Значит — кто-то называет эти плевочки жемчужиной?..»

Всмотримся в текст, обращая внимание на симметрично расположенные лексические единицы.

¹¹ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта, большая серия. Изд. 2-е, «Советский писатель», М.—Л., 1966, стр. 548.

При обычном написании «значит» в первой строке («значит — это кому-нибудь нужно?») оказалось бы в середине ряда. У Маяковского оно вступает в корреляцию с двумя последующими «значит» и становится вместе с ними анафорой. В строках 5—8 по ранжиру выстраиваются интонационно выдвинутые вперед, принимающие эмфатическое ударение глаголы: врывается, боится, плачет, целует, просит, клянется. В оппозиции оказывается и «тревожный» — «спокойный», в одинаковой графической ситуации — «нужно» и «необходимо». Анафора возникает в строках 11 и 12. Криком отчаяния звучит короткое «Да?!», коррелирующее с интонационно ослабленным в самой длинной строке отрезком «загоралась хоть одна звезда?». Можно было бы остановиться на корреспондировании более мелких единиц (например, на уровне фонемы). Бесспорно одно: *новая графика начинает порождать новые отношения уже не между строками, а между их звеньями*. Но именно благодаря этому рифма оказывается менее весомой, чему немало способствует ее положение не на краю ряда. Стихи подобного рода приближаются к верлибру, поскольку рифма, сохраняя значение сквозного повтора, все же «рискует» затеряться между другими элементами, связывающими ряды или — точнее для данной структуры — части строки. Отсюда один шаг до признания необязательности конечного созвучия и перенесения центра тяжести со сквозного повтора на окказиональные.¹² Однако Маяковский этого шага не сделал: он восстановил рифму в ее правах и открыл в то же время для нашей поэзии возможности установления новых внеграмматических связей между графическими звеньями стихов.

Здесь нужно коснуться вопроса о синтагматике речи. Поскольку в языковедческих трудах, а вслед за ними и в литературоведческих нет единства в понимании термина «синтагма», я отмечу, что под синтагмой в дальнейшем подразумевается первичная семанто-синтаксическая единица, выражающая единое смысловое целое в процессе речи-мысли.¹³ Она возникает в речевом контексте, в отличие от слова, которое существует в языке само по себе. Членение предложения на синтагмы не безусловно и допускает иногда различные вариации. Синтагма — не синоним словосочетания и может состоять из одного слова. Академик В. Виноградов вслед за Г. Тукумцевым разграничивает это понятие и понятие речевого такта. Речевой такт имеет значение как ритмико-фонетическая единица, а не смысловая и является кратчайшей частью фразы, выделяемой ритмико-интонационными средствами.¹⁴ Иначе — это *речевое звено*.

Слова в высказывании (безразлично — в художественной или нехудожественной речи) связываются формально-грамматически, но, как известно, одна и та же конструкция может наполняться различным содержанием в зависимости от ряда моментов. Новые смысловые оттенки возникают как в связи с изменением порядка слов, так и благодаря интонации. В нашем аспекте имеют значение именно интонационные средства языка, поскольку в поэзии интонирование обусловлено в значительной мере *системой ударений и пауз*.

Ритмико-мелодическое задание существенно способствует оформлению реального членения фразы или части ее в стихе, но в полной мере не обеспечивает этого оформления. В старом примере Б. Томашевского в строке «Сатиры | смелый властелин» в предложеном исследователем варианте «Сатиры смелой | властелин» перераспределяются грамматические и смысловые связи и потому перемещается пауза. Так как строка классического стиха состоит из нескольких слов, в ней возникают реальные возможности различного объединения слов в синтагматические и ритмотактовые группы. При этом в силу тесноты стихового ряда его внутреннее членение отнюдь не обладает резкой отчетливостью. Скорее можно говорить о потенциальных возможностях паузации, чем о действительных «разрывах» между словами.¹⁵

Исключительное значение лесенки Маяковского заключается в том, что он внес в поэзию свое средство членения предложения, не разрушив при этом те специфические стиховые связи, которые существовали в симметрично построенном классическом стихе. В столбике, как указывалось выше, они разрушались и частично заменялись новыми. В лестничной разбивке, которую поэт ввел с 1923 года, они ослаблялись, но сохранялись. Вот почему такая графика была высоко оценена А. М. Пешковским, писавшим уже в 1925 году, что в лирике Маяковского «применен новый знак препинания: недоконченная строка, благодаря которому нам не

¹² В таком случае возникает верлибр (см. об этом в моей статье «Границы свободного стиха», «Вопросы литературы», 1966, № 5).

¹³ См.: Л. В. Щербас. Фонетика французского языка. М., 1948, стр. 85.

¹⁴ См.: В. Виноградов. Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка. В кн.: Вопросы синтаксиса современного русского языка. Учпедгиз, М., 1950, стр. 226—227.

¹⁵ Сама пауза — это «такой перелом в интонации, в котором реальное молчание может отсутствовать, но всегда может быть „подставлено“» (Ю. С. Степанов. Основы языкознания. Изд. «Просвещение», М., 1966, стр. 211).

ней, формальной, как, к примеру, расчленение повествовательной прозы на стиховые строчки.

Возьмем еще несколько строк (из стихотворения «Мелкая философия на глубоких местах»):

1. Вчера
океан был злой,
как черт,
2. сегодня
смирней
голубицы на яйцах.
3. Какая разница!
Все течет...
4. Все меняется...
5. Есть
у воды
своя пора:
6. часы прилива,
часы отлива.
7. А у Стеклова
вода
не сходила с пера.
8. Несправедливо.

Обратим внимание на двух- и трехсловные звенья в этой лесенке. Они двухударны в силу того, что логические ударения располагаются в них совершенно отчетливо (в словосочетании «океан был злой» «был» атонируется). Возможность интонационного варьирования тут минимальна. Но попробуйте объединить «есть у воды» — и сразу же выяснится, что ударение на слове «есть» ослабеет.

Ритм, по словам Маяковского, должен быть «вбит безошибочно».¹⁸ Поэтому личное местоимение у него в одних случаях составляет речевое звено, а в других сочетается с рядом стоящим словом в качестве энклитики или проклитики.

Приведенные строки четырехударны (кроме последней в четверостишии особо весомой строки). Четырехударник не разрушается лестничной разбивкой, ибо метрическое задание учитывается автором наряду со смысловым (объединение слов внутри звена) и экспрессивным (большая или меньшая насыщенность строки паузами). Все три момента взаимодействуют в пределах тирады (или строфоида).

Звенья строк, метрически равноценные (или просто сопоставимые) и при этом стоящие в одинаковой графической позиции, вступают в дополнительные структурные отношения в соответствии с авторским намерением и подчиняясь ритмико-звуковому оформлению отрезков текста.

Дальнейшее после Маяковского развитие русского стиха показывает принципиальную неисчерпаемость выразительной роли его творческого приема. В нашей поэзии находят себе место и классический *симметрично построенный стих*, и *столбик*, и *лесенка*, и, наконец, *комбинированная графика*, к которой Маяковский не обращался.

Свободный в выборе...

В истории литературы не раз предпринимались попытки придать начертанию стихов самодовлеющее эстетическое значение. Еще Симеон Полоцкий создавал для своих виршей рамки из разнообразных геометрических фигур и даже представлял их в форме сердца, цветка и т. п.¹⁹ Известны опыты подобного рода и в новое время как на Западе, так и в России (Гийом Аполлинер, В. Брюсов и его соратник по сборникам «Русские символисты» Эрл. Мартов); отказавшиеся от конкретных образов и экспериментирующие с лишенной смыслового наполнения звукописью современные «авангардисты» также пытались создать «графиче-

¹⁸ В. Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 12, Гослитиздат, М., 1959, стр. 114.

¹⁹ Вероятно, ему были известны стихотворные забавы этого рода в литературе эпохи упадка Римской империи. Одним из наиболее искусных создателей «начертательной поэзии» в IV веке н. э. был Публий Оптациан Порфирий, почти все произведения которого представляют собой различные кунштюки — квадрат, пальму, жертвенник. Стихотворение, воспевающее свирель, имеет у него форму свирели и т. д. Поэт чрезвычайно тщательно соблюдал пропорции: строки его квадратов содержат столько же букв, сколько все произведение — строк (см.: Л. Миллер. Отрывок из истории литературы позднейшего периода Римской империи. «Журнал Министерства народного просвещения», 1878, декабрь, стр. 177—209).

скую лирику» (Томас Джордж Д. Кабдебо).²⁰ Почему обречены на неудачу подобные опыты? Видимо, потому, что конфигурация текста лишь тогда значима, когда она преследует цели акцентуации суждения, актуализации его, или установления новых (благодаря графике!) отношений между составляющими единицами структуры.²¹ Заранее заданная «фигура» остается лишь внешней, чисто зрительной формой; графическое и звуковое, существующие в письменном стихе как две ипостаси одного явления, разрываются — и соединить их в этом случае оказывается невозможным.²²

Современная русская поэзия в лучших своих образцах учитывает значение каждого формального элемента в системе изобразительно-выразительных средств. Когда-то для Блока четыре точки вместо трех в многоточиях Аполлона Григорьева были неким индивидуальным знаком препинания. Пробелы в стихотворном тексте в начале ряда, в конце его, пробелы, затрагивающие строку или ряд строк, стали сейчас сигналом, несравненно более важным, чем эта отмеченная гениальным мастером лишняя точка.

Обратимся к стихам Андрея Вознесенского и к «традиционному» (с точки зрения метрики) построению Леонида Мартынова.

Вот Андрей Вознесенский. Начало «Баллады работы»:

1. Петр
Первый —
2. Пот
первый...
3. Не царский (от шубы,
4. От баньки с музыкой),
5. А радостный,
грубый,
мужицкий!
6. От плотской забавы
7. Гудела
спина,
8. От плотницкой бабы,
9. Пилы, колуна.
10. Аж в дуги сгибались
11. Дубы топорщ!
12. Аж щепки
вонзались
13. В Стамбул и Париж!
14. А он только кричал,
15. Упруг и упрям,
16. Расставивши краги,
17. Как бапенный кран...

и т. д.

Приведенных строк достаточно для характеристики некоторых отличительных особенностей графики Вознесенского.

Перед нами лесенка. Но в отличие от стихов Маяковского: а) строки не подведены под один равноряд, б) поэт начинает их заглавными буквами, в) соотношение строк и ритмических звеньев характеризуется гораздо большей сложностью. Именно последний момент заслуживает наибольшего внимания исследователя.

В самом деле, мы посчитали словосочетание «А радостный, грубый, мужицкий» одной строкой. Можно бы счесть его и двумя рядами (учитывая рифмы и метрическую паузу после «грубый»). Однако против этого строчная буква в слове «мужицкий» и конфигурация ритмических звеньев. Речь идет не о схоластической проблеме, к какой строке отнести слово, а о действительных и притом разнонаправленных связях его с другими словами, с контекстом. Весомая и яркая трехчастная характеристика *труда* объединила в семантическом единстве эпи-

²⁰ См.: В. Ивашева. Современная английская поэзия. «Вопросы литературы», 1966, № 9, стр. 190—191.

²¹ Под актуализацией подразумевается придание синтагме индивидуального (для данного контекста) значения.

²² «В сознании носителя... языковых норм каждая единица плана выражения может быть в равной степени связана и с акустическим, и со зрительным образом, или с двумя этими манифестациями одновременно» (Т. М. Николаева. Письменная речь и специфика ее изучения. «Вопросы языкознания», 1961, № 3, стр. 79).

теты по горизонтали. Для данного отрывка оно оказалось важнее, чем рифменная связь («шубы» — «грубый»). Поэт нажал графическую педаль — и укрепил тем самым смысловое единство характеристики. Рифма используется в дальнейшем и в обычной позиции (в конце рядов), и как звуковая связка полустипий, не ставших полноценной строкой.

Маяковский предпочитал перекрестную рифмовку (варьируя ее лишь изредка), системой было именно это.²³ Рифма «перебрасывалась» из четверостишия в четверостишие или из тирады в тираду редко. Графически выделенные как тирады куски текста отличались рифменной завершенностью. Для Вознесенского оказывается возможным, как мы видели, то подчеркнуть созвучие, то очень резко ослабить его как прием выразительности, когда в стихотворении по тем или иным причинам начинают преобладать другие формальные элементы. Не будучи верлибром, стих Вознесенского иногда приближается к нему благодаря отсутствию структурной симметрии, последовательно выдерживаемой хотя бы на небольшом пространстве текста.

Отдельные тирады в стихах Вознесенского сдвинуты то вправо, то влево, и каждый такой сдвиг является сигналом перехода от одного интонационного потока к другому. Так, строки 10—15 являются эмоциональной кульминацией в первой части стихотворения (симптоматично это «аж», повторенное дважды!). Графически выделена и часть:

Началом, рождающим Савских
и Саский...

(и т. д., см. цитируемые стихи).

Тематические, смысловые, эмоционально мотивированные переходы, присущие многоплановой и многозначной поэзии Вознесенского, заставляют его искать графические средства подчеркивания этих переходов.

В последних двух книгах поэта «Антимиры» и «Ахиллесово сердце» конфигурация строк взаимодействует с чисто типографскими средствами подчеркивания и выделения. Возьмите хотя бы начало стихотворения «Из Ташкентского репортажа»:

Помогите Ташкенту!

Озверевшим штакетником
вмята женщина в стенку.

Помогите Ташкенту!

*Если лес — помоги,
если хлеб — помоги,
если есть — помоги,
если нет — помоги!*

Смена шрифтов становится знаком смены интонации, притом знаком понятным и очевидным, хоть и не слишком привычным для читателя. Такой способ использовал Киплинг (он выделял только рефрен), использует Арагон.

Вознесенский сравнительно редко прибегает к столбику. По-видимому, это связано все же с традицией позднего Маяковского, с опасением слишком ослабить рифму в стихе акцентного строения. Нерифмованные отрывки у поэта встречаются, но их «прозаический» характер нарочито подчеркнут всеми средствами — они противопоставляются остальному тексту (например, в поэме «Оза»).

Сложность констатированных нами ритмико-интонационных и графических отношений в поэзии Вознесенского не случайна, ибо идея у него «выявляется из взаимодействия многих слагаемых и прежде всего из чрезвычайно усложненных ассоциативных сближений или отталкиваний».²⁴

У Леонида Мартынова стих чаще всего — традиционный. Рифма связывает цепочкой нередко по несколько метрически однородных строк. Четкость внутренней организации строки (заданность ее членения) дает Мартынову возможность почти не прибегать к лесенке, а располагать ритмические звенья столбиком. При этом и у Мартынова имеет место достаточно сложная конфигурация тирад на странице.

²³ Исследователь замечает: «...у Маяковского было сильное желание разбить каркас стандартной четырехстрочной строфы (с последовательностью рифм а b a b)... Однако в течение всей своей поэтической работы ему не удалось до конца освободиться от классической строфики — от четверостишия, хотя у него и были удачные опыты, указывающие путь будущим поэтам» (В. Тренин. В мастерской стиха Маяковского. «Советский писатель», М., 1937, стр. 107).

²⁴ А. Михайлов. Лирика сердца и разума. «Советский писатель», М., 1965, стр. 379.

Возьмем одно из наиболее популярных произведений поэта («Вода»):

Вода
Благоволила
Литься!

Она
Блистала
Столь чиста,
Что ни напиться,
Ни умыться.

И это было неспроста...
и т. д.

Перед нами четырехстопный ямб, но если использовать замечание С. Кирсанова (по другому поводу), можно сказать, что «на этом ямбе лица нет!»²⁵ И единственным средством, с помощью которого Мартынов разрушил ритмическую инерцию традиционного размера, оказывается тщательно продуманная графика.

Зрительно главное место на странице заняла «вода», ставшая в один столбик с заменяющим ее далее местоимением (Она... Ей... Ей...). Из шести строфоидов стихотворения только один (последний) характеризуется полной метрорифменной и синтаксической завершенностью. Другие ее лишены, но отличаются смысловой цельностью. В пределах мнимых строф использован столбик, причем метрическая симметрия деформирована по-разному. В двух случаях это речевые звенья, вступившие друг с другом в рифменное соотношение:

Что — ни напиться
Ни умыться

и

Ей
Не хватало
Ивы, тала.

Мартынов сохраняет здесь и обычную перекрестную рифмовку. Выделено во втором строфоиде и «Блистала», также дающее созвучие («не хватало», «тала», «блистала»), хоть и ослабленное, благодаря расстоянию между рифмующимися единицами.

Поскольку каждое стоящее в графической строке слово оказывается речевым тактом, отчетливой становятся и аллитерации («Благоволила Литься»), и перекличка слов, одинаково оформленных грамматически («Чистой, Дистиллированной...»). Иначе — связи между рядами, которые в симметрично построенных стихах не были бы столь заметны, становятся связями, представленными графически, а значит и подчеркнутыми фонетически.

В других произведениях Мартынов использует и лесенку, но все же она не становится для него сколько-нибудь важным средством интонирования.

К разнообразной графике прибегал в своих стихах последнего периода В. Луговской. Сопоставление его стихов, написанных лесенкой, со стихами, выстроенными столбиком, показывает, что столбик в подавляющем большинстве случаев сочетается с классическим метром, не переходящим в тонический стих. Лестничная же структура применяется тогда, когда метр не фиксирован столь отчетливо и рифма помогает в определении границ рядов.

Возможно, именно такова общая тенденция графики современной русской поэзии. Однако в нашем распоряжении пока слишком мало материала для обобщения отдельных фактов.

В пределах определенных (даже небольших по объему — порядка 20 строк) произведений в настоящее время широко применяется комбинированная графика. Подобно тому как смена метра «по ходу» переживания у Маяковского стала структурным признаком его стихов, смена графических приемов в поэзии после Маяковского стала признаком, по которому часто можно узнать поэта нового времени. Как бы ни был привержен художник традиционной системе XIX века, он все же прибегает к «новым знакам препинания». В этом плане можно указать на поэзию Твардовского. Лесенка проникает в различные поэтические формы. Любопытна эволюция такой консервативной формы, как сонет. В сонетах

²⁵ С. Кирсанов. Диалог без собеседника. «Литературная газета», 1935, № 21, 15 апреля.

Современный ямб — «это не только факт, но и проблема», как утверждает стиховед (М. Гиршман. Основные тенденции ритмико-интонационного развития русского стиха. Автореф. дисс., М., 1965, стр. 6).

Сельвинского, например, появляется лестничная разбивка, совершенно невозможная лет тридцать назад.

Вся история литературы была историей освобождения ее от нормированных приемов и обязательных правил. Появление новых средств, конечно, не отменяет старых. Свободный в выборе поэт «имеет право не быть рабом своей свободы».²⁶ Творчество самого Луконина, как и творчество Евтушенко, как поэзия Д. Самойлова и Б. Ахмадуллиной, С. Евсеевой и В. Солоухина, Е. Винокурова, В. Сосноры, О. Сулейменова, как лирика многих и многих других поэтов, — бесспорное тому подтверждение.

Невозможно (да и не к чему) пытаться предсказать, какой из бесчисленных и бесконечно разнообразных элементов стиховой структуры выдвинется на передний план как типический признак системы в дальнейшем. Но констатировать факты, даже если они на первый взгляд кажутся не столь важными, нужно.

В самом строгом боевом порядке

«Слова, предложения и высказывания, которые в грамматической структуре находятся в разных, лишенных черт сходства и, следовательно, несопоставимых позициях, в художественной структуре оказываются сопоставимыми и противопоставимыми, в позициях тождества и антитезы, и это раскрывает в них неожиданное, вне стиха невозможное, *новое семантическое содержание*».²⁷ Следовало бы, пожалуй, уточнить еще — и эмоциональное содержание.

Приведенное положение целиком относится и к системе графических отношений.

Графические приемы — это средство, это — возможность. Но, как черты стиля, как ритмико-синтаксические построения, как любой другой признак и средство, они могут автоматизироваться, стать приемом *немотивированным*, внешним.

Фет говорил когда-то, что сложность ритмической композиции должна отражать сложность содержания. Точно так же столбик или лесенка должны быть вызваны к жизни внутренней тональностью стиха, необходимостью именно *такого*, а не иного прочтения.

Столбик и лесенка, будучи вначале индивидуальными приемами выразительности, после Маяковского уже становятся знаком *определенного содержания* (особой экспрессивности, ораторских интонаций, высокой гражданственности и т. д.) — т. е. всего того, что для читателя связывается с творчеством данного большого художника. С течением времени они все меньше напоминают о своем создателе. Однако говорящий (поэт) и слушающий (читатель) продолжают отчетливо осознавать связь известного настроения со знаком, его выражающим.

Разбить строчку на псевдостроки (на две, три, пять) нетрудно. Сотрудники журналов и издательские редакторы уже привыкли к пестрым страницам современных авторов — к лесенкам и столбикам, как и к возможному отсутствию запятых и точек. Они не возмущаются и не объединяют половинки и четвертушки строк в *настоящие* ряды, но это обстоятельство не освобождает художника от обязательности эстетической мотивировки разбивки и конфигурации своих стихов.

Где бы ни стояло слово на странице, оно должно быть там, где это требуется задачами выражения конкретного и специфического содержания поэзии. Если художником используется определенное *средство*, значит, он должен видеть перед собой *цель*.



²⁶ М. Луконин. Минуты века. «Новый мир», 1963, № 1, стр. 6.

²⁷ Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964, стр. 65 («Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 160).