

Е.В. НЕВЗГЛЯДОВА

## **ИНТОНАЦИОННАЯ ТЕОРИЯ СТИХА**

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	
Проблема стиха.....	
Об интонационной природе стиха.....	
Интонационная структура стихотворной речи...	
Звучание и значение стихотворной речи.....	
Звуковая организация и звуковая интерпретация стихотворной речи....	
Метр и смысл.....	
Звук и стих.....	
Проблема мелодики стиха.....	
Лингвистика стиха .....	
Библиография.....	

## ВВЕДЕНИЕ

Умение чувствовать и мыслить нараспев  
Вяземский

Проблема стиха – это проблема взаимоотношения стиха с прозой. Чем стихотворная речь отличается от прозаической? Ни метр, ни ритм, ни даже рифма не являются прерогативой стихотворной речи. Существует метризованная проза, рифмованная проза, аллитерированная проза. Заимствуя у стихов их признаки, проза остается прозой. С другой стороны есть верлибр – свободный стих, в котором нет ни одного стихового признака, кроме записи отдельными строчками. Но в какие бы прозаические одежды ни рядились стихи и какими бы стиховыми признаками ни украшалась проза, мы всегда отличим одно от другого, подобно тому, как при всей маскулинизации женской моды и феминизации мужской, отличим мужчину от женщины, а редкие исключения, которые попадаются, маргинальностью лишь подтверждают незыблемость естественного отличия.

Между тем, в науке сложилось мнение, что нет лингвистического признака отличия стиха от прозы. Ввиду нерешенности основного вопроса об их границе многие положения теории стиха выглядят аксиомами, напрашиваясь на дальнейшие вопросы. Например: стихи – звучащая речь. Почему? Стихи обладают эмоциональной окраской. За счет чего? «Связь означающего и означаемого, существующая на всех уровнях языка, приобретает особенное значение в стихотворном тексте» (Р.О. Якобсон) Какое? И как это происходит? Есть и просто ходячие сентенции, ничего не говорящие лингвисту: стих образуется «теснотой ряда» (Ю.Н. Тынянов) Что кроется за этой метафорой? Синтаксические связи тут ни при чем. Еще одна загадка: зачем нужен размер? Б.В. Томашевский считал, что размер обуславливает стиль произношения – печальный или веселый, легкий или торжественный. Но ведь тот же хорей, например, используется и в анакреонтике, и в скорбных элегиях.

Всё-таки есть один упомянутый мной признак стиха. Это запись отдельными строчками, относительно короткими отрезками. Он только кажется формальным. Есть и еще одно отличие -- звуковое. Стихи звучат напевно. Все поэты читают стихи напевно, а если актер читает, напирая на смысл, то он попирает ритм, вписанный в стихотворный текст. Напевность М.Л. Гаспаров даже внес в определение стихотворной речи. Правда, он полагал, что это условность, относящаяся к произнесению вслух, и она не связана со структурной особенностью стиха. На самом деле, как выяснилось, эти два признака стиха связаны друг с другом причинно-следственной связью. Б.В. Томашевский искал «эталон членения» и тем самым ближе всего подходил к решению вопроса. Предложенный мной ответ на поставленный вопрос лежит в области лингвистики, а не стиховедения, но именно стиховеды подвели меня к решению этой проблемы. В молчаливых разговорах с предшественниками сложилась *интонационная теория стиха*.

Проблема мелодики стиха широко обсуждалась в начале прошлого века. Ученые интуитивно чувствовали, что звучание стиха вписано в текст. Но попытки объяснения того, как это происходит, не удавались. Основополагающая работа Б.М.Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» получила убедительное опровержение со стороны В.М.Жирмунского. Тем не менее, эйхенбаумовская классификация стихотворной речи по типу декламации имеет распространение. Существует стих «напевный» и стих «говорной». Но ахматовский говорной стих сама Ахматова читала напевно. Разница между «говорным» и «напевным» стихом оказалась чисто стилистической, и она не влияет на произнесение. Ученые пришли к выводу, что возникла *традиция чтения*. Но поэзия так разнообразна, и поэты такие разные (например, Фет и Маяковский), что нет никаких резонов для одинакового чтения, для единой традиции.

Ошибка исследователей заключалась в отождествлении мелодики с интонацией, тогда как мелодика – лишь компонент интонации, и притом в этом деле не самый главный. Мелодически чтение бывает разным, важно только, чтобы оно было мелодичным, *напевным*. «Уменье чувствовать и мыслить нараспев» -- так замечательно точно определил Вяземский искусство поэзии. Не только читать нараспев, а чувствовать и мыслить нараспев. Это онтологическое свойство поэтов.

Интонация – душа речи. И как душа она бестелесна, не имеет субстанции. Она чаще всего присутствует тайно; незаметная, она не достигает сознания, но проникает в сердце. Какие тонкие движения во внутреннем состоянии человека она способна передавать! Взять хотя бы две лермонтовские молитвы: «Я, Мать Божия, ныне с молитвою...» и «В минуту жизни трудную, Коснется ль сердца грусть...» И то и другое – молитва, но по-разному звучат речевые мелодии и разные нюансы в душевном состоянии отображают.

Какая она, интонация стихотворной речи? Чем обусловлена? На эти и связанные с ними вопросы дает ответы *интонационная теория стиха*. Ее доказательству посвящена эта книга. Статьи, вошедшие в нее, публиковались в журналах: «Русская литература», «Известия РАН», “Russian Literature” и в других научных изданиях.

В процессе исследования я пользовалась щедрой помощью друзей-лингвистов – Наталии Дмитриевны Светозаровой и Татьяны Михайловны Николаевой, приношу им свою глубокую благодарность.

## ПРОБЛЕМА СТИХА

Наблюдения над интонацией  
стиха — первая задача стиховеда.  
*Б. В. Томашевский*

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» (Тимофеев, 1976, 263). Современная наука всецело поддерживает это мнение. Многие ученые вообще отрицают лингвистическое различие между стихом и прозой.<sup>1</sup>

Б. И. Ярхо предлагал считать стиховые признаки правилами для стихотворной речи и тенденцией для прозаической, связывая различия между правилом и тенденцией с количеством исключений (Ярхо, 1928, 10). 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?

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» (Пешковский, 1925, 155).<sup>2</sup>

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» (Гаспаров, 1989, 11).

Организация стихотворной речи, по Гаспарову, состоит в «соотносимости» 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 (Гаспаров, 1989, 9). 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 этот 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 соотносении 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, чтобы не дать ему повториться в следующем, например, абзаце, заодно позаботившись о том, чтобы не зазвучал непрошенный метр или случайная рифма.

Соотносимость и соизмеримость не могут считаться специфическими 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.<sup>3</sup> 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» (Гиндин, 1976, 4), 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.*) (Томашевский, 1959, 18). 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...» (Левин, 1973, 180). 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,<sup>4</sup> которую М. Л. Гаспаров определяет как интонацию «повышенной важности» (Гаспаров, 1989, 4). В регулярных размерах она называется метрической монотонией. Возьмем строфу из стихотворения Н. Заболоцкого «Последняя любовь»:

Принесли букет чертополоха  
И на стол поставили, и вот  
Преодо 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, информационный характер слов.

Попытаемся способом, который рекомендует А. А. Реформатский (Реформатский, 1975, 13) 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:

татата, тата, татататата,  
татата, тататата, тата...

Это «чистая» стиховая монотония. Что она выражает, что значит? Исследователи признают за интонациями свойство быть семасиологизируемыми (Бернштейн, 1962).

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 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, обусловленным синтаксисом перечисления, может быть выражено при произнесении стихов в большей или меньшей степени, но оно есть всегда.<sup>5</sup> 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 ощущаемое присутствие метра в речи заставляет слышать 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, —

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, страданье нам нужно», — или, на худой конец: «нам нужно страданье», — потому что в письменной речи логическое ударение приходится на конец фразы. Повествовательное предложение: «Поверь, мой милый друг, страданье 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 страданье. 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 проистекает 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, ушёл... —

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 оно *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, 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» (Мандельштам, 1987, 48—52).

Прислушаемся еще раз к стихам:

Принесли, букет, чертополоха,

И на стол, поставили, и вот...

Монотонное, напевное перечисление напоминает раскачку, 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, напевной. Петь 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, например, 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.

Иное дело — метрическая 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 логосе 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 сообщение 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 уставая рвать 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 подчеркивает условность этого приема.

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

Какое множество интонационных выражений 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-увещательной, и насмешливо-иронически. Актеры, которые совершают произвольный выбор возможного 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.

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. Тынянов (Тынянов, 1965, 1 14) на примере из Пушкина:

И в пеленах оставила свирель,  
Которую сама заморозила) —

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 ними».<sup>6</sup> 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)» (Левин, 1973, 180).

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.<sup>7</sup> 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.

Когда Ю. И. Левин, приводя стихи Тютчева:

Есть в осени первоначальной  
Короткая, но дивная пора, —

утверждает, что они «лишены каких-либо элементов внутренней коммуникативности» (Левин, 1973, 181) и поэтому могут быть уподоблены научным и философским текстам, а стихи, имеющие грамматически выраженный адресат (например, «ты»), нельзя рассматривать как автокоммуникацию,<sup>8</sup> — 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.<sup>9</sup>

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...»).

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» (там же, 181), 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 прозаической; той странностью, из которой проистекают все остальные.

Во многих случаях привычка к стихотворной речи, точнее, к произвольному отождествлению ее с 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 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» (Тимофеев, 1976, 265—266).

1. «Лаборант Петровский, до обеда вышедший из университета, встретил свою дочку по дороге в магазин аптекарских товаров. День был неприветливый. Навстречу было 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 текста:

- 11      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, 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.

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) (см.: Цеплитис, 1977, 73).

Пауза — интонационное явление. Она не просто разбивает речь на отрезки; членение паузой осмысленно, 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 на словах «до обеда». Далее, в стихе-словосочетании: *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 похожи они также и на паузы гезитации (паузы колебания), «когда говорящий останавливается, чтобы сделать речевое решение» (Николаева, 1977, 7).

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 несчастливая семья несчастлива по-своему». 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 несчастливая 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 речевые отрезки этого доморощенного верлибра не произносить монотонно-перечислительно:

Всё, счастливые, семьи...

или:

Все счастливые, семьи... —

то паузы в конце стиха не будут асемантическими, они будут синтаксическими, совпадая 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 зазвучит стихами.

Таким образом, выясняется, что именно перечислительная монотония со значением автокоммуникативности превращает прозу в стихи и что асемантическая пауза, членящая 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.<sup>10</sup>

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. Будучи 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.

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 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.



Исследователи стиха отмечают особую «напряженность» и «многозначительность», возникающую в слове благодаря анжамбману. 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 «интонаемы 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 стиховой 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.<sup>12</sup> 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» (Потебня, 1913, 110),

Все дело в паузе, в членящей 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 метрической 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 — интонация неадресованности — 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 неадресованности, 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, 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 здесь лексико-грамматически.

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. Это 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.

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 стиховой 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.

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. Во-первых, многие стихотворные жанры представляют собой повествование, и тогда в стихотворной речи преобладает повествовательная, адресованная интонация. 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, то есть 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. Колл 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 выразить: «Мы не можем сказать ни одного слова, ни одного звука даже, не придавая ему определенной фразной интонации» (Пешковский, 1928, 461). 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. О ней можно сказать то же, что Томашевский сказал о членении стихотворной речи: «оно не вытекает из природы высказывания, а мыслимо вне его» (Томашевский, 1959, 26). Интонация, свободная от синтаксиса, не выражающая синтаксического строения фразы — элемент устной речи. В письменной прозаической такого быть не может.

Интонации наслаиваются на звуки речи «прихотливым узором... они блуждают по поверхности языка» (Пешковский, 1928, 475), 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, N. 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. N. 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. N. говорит:

— Вы 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 (*и вы его любите*), трудно передать в письменной прозаической 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 (Томашевский, 1929, 40). Вот ямб:

Тата, тата, тата, татата («Мой дядя самых честных правил»).

Вот амфибрахий:

Татата, тата, тататата («По синим волнам океана»).

Что происходит? Имеется звук голоса (монотония, фиксирующая ритм). Он не может не реагировать на увеличение или, наоборот, усечение речевого отрезка и

расположение 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,  
 Незвестность, 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 в стихе. Разумеется, если бы по смыслу это подобие было абсурдным, оно бы не возникало. 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 в глаза мне глядят неизбежные,  
 Как тогда вы мне кажетесь молоды,  
 Облака, мои лебеди нежные!

Все это интономы печали, — сказал бы интонолог. Но 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.

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.

В стихах становится возможной непосредственная связь мелодии речи с выражаемым ею чувством, которая имеет место в музыке. Музыкальный напев выражает специфически музыкальные, то есть 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 и 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?

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» (Томашевский, 1929, 67), но он не объясняет, почему и как это происходит. Как бы в объяснение он замечает, что «разные размеры соответствуют разным стилям произношения» (там же, с. 66).

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»» (там же, с. 56).

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

Стиховая монотония, таким образом, представляет собой способ уловления и фиксации на письме звука голоса; способ непосредственно выразить неизменное 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» (Тимофеев, 1958, 48). Слабые 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 с звучанием речи, а не только со словом.

Томашевский очень близко подходил к истинной роли интонации в стихе, провозглашая наблюдение над ней «первой задачей стиховеда» (Томашевский, 1929, 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 монотонной интонации неадресованности. На вопрос «зачем монотония?» существует ответ: чтобы непосредственно выразить голосом душевное состояние говорящего, т. е. придать речи письменной специфические моменты устной, сообщение превратить в говорение.

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 (Гаспаров, 1985), 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 (Поливанов, 1963). 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, 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 вечерееет? (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 прямоотой 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 (Жовтис, 1985, 172), все же она выполняет свою членящую роль, предоставляя место асемантической паузе.

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 во всей полноте выразиться в письменной.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> 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).

2. 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, 1925, 155—166).

3. 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. (Томашевский, 1959, 11—12).

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Полагаю, что именно это, не вдаваясь в подробности, имеют в виду, утверждая: «Просодическая структура стихотворного текста несет двойную информацию: языковую и метрическую» (Лотман, 1985, 116).

<sup>6</sup> Книга Песни Песней Соломона. Гл. 4, ст. 2.

7. 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.

<sup>8</sup> По Левину, это апеллятивный текст.

<sup>9</sup> «...Интимный характер лирики способствует установлению непосредственной коммуникации читателя с имплицитным автором» (Левин, 1973, 182).

<sup>10</sup> Разумеется, полученный таким способом стихотворный текст поэзией не назовешь. Равным образом не всякие метрически организованные, с рифмой 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.

<sup>11</sup> К анжамбману стиховеды относились или как к стиховому пороку (Третьяковский), погрешности (Остолопов), или как к приему выразительности (Томашевский, Гаспаров и др.).

<sup>12</sup> 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, 1975, 213).

1994

## ОБ ИНТОНАЦИОННОЙ ПРИРОДЕ СТИХА

(Оппозиция: стих — проза)

Стихотворная речь отличается от прозаической особым звучанием, особой интонацией,<sup>1</sup> 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 (Бернштейн, 1927), 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» (Эйхенбаум, 1923), «напев» (Гаспаров, 1989)), принцип членения (в противовес «эталону членения» Томашевского (Томашевский, 1929)), 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...» (Богомолов, 1995, 42).

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

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 тата — «Невидимкою луна»). О монотонности говорят и экспериментальные исследования: «...мелодические изменения происходят в узком сравнительно частотном диапазоне» (Златоустова, 1976, 20). 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"» (Эйхенбаум, 1969, 520). Характерный для стихов «распев», «напев или близкая к напеву единообразная интонация» (Гаспаров, 1989, 8) 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» (Златоустова, 1981, 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

Выхожу один я на дорогу

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

На дорогу выхожу 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» или «я»).

Б.В. Томашевский заметил, что фразовое ударение в стихе «теряет прикрепленность к определенному месту» (Томашевский, 1929, 313). Точнее это свойство фразового ударения сформулировала И. И. Ковтунова: «оно может быть устранено вообще» (Ковтунова, 1976, 50). В стихе следует строго разграничивать фразовое ударение и ритмическое. *Их природа различна.* Обратим внимание на то, как произвольно можно расставлять ритмические ударения. Например, стихи:

Любовь еще, быть может,  
В душе моей, угасла, не совсем...

можно прочесть так:

Любовь, ещё, быть может,  
В душе, моей, угасла, не совсем...

или:

Любовь, еще быть может,  
В душе моей, угасла не совсем...

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 душе моей», другой «В душе, моей», третий — «В душе моей» с одинаковым успехом, авторский замысел не будет поколеблен, лишь бы прозвучала ритмическая монотония, выражающая метр.

«...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» (Ковтунова, 1976, 49). 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...  
В пыли трава и листья на кустах... —

вряд ли можно приписать одному из них большую 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» (там же, 44). 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» (там же). 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.<sup>2</sup>

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. Например, в стихе Батюшкова «Я берег покидал 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 взывает к «бессмысленному», музыкальному (назовем его так), в результате чего законно 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; 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 синею 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» (Николаева, 1979, 156). 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 специфическая интонация, которую можно определить как монотонно-перечислительную со значением неадресованности (Невзглядова, 1994, 70 — 78). 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?,<sup>1</sup> а если я говорю: «Завтра поеду в Москву», то отвечаю на вопрос: когда поеду?).

Собственно-стиховая интонация заставляет вспомнить фатическую функцию Jakobsona: «Алло, вы меня слышите?» (Jakobson, 1975). 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» (Лотман, 1992, I, 84, 87). Н. И. Жинкин, вероятно, имел в виду нечто подобное, когда говорил, что стиховая интонация «теряет информацию разговорной речи» (Жинкин, 1961).

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

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» (Пешковский, 1925, 155). М. М. Кенигсберг говорил о «законе конца строки», называя его «основным признаком стиха», и об «интонационных явлениях конца стиха» (Кенигсберг, 1994, 156), 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» (Гаспаров, 1989, 8—9). 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. 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.

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

Для того чтобы пауза прозвучала бессмысленно, необходимо и достаточно ввести музыкальные ударения, заменив ими синтагматические.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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 осмысленную функцию. В специфическом явлении анжамбмана явственно выступает асемантический характер стиховой паузы и ритмического ударения.<sup>5</sup>

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 (или фразовые) стихи разрушаются, превращаясь в прозу. Таким образом, «распев», который применяют при чтении стихов поэты и который отмечают исследователи стихотворной речи, — не факт декламации, а факт конструкции этой речи.

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» (Брызгунова, 1977, 279). 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 (Эйхенбаум, 1969), 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 включенный сеновал...

Мелодика, вопреки тому, что думали Сиверс (Сиверс, 1912) и другие представители школы «филологии 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 исследователи стиха, заключается в том, что интонацию отождествляли с мелодикой. Мелодическая интерпретация текста может быть произвольной. Все дело в паузе.<sup>6</sup>

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.

### ПРИМЕЧАНИЯ

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. 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 (*Шапир*, 1995, 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.

3. Ритмические группы могут состоять из одного, двух и более слов: «Президент России, подписал закон, „О внесении...“» и т. д.

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

<sup>5</sup> С удивлением я прочла в упомянутой выше статье Шапира, будто я воспользовалась его идеями, касающимися анжамбмана. 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 речевой 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.

6. 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*, 1989, 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, строфикой повторяющие рисунок колеблющегося отражения в воде.

1997

## ИНТОНАЦИОННАЯ СТРУКТУРА СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ

Определяя стихотворную речь, исследователи неизменно упоминают о ее членении на отрезки: «Границы этих отрезков общеобязательно заданы для всех читателей (слушателей) внеязыковыми средствами: в письменной поэзии — обычно графикой (разбивкой на строки), в устной — обычно напевом или близкой к напеву единообразной интонацией» (Гаспаров, 1989, 8)

Разделение на письменную и устную поэзию обосновано тем, что в устной речи возможны разные интонационные интерпретации письменного текста и письменный текст принято считать беззвучным. Но даже при молчаливом чтении прозы некоторые чисто интонационные моменты «звучат» в воображении (без которого мы не можем ни читать, ни думать.) Так, фразовые ударения расставлены определенным образом в соответствии со смыслом высказывания. Они «слышны», как «слышны» синтаксические паузы, интонации завершенности и незавершенности, некоторые вопросительные интонации и т.д. От их «звучания» зависит смысл высказывания. Б. В. Томашевский говорил: «...для того, чтобы письменная речь была речью реальной, живой, а не буквенным орнаментом, мы должны мыслить ее произносимой». (Томашевский, 1929, 307)

Что касается метрической речи, то метр не может восприниматься глазами. Метр организует звучание речи и воспринимается только в звучании — независимо от того, читается текст вслух или про себя<sup>1</sup>. Б.В. Томашевский связывал восприятие метра с «общеобязательной», как он утверждал, «внутренней и немой» скандовкой (Томашевский, 1929, 12). Но многим стихам скандовка противопоказана. Если проскандировать, например, ощущая четырехстопный хорей, стихи Г. Иванова:

Хорошо, что нет царя.  
Хорошо, что нет России.  
Хорошо, что Бога нет, —

придавая даже самое неприметное ударение первому слогу стихов, смысл примет противоречащий авторскому замыслу комический характер. Не надо скандировать, чтобы ощутить ритмический сбой в регулярных размерах. Он заметен при чтении про себя так же, как при чтении вслух, и это значит, что стихотворная речь звучит в воображении: не занимаясь подсчетом слогов и не отдавая себе отчета в том, каким размером написаны стихи, мы сразу чувствуем нарушение метрической схемы, если оно есть. Это происходит благодаря акустическому корреляту метра — метрической монотонии. В прозаической речи мы не сопоставляем количество слогов в соседних фразах очевидно потому, что прозаическая речь не обладает унифицированным звучанием.

Известно, что стиховая интонация состоит из метрической монотонии и фразовой интонации (см., например, М. Ю. Лотман, 1985). Однако метрическая монотония — величина теоретическая; она реализуется только при скандировании. При обычном чтении конкретных стихов метрическая монотония превращается в ритмическую: если «напеть» метр, подразумевая конкретные стихи, то напев в виде ритмической монотонии приобретет некую выразительность, соотношенную со смыслом слов. Когда К.Ф. Тарановский говорит: «Ритм лермотовского «Выхожу» может «мычаться» с определенной эмоциональной окраской приблизительно так: тата-та, та-та-та-, та-та-та-та...» (Тарановский, 1963, 321), — то он имеет в виду ритмическую монотонию, то есть специфически стиховую интонацию: звучащий ритм с эмоциональной окраской — это и есть интонация. Только не подвергаемое сомнению положение об отсутствии интонации в письменном тексте мешает увидеть существо этого явления. Ритмические ударения создают противостоящую прозаической фразовой интонации специфически стиховую интонацию, или ритмическую монотонию, выражающую установку на стихи

(Невзглядова, 1997, 100—104). Это явление обладает основными свойствами интонации: участие в членении и организации речевого потока, выражение эмоционального момента.

Ритмическая монотония вписана в стихотворный текст специфической асемантической паузой, которой заканчивается каждая стихотворная строка. Для того, чтобы в этом убедиться, возьмем два текста: первый — метризованный прозаический текст (например, повесть Довлатова «Иностранка», написанная почти сплошь двусложником). Не слишком внимательный читатель не замечает метра и имеет, так сказать, на это право, т. к. текст записан прозой. Но если поделить текст на стиховые отрезки, другими словами, снабдить специфически стиховой асемантической (иррациональной), чисто ритмической паузой, текст сразу обнаруживает присутствие метрической организации. То есть присутствие ритмической монотонии. Второй текст пусть будет газетный, разбитый в целях экономии места на столбики. Введем в конец каждой строки столбика асемантическую паузу. Асемантическая пауза потребует асемантических, чисто ритмических ударений, которые обуславливают определенную интонацию. Полученный таким образом верлибр переводится в прозу обратной процедурой: замещением асемантических пауз синтаксическими. (См. Невзглядова, 1994, 80—81; а также: Невзглядова, 1997, 105).

Членение на стиховые отрезки, которое «общеобязательно задано», потому и задано, затем и существует, что графика отражает акустические особенности стихотворной речи. В отношении членений стихотворной речи не имеет смысла выстраивать параллель: визуальные — акустические. Между тем именно такое двойное рассмотрение стихотворного текста получило распространение. Остановимся на этом более подробно, поскольку отношение к стихотворной речи как к звучащей является краеугольным камнем нашей теории.

Вот одно из характерных высказываний: «Визуальную принудительность этим (стиховым — *Е. Н.*) членениям обеспечивает графика, а акустическую — интонация («мелодика стиха»)..., и потому одна и та же последовательность слов и форм, бывает, *выглядит* по-разному в *звучании* и на *письме*» (курсив мой — *Е. Н.*) (Шапир, 1996, 276). «Выглядит в звучании» — не случайная оговорка. «Если верлибр, в котором деление на строки не расходится с синтаксическим членением, переписать «прозой», — полагает Шапир, — то, вопреки Гаспарову, его «звуковое строение» не изменится: ...*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 мальчиками...*» (там же, с. 272). С нашей точки зрения, звуковое строение прямым образом зависит от членения: членение производится паузами, а паузы — компонент интонации, который не может не влиять на звучание речи: делая ритмическую (асемантическую) паузу, мы читаем стихи, делая только синтаксическую паузу, мы читаем прозу.<sup>2</sup> (В прозе ритмические ударения и паузы совпадают с фразовыми и синтагматическими не только по местоположению, но и функционально (см.: Златоустова, 1981, 10; Невзглядова, 1997, 101 —103)) «При чтении вслух «поэморомана» С. Нельдихена можно, конечно, — продолжает Шапир, — интонационно выделять концы стихов, но, поскольку паузы между ними окажутся в равной степени обусловленными синтаксически, различие между стихом и прозой проявится не в «звуковой» организации, а в звуковой интерпретации, относящейся не к теории стиха, а всецело к сфере декламации», (с. 273). В этом высказывании отчетливо выражена презумпция немоты стихотворного текста. Здесь все интересно — и уточнение «при чтении вслух», говорящее о том, что исследователь вслух читает не так, как про себя, по-видимому, более «выразительно», и уверенность в том, что можно выделять концы стихов, а можно не выделять, и предпочтение, отдаваемое синтаксическим паузам: если паузы в равной степени обусловлены синтаксисом и ритмом, то — считает Шапир — должен возобладать синтаксис. Однако синтаксические паузы в тексте не отмечены, в приведенном примере они могут быть расставлены произвольно: например, отсутствует пауза после слова

«родители». А ритмические паузы Нельдихена, которые как раз указаны в тексте и которые исследователь как будто теоретически признает, судя по замечанию: «в равной степени обусловленными синтаксически», — он считает возможным игнорировать. Получается, что отвечающая авторскому заданию расстановка ритмических пауз в стихах — вопрос интерпретации. С этим никак нельзя согласиться.

Именно звуковое строение кардинально меняется при изменении записи, и в примере из Нельдихена это происходит со всей очевидностью. Стихотворная запись *звучит как стихи*, в ней записана установка на стихи, тогда как прозаическая *звучит прозой*. Это не вопрос интерпретации, а вопрос конструкции текста.

Графическое членение на стихи не просто связано с произнесением неким параллелизмом (который постулируют все исследователи, не задаваясь, впрочем, любопытным вопросом, как и зачем возникла специфическая стиховая запись), — оно *соответствует определенному звучанию, оно фиксирует ритмическую монотонию*, обозначает ее, как знак препинания, как точка обозначает интонацию завершенности.

По существу разделение стихотворного текста на две «среды обитания» — визуальную и акустическую — объясняется противопоставлением ритма и смысла, — возможно, не осознанным. Б. М. Эйхенбаум еще в 1923 г. писал о чтецах-декламаторах, понимающих ритм не как органическую основу звучащей речи, а как нечто присоединяемое, что «следует соблюдать», и говорил об ошибочности такого подхода (Эйхенбаум, 1969, 516).

Подобным образом — в отрыве от звучания речи и тем самым от смысла — рассматривается и метр. Так, М. И. Шапир говорит о сверхсхемных ударениях в пастернаковских стихах: «Приближаясь к языковой норме, такие стихи одновременно удаляются от нормы поэтической (заметим: не стиховой, а поэтической! — Е. Н.), каковой является метр» (Шапир, 1996, 282). Сверхсхемные ударения спасают стих от автоматизации, автоматизированный стих — плохой стих (если это не ясно, заглянем в Тынянова, «Проблема стихотворного языка»), так что сверхсхемные ударения так же, как и пиррихии, не только не отдаляют стихи от поэтической нормы, но с очевидностью приближают к ней. Только не нужно принимать метр за «поэтическую норму»: «Я считаю, что нормативный характер метра — его основополагающая черта» (Шапир, 1996, 279). И далее: «...Признаки метра необходимо фиксировать не только в изотоническом, но даже в разноударном безрифменном изоклаузульном стихе...», (с. 280) Зачем? Для ощущения стиха это совсем не нужно. Стих держится на ритмической монотонии. «...Из всех стиховых форм полностью свободен от метра исключительно один верлибр», — говорит Шапир (с. 279) От ритмической монотонии не свободен ни один тип стиха, начиная с силлабики и кончая верлибром, — это несомненно, если не упускать из вида, что стих — форма речи, включающая в себя асемантическую паузу.

Метр при ритмической монотонии играет служебную роль, стихи — не случаи употребления метрического закона, потому что метр — способ их измерения, а не создания (это нужно учитывать). Мы можем применять его к акцентному стиху, как этого хочет Шапир, можем не применять, как предлагает Гаспаров. Все зависит от того, что именно и с какой целью мы исследуем. Метр помогает унифицировать звучание, и в этом, на наш взгляд, его основополагающая роль.

Сокрушительное для поэзии противоположение метра и ритма смыслу<sup>3</sup> отступает, если отнестись к стихотворной речи как к звучащей, если понять, что ее запись короткими строчками вводит в текст определенное звучание.

Специфическая стиховая интонация имеет глубокую природную связь с музыкой, и это неудивительно, так как музыкальная и речевая мелодии порождены общим источником — человеческим голосом. Следует предупредить, что аналогии стиха с музыкой, которые приходят в голову в конце века, существенно отличаются от тех, которые были в ходу в его начале при обсуждении проблемы мелодики стиха — проблемы, которая зашла в тупик по причине отождествления мелодики с интонацией.<sup>4</sup>

В музыке была открыта возможность использования фразовой интонации, Мусоргский писал В. В. Стасову: «...я добрел до мелодии, творимой... говором...» (см. Асафьев, 1954, 291). В специфически стиховой интонации обнаруживается противоположное явление: движение от «говора» к музыке, от фразовой, всегда адресованной интонации к неадресованному музыкальному звуку, стремление к принципиальной обособленности от смысла, смысловой невыразительности, музыкальной риторичности инструментального тембра. Ритмическая монотония представляет собой звучание голоса, не связанное с коммуникативной функцией речи, свободное от указаний синтаксиса. Это характерное, присущее всем поэтам «подвывание», «распев», «лишний» звук, отсутствующий при чтении прозаического текста, видимо, можно считать добавочным<sup>5</sup> по отношению к повествовательной интонации прозы. В стихотворной строке это звучание получает определенную длительность (количество слогов), интенсивность (ритмические ударения) и тембр (соответствие с лексикой), то есть, отделившись от фразовой интонации, это звучание приобретает способность выражать эмоции точно так же, как это происходит в устной речи — независимыми от логико-грамматического строения речи интонационными средствами.

В прозаической письменной речи количество слогов в слове, порядок словесных ударений и длина фразы сами по себе выразительностью не обладают. В стихе при наличии ритмической монотонии эти факторы приобретают выразительность.

В статье «Как делать стихи?» Маяковский пишет: «Десять раз повторяю, прислушиваясь к первой строке:

Вы ушли ра ра ра в мир иной, и т. д.

Что же это за «рарара» проклятая, и что вместо нее вставить? Может быть, оставить без всякой «рарары»

Вы ушли в мир иной.

Нет!, без этих слогов какой-то оперный галоп получается, а эта «рарара» куда возвышеннее» (Маяковский, 1959, 81).

«Возвышенная рарара» расширявается в стихах самым прозаическим образом, вводным, разговорным «как говорится»: «Вы ушли, как говорится, в мир иной». В системе прозаической речи предложение «Вы ушли в мир иной» по смыслу серьезнее и потому возвышеннее. Очевидно, что возвышенность смысла здесь придается исключительно длительностью звучания (увеличением количества слогов).

Исконные признаки звука — длительность и интенсивность, — всегда нечто выражающие в устной речи, как бы переносятся, возвращаются из устной речи в письменную.

О, как на склоне наших лет  
Нежней мы любим и суеверней...

Лишний по сравнению с метрической схемой первого стиха слог (и-су-е-вер-ней) дает ритмико-мелодический сбой; спотыкаясь о лишний слог, мы с неизбежностью что-то выражаем, звук голоса интенсивностью (ударениями) и длительностью (количеством слогов в стопе, в стихе) о чем-то говорит — именно этими средствами в устной речи мы выражаем эмоции. За счет четырех безударных слогов, нарушающих ритмическое ожидание<sup>6</sup>, мы ощущаем особенность менее бодрого, что ли, на склоне лет чувства. Ритмическая монотония в обход грамматики соединяется со смыслом, как это происходит в устной речи с теми просодическими средствами, которые несут экспрессивную функцию.

Тем же самым механизмом охвачены темп и тембр. Например, два стиха: «По небу полуночи ангел летел...» и «Как ныне собирается вещей Олег...» и метрически, и ритмически совпадают. Но пушкинский стих энергичен в отличие от лермонтовского элегического, потому что ритмическая монотония непосредственно реагирует на смысл, требующий определенной и разной тембровой окраски, разного темпа. Как ни странно, по отношению к воображаемому звучанию можно и должно говорить не только о длительности и интенсивности, но также о темпе и тембре<sup>7</sup>.

Тут уместно вспомнить понятие музыкальной интонации. Б. В. Асафьев относился к интонации как к особому качеству музыки, без которого ее восприятие невозможно или по крайней мере неполноценно. Вне интонирования, — говорит он, — музыки нет. Б. В. Асафьев разделял тембр музыкального инструмента и тембр, исходящий от исполнителя. «Интонирует только человек», «жизнь музыкального произведения — в его исполнении». «Про игру инструменталистов говорят: есть тон. Про пианистов: есть туше, т. е. выразительное касание клавишей, преодолевающее «молоточность», ударность инструмента. ...Рука человека словно может «вложить голос» в инструментальную интонацию». И еще: «...В музыке ничего не существует вне слухового опыта» (Асафьев, 1957, 166—167, 186)

То же самое можно сказать о стихах. В стихотворной речи неизбежно, как бы сама собой возникает выразительность, подобная той, о которой говорит Асафьев. Способ унификации звучания может быть различным, он обычно у каждого поэта свой — одни предпочитают мелодические средства выделения, другие — динамические. Стиховая монотония лишь *делает семантически значимыми те элементы текста, которые в письменной прозаической речи остаются семантически нерелевантными*. Она является фоном для отчетливого восприятия и сопоставления всех элементов, «основанием для сравнения» единиц стихотворной речи. Чтение стихов тем самым становится *принудительно* выразительным (интонационно-тембровым), ибо ритмическая монотония сама по себе, независимо от воли читающего (говорящего) соотносит различные элементы текста. В отличие от фразовой интонации письменного прозаического текста, зависящей как от синтаксиса, так и от эмоциональной насыщенности, придаваемой тексту говорящим (читающим), ритмическая монотония ограничивает интонационную свободу — как бы не полагаясь на восприятие читателя, диктует predetermined автором выразительность. *Вынужденная* выразительность избавляет от необходимости «вчитывать» ее в текст.<sup>8</sup>

Унифицированное звучание уравнивает разноуровневые элементы текста. Одинаковость звучания стиховых строк служит «основанием для сравнения» наречия с прилагательным, глагола с союзом и местоимением, денотата с фонетической оболочкой слова<sup>9</sup> и т. д. — сравнения, которое отсутствует в прозаической речи. Унифицированное звучание отменяет существующую в прозаической речи и осознаваемую при восприятии иерархию элементов; оно, уподобляя, разобщает, и элементы речи получают возможность вступать в нерегламентированные связи, приобретают дополнительную валентность<sup>10</sup>. Таков, на наш взгляд, механизм возникновения «пластического миметизма».

Видимо, это явление Ю. Н. Тынянов называл «теснотой» и «динамизацией» стихового ряда, возникновением «колеблющихся признаков» значения.

И меж пелен оставила свирель,  
Которую сама заворжила.

«Здесь слово „которую“ настолько динамизовано, что вовсе не соответствует своему скромному назначению и тусклым признакам значения, и, динамизованное, оно заполняется колеблющимися признаками, выступающими в нем» (Тынянов, 1965, 114). Тыняновские метафорические определения свойств стихотворной речи имеют вполне определенные лингвистические обоснования. Однако заметим, что при замещении интонационно-фразовых связей интонационно-ритмическими теснота синтаксических

связей как раз ослабляется.<sup>1</sup> Крайний случай нарушения связи в синтагме — анжамбман, специфически стиховое явление; в прозаической речи до такого разрыва дело никогда не доходит. Но разрывая одни связи, ритмическая монотония устанавливает другие, ассоциативные, выходящие за пределы стихового ряда.<sup>12</sup>

Представляют особый интерес случаи, когда за ритмической монотонией как бы тенью стоят естественные фразовые интонации с их основными коммуникативными типами: повествование, вопрос, восклицание, побуждение, импликация. Их семантика тоже тем же способом — при уподоблении — оживляется, что создает неожиданный, яркий художественный эффект.

Ах нет, не здесь, не этот край безлюдный  
 Был для души моей родимым краем...

Выражение «ах нет, не здесь» обычно произносится с интонацией если не испуга, то категорического отрицания, возможно с оттенком просьбы, мольбы (категоричность и мольба, заметим, могут сочетаться в интонации, тогда как в слове эти значения необъединимы). В результате столкновения ритмической монотонии с мнемонической фразовой интонацией поспешного отрицания при известной доле раздражения (ах нет, не здесь!) возникает их гибрид: как будто автор опровергает чье-то неверное представление — с тоской и настойчивостью. Подобно «колеблющимся» признакам значения в стиховой строке появляются *интонационные коннотации*, на фоне монотонии создающие особый художественный эффект. Например, стих Мандельштама «Одному не надо пить» («Мне Тифлис горбатый снится...»), в котором схемное ударение на первом слоге, несмотря на пирихий, подспудно ощущается, — вызывает в памяти известную укоризненную интонацию, сопровождаемую соответствующим жестом: покачиванием головы или «угрозой» указательного пальца. Если не почувствовать таким образом хореическое звучание, фраза интонационно превратится в предупреждение плакатно-лозунгового характера.

Ритмическая монотония, таким образом, — не манера чтения, а структурный элемент стихотворной речи. Механизм ее действия дает объяснение стиховой выразительности, отвечает на вопрос: «как переплетение звуков, схожих и разных, ударных и безударных, «подстилаясь» под смысловое содержание стихотворения, придает ему выразительность, которую оно никогда не имело бы в прозе?» (Гаспаров, 1993, 3)

В музыке интонирование осуществляет исполнитель; исполнение есть интерпретирование, нотный текст дает простор для трактовок. Стихотворный текст нуждается лишь в том, чтобы быть правильно прочитанным — при помощи ритмической монотонии. «Музыку слушают многие, а слышат немногие» (Асафьев, 1957, 166). Это замечание Асафьева можно отнести к стихам. Установить корреляцию между разноуровневыми элементами текста в процессе восприятия не так-то просто. К этому нужно иметь по крайней мере врожденные склонности, подобные музыкальному слуху. И. Бродский писал: «Человек, обладающий некоторым опытом стихосложения, знает, что стихотворный размер является эквивалентом определенного душевного состояния, порой не одного, а нескольких». (Бродский, 1992, 96). Под размером здесь, конечно, надо понимать интонацию. Из оговорки «порой не одного, а нескольких» следует, что не размер имелся в виду: не может один и тот же размер быть эквивалентом сразу нескольких состояний (известно, что один и тот же размер может быть носителем разных интонаций и, соответственно, душевных состояний — ср., например, «Предчувствие» и «Утопленник» Пушкина). Для Бродского размер в данном случае — метонимия, отсылающая к интонации. В другом месте он говорит: «В стихотворении свидетельством

душевной деятельности является интонация. Говоря точнее, интонация в стихотворении — суть движения души».

В письменной речи, целью которой является сообщение, интонация воспринимается как служебное, вспомогательное средство при передаче мысли. Для поэта мир в этом отношении перевернут: лексико-грамматический элемент служит созданию интонаций, с которыми связаны душевные движения. При помощи такого простого, примитивного средства, как монотонное «подвывание», удается фиксировать эмоциональное состояние автора, прикрепить его к языковым знакам, которыми оно непосредственно не выражается.

Мы говорим о речевом механизме стиха. Механизм этот, с одной стороны, на удивление прост — введение *дополнительного звучания* в письменный текст путем разбивки его на отдельные строки; с другой — неожиданно сложен: немногие люди обладают тем, что называется «поэтическим слухом», то есть способностью улавливать оттенки смысла, передаваемые воображаемым звуком голоса. Но, в конце концов, стихи — это искусство, а искусство, как писал Томас Манн в письме Бруно Вальтеру, «не очень-то к себе детишек подпускает», несмотря на то, что даже от высоких проявлений «толпе перепадает немало эмоциональных, чувственных, сентиментальных, «возвышающих» побочных эффектов» (Манн, 1975, 147).

Игнорирование категории интонации, вынесение ее за пределы текста приводит к тому, что формальные категории метра и ритма непосредственно наделяются семантикой.

Явление, называемое семантическим ореолом метра, по существу не отвечает своему названию, поскольку имеется в виду не метр сам по себе, а его функционирование в стихотворной речи в виде ритмической монотонии.

«...В исторической семантике русских размеров, — говорит М. Л. Гаспаров, — по-видимому, можно различить три стадии: в 18 и начале 19 вв. размеры ассоциируются прежде всего с жанрами, мы говорим: «семантическая окраска элегии, послания, песни»; в середине и второй половине 19 в. — прежде всего с темами, мы говорим: «семантическая окраска: смерть, пейзаж, быт»; в 20 в. — прежде всего с интонациями, мы говорим: «семантическая окраска патетическая», или «смутно-романтическая», хотя понимаем, что для точного определения этих интонаций остается еще многого желать». (Гаспаров, 1984, 107). С нашей точки зрения, семантика всегда принадлежит интонации и связана с метром опосредованно. Смысловые оттенки, передаваемые ритмической монотонией, — это и есть «семантическая окраска» и шире — «семантический ореол» метра. Метр — упорядоченность. Конечно, метр влияет на интонацию; не могла не влиять на нее и жанровая принадлежность; в эпоху, когда жанры распались, менее общие содержательные моменты сказывались на интонации (мотив разлуки, например, требует печали в голосе). Что касается интонаций «патетическая» и «смутно-романтическая», то они обуславливались как раз жанрами — одой и элегией. Интонации усложнялись. И патетика, и элегичность бывают различными, возможно и их объединение (вспомним, например, лирическую патетичность лермонтовского «За все, за все тебя благодарю я...», — характерную для этого поэта). Интонации в стихах постоянно усложняются. Позволю себе сказать, что это и есть путь развития поэзии. Но желать точного их определения невозможно и не нужно, потому что в отсутствии этой определенности, в их смысловом синкретизме, на наш взгляд, состоит их специфическая художественная роль. При помощи интонации поэт избегает называния; не правда ли, назвать чувство и выразить его — совсем не одно и то же. «Ах, если б без слова Сказаться душой было можно!» — воскликнул поэт. Трудно представить подобное пожелание в устах музыканта: «Ах, если б без звуков сказаться душой было можно!». Звук и движение души слиты воедино, никому в голову не придет, что звук может мешать душе «сказаться». Сколько оттенков печали можно выразить голосом: скорбно-торжественный, горько-надрывный, уныло-напевный... Поименовать их все не удастся, и те, что обрисовываются одними и теми же словами, отличаются друг от друга, как музыкальные мелодии, на слух.



Потому мы и говорим: «семантическая окраска», что нельзя эту размытую стиховую семантику, приписываемую метру, свести к определенным понятиям: смерть, пейзаж, быт. Это слишком общо и потому неточно.

При помощи стиховой монотонии в речи соединяются «далековатые» смысловые оттенки — как в метафоре. Посредством звучания голоса они передаются по тексту, как в устной речи. Например, в пушкинском стихотворении «Простишь ли мне ревнивые мечты» нежная жалоба: «Ни слова мне, ни взгляда... друг жестокой!» — накладывается на последующее: «Что ж он тебе? Скажи, какое право Имеет он бледнеть и ревновать?» — хотя эти вопросы скорее вызывают к интонации возмущения, даже негодования. Посредством монотонии смешиваются нежный *упрек*, *гнев* и *обида*, приобретая характер *увещевания*, адресованного самому себе, — обращаясь к любимой, поэт на самом деле уговаривает сам себя, что у него нет причин для ревности. Все это необходимо различать — иначе стихи потеряют свою прелесть. Подобное смешение оттенков смысла встречается в устной речи, в которой интонация может не соответствовать лексико-грамматическому смыслу и зачастую играть ведущую роль.

Синкретическая мысль, хранящая слитность предмета и отношения (диктума и модуса, по терминологии Ш. Балли), не поддается сообщению: язык аналитичен. Эта аналитичность преодолевается в стихотворной речи введением в письменный текст звука голоса, способного передать оттенки смысла, не обозначенные словом. Тут-то и выясняется истинное родство поэзии с музыкой. Монотонная речевая мелодия в действительности на музыкальную совсем не похожа. Но музыка, — говорит А. Ф. Лосев, — это «всеобщая и нераздельная слитность и взаимопроникнутость внеположных частей... Добро в музыке слито со злом, горесть с причиной горести, счастье с причиной счастья и даже сами горесть и счастье слиты до полной нераздельности и нерасчлененности...» А. Ф. Лосев замечает «какую-то особенную связь удовольствия и страдания, данную как некое новое и идеальное их единство, ничего общего не имеющее ни с удовольствием, ни с страданием, ни с их механической суммой» (Лосев, 1990, 231—232). Ту же смесь различных эмоций, в частности, смесь удовольствия и страдания мы находим в лирике («И мукой блаженства исполнены звуки»).

Пропаду от тоски я и лени,  
Одинокая жизнь не мила,  
Сердце ноет, слабеют колени,  
В каждый гвоздик душистой сирени,  
Распевая, вползает пчела.

Почему так радостно «распеваются» эти строки, в то время как в них говорится о тоске и одиночестве? Если человек сообщает, что ему «жизнь не мила», то в соседстве с таким серьезным мотивом печали появление распевющей пчелы, кажется, должно выглядеть незначительной, второстепенной деталью ситуации. Но все дело в том, как сообщается, как говорится. Инверсия в первом стихе («...я и лени») сигнализирует о вытеснении фразовой интонации ритмической монотонией, «распевом». (Об этом подробнее: Невзглядова, 1997). Если человек не говорит, а поет, это что-нибудь да значит. Речь благодаря этому меняет эмоциональную окрашенность, слова «сердце ноет, слабеют колени» произносятся почти с упоением: ведь чем больший разрыв между интонируемым смыслом и лексико-грамматическим, тем большая семантическая нагрузка падает на интонацию.

Благодаря ритмической монотонии появляется особая возможность слияния смыслов, находящихся в оппозиции друг к другу.

Разумеется, в языке есть способы слияния, позволяющие передать нужный смысловый оттенок. Например, слияние декларативной и модальной функции глагола. Так, «утверждать» означает «говорить, что ты веришь», «жаловаться» означает «говорить, что недоволен» и т. д. (примеры Ш. Балли) И разумеется, речь предоставляет

неограниченные возможности словосочетаний, в которых сливаются «внеположные части» («Я счастлив жестокой обидою»; «Какое счастье быть несчастным!»). Но дело в том, что есть разница между сообщением о чем-то (словесным выражением модальности) и непосредственным ее проявлением в голосе говорящего (при помощи ритмической монотонии), разница между сообщением («Я рад, что...») и непосредственной радостью, проявленной голосом говорящего. Радоваться, утверждать, жаловаться и обижаться можно на разные лады. У каждого модального глагола есть десятки оттенков, которые вольно или невольно выражаются голосом. Звук голоса обладает гораздо большим диапазоном возможностей эмоционального выражения, чем слово. Поэтому печаль в условиях шестистопного ямба и в условиях, скажем, трехстопного хоря — это две разных печали, подобно двум музыкальным мелодиям в одном ключе. Сравним две фетовских строфы:

Не спрашивай, над чем задумываюсь я,  
Мне сознаваться в том и тягостно, и больно.  
Мечтой безумною полна душа моя,  
И вглубь минувших лет уносится невольно.

И

Ласточки пропали,  
А вчера зарей  
Все грачи летали'-  
Да как сеть мелькали  
Вон за той горой.

О «содержании», или о причине, печали и в том, и в другом случае сказать что-либо трудно по этим первым строфам, но интонационно она вполне выражена и звучит различно.

Ритмическая монотония — явление столь же обязательное, как напев в жанрах музыкального фольклора. Но фольклорный напев фиксирован в музыкальных знаках, ритмическая же монотония — как бы заранее данное средство выразительности, готовая форма для модальности, безотчетно проявляющейся в процессе чтения-говoreния.

Слияние предмета и отношения в стихотворной речи выразительно еще и потому, что синкретическая стиховая мысль сообщается самым убедительным способом, способом «говoreния» — утверждая, жалуясь, жалея, печалась и радуясь собственным читательским голосом. Единственная гарантия того, что сообщение будет воспринято адекватно, — это произнесение стихотворного текста от собственного лица тем, кто его воспринимает. Слушающий (читающий) превращен в говорящего. И пусть его природный голос не способен сыграть роль послушного инструмента, воображаемый не подведет, если стихотворный текст отвечает его интеллектуальным способностям и душевному опыту.

Подведем итоги. Стихи — это речевые отрезки, оканчивающиеся музыкальной паузой, которая вводит в письменный текст звук голоса, не зависимый от логико-грамматического строения. Речь в стихах употребляется в функции пения. Унифицированное звучание уравнивает все элементы текста и тем самым делает их (без всякого ранжира) пригодными для выражения смысла. Служебные слова, фонетика и грамматика становятся равноправными выразителями смысла. Длина строки, становясь длительностью звучания, и чередование ударений — интенсивностью, как в устной речи, передают эмоции. Стих, таким образом, получает возможность фиксировать на письме интонацию. Ускользящая материя устной речи поймана стиховой конструкцией и остановлена. Оттенки смысла, которые в живом общении выражаются звуком голоса, непосредственно (а не описательно) возникают в письменном тексте. В этом состоит специфика стихотворной речи. Поэзии даны средства, с помощью которых можно

задержать, остановить, увековечить летучие мгновения устного общения, нередко сопровождаемые напряжением всех душевных и умственных сил.

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук  
Хватает на лету и закрепляет вдруг  
И темный бред души, и трав неясный запах;  
Так, для безбрежного покинув скудный дол,  
Летит за облака Юпитера орел,  
Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Отрицать присутствие интонации в письменном тексте на том основании, что она реально не звучит и мелодически может быть выражена по-разному, — все равно что отрицать присутствие предметной отнесенности слова в воображении на том основании, что предмет может фигурировать в сознании обобщенно: скажем, читая слово «стол», мы представляем себе стол в отрыве от конкретного материала и цвета, если эти свойства не указаны в тексте. Способность человека обобщенно воспринимать образы распространяется также на слуховые представления (не только на зрительные).

2. Разница между стиховой и синтаксической паузами акустически и артикуляционно может быть почти незаметна (ее акустические и артикуляционные корреляты неизвестны). Но эта разница «слышна», т. к. она влияет на смысл высказывания. Интонационные средства выражения вообще могут быть едва различимы. Установлено, например, что слабая радость и сильная нежность имеют почти одинаковые интонационные проявления (Цеплитис, 1977, 189). Однако это по существу очень разные эмоции и они, конечно, различимы на слух. Ш. Балли отмечал, что «интонация никогда не отсутствует, хотя носит тем менее выраженный характер, чем более понятным оказывается словесное высказывание» (Балли, 1955, 56). Подобным образом можно утверждать, что в верлибре стиховые паузы обязательно должны быть явственно выражены — в метрических стихах их наличие обусловлено метром.

<sup>3</sup> Нельзя не подивиться и попыткам приписать ритму смысл. «А поскольку данный смысл невыразим вне данного ритма (хотя бы ни одно слово при этом не было изменено), то и представляется единственно правильным приписать Смысл самому Ритму» (Шапир, 1990, 81). Разумеется, ритм связан со смыслом, он влияет на него. Но как по-разному, один и тот же ритм! Ритм — упорядоченность, закономерность, периодичность. См., например, такие определения ритма: «Ритм есть периодичность соизмеримых явлений (единиц) во времени и пространстве» (Антипова, 1984, 39); «Ритм в стихе... цикличное повторение разных элементов в одинаковых позициях с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового с тем, чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить различное в сходном» (Лотман, 1972, 270). Не случайно понятие ритма употребляется и в музыке, и в живописи, и в архитектуре: ритм — абстрактная категория. Связь со смыслом осуществляется с помощью ритма ритмизуемым материалом. В речи этот материал — звук голоса, он связан со смыслом речи непосредственно. Если бы ритму принадлежал смысл, один и тот же ритм должен был бы менять разные речевые высказывания сходным образом. Этого не происходит. Сходные по ритму стихи бывают разительно не схожи. Ср.: «Тятя, тятя, наши сети / Притащили мертвеца» и «Рок завистливый бедою / Угрожает снова мне». Одного этого примера, кажется, достаточно, чтобы почувствовать отношения ритма и смысла — через ритмизованный материал, то есть интонацию.

<sup>4</sup> Мелодически манера чтения может быть очень различной. Но мелодика — только один из компонентов интонации. Для стиховой интонации, для ее характера неадресованности, который отличает ее от фразовой интонации, определяющим являются именно паузы, которыми заканчивается каждая стихотворная строка.

<sup>5</sup> «Дополнительное», «добавочное» звучание — возможно, не слишком удачное выражение; оно обусловлено невольным скриптоцентризмом, недостатком, которым грешит понимание просодии вообще. Протестуя против представления просодии в виде «изогнутой проволоочки мелодического контура, как бы наклеенного сверху над аккуратно написанным высказыванием», Т. М. Николаева предлагает представление о многомерном явлении, которое «скорее, напоминает множество струн, пробегающих в одном направлении, но разной формы, разной толщины; при этом струны то параллельны, то расходятся, то сходятся, создавая фокусирующие пучки гетерофункциональных явлений» (Николаева, 1996, 10). Если даже принять термин «добавочное», следует учитывать, что

во множестве случаев это специфически стиховое звучание вытесняет из речи фразовую интонацию, заменяет ее.

6. Выразительность перебоев ритма принято связывать с *обманутым ожиданием* (Якобсон, Лотман, Гаспаров, Богомолов и др.). Обманутое ожидание имеет место и свидетельствует о том, что перебой ритма замечен, но само по себе это психологически неприятное явление (приятную неожиданность этим словосочетанием не назовешь) объяснением выразительности служить не может.

<sup>7</sup> Н. Д. Светозарова замечает, что в ИК-5 Брызгуновой, оформляющей восклицательно-оценочные предложения, выражающие высокую степень как положительного, так и отрицательного признака (ср. Какой прекрасный голос! — Какой ужасный голос!), — «вполне вероятно различие... по тембру» (Светозарова, 1982, 55), и читающему эти строки не нужны никакие дополнительные объяснения, чтобы «услышать», какие именно различия имеются в виду. По всей видимости, при сопоставлении этих фраз их тембровое различие «звучит» в восприятии — осознанно или неосознанно.

8. Это ни в коей мере не противоречит известным взглядам на текст как на партитуру (Ролан Барт). Наши соображения возникли при сопоставлении понятий: прочтение и интерпретация. В стихотворном тексте конструкцией обусловлено то, что в музыке исходит от исполнителя.

9. Будучи отторгнута от предметного значения, фонетическая оболочка слова приобретает способность семантизироваться. Об этом, например, говорил Мандельштам, называя слово Психеей.

10. М. И. Шапир замечает, что «стих от прозы отличается не расчлененностью на сравнимые между собой отрезки, но способностью сопоставлять то, что в прозе несопоставимо, и соизмерять то, что в прозе несоизмеримо». Не объясняя, каким образом возникает эта способность (именно благодаря расчлененности!) и чему она служит, исследователь называет ее «дополнительным измерением» (Шапир 1995, 17)

<sup>11</sup> На наш взгляд, не имеет смысла выяснение «расположения более тесных и более слабых синтаксических связей в строке» для установления механизмов, «поддерживающих существование и соположенность строк в стихе» (см. Т. В. Скулачева, 1996.). Этот механизм работает благодаря стиховому членению (не синтаксическому). Слова в стихе подчинены ритмическому закону, влияющему на синтагматические и фразовые связи, превращающему их в один тип, который выделяется Скулачевой под номером 6: «связь между однородными членами предложения». (Это согласуется с наблюдением Л. В. Златоустовой: одним из наиболее частотных в стихе оказывается интонационный тип перечисления.)

12. Интересен такой факт изучения синтаксиса поэтического языка: «...увеличение значимости именного стиля в его функциональном противопоставлении глагольному... составляет такую черту европейской лирики XX века, которая не зависит от конкретных особенностей данного языка. Она принадлежит поэтическому языку века...» (Вяч. Вс. Иванов, 1987, 241). Широкое развитие в поэзии именного стиля, как представляется, связано с интонационной природой стиха, с тем, что, благодаря стиховой монотонии, служащей цементирующим материалом, именование приобретает динамические признаки, становится эквивалентом повествования, заменителем глагольности, и в этом смысле характерна формулировка Вяч. Вс. Иванова при анализе стихотворения Бразджениса «Ноктюрн»: «...именной стиль первых строк задает всей первой строфе тон» (Там же, с. 239; курсив мой — *Е. Н.*). В отличие от повествовательных высказываний, интонацию которых Т. М. Николаева называет «рыхлой» — «отчетливой здесь бывает лишь терминальная зона» (Николаева, 1996, 41) — стиховые конструкции именного стиля обладают большей интонационной слитностью — единой мелодической структурой, свободной от внутритекстовой семантики, что позволяет форме обрести самостоятельную

выразительность: сама длительность и единообразие звучания ассоциируются с пространством и движением.

1996

## ЗВУЧАНИЕ И ЗНАЧЕНИЕ В СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ

Сочувственно цитируя слова Д. М. Гопкинса о том, что стих — это прежде всего «повторяющаяся звуковая фигура», Р. О. Якобсон говорит: «Понятие повторяющейся «звуковой фигуры», использование которой, как отмечал Гопкинс, является конституирующим признаком стиха, может быть уточнено». (Якобсон, 1975, 205). Уточнением можно считать его понятие звуковой и — как следствие — семантической эквивалентности. «В поэзии один слог *приравнивается* (курсив мой — *Е. Н.*) к любому слогу той же самой последовательности; словесное ударение приравнивается к словесному ударению, а отсутствие ударения — к отсутствию ударения; просодическая долгота сопоставляется с долготой, а краткость — с краткостью... Слоги превращаются в единицы меры, точно также, как моры и ударения» (Якобсон, 1975, 204). Понятие звуковой эквивалентности, как и понятие «повторяющейся звуковой фигуры», тоже может быть уточнено: что представляет собой это «приравнивание» эквивалентность? Какими средствами и в каких целях осуществляется? Дальнейшего уяснения требуют и сами отношения звучания и значения, которые Р. О. Якобсон определяет как *параллельные*. «Рифма — это всего лишь частное, хотя и наиболее концентрированное проявление более общей, мы бы сказали даже фундаментальной, особенности поэзии, а именно *параллелизма*» (Якобсон, 1975, 217).<sup>1</sup> Это «геометрическое» понятие также может быть конкретизировано и откорректировано.

Р. О. Якобсон не противопоставляет стихотворную речь прозаической, полагая их связанными тем, что он называет *поэтической функцией*. Но ее появление в стихах и в прозе обусловлено разными причинами. «Бинарный контраст между более и менее «выдвинутыми» сегментами речи, реализуемый различными отрезками последовательности фонем» (Якобсон, 1975, 206), в прозе должен быть задуман и осуществлен автором текста и представляет собой определенный прием («— Почему ты всегда говоришь Джоан и Марджори, а не Марджори и Джоан? Ты что, больше любишь Джоан? — Вообще нет, просто так звучит лучше») (Якобсон 1975, 203), тогда как в стихах он возникает в силу устройства стихотворной речи, будучи ее природным свойством.<sup>2</sup> Эквивалентность в прозе осуществляется намеренно тогда как помещенные в условия стиха речевые элементы становятся эквивалентными сами собой. Не в том дело, что нам удобно производить измерение при помощи слогов, а в том, что слоги сами «превращаются в единицы меры». В прозаической речи звуковой повтор мог бы быть не замечен, так это и бывает. Не нужно подсчитывать частотность употребления того или иного звука, чтобы доказать роль звукового повтора, доказать, что он слышим и значим в стиховой строке. Он слышен и значим не потому, что встречается в стихотворном тексте чаще, чем в обычной прозаической речи, а потому что он *озвучен* ритмической монотонией.

Стихотворный смысл благодаря унифицированному звучанию складывается подобно словам в латинской фразе, где зачастую синтаксически связанные единства оказываются разобщены, и чтобы их соединить в уме, надо понять смысл всей фразы в целом. Например, такая строфа Кушнера:

Но лгать и впрямь нельзя, и кое-как  
Сказать нельзя — на том конце цепочки  
Нас не простят укутанный во мрак  
Гомер, Алкей, Катулл, Гораций Флакк,  
Расслышать нас встающий на носочки.

Если смысл здесь понимать слишком буквально, покажется странным «образ» Горация, встающего на носочки. Но если слишком доверять логике и грамматике этого высказывания, то выходит, что во мрак укутан только Гомер, а встает на носочки только

Гораций. Берусь утверждать, что вопреки логико-грамматическому содержанию *укутанный во мрак* относится ко всем упомянутым поэтам, а «вставание на носочки» существует само по себе, выполняя указательную функцию по отношению к общему смыслу, как бы стоящему за текстом. Потому и не выглядит это странным, что буквальная реализация образа здесь была бы неуместна. Трогательное «носочки», уменьшительно-ласкательный суффикс и сам непосредственный детский жест указывают на домашнюю, интимную связь с поэтами, «укутанными» в сердечное тепло автора (слово *укутанный* тоже посылает в контекст как бы своего двойника, отделившегося от логико-грамматического носителя)<sup>3</sup>. Логика и грамматика отстраняются интонационными средствами от функции, которую они выполняют в письменной прозаической речи. Смысл перестает быть прикрепленным к определенным знакам, он как бы *разливается* по всему тексту.

Происходящие таким образом смысловые изменения могут показаться непропорциональным следствием незначительных деталей вроде пропуска ударения или лишнего, против ожидания, слога. Но в результате этой «малости» видоизменяется интонация — мимика души, или, пользуясь словами Ш. Балли, сказанными им о модальности, — «душа предложения». Как чувствительный прибор она реагирует на каждое изменение. Наша мимика — в буквальном смысле — тоже обладает этой особенностью. Леонардо да Винчи заметил: «Тот, кто смеется, не отличается от того, кто плачет, ни глазами, ни ртом, ни щеками, только бровями, которые соединяются у плачущего и поднимаются у смеющегося» (Любимов, 1976, 180). Подобным образом ничтожные, едва уловимые изменения в интонации служат для нас, возможно, неосознанным, но важным сигналом. Поэтому неудивительно, что звучание стихотворной речи (реальное или воображаемое) отзывается на текстовые указатели в виде длины строки и порядка ударений, ожидаемых и неожиданных, и это ведет к кардинальным смысловым сдвигам.

С этой точки зрения отношения звучания и значения перестают казаться параллельными, они именно что пересекаются, сходятся в категории интонации, несправедливо выводимой исследователями за пределы стихотворного текста.

Можно, конечно, говорить о сходстве значений, индуцированном сходством звучаний: «В последовательности, где сходство накладывается на смежность, две сходные последовательности фонем, стоящие рядом друг с другом, имеют тенденцию к параномастической функции». (Якобсон, 1975, 221). Но, по правде говоря, сходство в этом случае приобретает слишком расширительный смысл, это нечто неопределенно-поэтическое; не случайно Якобсон ссылается здесь на Гете: «Все проходящее — это лишь сходство». Какое сходство устанавливается, например, в таком хрестоматийном случае звукового повтора:

И веют древними поверьями  
Ее упругие шелка,  
И шляпа с траурными перьями,  
И в кольцах узкая рука...—

сходство между *перьями* и *поверьями*, *древностью* и *веяньями*? Правильнее, ввиду сказанного, говорить о возможности звучанием извлекать скрытые значения, о возможности соединения значений с *несобственным* звучанием, о дополнительных возможностях письменного текста передавать устную речь. Очевидно одно: все эти *p* и *e*, а затем *y* — звучат, замечены и доставляют удовольствие читающему-говорящему. И когда Якобсон опирается на Гопкинса, заметившего, что в силу звуковой повторяемости «порождается соответствующая повторяемость, или параллелизм, в словах и мыслях» (Якобсон, 1975, 218), то, с нашей точки зрения, здесь речь идет не столько об отношениях звучания и значения, сколько об ином способе соединения значений — *наложении*, более



похожем на параллелизм, чем логическое *развертывание*, свойственное прозе и оформляемое повествовательной интонацией.<sup>4</sup> Таким образом, основной принцип Jakobsona — «эквивалентность в области звучания, спроецированная на последовательность» (Jakobson, 1975, 221), — влечет за собой, с точки зрения интонационной теории стиха, не «семантическую эквивалентность», а семантическую *слагаемость* или *слиянность*, которые заключаются не в сближении-сходстве, а в ином, грамматическом способе сочетания смысловых представлений,

И тут основную роль играет ритмическая монотония, благодаря которой элементы смысла, его оттенки, вступают как бы в химическую реакцию, смешиваются как краски на палитре.<sup>5</sup>

Тем самым меняется смысл речи. А. А. Потебня, кажется, в «Записках по русской грамматике» рассказывает анекдот: грек пел песню и плакал. На просьбу перевести печальный сюжет он сказал: «Сидела птица, сидела, потом вспорхнула и улетела. По-русски ничего, а по-гречески очень жалко». Нечто подобное всегда происходит в лирических стихах. Что, собственно, такого грустного, например, в строчках:

В повозке так-то на пути  
Необозримо равниной, сидя праздно,  
Все что-то видно впереди  
Светло, сине, разнообразно;  
И едешь час, и два, день целый; вот резво  
Домчались к отдыху; ночлег: куда ни взглянешь,  
Все та же гладь и степь, и пусто и мертво...

Но вспомним, как начинается этот монолог Чацкого:

Ну вот и день прошел, и с ним  
Все призраки, весь чад и дым  
Надежд, которые мне душу наполняли... —

Вышеприведенный текст у Грибоедова следует за признанием в разочаровании, которое «положено на мотив» с первого же стиха: стих не совпадает с фразой *ну вот и день прошел*, фраза кончена, а стих продолжается, обрываясь асемантической паузой, тем самым возможные фразовые интерпретации вытесняются стиховой монотонией. И подобно тому как это бывает в устной речи, когда говорящему трудно расстаться с настойчивой эмоцией — радости ли, печали, и это выражается в интонации, не поспевающей за извилистым сюжетом речи, — насыщенная горечью разочарования ритмическая монотония наполняет смысл последующих стихов, говорящих о пути в повозке, и они звучат тем горше, тем сильнее, чем более интонируемый смысл расходится с лексико-грамматическим.<sup>6</sup>

Ничем иным мы не можем объяснить чудо многочисленных пушкинских текстов, в которых все «так просто, как в прозе» — ни одного образа, ни одной метафоры, никаких формальных изысков, — как только участием звука голоса, выражающего одновременно разные эмоции. «Общая эмоциональная окраска, настроение (тоска, тревога, восторг), — говорит интонолог, — в прозаической письменной речи передается не речью персонажа, а авторскими ремарками (говорил тихим, печальным голосом...)» (Светозарова, 1982, 23). Эти эмоции — тоска, тревога, восторг — в прозе, во-первых, *сообщаются*, во-вторых, *сообщаются последовательно*, тогда как «в голосе могут звучать одновременно и три, и более эмоций» (Светозарова, 1998, 96).

Возьмем для примера стихотворную речь персонажа — монолог Татьяны, который со школьных лет все помнят наизусть. Испытываемые героиней чувства разнообразны; это и горечь обиды (...я *предпочла б обидной страсти*), и любовь (я *вас люблю, к чему*

*лукавить*), и жажда мщения (сегодня *очередь моя*), и почти детская жалоба (я плачу... Если *вашей Тани*), и возмущение (*Как с вашим сердцем и умом Быть чувства мелкого рабом?*), и благодарность (*Я благодарна всей душой*). В стихах все это сливается в ритмической монотонии, разные и противоположные чувства образуют как бы одно сложное, которое *непосредственно выражается* звучанием речи. Одним и тем же тоном выражается здесь горечь, упрек, любовь, обида и возмущение.

В устной речи голосом постоянно смешиваются разные эмоции, что придает ей непреднамеренную выразительность. Недаром Цицерон устами Антония советует «подмешивать к своей страстной и грозной речи речь другого рода, мягкую и кроткую» (Цицерон, 1972, 169—170). Секрет успеха, говорит он, не столько в убеждающих доводах, сколько в возбуждении чувств, и мы видим, что это происходит как раз путем смешения их, слияния.

В прозе писателю потребовалось бы каждую отдельную реплику героини комментировать соответствующим образом, чтобы она зазвучала в воображении, соединив отповедь с исповедью, признание в любви с твердостью отказа. В стихах эмоцию не надо описывать, она возникает сама собой. Разница между стихами и прозой в способах выражения эмоций состоит в том, что в прозе эмоции описываются, тогда как в стихах они непосредственно звучат в голосе говорящего-читающего. Проза в этом смысле аналогична косвенной речи, стихи — прямой. Есть существенная разница между сообщением о чувствах и непосредственным их выражением.<sup>7</sup>

В этой связи еще одно важное следствие стиховой монотонии необходимо отметить. Назвать и выразить — совсем не одно и то же. В каком-то смысле названное не может быть выражено, «мысль изреченная есть ложь», потому что в назывании выступает общее, а не отдельное; «единичный опыт пребывает в индивидуальном сознании и, строго говоря, не может быть сообщен» (Сэпир, 1934, 12). Называние извлекает *универсальную* сущность, искусство же стремится к созданию *единичной*. Знаменательно для нас высказывание схоласта XII в. Иоанна Солсберийского: «Единичные сущности именованы, а универсальные сущности обозначаются» (Якобсон, 1985, 316). Введение в речь монотонии есть способ *именования*: интонация придает индивидуальную окраску, преобразуя *обозначение* в *именование*, позволяя не *назвать*, а *выразить*. Это особенно очевидно, если сравнить известное нам разнообразие оттенков, например, чувства печали, — с их имеющимися в языке немногочисленными обозначениями: грусть, тоска, подавленность, скорбь, уныние, огорчение... Можно подобрать еще несколько синонимов с близким значением (скажем, отчаянье, сумрачность, мрачность, безнадежность и т.д.), но сколько неназванных оттенков печали можно выразить звуком голоса! Именно выбор смыслового оттенка совершается, когда поэт выбирает размер для стихотворения<sup>8</sup> (полагаю излишним повторять, что размер, точнее, его следствие — расположение ударений — влияет на стиховую интонацию, то есть меняет смысл речи).

Итак, основа стихотворной речи — интонация. Вспомним приводимые Якобсоном слова Св. Августина: «Во мне слово предшествует звуку... но для тебя, стремящегося понять меня, именно звук первым доходит до твоего уха, чтобы внедрить слово в твою душу» (Якобсон, 1985, 313). Есть виды речевого общения — именно те, что преследуют целью *внедрить* нечто *в душу*, — при которых звучание речи как вместилище синкретической мысли, еще не достигшей слова, и предшествует слову, и самостоятельно воздействует на воспринимающего. Поэты неоднократно говорили о звуковом образе стихотворения, который является *до* всех остальных речевых элементов. Ритм и метр играют в этом деле служебную, как и положено формальным категориям, роль. Метр помогает унифицировать звучание. Без метра стихотворная речь может существовать, без унифицированного звучания, вписанного в текст асемантической паузой, — нет.<sup>9</sup> Именно по этой причине можно утверждать, что все записанное «короткими отрезками» является стихами, а все записанное в ряд — прозой.<sup>10</sup>

Конституирующей ролью интонации обусловлены и некоторые стиховые особенности, не получившие определенного объяснения.

Например, чешский исследователь Краль был вынужден признать, что число версификаторов «небрежных», «весьма небрежных» и «вовсе никудышных» растет с течением времени и что «среди них почти все наши лучшие поэты» (Якобсон, 1923, 14). Признаки стихотворной речи он трактовал как независимые правила (неизвестно откуда и зачем взявшиеся, наподобие шахматных, очевидно), в неукоснительном следовании которым и заключается искусство. Р. О. Якобсон по этому поводу замечает, что законы просодии Краля «не есть канонизация чего-либо давно существующего» и «не только не базируются на конкретных фактах чешской поэзии, но составлены наперекор этим фактам». Если б в самом деле было можно предложить законы, исходящие из канонизации фактов истинной поэзии! Но что такое поэзия? Якобсон определяет ее как «высказывание с установкой на выражение» (Якобсон, 1923, 16; Якобсон, 1987, 275). Если понимать термин «выражение» как чистую форму («план выражения»), то есть фонетическое оформление знака, не связанное со значением, то получится, что «факты поэзии» находятся в прямой зависимости от того, насколько очевидна в тексте «установка на выражение»; в русской поэзии эта установка бросается в глаза, скажем, у Бальмонта и скрыта у Пушкина. Эта бесспорная реальность приходит в противоречие с теоретическим намерением ориентироваться на авторитеты, которое мы видим в якобсоновской критике Краля.

Поэзия, с нашей точки зрения, это выражение всего многообразия и природного синкретизма душевных состояний. Не просто выражение, а синхронная передача, вручение *здесь и сейчас* в собственность читателя. «Если изобразительное искусство есть формовка самоценного материала наглядных представлений, если музыка есть формовка самоценного звукового материала, а хореография самоценного материала — жеста, то поэзия есть оформление самоценного...» (Якобсон, 1987, 275), но не «самовитого» слова, а интонируемого смысла, — возьмем на себя смелость дополнить, видоизменив мысль и цитату Якобсона. И метрика, и рифма, и лексика, и грамматика, и фонетика — «служанки» интонации. В прозаической речи интонация играет роль аккомпанемента, сопровождающего лексико-грамматическое содержание; для поэта мир в этом смысле перевернут: вложить в интонацию определенное состояние души с тем, чтобы читатель, произнося текст, воспринял это состояние, присвоил его способом *говoreния*, — в этом состоит задача поэта. И на пути к этой цели отступления от версификационных правил представляются совершенно естественными, подобно тому как «обоснованные отступления» от нормативной стилистики, по замечанию Л. В. Щербы, создают художественный эффект в прозе.<sup>11</sup>

Искусство поэта тем самым состоит в поисках и нахождении нового соотношения между стиховой монотонией и обусловленной синтаксисом фразовой интонацией. Два противостоящих друг другу явления вступают в игровое противоборство — нескончаемое, «доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит».

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. также его статью «Грамматический параллелизм и его русские аспекты» (Якобсон, 1987, 99—132).

2. Например, «симметрия трех двусложных глаголов с одинаковыми начальными согласными и одинаковыми конечными гласными», которая «придала блеск выражению *veni, vidi, vici*» (Якобсон, 1975, 205), — очевидна и вложена в это выражение намеренно, тогда как многие звуковые повторы у Пушкина были открыты исследователями (например, Бриком) и в значительной части несомненно возникли неосознанно, интуитивно.

<sup>3</sup> Всякий раз, заслужив упрек в субъективности, хочется напомнить работу Л. В. Щербы «Опыты лингвистического толкования стихотворений» и не утратившие убедительности его слова: «...считаю нужным подчеркнуть, что все семантические наблюдения могут быть только субъективными. В самом деле, каким другим может быть например наблюдение того, что форма *офицеца*, имеет собирательный и несколько презрительный оттенок, тогда как *офицеры* является обычным множественным числом?» (Щерба, 1923, 17). Остается только восхищаться возможностями проникновения в глубину текста без по-мощи какого бы то ни было научного инструментария, путем чистой рефлексии, когда читаешь: «...слово «безмолвно» кажется мне фонетически выразительным, благодаря тавтосилабическому сочетанию *ол* (ср., например, *безлюдно*), которое своей протяженностью, плавностью усиливает впечатление от предшествующего «ва-спа-ми-на-ние» (Щерба, 1923, 45).

<sup>4</sup> В явлении, которое Jakobson называет параллелизмом звучания и значения (например, в рифме), происходит нечто подобное тому, о чем говорит Сэпир, приводя пример бессмысленного соположения слов *sing praise*. «Оказывается психологически невозможным услышать или увидеть эти слова вместе, не постаравшись хоть сколько-нибудь связным образом их осмыслить» (Сэпир, 1934, 49). Такая попытка, — замечает Сэпир, — едва ли может обещать удовлетворительный результат... Теоретические возможности в способе округления этих двух понятий в осмысленное сочетание понятий или хотя бы законченную мысль многочисленны до бесконечности» (там же). По этой причине, нам кажется, восприятие, отказываясь от бессмысленных операций, прибегает к альтернативному способу осмысления — ассоциативному, алогическому. И это ощущение бесконечности логических вариантов, ни один из которых не может быть приемлем (то есть не само «сходство, наложенное на смежность», а следствие звукового подобия), «придает поэзии ее насквозь символический характер, ее многообразие, ее полисемантическую» (Jakobson, 1975, 220—221).

<sup>5</sup> «...Возможны эмоциональные состояния, в которых сочетается несколько эмоций, скажем, нежность и радость, удивление и радость, удивление и печаль» (Цеплитис, 1977, 189).

<sup>6</sup> Чем более выражен смысл лексико-грамматически, тем менее он может быть проявлен интонационно, и наоборот. (См. Пешковский, 1928; Балли, 1955).

<sup>7</sup> Возможности прозы по сравнению со стихом ограничены. Так, Н. Д. Светозарова в книге «Интонация в художественном тексте» замечает, что «любимый Достоевским глагол *вскричать* одинаково подходит и для сильного недоумения, и для испуга; обрывается голос и от обиды, и от гнева; глухим голос становится при выражении и любви, и печали...» (Светозарова, 2000).

Этот смысловой оттенок получил название *семантический ореол метра*. По поводу семантики метра М. Л. Гаспаров говорит: «...связь между формой и темой действительно есть, но связь эта — не органическая, а историческая» (Гаспаров, 1993, 64). Мы полагаем, что историческая связь возникла не по какой-то случайности («так сложилось»), а потому, что между стилем и интонацией существует объективная зависимость — ею занимается фоностистика.

<sup>9</sup> «...Речь может звучать как стихотворная и без соблюдения метра» (Томашевский, 1929, 9)

<sup>10</sup> См., например, известное высказывание М. Л. Гаспарова о том, что «рубленая проза» (то есть проза, поделенная на несинтаксические отрезки) — это уже не проза, а стихи (Гаспаров, 1989, 11).

<sup>1</sup> В стихах Багрицкого:

И выносит нас кривая,  
Раскачнувшись широко,  
Над шофером шаровая  
Молния, как яблоко.

современный исследователь стиха видит пропуск ударной константы, «запретный» прием в ритмике» (Шапир, 1996, 286), тогда как здесь, с нашей точки зрения, имеет место не пропуск, а «лишнее» ударение в слове *яблоко*, благодаря чему пластически, на интонационном уровне, подтверждается то, о чем говорится в первых двух стихах, — звуком голоса изображается *раскачка*. (Заметим, что нарушение метрического закона М. И. Шапир так же слышит, как мы слышим нарушение фонетического закона). Подобным образом у Пушкина в «Домике в Коломне» возникает второе ударение в слове, так как имитируется военно-приказная речь:

Ну, женские и мужские слоги!

Благословясь, попробуем: слушай! —

и Якобсон записывает этот глагол в два слога: «слу-шай» (Якобсон, 1923, 23)

## Звуковая организация и звуковая интерпретация

### стихотворной речи

#### 1

В статье “К вопросу о стихе ‘Песен западных славян’ Пушкина” И.С.Трубецкой посетовал на “недостаточно четкое разграничение между теорией стихосложения и теорией стихопроизнесения”, заявив, что стихосложение есть факт языка, а стихопроизнесение — факт речи [Трубецкой И.С. Избранные труды по филологии. М., 1987, с. 360]. Стиховедение приняло эту мысль на вооружение, и она долгое время служила исследователям стиха с пользой для дела. Однако прошло три четверти века, и теперь приходится сокрушаться по противоположной причине: между тем, что называется “звуковой организацией”, и тем, что считается “звуковой интерпретацией” стихотворного текста, оказалась воздвигнута стена, которую сами исследователи, наталкиваясь на нее в рассуждениях, пытаются преодолеть. Но безуспешно.

Напевность стихотворной речи упоминается при определении стиха: “Стих есть речь, в которой, кроме общезыкового членения на предложения, части предложений, группы предложений и пр., присутствует еще и другое членение — на соизмеримые отрезки... Границы этих отрезков общеобязательно заданы для всех читателей (слушателей) внеязыковыми средствами: в письменной поэзии — обычно графикой (разбивкой на строки), в устной — обычно напевом или близкой к напеву единообразной интонацией” [Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984, с. 6]. Но остается неясным, является ли напев стиховым свойством или просто манерой чтения, исторически, традиционно присущей поэтам.

До сих пор полагают, что существуют две равноправных традиции чтения: авторская — напевная и актерская — условно говоря, смысловая. И это несмотря на работу “О камерной декламации”(1923 год!), в которой Б.М.Эйхенбаум показал, как актер в своем чтении стремится инсценировать смысл стихотворения; как он подменяет стиховой смысл “поистине варварским” представлением о “музыкальной лаконической, а стало быть, приятной для слуха и наиболее удобной для запоминания форме” [Эйхенбаум Б.М. О камерной декламации. /О поэзии. Л., 1969, с. 515-516.] Эйхенбаум приводит совет, который в своих лекциях дает актеру специалист по художественной декламации С.Волконский, - совет вставлять “подразумеваемые слова” или заменять поэтическую строку обыденной фразой. Сонет Пушкина “Поэт, не дорожи любовью народной...” принимает при этом вот такой вид: “Поэт, не дорожи любовью народной. (Катя, не играй моим перочинным ножиком.) (Уверяю тебя) восторженных похвал пройдет минутный шум. (Да то ли еще!) Услышишь суд глупца и смех толпы холодной, но ты (не смущайся) останься (и) тверд, (и) спокоен и угрюм. Ты (ведь) царь: (так) живи один...” И так далее в том же духе. “Стихотворение ‘преодолено’, — говорит Эйхенбаум, — ритм — посрамлен и уничтожен. Актер победил. Но не правда ли — это Пиррова победа?” (с. 518). По-прежнему стиховой “напев” объясняют традицией чтения. Но нельзя не заметить, что русская поэзия за три века своего существования настолько изменилась и включает в себя таких разных поэтов (Блок и Маяковский, например), что для поддержания единой манеры произнесения нет никаких оснований. Естественно было бы каждой поэтической системе звучать по-своему. Между тем авторский способ декламации при всем индивидуальном различии в чем-то очень существенном — один и тот же, и независим от времени, школ и направлений, к которым относится поэт. (Ахматова, например, свои “говорные”, по классификации Эйхенбаума, стихи читала напевно.)

Поэты читают стихи нараспев по очень простой, единственной и неустранимой причине: иначе нельзя ощутить и выразить особый, иной, чем в прозе, музыкальный — назовем его так, — потому что не связанный с фразовым ударением -- ритм стихотворной

речи. (Тогда как ритм прозы образуется синтаксисом, то есть фразовыми и синтагматическими ударениями.) Если стиховой ритм не звучит в стихах, значит они читаются неправильно: раз он есть, он должен быть ощутим и при чтении вслух, и при чтении про себя. Ритм в стихотворной речи — это не внешнее условие, которое нужно соблюдать при чтении вслух (“как в обществе надо соблюдать приличие”, остроумно замечает Эйхенбаум), а имманентное свойство стихотворной речи. Как будто этот факт не вызывает сомнения. Но, признавая его, нельзя закрывать глаза (точнее — слух) на его конкретное проявление. Практически он выражается в том самом “напеве”, которым пользуются при чтении (и написании) стихов поэты [См.: Златоустова Л.В. Изучение звучащего стиха и художественной прозы инструментальными методами. // Контекст 1976, М., 1977]. Это подтверждается и экспериментальными данными. “Сравнение графиков... дает представление об особенностях реализации компонентов ритмической структуры - гласных и согласных в прозе и стихе, из этого сравнения вытекает следующее важное положение: поэтическая речь вокализирована” (с. 72). “Интонация, надстраиваясь над метром, путем циклических повторений создает ритм... Интонация приобретает мелодию, отсутствующую в прозаической речи” [Жинкин Н.И. Механизм регулирования сегментарных и просодических компонентов языка и речи. // Poetics Poetika Поэтика. W-wa, 1961, с. 81-82]. То, что называется актерской манерой, на самом деле есть неправильное чтение, игнорирующее ритм и потому чреватое неверной интерпретацией смысла.

Сравнивая различные авторские декламационные манеры, нетрудно заметить, что при всем их очевидном различии есть общая для всех черта: “подчеркивать ритм особыми нажимами (иногда даже с помощью жестов, но ритмического, а не психологического характера) и превращать интонацию в распев” [Эйхенбаум Б. М., цит. соч., с. 520]. Эти “нажимы”, то есть ударения, — действительно особые: они не выделяют смысл, не имеют психологического характера, они не допускают в стихи акцентного выделения и направлены против фразового ударения. Б.В.Томашевский писал о том, что фразовое ударение в стихе “теряет прикрепленность к определенному месту” [Томашевский Б.В. О стихе. Л., 1929, с. 320], а И.И. Ковтунова обратила внимание на то, что “оно может быть устранено вообще” [Ковтунова И.И. Порядок слов в стихе и прозе. // Синтаксис и стилистика. М., 1976. с. 50]. В пушкинской строке “Мне враг последний журналист” вполне допустимы три одинаковых ударения, при которых прилагательное *последний* интонационно в равной степени относится к обоим существительным — *враг* и *журналист*, — что не мешает однозначному пониманию смысла. В прозаической фразе такое произнесение было бы невозможно: ударение не может не влиять на смысл.

Любопытен пример, который приводит Т.М.Николаева, демонстрируя разницу между фразовым ударением и акцентным выделением, — “Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман”. Если прочесть эту фразу, выделив логически слово “низких”, — “Тьмы **низких** истин мне дороже” — “тогда мысль поэта можно понять как горькое разочарование в иллюзиях обмана, который дороже только низких истин. А ведь есть истины высокие! А если:

Тьмы низких истин мне дороже  
**Нас** возвышающий обман.

Тут человек... страстно жаждет услышать о себе только хорошее, даже если это и не совсем так” [Николаева Т.М. От звука к тексту. М.: Языки русской культуры, 2000, с. 57]. Этот удачный пример интересен тем, что одновременно показывает разницу между обычным высказыванием и стихом. Рассмотренные возможности толкования оказались вне ритмической организации, и они именно таковы. Но если учесть ритм, который органически принадлежит стихотворной речи, то есть влияет на звучание и тем самым на

значение, — акцентное выделение становится невозможным: ритмические “нажимы” его не допускают. Стиховые ритмические ударения потому и сходны с музыкальными, что не выражают, не подчеркивают смысл. Ни один поэт не прочтет эти стихи с акцентным выделением. Так читают только актеры (к счастью, не все). Кстати говоря, ритмические ударения на словах *низких* и *нас* вполне возможны, но их нельзя спутать с выделяющими смысл акцентами.

В стихах нередко встречаются фразы, построенные таким образом, что неизвестно, где в них находится фразовое ударение. Например, предложение *Вчера ты была у меня* можно произносить и понимать по-разному: **Вчера** ты была у меня — а не в другой день; Вчера **ты** была у меня — а сегодня я у тебя; Вчера ты была у **меня** — а прежде у кого-то другого и т.д. В прозаической письменной речи контекст должен подсказать, какой именно смысл вложен в эти слова. Но в стихотворении Бунина “Одиночество”

Вчера ты была у меня,  
Но тебе уж тоскливо со мной.  
Под вечер ненастного дня  
Ты мне стала казаться женой... —

эта фраза не допускает никакого смыслового центра: три ритмических ударения не совместимы с выделением какого-то одного смысла (тем более что союз “но” в следующей фразе не связывается ни с одним из них в особенности). Поэт рассчитывает на ритмические ударения, игнорирующие актуальное членение, он слышит свою речь вне фразовых и синтагматических ударений — иначе он не мог бы сказать, например: “Обряд похоронный там шел” (Анненский) вместо: “Там шел похоронный обряд”; то же относится и к читателю, который отнюдь не спотыкается на инверсии, чаще всего вообще не замечая ее в стихотворной речи.

Пытаясь преодолеть искусственную границу между письменным стихотворным текстом и его чтением (произнесением), В.М.Жирмунский писал: “...деление слогов на две отчетливо противоположных группы — ударных и неударных — не соответствует ритмической сложности реально звучащего стиха. Для того чтобы хоть сколько-нибудь воспроизвести эту сложность, необходимо по крайней мере ввести две промежуточные категории — более слабое ударение (полуударение) и более сильный неударный (отягчение различных степеней)” [Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. с. 113]. Но по существу речь здесь идет о метрике, о характеристике сильных и слабых мест в стихе в их взаимодействии со словесным ударением. К реальному звучанию стиха это не имеет отношения. Логичным кажется предложенное Жирмунским деление на “безусловно-ударные” слова, которые в слабой позиции должны обладать тяжелым сверхсхемным ударением, “метрически-двойственные” и “безусловно-безударные”, которые должны быть наделены, по мнению ученого, соответственно, легким ударением и лишены ударения, но дело-то в том, что сама логика дискредитируется в стихотворной речи, и дискредитируется именно ритмом. Например, стих: “Я посетил тебя, пленительная сень...” можно произносить с ритмическим ударением на посетил, а можно — с ударением *на тебя*, и это “разночтение” не влияет на смысл — лишь на цезуру, которая при произнесении может из мужской превратиться в дактилическую.

Точно так же, как словесное ударение может падать и на сильные, и на слабые места, игнорируя метрическую схему размера, — ритмические ударения свободны от диктата фразовых и синтагматических ударений. Реальное звучание ритма характеризуется полной независимостью от грамматики и даже логики стихотворного высказывания. (Подобную ошибку совершал и Б.В.Томашевский, решая вопрос, “что считать ритмическим ударением”, полагая, что “ударения в словах различно оцениваются” оттого, что “есть класс слов, на которых возможно, без ущерба для смысла, поставить ударение, но так же возможно и избежать его” [Томашевский Б. В., цит. соч., с.



95]. Не только наличием этих слов обусловлен произвол ритмических ударений, и даже можно сказать, что совсем не их наличием, — характером ритма.)

Парадоксальным образом получается, что ритмическая упорядоченность отнесена к звуковой организации, а реальное звучание стихотворной речи — к звуковой интерпретации. Но если ритм — это “реальное звуковое строение конкретной стихотворной строки” [Литературный энциклопедический словарь. М., 1987, с. 326], то что такое “легкие” и “тяжелые” ударения? Возможно, они именно так, отвечая своим названиям, звучат в восприятии исследователя. Однако нет никакой уверенности в том, что они должны звучать именно так: звучание стихотворной речи в устах создателей этой речи при известной незыблемой общности — на удивление разнообразно. Семантически более значимые слова вовсе не должны быть более ударными, чем служебные. В стихах служебное слово может оказаться весомее значимого, как это было замечено Тыняновым и показано на примере: “И меж пелен оставила свирель, / Которую сама заворожила” [Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М, 1965, с. 114]. Несмотря на безусловно-ударные односложные слова, находящиеся в слабой позиции, строка “Дул север. Плакала трава”, скорее всего, произносится: Дулсе́вер, пла́кала трава́, а строка “В час незабвенный, в час печальный” — Вчаснезабвѣнный, вчаспечáльный. Сверхсхемные ударения не реализуются в подобных случаях ритмически.

Размер все-таки можно уловить на слух, ямб от хорея, тем более двусложники от трехсложников, ощутимо отличаются звучанием, а вот разная степень ударности — чистая абстракция; она возникла из отождествления стихотворной речи с прозаической. Разумеется, интересно изучить все существующие возможности разнообразить звучание, которые зависят от нарушений метрической схемы, но озвучивать эти нарушения так буквально-схематически, называя их ритмом, нецелесообразно.

Развивая мысль Жирмунского и говоря о безусловно-безударных словах, М.Л.Гаспаров оговаривается, что “в тех единичных случаях, где эти слова приходятся в трехсложном размере на сильное место, — “А **чтобы** не вымерзнул дом...” (Пастернак), “Где **между** каменьев струится...” (Заболоцкий), — там, уступая слуху, мы считали их ударными” [Гаспаров М.Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974, с.134]. “Уступка слуху” при чтении стихов необходима всегда, не только в “единичных случаях”.

Рассматривая сверхсхемное ударение как ритмическое (то есть как реально звучащее, а не как уклонение от метрической схемы того или иного размера), — обычно обращаются к логическому смыслу, который то и дело игнорируется и даже попирается ритмом. Ведь известно, что константное ударение в конце стиха может падать на служебные слова — такие, как “или”, “между”, и даже на односложные предлоги, лишённые фонологического ударения. Разве это не доказательство того, что ритм не считается с логико-грамматическим элементом речи и чувствует себя свободным от всех тех моментов, которые тщательно высматриваются и учитываются стиховедением? Например, в стихах:

Небо ночное распахнуто настезь — и нам  
 Весь механизм его виден: шпыньки и пружинки,  
 Гвозди, колки... Музыкальная трудится там  
 Фраза, глотая помехи, съедая запинки.

Ни “нам”, ни “там” в этих стихах по смыслу не могут быть выделены, так же как и слово “пружинки” не должно выделяться в ряду перечисленных деталей механизма музыкального инструмента, с которым сравнивается ночное небо. Метрическое ударение на последнем слове и метрическая пауза в конце каждого стиха влияет лишь на интонацию, заменяя фразовую на ритмически-монотонную. Перенос, в отличие от того,

что о нем пишут, не способствует актуальному членению (хотя в некоторых случаях используется при имитации разговорной речи).

Неужели кто-нибудь при произнесении стихов руководствуется выработанными соображениями о силе ритмических ударений? Что все-таки обозначают эти условные баллы, выставляемые ритмическим акцентам (о которых замечено, что в них “еще слишком велика опасность субъективизма” [Гаспаров, там же], в надежде, видимо, когда-нибудь эту “опасность” преодолеть)?

Например, “облегченность” первой стопы трехстопного дактиля иллюстрируется исследователем [Уразов Н.Н. Ритмические особенности классических метров в стихе Н.С.Гумилева// Русский стих. Метрика, ритмика, рифма, строфика. Сборник статей в честь 60-летия М.Л.Гаспарова. М., 1996, с. 264] стихами Гумилева:

Где вы, красивые девушки,  
Вы, что меня оставляете  
Ослабевающим голосом  
Звонкое эхо будить?  
Или вы съедены тиграми,  
Или вас держат любовники?  
Да отвечайте же, девушки.  
Я полюбил вас и встретиться  
С вами спустился в леса.

Здесь несомненно лишь отсутствие ударения в первой стопе строк: *Ослабевающим голосом* и *Да отвечайте же, девушки*. Но нет причин, исследуя ритм как реальное звучание стиха (в противном случае теряется смысл исследования) говорить о “легком” ударении во всех остальных строках. Даже на союзе *или* (*Или вы съедены тиграми...*) вполне возможно и даже желательно (для выражения игривости, шутки) полноценное ударение — естественно, ритмическое, а не фразовое. И в строке *Я полюбил вас и встретиться* допустимо ударение на первой стопе, которое, однако, не должно подчеркивать смысл как акцентное выделение.

Признаюсь, подобные исследования мне непонятны. Какова цель? То, что четвертая РФ (ритмическая форма) в начальный период творчества Гумилева достигает 55,2%, а в дальнейшем от периода к периоду понижается: 43,6 — 40,5 — 41,4%, — ни на что не указывает и поэт на самом деле не характеризует. Естественно, поэт стремится к ритмическому разнообразию. Нужно ли это разнообразие представлять в цифрах (с точностью до десятых долей процента)? Могут ли эти сведения понадобиться? Если поэт ритмически однообразен, это ведь очевидно на слух; подтверждать это измерениями так же странно, как подсчитывать количество кирпичей в двух соседних домах - одноэтажном и, допустим, восьмиэтажном, - чтобы доказать, что один большой, а другой маленький

Все рассуждения относительно силы ударений основываются на логико-синтаксическом строении фразы, то есть имеют в виду прозу. Но если один, читающий, произносит: *Я полюбил вас и встретиться* — с ударением на первом слове, а другой, слушающий, понимает, что в этом нет противопоставления: “я, а не кто-то другой”, — это значит, что текст имеет такую “звуковую организацию”, необычная “звуковая интерпретация” которой является ее следствием и проявлением. Между этими понятиями нет непроходимой черты: наоборот, все особенности организации стихотворной речи можно и нужно выводить из особенностей ее звуковой интерпретации.

М.Л.Гаспаров (в упомянутой работе) говорит: “Легко заметить, что в некоторых приведенных примерах предлагаемая синтаксическая разметка словоразделов кажется непосредственно на слух не совсем естественной. Слух словно предпочитает, вопреки

синтаксическим связям, усиливать женский словораздел (“Куда мне / лететь за тобой”, “Совсем я / на зимнее солнце...”) или, по ассоциации с другим словоразделом, — дактилический (“Какое мне / дается / горе!”, “О чем она / — бог ее / знает”, “А где твои / прежние лавры”). Что это не причуда исследовательского слуха, показывает знаменитый “сдвиг” в фетовской строке, увековеченный Лесковым: “Приходимая милая крошка”». “Очевидно, — осторожно предполагает ученый, — психология и логика восприятия слов в чем-то не совпадают друг с другом” [Гаспаров М.Л., цит. соч., с. 138]. На это хочется возразить, что не столько психология, сколько стиховая специфика противостоит логике; ритм и синтаксис находятся в независимых и часто в конфликтных отношениях.

Анализируя текст, ученые нередко допускают досадную ошибку: перестают его слышать — только видят. Например, рассматривая проблему анжамбмана и замечая, что отдельные синтаксические единицы стихотворной речи являются в то же время “отдельными сегментами фразовой интонации”, К.Ф.Тарановский по существу игнорирует специфику стихотворного ритма: “В идеальном случае, — говорит он, — их границы совпадают с тем или иным разломом во фразовой интонации и образуют привычную интонационную модель колона, полустушия, строки или строфы данного размера” (курсив мой — Е.Н.) [Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. с. 371]. Но в том-то и дело, что поэтический синтаксис под влиянием “музыкального” ритма не может оформляться фразовой интонацией. У колона и строки (или полустушия) не может быть одной и той же интонационной модели.

“Он что-то говорил. Сначала я не обратил на это внимание, думал, что он рассуждает вслух, как есть у некоторых привычка, или молится. Но, ступая по ковру легче, я услышал мерное, плавное чтение, почти пение, как будто стихов” [Гончаров И.А. // Юмор серьезных писателей. М., 1990, с. 99]. Это говорит прозаик. А вот что пишет фонетист, описывая эксперимент по изучению звучащей стихотворной речи: “Стихи (расположенные в оригинале как четыре четверостишия с перекрестной рифмовкой) были напечатаны обычным для прозаического текста способом. Диктор, следуя инструкции, начинал читать текст с момента предъявления его экспериментатором; чтение записывалось на магнитную ленту. Оказалось, что из 26 дикторов один с самого начала читал текст как стихотворный, 15 перешли на чтение текста как стихи со второй стиховой строки (в строке четыре ритмических структуры), 4 — с четвертой, 2 — с шестой, 2 — с одиннадцатой” (курсив мой — Е.Н.) [Златоустова Л.В., цит. соч., с. 69]. Заметим, что чтение “как стихотворное” было установлено на слух, до рассмотрения полученных данных. Существует, стало быть, твердое представление о том, как звучит стихотворная речь, на это представление может опираться исследователь.

Более того, если он не опирается на это представление, происходит невольное отождествление стиха с прозой и вследствие этого — искажение стихового смысла.

Так, выясняя условия синтагматического членения и определяя синтаксические модели синтагм, Н.В.Черемисина попеременно пользуется стихотворными и прозаическими примерами, не видя между ними разницы [Черемисина Н.В. Условия синтаксического членения и синтаксические модели синтагм. // Вопросы синтаксиса русского языка. Уч. Зап-ки Башкирского ун-та. Уфа, 1968]. Но если интонационная оформленность синтагмы выражается в наличии синтагматического ударения, а ритмические ударения сплошь и рядом их отменяют, то что считать синтагмой в стихотворной строке?

Пример постпозитивного нераспространенного обстоятельства, которое не составляет отдельной синтагмы, Черемисина берет из прозы: “Она проснулась от страха” (Чехов), а пример распространенного, образующего синтагму, — из стихов: “Загорелась зорька красная / В небе темно-голубом” (Есенин) [Там же, с. 22-23].

Неужели два (а возможно, и три) ритмических ударения, которые требуются во второй есенинской строке, не нарушают, с точки зрения лингвиста, целостности синтагмы? Что касается прозаического предложения, то представим себе чеховскую фразу дольником: Она/проснулась/от страха... — и спросим: что изменилось? Изменилась именно синтагматика. Можно прочесть и так: Она проснулась / от страха. Но трудно прочесть как единую синтагму, чтобы не потерялся ритм. Можно сказать, что для превращения прозы в стихи необходимо (и достаточно) нарушить естественно-речевую синтагматику.

Подобно кванту, который одновременно является и волной и частицей, синтагма принадлежит двум разным лингвистическим категориям: синтаксису и интонации. Синтагма образуется в процессе речи, как указывал Щерба. Для нее характерен определенный интонационный контур, обусловленный синтагматическим ударением. Но ритмические ударения его меняют. Деление на ритмические фигуры в стихе вполне произвольно. В большинстве случаев читать можно, по-разному образуя ритмические группы: дело не в них самих, а в факте их независимого от синтаксиса существования.

Повторю то, что представляется бесспорным: ритмические ударения нельзя игнорировать, как если бы их не было. И если учесть, что не только динамическое, но и мелодическое выделение ритмических групп, которым очень часто пользуются поэты (см., например, запись чтения Мандельштамом стихотворения “Я по лесенке приставной...”), не служит выделению смысла, — это чисто музыкальное повышение тона голоса, и оно произвольно [На этот факт мелодического произвола натолкнулись филологи начала XX века, ошибочно отождествляя мелодику с интонацией. Не мелодика вписана в текст, как полагали Б.М.Эйхенбаум и немецкая школа “филология для слуха”, а интонация - при помощи межстиховой паузы. См. об этом: Невзглядова Е.В. Проблема стиха // Русская литература № 4, 1994; Об интонационной природе русского стиха (оппозиция: стих - проза) // Русская литература № 3, 1997], — присутствие стихового “напева”, направленного против фразового ударения и его смысловой функции, станет очевидным.

## 2

Благодаря стиховому музыкальному ритму в стихе возникает добавочное звучание, особая интонация: ритм ощущается при “циклическом повторении интонации” [Жинкин Н. И., цит. соч., с. 81]. Улавливающий это изменение речи поэтический слух — врожденное свойство эмоционально реагировать на речевую интонацию, как музыкант реагирует на музыкальную мелодию. Редкое, надо сказать, свойство: речевая интонация на музыкальную совсем не похожа, а в практической речи она выполняет служебную роль, так что часто почти не замечается. По наблюдениям В.Н. Всеволодского-Гернгросса, “обывательское ухо, вообще, не чувствительно к речевой интонации... сознательно к ней не чувствительно” [Всеволодский-Гернгросс В.Н. Теория русской речевой интонации. Пг., 1922, с. 12]. Т.М. Николаева высказала предположение, что затрудненность просодической интроспекции основывается “на изначальной концептуальной презумпции отображения мира, в том числе и услышанного, только в графическом пространстве” (Николаева Т.М. Многомерность интонационного пространства и ограниченность его отображения. // Русский язык в научном освещении. М., 2002, № 3).

Чувствительность к смысловым нюансам, передаваемым голосом, а главное, умение услышать их в письменном тексте, можно считать особым даром. У Г.Белля есть герой, который чувствует запахи по телефону, как если бы голос обладал запахом, — нечто подобное можно сказать о способности правильно понимать стихи, о поэтическом слухе, благодаря которому читатель слышит (то есть правильно воспринимает) письменный стихотворный текст.

Слышать можно и неосознанно, важно откликаться на изменение в интонации, при котором лексико-синтаксические конструкции теряют привычное интонационное оформление: ждешь фразовой интонации, а она либо вовсе исчезает, либо “уходит в тень”, на второй план и звучит в воображении на фоне ритмической монотонии. Здесь действует известный принцип обманутого ожидания — действует подсознательно в силу привычки с детства к звучанию стихотворной речи. Но привычность не лишает это звучание особенности, а особенность выступает в сравнении с прозаической речью. В связи с этим можно предложить такой способ выявления стихового смысла: актуализацию фразовой интонации — насильственное помещение стихов в прозаический контекст — и рассмотрение того изменения, которое происходит при отставке фразовой интонации ритмом:

Где-то в поле возле Магадана,  
Посреди опасностей и бед,  
В испареньях мерзлого тумана  
Шли они за розвальнями вслед.

Указание на неопределенное обстоятельство места в самом начале повествования обычно сопровождается интонацией, которую условно назовем фольклорно-нарративной (“в некотором царстве, в некотором государстве жил-был...” и т.д.). Для нее характерен расчет на длительное внимание собеседника, который должен быть предупрежден, что его ждет пространный рассказ. В результате замены повествовательности монотонией пятистопного хорее возникает печальный мотив, отменяющий привычный интонационный смысл лексико-синтаксического зачина. Ясно, что Заболоцкий создавал именно такой речевой мотив, особым образом печальный — печаль в 4-ст. хорее или 3-ст. ямбе была бы иной, так как звучала бы иначе.

В приведенном ранее стихотворении Бунина есть строки, с особой силой передающие характер пережитого одиночества:

Твой след под дождем у крыльца  
Расплылся, налился водой.

Представим это предложение в прозаическом контексте, просто запишем его в ряд, снабдив тем самым повествовательной интонацией: “твой след под дождем у крыльца расплылся, налился водой”. Что осталось от щемящего чувства, трогательно льнущего к ничтожной примете вчерашнего, ушедшего счастья? (И это несмотря на то, что пауза, разделяющая фразу на стихи, совпадает с паузой, членящей это предложение на тему и ремю. Видимо, в таких случаях Тарановский видел совпадение стиха с “разломом во фразовой интонации” [Тарановский К.Ф., цит. соч]. Разлом-то действительно совпадает, но интонация меняется — благодаря музыкальному ритму.) Повествовательная интонация “съедает” эмоцию. А ритмическая монотония как будто “помнит” печаль первых строк: “И ветер, и дождик, и мгла / Над холодной пустыней воды...” и “знает” о последующих: “И мне больно глядеть одному / В предвечернюю серую тьму”.

Почему это происходит, как? “...Фразовая интонация, как супрасегментное просодическое средство, характеризует грамматически оформленные последовательности определенного лексического наполнения (предложения и сверхфразовые единства). Здесь интонационные средства в совокупности с синтаксисом (а отчасти и с лексикой) выполняют еще и функции расчленения последовательностей слов и объединения их в линейные единицы различного типа... а также выделения в них тех или иных составляющих посредством фразового ударения” [Светозарова Н.Д. Интонация в художественном тексте. СПб, 2000, с. 42]. Это все, что можно требовать от фразовой интонации письменной речи. Что касается выразительных средств интонации, то они

ограничены описательными возможностями авторских ремарок к речи персонажей. “В голосе ее зазвучали удивление, нежность и сострадание (Куприн. Олеся)” [Там же, с. 105].

Замена в стихах фразового ударения музыкально-ритмическим вытесняет повествовательную интонацию; как бы под наркозом ритма коммуникативная функция интонации ослабевает, и это позволяет звучанию непосредственно соединяться с лексическими значениями: звук от смысла неотделим даже в воображении читающего, они притягивают друг друга магнетически, и если исчезает одна интонация, возникает другая, в результате “смычки” — непосредственной связи с другими элементами текста. В интонации спонтанно появляются, как в зеркале отражаясь, содержательные моменты фразы: *Магадан, опасности и беды, испаренья мерзлого тумана* — в примере из Заболоцкого и *холод и мгла* — в примере из Бунина. Такое соединение звучания и значения фразы специфично для стихового смысла (и для устной речи, заметим). Еще пример:

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

Что здесь создает такой решительно-праздничный звук, напоминающий призывный звук духового инструмента, трубы? Приходится признать, что одно только слово “май” и, пожалуй, повелительное наклонение глагола в слове “выходи”, оказавшись под ударением, производят эмоциональный сдвиг в том самом 5-ст. хорее, в котором ученые обнаружили скорбную “дорожную” традицию, устойчивую на протяжении более чем века, — от лермонтовского “Выхожу один я на дорогу” и тютчевского “Вот бреду я вдоль большой дороги” до “Гамлета” Пастернака (см., например, работу М.Л.Гаспарова “Метр и Смысл”). “Вечный стук в ворота” и “голубая дымка” (“за плечами”) не способны вызвать такое радостное чувство. Не гибель же, в самом деле, впереди! “Но звуки правдивее смысла”, как сказано Ходасевичем.

Если мы попробуем перечислить эти назывные предложения как прозаические — мысленно поместим их в прозаический контекст, снабдив фразовым ударением, — восклицательные знаки сами собой отпадут, они окажутся неоправданными и лишними. Во всяком случае, к концу перечисления восклицания не смогут выразить положительную эмоцию: только в устной речи фраза “гибель впереди!” может прозвучать мажорно: “Интонация... способна изменять их (слов — Е.Н.) значение, придавать противоположный смысл” [Там же, с. 10]. Прозаик должен был бы записать это восклицание прямой речью и добавить “от автора”: “произнес он (или она) радостно” (а чтобы прозвучало это мотивированно, пуститься в психологические объяснения, может быть, на несколько страниц). В стиховой строке слово получает динамическое ударение, не связанное с грамматикой, и потому эмоционально-выразительное.

Рискну предположить, что в основе того преобразования, о котором идет речь, лежит принцип замены, или компенсационный закон Пешковского. Справедливо уличенный в неясности и подвергнутый коррекции [Николаева Т.М., цит. соч., с. 192-203], он, возможно, универсален в той мере, в какой взаимозаменяемы понятийные и эмоционально-экспрессивные средства выражения — не столь существенно, какому языковому уровню они принадлежат. Когда Пешковский говорит о “совершенно тех же значениях”, которые могут иметь “фразные интонации” и “все прочие синтаксические признаки” [Пешковский А.М. Интонация и грамматика. Избранные труды. М., 1959, с. 180], то это в широком смысле означает, что некоторые содержательные моменты могут выражаться либо понятийными элементами речи, либо эмоционально-экспрессивными — они представляют связь, подобную связи сообщающихся сосудов. “Убавив” логико-грамматическую часть высказывания, мы “увеличиваем” эмоционально-выразительную.

То же происходит и с интонацией письменной речи: подавленная коммуникативная функция способствует появлению эмотивной.

В предложении *На улице дождик и слякоть* не выражено отношение к констатируемому факту. Но если в письменной речи при помощи ритмических ударений, не связанных со смыслом, аннулировать коммуникативный момент этого высказывания, как это происходит в стихах:

На улице дождик и слякоть,  
Не знаешь, о чем горевать... —

то вынужденно проявится момент эмоциональный. Появится оттого, что трудно представить речевую ситуацию, при которой в одной фразе понадобятся три ударения. Можно вообразить тон настойчивого внушения — допустим, с целью воздействия на непослушного собеседника (чтобы он оделся по погоде), или, наоборот, такой игровой момент в речи, при котором говорящий как бы притоптывает на каждом слове, давая выход не относящемуся к делу веселью. Но вне этих возможностей повествовательная интонация фразы “на улице дождик и слякоть” должна иметь не более 2-х интонационных центров (рамочная композиция). При трех ритмических ударениях интонация ощутимо меняется.

Без отношения — модальности в широком смысле (по Ш.Балли) — речь не может существовать; оно должно присутствовать так или иначе. Характерно, что в примерах, которые приводит Пешковский на замену грамматических средств интонационными, фигурируют вопрос, побуждение и восклицание, обладающие эмоциональной нагрузкой в отличие от утверждения. В.Н.Всеволодский-Гернгросс считал, что утвердительная интонация свидетельствует о душевном равновесии, спокойствии и даже, что “интонации повествовательной как самостоятельного вида, собственно, нет. Повествование понимается, как изложение ряда обстоятельств в утвердительной форме — возможно, внеэмоционально...” [Всеволодский-Гернгросс, цит. соч., с. 58], а вопросительная интонация “является следствием известного возбуждения, объясняющегося незнанием...” [Там же, с. 50]. Именно эмоция может быть выражена разными средствами — и грамматическими, и лексическими, и интонационными.

Эмоция, выраженная интонационно, заменяет название эмоции. Для художественной речи возможность избежать названия вообще очень важна [Эта возможность заложена в самом языке. Известен широко используемый в художественной речи “дуализм лингвистического знака”: “...всякий лингвистический знак... одновременно принадлежит к разряду переносных, транспонированных значимостей одного и того же знака и к ряду сходных значимостей, выраженных разными знаками” (Карцевский С. Об асимметричном дуализме лингвистического знака. // Звегинцев В.А. История языкознания XIX -XX вв. в очерках и извлечениях. М., 1965, ч. 2, с. 87)].

Фразовая интонация, как отмечал Пешковский, всегда имеет то или иное значение. В самом общем виде это значение может быть определено как интенция к сообщению, к передаче информации — то есть адресованное. Фразовое ударение является акустическим коррелятом адресации. Независимые от смысла ритмические ударения лишают фразу ее естественно-речевой адресованности. В стихах наряду с фразовой интонацией или вместо нее возникает интонация неадресованности. И звучание речи связывается с лексическими значениями помимо грамматики, оформляемой фразовой интонацией. Оно окрашивается эмоционально просто потому, что речь не может быть никак не интонирована, и если коммуникативная функция интонации нивелирована отсутствием фразового ударения, то ее “подменяет” эмотивная.

Возникающую таким образом в письменном тексте эмоцию необходимо прочесть (услышать): она является существенной частью сообщаемой информации — независимо

от звуковой интерпретации, независимо от того, читается стихотворный текст вслух или про себя.

Фраза На улице дождик и слякоть, будучи сообщением, произносится “сообщительным”, повествовательным тоном, и это сообщение может в самых разных ситуациях произноситься по-разному: предупреждающим, жалобным, недовольным, любимым, но всегда адресованным тоном, даже если человек обращается к самому себе. В зависимости от ситуации. При этом прозаик должен специально оговорить жалобу или досаду, чтобы они прозвучали в восприятии читателя. Но если эта фраза — строка 3-ст. амфибрахия, то вместо повествовательной интонации, играющей свою информирующую роль и лишенной эмоциональной окраски, в стихе появляется ритмическая монотония, окрашенная, подобно музыкальной мелодии, определенным печальным чувством, как бы отражением в голосе — дождя, слякоти и горести, несмотря на то, что горести как раз и нет, о чем недвусмысленно сказано Блоком, — вместо нее — слово, на значение которого реагирует мелодия речи. “Мы не можем сказать и ни одного слога и ни одного звука даже, — писал А.М.Пешковский, — не придавая ему определенной фразной интонации” (разрядка Пешковского — Е.Н.) [Пешковский А.М., цит. соч., с. 179]. Поскольку изъята “фразная”, то есть адресованная, на ее месте возникает неадресованная.

М.М.Бахтин обратил внимание на то, что автор художественного произведения имеет в виду “высшего наадресата”, и действие протекает “на фоне ответного понимания незримо присутствующего третьего, стоящего над участниками...” [Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. // Проблема речевых жанров. М., 1979, с. 305—306]. Стихотворная речь при помощи музыкального ритма получает возможность непосредственного к нему обращения [Потребность человеческой психики в такого рода речи, обращенной, как сказал Мандельштам, к “провиденциальному собеседнику”, можно интерпретировать и с точки зрения нейропсихологии. Об интересных выводах Джейнза, предположившего, что становление сознания связано с возможностью диалога человека с самим собой, и о фиктивной коммуникации, представляющей собой “вынесение вовне межполушарных связей внутри одного человека”, рассказывает Вяч. Вс. Иванов в своих трудах по семиотике (Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1998, с. 453-457)].

Ритмические, “музыкальные” ударения вводят монотонную перечислительную интонацию. Неважно, какими просодическими средствами она достигается. Мелодические движения при перечислении бывают разные, и восходящего типа, и даже нисходящего. Главная черта перечислительности — это однотипная интонация на всех членах перечисления, кроме самого последнего, который может отличаться, неся признаки фразовой интонации. Перечислительность в стихах существенно отличается тем, что перечислению подвергаются не однородные члены предложения, как в прозе, а ритмические группы. Причем, деление на ритмические группы при произнесении может быть различным и в пределах одного стиха, так как не они имеют значение, а то интонационное изменение, которое вызывается их перечислением.

Не услышать эту напевную перечислительность — значит не понять смысла стихов. “Уменье чувствовать и мыслить нараспев”, — так удивительно верно Вяземский определил искусство поэзии. Оно необходимо не только поэтам, но и читателям поэзии. Именно: не просто читать нараспев, а думать и чувствовать. Эту разницу удобно наблюдать, применив метод логической идентификации — сличая стиховую интонацию с возможной для данного контекста фразовой. Скажем, первый стих из баллады Анненского

То было на Валлен-Коски —

можно произнести как повествовательное предложение, сообщающее о месте происшествия. Но тогда глуховатая печаль с оттенком недоумения, такая сдержанная в этом тактовике и своеобразная, — именно ее хотел передать поэт — уйдет из фразы



вместе с речевым напевом. Подобное пению неадресованное перечисление доставляет эту эмоцию в стихи.

Так же как при чтении партитуры музыка становится музыкой, только если читающий слышит звуки, записанные в нотных знаках (иначе партитура — просто орнамент, состоящий из кружочков и хвостиков), — стихи становятся стихами лишь с помощью специфической стиховой интонации. Читающий стихи и не слышащий “напева” музыкально-ритмически организованной речи похож на ребенка, рассматривающего ноты и не знающего о записанном в них звучании.

Вот строка Фета — заметим, первая строка стихотворения:

Я в моих тебя вижу все снах.

Она с легкостью могла бы обойтись без инверсии: “Я все вижу тебя в моих снах”. Ни размер, ни рифма не пострадали бы, а порядок слов был бы выправлен согласно нормативной стилистике. Но сколько теряет эта “выправленная” строка! Из стихотворной (поэтической — употребим здесь качественное прилагательное) ее так легко при чтении превратить в прозаическую: в ней слишком комфортно чувствует себя повествовательная интонация, которая поглощает трепещущее чувство, пойманное, как рыбка на крючок, инверсией. В прозе, в авторской речи, фраза с подобной инверсией была бы невозможна; ее появление оправдано только стиховой интонацией, больше ничем. Оттого, что ритмическая монотония, передающая смысл этого стиха, оттесняет фразовую интонацию на задний план, эта дикая, с точки зрения нормативной стилистики, инверсия не кажется нам стилистической неловкостью и ошибкой.

Ритм не имеет языкового носителя, он “вписан” невидимо, надо слышать те изменения, которые происходят с речью в результате его воздействия, и не каждый читатель стихов умеет это делать. Кроме того, попытки читающего выразить нужную интонацию часто не имеют успеха. Бывает, что человек, имеющий слух и в воображении слышащий музыкальную мелодию, не может воспроизвести ее голосом; нередко это случается и со стихотворным текстом, стиховой мелодией. Но важно понимать, что стиховая мелодия не только реально существует, но служит способом непосредственной передачи поэтического смысла; поэт слышит ее еще до появления слов и строк, заботясь об ее воспроизведении в тексте — об этом есть немало высказываний, — и рассчитывает на ее восприятие читателем. Речь идет не о звуковой интерпретации, а о звуковой организации, о конструктивном свойстве стиха.

Фразовая (адресованная) интонация меняется на неадресованную перечислительную монотонию, но это не означает их разрыва, наоборот, любая возможная для данного контекста интонация фразы (как бы инвариант интонации) воспринимается на фоне монотонии. Идет постоянная игра этих двух разных интонационных типов, — в частности, и с повествованием. Некрасов, например, поэт, намеренно заводивший свою Музу в самые прозаические места, чаще других прибегал к соотношению стиховой монотонии с повествовательной интонацией.

Сформулируем основной тезис: стих как форма речи создается путем интонационного изменения, которое обусловлено специфическим стиховым ритмом. Благодаря этому изменению возникает специфический стиховой (если угодно — поэтический) смысл. Формообразующая роль интонации указывает на то, что стих представляет собой речевое явление и говорить об особом стихотворном языке нет оснований (ср. приведенное в начале статьи высказывание Н.С. Трубецкого [Трубецкой Н.С., цит. соч., с. 360]).

Есть такой анекдот. Некто оскорбил Рабиновича, назвав мерзавцем, и ему объясняют, что это необходимо исправить. “Что я должен сделать?” — спрашивает

провинившийся. “Сказать, что Рабинович не мерзавец, — и извиниться”. “Хорошо!” Появляется Рабинович, и обидчик говорит: “Рабинович не мерзавец? — Извините!” Слова-то те самые, а смысл выходит противоположный.

Именно так образуется стих — интонационным изменением. В стихе при смене адресата, которую производит стиховая монотония, возникает новое интонационное значение; в лирических стихах его можно охарактеризовать как обращенную иронию: что-то обратное той иронии, которая звучит в анекдоте. Сдвиг в значении значительно более тонкий и трудно определяемый, но его необходимо уловить: он выражает поэтический смысл.

*Звучание стихотворной речи есть изменчивый интервал в дуэте воображаемых интонаций: адресованной и неадресованной. На сочетаниях фразовых и ритмических клише строится стих.*

Неоднократно я слышала от коллег совет изучать интонацию при помощи точных методов исследования, на приборах. Однако мой опыт экспериментальной работы, проведенной в 1974 году на кафедре фонетики ЛГУ, показал, что запись чтения стихотворного текста разными дикторами говорит лишь о способности или неспособности этих дикторов правильно прочесть стихи. Из 7-и человек (с высшим гуманитарным образованием) только четверо прочли, не искажая смысл, остальные трое читали в “синтактико-семасиологической”, по выражению С.И.Берштейна, манере и разрушали стихотворный смысл, о чем свидетельствовал участвующий в эксперименте поэт, автор текста. Да и априори ясно, что воображаемый интервал двух интонаций не поддается измерению. Самым точным прибором в данном случае — с этим приходится мириться — является поэтический слух. Если звучание унифицировано и звучит ритмическая монотония, значит стихи читаются правильно. В противном случае смысл подвергается искажению.

В одних случаях ритмическая монотония преобладает:

Мело, мело по всей земле,  
Во все пределы...

Или:

Боль проходит понемногу,  
Не навек она дана.

[По поводу такого рода текстов один артист, по свидетельству Б.М.Эйхенбаума, “пожал плечами и сказал: ‘Я не знаю, как читать такие стихотворения’” (Эйхенбаум Б.М., цит. соч., с. 519).]

В других случаях — наоборот: фразовой интонации предоставляется роль “первой скрипки”:

Послушайте!  
Ведь, если звезды зажигают —  
Значит — кто-то хочет, чтобы они были?

Если мы спросим себя, что вызывает у нас наиболее острую реакцию, на что мы, как говаривал Иосиф Бродский, “делаем стойку”, то окажется, что производит впечатление именно контраст между монотонией (“напевом”) и разговорными клише. “Когда интонации стареют и перестают замечаться, слабее замечаются и самые стихи” [Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 179]. У Некрасова в лирике можно найти удивительные “дуэты” стиховой и разговорной интонаций. Вспомним “О погоде”:

Глядя, как человек убивается,  
 Раз я молвил: сойдет-де и так!  
 “Это кровь, говорит, проливается, —  
 Кровь моя — ты дурак!..”

Вульгарное “ты дурак” удивительным образом сочетается с монотонией усеченного в этой строке анапеста, не выпадая из лирического контекста.

Или вот еще такой случай — в стихотворении Кушнера “Человек узнает о себе, что маньяк он и вор...”. Сюжет его таков: публикатор обвинен в том, что преднамеренно искажил строку в автографе гения. Необычна в стихотворении прямая речь — то автора, разговаривающего со своим персонажем, то самого персонажа, то совместная, так называемая “несобственно-прямая”, протекающая в пятистопном анапесте:

Спи, не плачь. Ты старик. Ну, стихи, ну, строфа, ну, строка.  
 Твой поступок — пустяк в равнодушной, как старость, Вселенной.

И дальше:

Ай! Не слышат. Ой-ой! Ни одна не сойдет, не кричи,  
 С ненавистной орбиты ревущая зверем громада...

И последняя строфа:

— Ах, вы вот как, вы так? Обещая полнейшую тьму,  
 Беспросветную ночь, безразличную мглу, переплавку...  
 Он сказал бы, зачем это сделал, певцу одному,  
 Если б очную им вдруг устроили звездную ставку!

Эти вскрики, лишённые значащих слов, междометия (признаки фатической функции), расположившиеся на полстроки, — в соединении с беспросветной *ночью*, *орбитой*, *громадой*, *звездной ставкой* — дают особый резонанс звучанию пятистопного анапеста, самого “певучего” размера: их диковинное созвучие не может остаться незамеченным.

В стихах Заболоцкого:

Что ты, осень, наделала с нами!  
 В красном золоте стынет земля.  
 Пламя скорби свистит под ногами,  
 Ворохами листвы шевеля. —

выражение *что ты наделала!*, которое обычно произносится с негодованием, лишается этой эмоции монотонией трехстопного анапеста, а контраст между бытовым возмущением и смиренной грустью напева составляет особую прелесть строки.

Слова “полюбил бы я зиму, да обуза тяжка” похожи на пословицу и склоняют к назидательному тону сочетанием сослагательного наклонения с просторечным союзом “да”. Но этот “вздых” в стихах Анненского —

Полюбил бы я зиму,  
 Да обуза тяжка... —

“вздых”, вносимый двустопным трехсложником, одновременно коротким (двустопным) и певучим (потому что трехсложник), благодаря этому — бессильным и долго-печальным, его не выразить никакими словами, описать трудно, как музыкальный мотив.

Особая форма речи — стих — рассчитан на то, что каждый просодический момент находит отзыв в сознании говорящего (читающего) [Подробно об этом см.: Невзглядова Е.В. Звучание и значение в стихотворной речи. // Роман Jakobson. Тексты, документы, исследования. М., 1999, с. 715-724.]. Именно интонационными явлениями создается “голос поэта” — по традиции беру эти слова в кавычки, хотя на самом деле то своеобразие, которое мы чувствуем, по которому атрибутируем текст, связано именно со звучанием речи, то есть со звуком голоса, пусть воображаемым.

Ю.Н.Тынянов писал: “Каждое новое явление в поэзии сказывается прежде всего *новизной интонации*” (курсив автора) [Тынянов Ю.Н., цит. соч., с. 179]. Неужели, говоря об интонации стиха, Тынянов имел в виду произнесение, чтение вслух, звуковую интерпретацию? Риторический вопрос.

Многие исследователи стиха очень близко подходили к разгадке его речевой специфики. Б.В.Томашевский сказал, что “наблюдение за интонацией стиха — первая задача стиховеда” [Томашевский Б.В., цит. соч., с. 45]. Это понимали Тынянов, Эйхенбаум, Пешковский, Жинкин, да и другие ученые. И.И.Ковтунова пишет: “Функция ритмической интонации... в полном смысле слова смыслообразующая: ритмическая интонация служит основой сопоставления и сцепления словесных значений, в результате которого выражается неповторимый глубинный смысл” [Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986, с. 12]. Но саму ритмическую интонацию Ковтунова понимает расплывчато: “Для того, чтобы ритмическая интонация была вполне отчетливо вписана в текст, необходима ритмическая упорядоченность текста сверх метра — предельная упорядоченность языковой структуры” [Там же, с. 13]. То есть ритмические ударения, обеспеченные метром, почему-то кажутся исследовательнице недостаточными для образования ритмической интонации, хотя в другом месте, присоединяясь к мнению Н.И.Жинкина, она говорит о том, что ритм передается мелодией речи. Вслед за Эйхенбаумом и его последователями Ковтунова делит стих на говорной и напевный по характеру интонации, а не по стилевым признакам; в результате этой ошибки стихообразующая роль интонации остается ею незамеченной.

Что касается способа введения стиховой интонации в письменный текст, то тут необходимо и достаточно лишь графическое разделение на строчки, фиксирующее не обусловленную содержанием речи стиховую паузу. Она “вписывает” в речь ритмическую монотонию даже при отсутствии метра. Роль графики, так же как интонации, была оценена по достоинству, но при этом не определена. Например, П.А.Руднев, сравнивая два текста — очерк “Армения” А.Белого, написанный метрической прозой, и верлибр Блока “Когда вы стоите на моем пути...”, — говорит, что “авторская установка на то, как воспринимать... два текста, зафиксирована в их графике, диктующей и определенной форму их декламационного произнесения” [Руднев П.А. Введение в науку о русском стихе. Вып. 1, Тарту, 1989, с. 37]. Но каким образом “диктуется” эта форма, то есть какой лингвистический механизм связывает графику со стиховой интонацией — на этот вопрос не было ответа.

Б.Я.Бухштаб сформулировал определение стиха как тип речи с двойной сегментацией — синтаксической и метрической [Бухштаб Б.Я. Об основах и типах русского стиха. // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, v. XVI, 1973, Mouton, The Hague, с 110], и эта дефиниция утвердилась в науке. Но, по существу, замеченное в стихах особое членение речи ограничивается указанием на графическое расположение (которое тоже мыслится традиционным, исторически сложившимся). Что такое “двойная сегментация” как не констатация записи? Ничего нового по сравнению со старым гимназическим определением — “неравные строчки с неровными краями справа”

— сама по себе констатация двойного членения не дает: соотносимость и соизмеримость стиховых отрезков не вытекают из двойного членения — они существуют и в прозе.

## 3

Слышать речевую мелодию стихов важно и “простому” читателю — потому что именно она непосредственно дает ощутить радость, которую могут доставить стихи, — и исследователю, поскольку тот смысл, который извлекают из стихов, не считаясь со стиховой спецификой, приводит к превратному пониманию.

Тот чисто стиховой смысл, ради которого поэт обращается к “условностям” (на самом деле — вспомогательным средствам) стихотворной речи и который отличен от смысла прозаической речи, наглядно обнаруживается при сопоставлении с фразовой интонацией, возможной для данного лексико-грамматического выражения и неосознанно присутствующей при восприятии стихотворного текста.

Как француз, посвятив Ламартину книгу  
 Акварельных стихов, как сквозь забытье  
 Возвращая реальность былому мигу,  
 “Тот, кого забывают” назвал ее, —  
 Так и я, ради Батюшкова к туману  
 Обращаясь морскому, морской волне,  
 Разглядел бы его там, подвел к дивану:  
 Сядь, поверь, улыбнись, не противься мне...

В прозаическом контексте выражение *как сквозь забытье* произносится с ударением на последнем слове — *забытье*, а в анапестической строке требуется еще ударение и на слове *сквозь*, лишенном фонологического ударения. Точно так же словосочетание *тот, кого забывают* (4-я строка) в обычной речи имеет ударение на слове *тот*, а не на слове *кого*, как к тому склоняет размер в попытке удержать ритм. В 7-й строке фразовое ударение падает на слово *там*, а метрическое — на слово *его*. Эти тихо конфликтующие между собой ударения в восприятии читающего как бы разыгрывают мимическую сцену, напоминающую смущенное, неловкое топтание двух интеллигентных людей возле одного кресла, с улыбкой и поклоном уступающих друг другу место. Произносить можно и с чисто ритмическими ударениями, и с фразовыми, но слышать необходимо и те и другие: такова конструкция стихов. Вне этой дружелюбной схватки ударных и безударных слов поэтический смысл теряется, остается сообщение: “Как француз, посвятив... книгу... назвал ее... так и я... к туману обращаясь... разглядел бы...” — странное, надо сказать, уподобление. Читатель, не имеющий поэтического слуха или не включивший его вовремя, не увидит в нем резона.

Между тем именно в этой странности, осмелюсь утверждать, состоит смысл данного высказывания — поэтический смысл поэтического высказывания. Двойственность, неуверенность, с которыми мы сталкиваемся при произнесении, имеет нечто общее с туманом и забытьем, образуя целый комплекс сходных понятий и ощущений, связанный с тенью Батюшкова, которой посвящено стихотворение (“Оглянись, помаша мне рукою, тень”, — сказано во второй строфе). Эти слова не образуют легко представимый с их помощью пейзаж — какой-нибудь фантастический пейзаж с тенью на болотистой, зыбкой почве, — напротив, подспудно соединяясь, они не теряют разной направленности, обусловленной разным происхождением (морской туман — из стихов Батюшкова, мотив забвения сам по себе ветерком гуляет по пространству русской поэзии и т.д.), так что эти слова, как лебедь, рак да щука, тянут в разные стороны общий воз — внутреннее состояние говорящего, — но тянут одновременно, что очень важно, и в этом смысле согласованно. Между самым незначительным просодическим

элементом и внутренним состоянием говорящего возникает корреляция, на что интуитивно и рассчитывает поэт. Если читающий прозу в воображении рисует картину, последовательно складывающуюся из начертанных описанием образов, то читатель стихов в процессе и посредством произнесения синхронно включается в ту “пантомиму”, которую элементы стихотворной речи “разыгрывают в лицах” (Мандельштам), еще не вполне понимая, что именно “разыгрывается”.

Предложенный здесь метод идентификации с прозой выходит за рамки лингвостиховедческих штудий. Когда Пруст извлекает из глубин психики затаенные, неосознанные ощущения и предъявляет их сознанию, они вырастают в своем значении — и вкус печенья, и запах цветка, и неровная поверхность каменных ступеней, — ввиду скрытого смысла утерянной ситуации, к которой они когда-то принадлежали и которую через малую деталь удалось поймать и разоблачить. Реальность дается человеку в виде знака (или маски, считал Делез, строивший на этом свое прочтение Пруста). Но стихи, эта “вторая реальность”, полны такого рода скрытыми, мгновенными, полуосознанными впечатлениями, как борьба фразового и ритмического ударений в строке, навевающая ощущение двойственности, колебания. Высвободив их, поставив в “светлое поле сознания”, как выражались формалисты, мы обнаруживаем смысл-ценность поэтического высказывания и получаем от этого дополнительное удовольствие, родственное художественному эффекту.

Исследователи естественным образом избегают оценочных понятий, и качество литературного произведения не входит в предмет анализа. Вопрос, в чем прелесть тех или иных строк, не занимает ученого. Однако в филологии дело обстоит сложнее, чем в других научных ведомствах: “Стихи — дело другое”, как сказано. Потому “другое”, что то, что их отличает от прозы, составляя их специфику, и воспринимается как художественное достоинство (их прелесть), — является их смыслом, планом содержания.

Не лишним будет обратить внимание на то, что предложенный способ идентификации с фразовой интонацией и логическим смыслом строк, как если бы они были фразами прозаического текста, не имеет ничего общего с пересказом, даже, кажется, противоположен ему. Текст — не “мертвая запись на бумаге”, как неудачно сказано М.Л.Гаспаровым и И.Ю.Подгаецкой в статье “Пастернак в пересказе” [Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю. Пастернак в пересказе: сверка понимания. НЛЮ, № 46, 2000, с. 163]; он живой, он звучащий, потому что он — речь, и хотя в принципе может быть прочитан (озвучен) по-разному, в нем есть определенные интонационные сигналы, которым необходимо следовать при прочтении. Вообще, отрывать внутреннюю речь поэта, предшествующую написанию, от конечного результата, полагая, что она относится к психологии творчества и к написанному не имеет отношения, значит считать, что поэт думает одним образом, а пишет — другим, думает прозой, а записывает стихами. Пластический миметизм стихотворной речи соединяет в себе намерение и результат. Подобно этому, в живописи мазок художника связан с жестом, его родившим, о чем, не стесняясь, пишут искусствоведы. Вообще филология, имеющая дело со стихотворным текстом, то есть с поэтом, а не с тем, “чи отполированные слова могут отразить дамский кружок чтения или дамский кружок бриджа, но отразить душу не могут” (Набоков), не делится категорически на психологию и лингвистику. И даже на “живую жизнь” и науку, как это делает С.Л.Козлов в своем остроумном эссе “Неужели вон тот — это я?” [Козлов С.Л. Неужели вон тот - это я? НЛЮ № 4, 2000, с. 163], в увлекательной игре с идеей Ницше упуская из виду свойство речи попутно отражать тайные намерения говорящего, скрытые, быть может, от него самого.

Что такое “чувство языка”, “чувство слова”, необходимое филологу, как не “живая жизнь”, пульсирующая в языковых знаках? Разве можно пройти путь “от звука к тексту” (Николаева), минуя впечатления повседневности, не подвергая анализу даже самые мимолетные из них? “...Объект лингвистики — языковая действительность — обладает свойством самоманипулирования: высказывание может лгать, не сообщая неверных

фактов, может убеждать, не сообщая никаких фактов, может вести за собой и оскорблять”, — говорит Т.М. Николаева и приводит созвучные этой мысли слова Вайнриха: “Мы не рабы слов, потому что мы хозяева текста” [Николаева Т. М., цит. соч., с 469]. Одушевленный текст рассказывает филологу о своем устройстве, апеллируя к его душевному опыту.

Введение в речь звучания, свободного от выражения грамматических отношений, позволяет фиксировать эмоциональное состояние говорящего (пишущего) так тонко и точно, как никакие другие экспрессивные средства.

“Поэты — ловцы интонаций”, — сказала Ахматова, и Н.Н.Пунин, уловив важность мысли, записал ее в своем дневнике [Пунин Н.Н. Мир светел любовью. СПб, 2000, с. 400].

2002

Текст дается по изданию:

Невзглядова Е. О стихе. СПб.: Издательство журнала “Звезда”, 2005, с. 39-68

## МЕТР И СМЫСЛ

Подслушать у музыки что-то  
И выдать шутя за свое.

А.Ахматова

«Есть детский вопрос, который стесняются задавать литературоведы: почему поэт, начиная стихотворение, берет для него именно такой-то размер, а не иной? Как на все детские вопросы, на него очень трудно ответить». Этими словами М.Л.Гаспаров предваряет свое исследование «Метр и смысл» (М, Издательский центр РГГУ, 99), и мы постараемся откликнуться на его призыв - ответить на поставленный вопрос, заметив попутно, что поэт берет не размер, а интонацию (есть поэты, ничего толком не знающие о размерах), а скандируют стихи, согласно размеру, действительно, только дети.

М.Л.Гаспаров сразу предлагает на выбор два варианта ответа: 1) связь между метром и смыслом - органическая); 2) связь между метром и смыслом - историческая. О том, что органической связи между метром и смыслом нет, говорит множество примеров, накопившихся со времен спора по этому поводу Третьяковского с Ломоносовым. Достаточно сравнить пушкинское «Заклинание»: «О, если правда, что в ночи, Когда покоятся живые, И с неба лунные лучи Скользят на камни гробовые...»- с его же, например, «Эпиграммой»: «Мальчишка Фебу гимн поднес. «Охота есть, да мало мозгу...» И то, и другое - четырехстопный ямб с мужскими и женскими окончаниями (Я4мж), но говорить о семантическом сходстве между ними не приходится. Отнестись к такого рода примерам как к исключениям мешает не только их количество. Но не стоит выдвигать другие аргументы, поскольку очевидно, что автор и сам полагает первый вариант ответа неприемлемым.

Со вторым вариантом дело обстоит сложнее. На него работает огромный и интереснейший материал книги - своеобразная карта заимствований русской поэзии. М.Л.Гаспаров использует *все стихи* 3-ст. хорей с окончаниями ЖМЖМ, «которые удалось найти... во всей русской поэзии» (курсив наш - Е.Н.). Затем он рассматривает эмпирическую разницу между метром, размером и разновидностью размера - тоже на обширном историческом материале, - находит истоки возникновения размеров, прослеживает их судьбы и вписывает историю русского стиха в историю европейского стиха - никто другой не смог бы этого сделать. Уточняет понятие «семантической окраски» и введенного им в обиход термина «семантический ореол». При этом выясняются конкретные пути осуществления традиции, демонстрируется осознанное и неосознанное заимствование, пути автоматизации стиха.

Но вернемся к проблеме. «Мы часто употребляем метафорические выражения «память слова», «память жанра» и пр. - с таким же правом, - говорит М.Л.Гаспаров, - мы можем говорить и о «памяти метра», которая тоже есть частица «памяти культуры» (с.16). Нельзя не присоединиться к этому мнению; «память метра» представлена в книге в удивительных подробностях. Реестры функционирования одного и того же размера проходят перед глазами читателя в их фантастическом однообразии и подавляющей убедительности. Кто думал, что этого явления - памяти метра - нет? Только не поэты. Поэты, хотя и интуитивно, прекрасно знают (как говорится, нутром), что стоит чуть-чуть зазеваться, как окажешься на скользкой накатанной колее; особенно надо держать ухо востро с Лермонтовым - этот его *кремнистый путь*... И «Молитва», и «Свиданье».

Но память метра - одно, а семантика метра - другое. Говоря о семантике метра, М.Л.Гаспаров ссылается на К.Ф.Тарановского, которому посвящена книга и который впервые поднял эту научную проблему. В статье, положившей начало исследованиям в этой области («О взаимодействии стихотворного ритма и тематики», 1963г), К.Ф.Тарановский говорит: «Ритм лермонтовского «Выхожу...» может «мычаться» с определенной эмоциональной окраской приблизительно так: та-та-та, та-та-та, та-та-та-



та...». Но что такое «ритм с определенной эмоциональной окраской» как не интонация? Ведь при таком «мычании» имеются в виду конкретные лермонтовские стихи, в «мычании» которых невольно отражается их семантика - напевная, торжественная грусть одиночества. В «мычании» трехстопного анапеста безотносительно к каким-либо стихам - нет эмоциональной окраски, откуда ей взяться? В этом легко убедиться, если сравнить «мычание» анапеста с «мычанием» амфибрахия или дактиля, а «мычание» ямба с «мычанием» хорея. (Какая разница между та-та, та-та, та-та и та-та, та-та, та-та?) Это ясно также из самого определения метра, которое устами Гаспарова дает Литературный энциклопедический словарь: «самая общая **схема** звукового ритма стиха...» и Советский энциклопедический словарь: «**упорядоченное чередование** в стихе сильных мест (иктов) и слабых мест». Метр - это упорядоченность. Упорядоченность чего? Звучания речи. При этом происходит изменение интонации, а значит, и смысла. Но ни при каких обстоятельствах упорядоченность не становится ни смыслом, ни осмысленным звучанием. Ни носителем того или другого. Это только **фактор**, который влияет, воздействует, видоизменяет и т.д. Наивный стиховедческий синкретизм, смешивающий эти явления, напоминает ответ школьника на вопрос учителя физики о том, что такое дифракция: «Дифракция, - говорит ученик, - это щель, через которую проходит свет»... Так же как расщепление света происходит **при помощи** дифракционной решетки (щели), та или иная семантическая окраска возникает **при участии** размера, но ему не принадлежит. Поэт понимает, что «подслушать» («и выдать потом за свое», как сказала Ахматова,) можно у «музыки», но нельзя у схемы.

То же относится и к ритму. М.И.Шапир, например, говорит: «А поскольку данный смысл невыразим вне данного ритма (хотя бы ни одно слово при этом не было изменено), то и представляется единственно правильным приписать Смысл самому Ритму» («Даугава», №10, с.81). Но в таком случае смысл можно приписать и синтаксису. Фразы *На мосту стоит Антон* и *Антон стоит на мосту* не тождественны по смыслу, хотя словесно совпадают: первая отвечает на вопрос, кто стоит на мосту, вторая - на вопрос, где стоит Антон. Однако это не значит, что порядок слов обладает смыслом, что правильно было бы *приписать Смысл самому Синтаксису*. Синтаксис меняет интонацию, влияя таким образом на смысл. Так же действует и ритм.

Итак, обладает ли - исторически - метр семантикой? (Наследуются ли благоприобретенные признаки?) Об этом как бы сами кричат многочисленные стихи одного и того же размера, обладающие сходной семантической окраской. Вот составленный М.Л.Гаспаровым центон из стихов 3-ст. амфибрахия (с.147-148):

*В прекрасном и яростном мире, Где много воды и земли, Мы крепко друг друга любили И прожили жизнь, как могли;*

*И зори летели, и ночи. Не взял ничего и не дал. Где что? Все билеты просрочил, На все поезда опоздал;*

*Я жил нараспашку, наудаль, И было все внятным вполне, А нынче и радость мне в убыль, И нежность уже не по мне;*

*Смеешься? И смейся. Ты рада? И радуйся. Счастлива ты? Я все понимаю, не надо Стесняться своей правоты;*

*Я все позабыл. Фонарями Пронизана зимняя ночь. Опять пропадать над стихами И бестолочь в ступе толочь;*

*Нет школ никаких. Только совесть Да кем-то завещанный дар, Да жизнь, как любимая повесть, в которой и холод и жар;*

*И словно в надежде спасенья, Тревогу наивно глуша, В мой край отдаленный осенний На север рванулась душа;*

*Качается мерзлый орешник, Стучит на холодном ветру, И я - неприкаянный грешник - Опушкой иду по утру;*

*В саду ли, в сыром перелеске, на улице, гулкой, как жесть, Нетрудно, в сиянье и блеске, Казаться печальней, чем есть;*

*Довольно с тебя и окраины, И неба, и вспышек звездик. Ты, может быть, сам не без тайны, Но, к счастью, ее не постиг.*

Семантическую окраску этих стихов центона М.Л.Гаспаров связывает с «романтической интонацией», о которой говорит: «...для нее характерна повышенная эмоциональность, уклон к трагизму, динамичность, нарочитая беспорядочность образов, разорванность синтаксиса... Чаще всего в этих стихах присутствуют обе темы блоковского образца: «вековая тоска» по родине и «не знаю, что делать с собою», иногда добавляется тема разгулявшейся стихии»(с.146-147). Несмотря на то, что упомянутую семантику при желании можно обнаружить слишком во многих лирических стихах (она напоминает размытую информацию гороскопа), воспользуемся этим центоном, чтобы показать, что в угоду концепции, которую мы назвали вторым вариантом ответа, здесь происходит, как нам кажется, произвольное вчитывание в текст чуждой семантической окраски. Возьмем предпоследнее четверостишие, принадлежащее Кушнеру. Оно взято из стихотворения, которое необходимо прочесть хотя бы на две трети, чтобы понять, какой интонации оно требует:

В саду ли, в сыром перелеске,  
На улице, гулкой, как жечь,  
Нетрудно, в сиянье и блеске,  
Казаться печальней, чем есть.  
И, в сторону глядя, в два счета,  
У тусклого стоя пруда,  
Пленить незаметно кого-то  
Трагической складкой у рта.

Так действует эта морщинка!  
Но с возрастом как-то ясней  
Ты видишь: не стоит овчинка  
Той выделки хитрой, бог с ней!...

В этом стихотворении поэт выражает свою устойчивую антиромантическую позицию - она неоднократно отмечалась в критике, - и ни одного из признаков «романтической интонации» в этих стихах нет: ни повышенной эмоциональности, ни уклона к трагизму, ни беспорядочности образов... Никакой «вековой тоски» и незнания, «что делать с собою». Наоборот, рефлексия и декларированное противостояние той силе, которая навязывается романтизмом. Соответственно, и читать эти стихи ни в коем случае нельзя с романтической интонацией, свойственной большинству примеров 3-ст. амфибрахия типа «По синим волнам океана». Последнее четверостишие центона, взятое из стихотворения Чухонцева, тоже плохо поддается этой интонации, если учитывать его контекст, а не механически читать в отрыве от него. Приведу две срединных строфы этого стихотворения:

...Но так сумасшедше прекрасна  
недолгая эта пора  
и небо пустое так ясно  
с вечерней зари до утра,

что кажется, мельком, случайно  
чего ни коснется рука -  
и нет, и останется тайна  
на пальцах, как тальк мотылька...

Отметим здесь разветвленный, сложный синтаксис, отсутствие «уклона к трагизму» и такие подробности - небо *пустое* и *тальк* мотылька, - которые нельзя позволить «утопить» в монотонии размера; кроме того, выражение «чего ни коснется рука - и нет» должно напомнить связанную с ним фразовую интонацию типа: *чего нихватишься - нет;*

так что мелодика этой строфы не должна быть слишком напевной, она окрашена какой-то иной, сосредоточенной в слове, а не в звучании речи радостью. Нет, заявленная семантическая окраска - из другой оперы. В данном случае 3-ст амфибрахий звучит иначе.

Может быть он вообще не звучит? Звучит, конечно, - стихи всегда звучат. Тогда остается одно: звучит не он. Не размер. Именно это мы и хотим показать: звучит не размер, а интонация. Метр и интонация - разные стиховедческие понятия, их различие в отношении к семантике чрезвычайно важно для понимания стиха как речевого явления.

Интонация по недоразумению считается исключительно категорией произносимой речи. На самом деле это не так. Даже читая про себя прозаический текст, мы слышим интонацию, когда паузами делим его на синтаксические отрезки или при знаках вопроса в воображении слышим вопрос и т.д.

В стихах без мысленного произнесения не обойтись. Причем в стихах мы имеем дело с двойной интонацией - фразовой, обусловленной синтаксисом, и монотонией размера. Сама по себе метрическая монотония семантически абсолютно нейтральна, как мы имели случай убедиться, когда, скандируя, «мычали» разными размерами, не имея в виду никаких конкретных стихов. Это величина теоретическая; реально в стихе звучит ритмическая монотония (воображаемая или произносимая вслух - все равно). Но отсутствие собственной семантики дает возможность метрической монотонии быть тем фоном, на котором выступает и семантическое сходство, и семантическое различие. **Метрическая монотония играет роль «основания для сравнения»** (Она вносит в письменный текст звук голоса, обеспечивая непрерывное звучание речи. Подробно о стиховой интонации см.: Е.В.Невзглядова. Звук и смысл. СПб, 1998). Что касается ритмической монотонии, то она обладает всеми свойствами интонации - членит и организует речевой поток в соответствии со смыслом высказывания, выражая эмоции. Вот почему ритм «Выхожу» «мычится» с определенной эмоциональной окраской.

Если сравнить два четверостишия одного и того же размера со сходной тематикой - ну, например: «Подъезжая под Ижоры, Я взглянул на небеса И вспомнил ваши взоры, Ваши синие глаза» и «Мчатся тучи, вьются тучи; Невидимкою луна Освещает снег летучий; Мутно небо, ночь мутна» - нельзя не заметить, что 4-ст. хорей с семантической окраской «движение, дорога» звучит в них по-разному: в первом случае с легкомысленным весельем, во втором - с тоскливой тревогой. Осмелимся утверждать, что именно эти звучания ценны и преследовались автором как художественная цель. Они-то и запоминаются.

Было бы уместно сделать небольшое лирическое отступление по поводу поэтического слуха, к которому приходится обращаться, занимаясь интонацией. Понятие это (нечто неопределенное, с точки зрения ученого, какое-то положительное качество, звучит комплиментарно, но что значит - неизвестно) по существу имеет буквальный смысл. Специфический поэтический слух - это врожденная способность слышать речевую интонацию и эмоционально на нее реагировать, как музыкант реагирует на музыкальную мелодию. Это редкая способность. Ведь речевая интонация на музыку совсем не похожа и в практической речи играет служебную роль, часто просто не замечается - сознание нацелено на информацию, передаваемую словом. Что касается стихов, то очень многие любят стихи, довольствуясь их ритмической прелестью. Но это половинчатое, не достаточное восприятие. Оно полноценно лишь в том случае, если человек слышит *преобразование* речи, осуществляемое музыкальным ритмом и выражаемое ритмической монотонией. То есть одновременно слышит и естественную фразовую интонацию речи - ее возможные варианты в разных возможных ситуациях, как бы инвариант - и ту неадресованность, которая приобретается с помощью метрической монотонии. Например, строка Бродского: «Евтерпа, ты? Куда зашел я, а?» - на периферии сознания вызывает память о знакомой бытовой интонации, связанной с данной синтаксической конструкцией: Маша, ты? Куда мы зашли, а? Эта фразовая интонация вытесняется монотонией 5-ст ямба, благодаря чему строка как будто взлетает, уносясь «во области

заочны», теряет адресата; возникает тот эффект *далековатости* двух интонаций, который в метафоре был замечен Ломоносовым; сближение *далековатых* понятий вообще очень важно для художественной речи.

Еще один пример. «Итак, опять увиделся я с вами, Места немилые, хоть и родные, Где мыслил я и чувствовал впервые И где теперь туманными очами При свете вечеряющего дня Мой детский возраст смотрит на меня». Подытоживающее слово «итак» отсылает к повествовательно-рассудительному тону, который для этих тютчевских стихов никак не подходит. Ритмическая монотония дает отставку напрашивающейся канцелярской ситуации; боковым, так сказать, слухом мы отмечаем несостоявшуюся фразовую интонацию, и ощущаемый контраст производит художественное впечатление. Или такая строка: «Тучки небесные, вечные странники...» Как непохожа она на обращение, которое всегда все-таки звучит как обращение при всех возможных различиях. Это неосознанно ощущаемое преобразование речи в стиховой строке производит впечатление новизны и связанной с ней прелести.

Конечно, можно, и не слыша этой подспудной подковёрной борьбы двух интонаций – фразовой и стиховой, - понимать, что поэт Х банален по сравнению с поэтом У. Читатель может иметь свои рецепторы для восприятия, которые могут неплохо его ориентировать. Все же есть в поэзии нечто, что улавливается только вот этим специфическим откликом («отзывом», как говорил Анненский вслед за Баратынским) на звучание стихотворной речи, на изменчивый интервал в дуэте двух воображаемых интонаций.

Возвращаясь к размеру, можно, конечно, сказать, что такой-то размер «приобрел» такую-то семантику, но надо представлять себе, каким образом он ее «приобрел» - при заимствовании интонации: интонация образуется монотонией размера и лексико-грамматическим элементом стихотворной речи. Кочуя от поэта к поэту, интонация тянет за собой размер. Неудивительно поэтому, что «...всюду...метр и тема перенимались одновременно» (с.24). Существенно также и то, что борьба с автоматизацией стиха, демонстрируемой гаспаровскими центонами, производится не только новой семантической окраской, как показал М.Л.Гаспаров, но и ритмом - пиррихиями и спондеями. В стихе «Здесь, на земле...» трудно узнать 2-ст. ямба, а в стихе «...и выбрасывается рука...» - 3-ст. анапест. И память метра молчит в этих случаях.

Итак, познакомившись с материалом, «чтобы самостоятельно убедиться, можно ли на его основе говорить о метре как носителе семантики»(с.17), мы вынуждены отклонить и второй вариант ответа. Семантика принадлежит интонации, а не метру.

Сами термины - семантическая окраска, семантический ореол - метафоричны и расплывчато-осторожны именно потому, что они относятся к зыбкой категории интонации. Временами автор сетует на то, что интонации не поддаются точным методам изучения. Нам кажутся эти сетования напрасными. Мы имеем возможность составить ясное представление о тех элементах интонации, которые вписаны в стихотворный текст. (Определяет их конститутивная пауза в конце каждого стиха, вводящая в стихотворную речь *интонацию неадресованности*, или, по общепринятой терминологии, метрическую монотонию, независимо от того, есть метр в данных стихах или нет. Как бы вклиниваясь в естественную речь, пауза кардинально меняет ее). Что касается тех элементов, которые в текст не вписаны, которые возникают при чтении вслух и являются следствием индивидуального прочтения, то их присутствие при структурном анализе произносимых текстов может только затемнить и запутать дело. Стихотворная речь - письменная речь, и существенные для ее природы моменты звучания можно найти и услышать в тексте. Если правильно понимать его смысл.

Изучение семантических окрасок интонаций не должно идти по какому-то другому, более точному пути, нежели тот, который предпринят Гаспаровым. Несмотря на значительную степень субъективизма (например, стихотворение Мандельштама «Жил

Александр Герцевич...», отнесенное исследователем к ироническо-патетической семантике, к пародии (с.99), на наш взгляд, пародийным не является и должно быть перенесено в следующую главку под названием «Лирический стих»: юмор лирике не помеха), способ описания интонаций отвечает исконному семантическому синкретизму этого речевого явления, на котором и основывается стиховое искусство. И нам не кажется, что справедливо мнение, относящее к науке только те области знания, в которых доводы приводятся в виде цифровых исчислений. Галилей и физика, равно как химия и Лавуазье, - не указ филологии, имеющей свою, словесную, специфику.

Интонация - важнейший элемент письменной речи. Надо только увидеть определенные очертания этого явления - не нечто расплывчато-образное, вроде «интонации 50-х годов», а ритмическую монотонию, образованную метрической монотонией и лексико-грамматическим элементом фразы.

Все выше сказанное ничуть не противоречит тем поучительным и увлекательным данным, которыми наполнена книга М.Л.Гаспарова. Нам даже кажется, что автор мог бы присоединиться к изложенной нами их трактовке. Во всяком случае, не возражал бы против нее. Например, когда он привлекает звуковые метафоры, говоря о метре: «...как долго *слышатся* в этой метрической разновидности *отголоски* «Зеленого шума»» (с.105). Или прямо называет интонацию как «виновницу» определенной темы - например, темы смерти в «Последних песнях» Некрасова: «Некрасов в них старается быть эмоционально сдержанным и сентенциозно-веским, - *интонация, связывавшаяся для него в те годы не столько с Лермонтовым, сколько с Шиллером*» (с.253). Эту главку о теме смерти в 4-ст. хорее Гаспаров заканчивает словами: «Здесь уже *слышится* поэтика новой, модернистской эпохи... Сквозь эти стихи можно даже *угадать интонации* такого виртуоза хореической смерти, каким будет Борис Поплавский» (с.254) (курсив везде наш - Е.Н.)

Наши соображения сплошь и рядом подтверждаются наблюдениями М.Л.Гаспарова, и положения, высказанные им в книге, находят объяснение в пределах интонационной теории стиха.

Почему у разных размеров семантический ореол по-разному ярок - у былинного стиха очень отчетлив, а у 4-ст. ямба, наоборот, размыт? Потому что былинный размер и былинный ритм - сливаются, нет простора для ритмических отклонений от метра, и окостеневший ритм дает свою, фиксированную интонацию, а 4-ст. ямб ритмически - и, следовательно, интонационно - разнообразен.

И в стихотворении Анненского «Сиреневая мгла» действительно улавливаются черты народного стиля: «Наша улица снегами залегла, По снегам бежит сиреневая мгла...» - но не потому, с нашей точки зрения, что здесь присутствует глагол движения, как пишет М.Л.Гаспаров, - «мгла бежит, как комаринский мужик» (с.268), - а потому, что размер совпадает с ритмом комаринской, а своеобразный ритм (плясовой) связан с интонацией так тесно, как в музыке. Если бы было: «на снегах *лежит* сиреневая мгла», связь с народным стихом все равно присутствовала бы. Тройной пеон - это и размер, и ритм. А потому и определенная интонация.

Тем же путем идет автоматизация стиха. В списке зачинов, приводимом Гаспаровым, -

По славному русскому царству...  
 По гребле неровной и тряской...  
 В счастливой Москве на Неглинной...  
 В Москве за Калужской заставой...  
 В Москве у Коровьего вала..  
 В Москве в отдаленном районе... и т. д.

19 строк плюс 1 пародийная, и все они имеют по 3 ритмических ударения (наконец-то и нам удалось вставить цифирь, «умное число», как сказал Гумилев). Это и создает однотипную интонацию. Если вообразить строку с пиррихием - например, *В счастливейшей первопрестольной*, - то в изменившейся интонации семантическая окраска

перестанет ощущаться как принадлежность размера, хотя и размер, и смысл останутся прежними. Конечно, точными методами этого доказать нельзя, но, в конце концов, «авторитет Лермонтова», на который ссылается М.Л.Гаспаров (с.264), заставивший ученого большинство глав назвать строками лермонтовских стихов, возник благодаря поэтическому слуху: источники размеров, да и сами размеры разные, а наследовался именно лермонтовский стих (то хорей, то ямб, то амфибрахий), - и этому по прочтении книги «Метр и смысл» уже нельзя не поверить.

Книга М.Л. Гаспарова служит восстановлению связей между стихом и поэзией, восстановлению тех мостов, которые стиховедением по понятным и уважительным причинам были сожжены. Сейчас и метр, и ритм, и звук возвращаются к смыслу. Доказательство тому - интерес поэтов к филологии, а филологов - к современной литературе. Так было в начале XX века. Можно себе представить, с каким волнением читали бы «Метр и смысл» Р.О.Якобсон, Б.В.Томашевский или Б.М.Эйхенбаум.

**ЗВУК и СТИХ**

О специфических особенностях *стиха* (стиха как формы речи, а не стихов) говорят забавные стишки из цифр, которые я получила от приятеля по электронной почте с указанием: прочесть вслух. Вот они.

**Пушкин**

17 30 48  
140 10 01  
126 138  
140 3 501

**Маяковский**

2 46 38 1  
116 14 20!  
15 14 21  
14 0 17

**Есенин**

14 126 14  
132 17 43  
16 42 511  
704 83

**Веселые**

2 15 42  
42 15  
37 08 5  
20 20 20!

**Грустные**

511 16  
5 20 337  
712 19  
2000047

Если мы произнесем эти числа (неважно – вслух или про себя) в один ряд, не принимая в расчет запись столбиком, не деля их на отрезки, получится ряд чисел, ни о чем не говорящих, лишенных какого бы то ни было смысла. Но если мы произнесем эти цифровые отрезки *как стихи*, числа презабавно будут имитировать стихотворную речь. Не потому, как сказал Гумилев, «что все оттенки смысла / Умное число передает», а потому, что стихи определяются особой стиховой интонацией. Если кто-то думает, что стихи возникают благодаря поэтическому смыслу, он – не то чтобы ошибается – путает два разных явления: поэзию и стихотворную речь. Конечно, стихотворная речь призвана обслуживать поэзию, поэтический смысл. Но, во-первых, неизвестно, что это такое (один

из лучших наших поэтов, родоначальник новой поэзии XX века, Анненский свою статью под названием «Что такое поэзия?» начинает словами: «Этого я не знаю»), а во-вторых, стихи отличаются от прозы, а стих (стихотворная строка) отличается от предложения (единицы прозаической речи), и вопрос о специфике этой формы в том или ином виде обсуждается уже несколько веков, начиная с первого стиховедческого трактата (Третьяковский, 1735г). Что такое стих? Есть ли определяющая особенность стихотворной речи? Ведь в прозе тоже есть ритм, а может быть и метр, и даже рифма.

Оказывается, чтобы превратить текст в стихи, надо только прочесть его *как стихи*, то есть снабдить определенной интонацией. Смысл не имеет значения, его может и вовсе не быть, как в наших цифровых стишках. И выясняется, что эмпирически все знают, что это за интонация и как это делается, судя по тому, как охотно любой читатель правильно читает цифровой стишок и слышит в нем то Пушкина, то Маяковского, то Есенина.

В этих «стихах» есть все, кроме смысла: слова, поскольку произнесенное число становится словом, ритм, стиховой синтаксис – все необходимые стиху элементы: ударные и безударные слоги, словоразделы, метр и стиховая пауза, которой заканчивается каждая строка. Этого достаточно. Однако заметим: если мы отнимем у стихов названия, фокус не получится. Обменяем названиями «грустные» и «веселые» стихи. Произнесем «веселые» грустным тоном:

2 15 42  
42 15  
37 08 5  
20 20 20...

Для удобства *грустной* интонации заменим восклицательный знак на многоточие (хотя грустное восклицание вполне возможно и представимо) и произнесем в замедленном темпе, как и приличествует грустному тону. Получается что-то вроде:

Дождь, и слякоть, и тоска,  
и тоска, и слякоть,  
буду дома тосковать,  
плакать, плакать, плакать...

В последнюю строку вместо тоекратного «двадцать» хорошо ложится глагол «плакать»: плакать, плакать, плакать... Не обязательно грустные стихи отличаются от веселых длинной строкой. Например, фетовскую строфу с короткой строкой: «Ласточки пропали, / А вчера зарей / Всё грачи летали / Да как сеть мелькали / Вон над той горой» – можно записать с помощью цифр:

40 18  
42 06  
20 8 20  
219  
300 40 6

но, не зная, на какую мелодию эти числа сложены, можно подумать, что это *веселые* стихи: «птицы прилетели / и весна пришла!...» – как-нибудь так. А длинную строку наших «грустных» чисел (пятьсот одиннадцать, шестнадцать...) можно произнести очень даже весело-мажорно; представляю, с какой радостью прозвучит в этом случае последняя строка: «два миллиона сорок семь!»

О чем это говорит?



О том, что голос поэта, который мы узнаем в стихах, обусловлен эмоционально окрашенной интонацией. Когда в наборе цифр к имеющимся в нем элементам стиха (словоразделы, размер и даже рифма: пятнадцать – двадцать и т.д.) прибавляется при помощи названия определенная эмоция, возникает интонация; она необходима стиху. У Пушкина это спокойная и мажорная повествовательность, у Есенина – печальный, жалобный напев, призыв к сочувствию («сто семьдесят!» – смешно, не правда ли, когда число произносится так горестно!), у Маяковского – обращенная к аудитории речь-сообщение, похожая на чеканный, уверенный шаг. И как только мы дактилической строке (два, сорок шесть, тридцать восемь, один) придаем «маяковское звучание», в нашем воображении строка перестает звучать дактилем («заступом вырыта яма глубокая»); строка приобретает рваную отчетливость, не свойственную трехсложникам, но характерную для Маяковского.

Нельзя не заметить, что существенную роль играет количество слогов в строке и их ударность. Чередование ударений. Дело в том, что длительность и интенсивность звука – исконные его признаки, и именно с их помощью передается характер речи и ее эмоциональность. Широкая строка с большим количеством слогов передает более протяженную речь, короткая – менее. Но интересно вот что: в прозаической письменной речи мы не можем в полной мере воспользоваться этими качествами звука; количество слогов и чередование ударных и безударных слогов не влияют на интонацию фразы. Как выразить протяжное звучание речи? Или наоборот, смущенную скороговорку? Прозаик вынужден сообщать о речи своих персонажей в специальных ремарках: «радостно воскликнул» или «глухо пробормотал»; собственная же авторская речь связана повествовательной, нейтральной интонацией, и ее звучание скрыто от нас нарративом.

В стихах все по-другому. В цифровых «пушкинских» стихах (семнадцать, тридцать, сорок восемь, / сто сорок, десять, ноль один...) второй стих ритмически не совпадает с первым: *ноль один* дает мужское окончание, отличающееся от *сорок восемь* – женского. Это ощутимо меняет интонацию.

Почему? И почему эмоция как бы сама собой возникает в стиховой интонации и не возникает в прозе? Потому, что стихи произносятся монотонно. Из предложений, стоящих в стиховом ряду, отесняется на второй план или вовсе изымается фразовая интонация. Есть стихи, которые наглядно демонстрируют вытеснение фразовой интонации ритмической монотонией. Например, в стихе Анненского *Обряд похоронный там шел* даже порядок слов противится фразовой интонации: если попытаться произнести эту фразу как прозаическую, неизвестно, где в ней ставить фразовое ударение: где центр высказывания, его цель? Поэт явно ориентировался на монотонно-перечислительную интонацию, игнорирующую фразовые акценты. (Нормативная стилистика требует, чтобы цель сообщения находилась под ударением, поэтому в письменном тексте фразовое ударение как правило стоит на конце фразы; в прозаическом контексте это предложение должно было бы выглядеть так: «там шел похоронный обряд»). Или «обряд похоронный шел там», – если говорящий сообщает о месте совершения обряда).

Свободная от функции сообщения стиховая интонация не может быть свободна от всякого значения. Звук речи всегда что-то выражает. И если интонация не оформляет сообщения, как это происходит в повествовательной интонации прозаической письменной речи, то она выполняет функцию эмотивную. Эти две функции интонации – коммуникативная и экспрессивная (или эмотивная) – связаны как сообщающиеся сосуды: подавление одной повышает уровень значимости другой. Лишенное коммуникативной цели звучание как бы пользуется любым знаком, дающим возможность внести эмоциональную окраску. Числа в наших стихках не могут подать этого знака, они не указывают ни на какую ситуацию; поэтому им приданы названия: Пушкин, Маяковский, Есенин, Веселые, Грустные, – без которых их *как стихи* нельзя прочесть.

Эта перечислительная монотония не похожа на монотонность прозаического перечисления (... тетрадку, папку, бумагу для принтера, футляр для очков... и т.д.), о

которой сказано: «Читай не так, как пономарь, а с чувством, с толком, с расстановкой». Мы произносим набор чисел *тем же тоном*, что и стихи Пушкина, Маяковского и Есенина, то есть стиховая интонация не зависит от смысла – точнее, от лексико-грамматического содержания. Она перечислительная, монотонно-ритмичная и эмоционально окрашенная. Бывает достаточно одного слова в первой строке стихотворения, чтобы появилась эмоция, окрашивающая весь дальнейший текст. Так в блоковском стихотворении «Май жестокий с белыми ночами» слово *май*, попавшее под ударение (5ст. хорей), придает мажорный тон всей строфе, даже последнему стиху: «Неизвестность, гибель впереди!»

Следующий вопрос, который законно возникает, – почему стихи произносятся монотонно? Поэты читают монотонно, а актеры напирают на смысл, и сложилось устойчивое представление, что существует две манеры декламации, две традиции чтения – напевная и смысловая. Стишки из цифр подсказывают, что нужна как раз ритмическая монотония (напев) и что ее достаточно, чтобы текст, состоящий из перечня чисел, стал стихотворным. Кто ввёл такое правило? Как держится эта традиция, если поэты такие разные, как, скажем, те же Маяковский и Есенин? Поэзия так очевидно меняется, а традиция чтения всё сохраняется – отчего?

Монотония необходима стихам потому, что она вводит в письменную речь звучание. Фразовую интонацию можно воспринимать умозрительно, не произнося текст. Мы сплошь и рядом, читая, проглатываем какие-то слова, имена собственные обычно воспринимаем только глазами. Монотония же озвучивает речь, даже если мы читаем молча, про себя. Ни один слог нельзя «проглотить», не слыша. Отсутствие его (или, наоборот, лишний слог) ощущается как нарушение размера и сразу улавливается внутренним слухом.

Если кто-нибудь спросит, каким способом достигается озвучивание речи, ответ очень простой: благодаря записи короткими отрезками, обозначающей специфическую стиховую паузу в конце каждого стиха. Эта пауза не похожа ни на одну, известную прозаической речи: это и не синтаксическая пауза, членившая поток речи на синтагмы, не экспрессивная, выражающая эмоциональное отношение к предмету речи, это и не пауза хезитации, когда говорящий останавливается в поисках нужного речевого решения. Невозможно сделать бессмысленную (асемантическую) паузу, не произнося строку монотонно, – ничего не выйдет. А пауза эта – конститутивная. Она и диктует характерное звучание стихотворной речи. Если стих (строка) включает законченную фразу, и пауза тем самым оказывается синтаксической, указывающей на интонацию завершенности, это значит, что просто произошло совпадение строки с предложением, а стиховой паузы с синтаксической; такие совпадения случаются сплошь и рядом (и ими широко пользуются актеры, попирающие стиховую монотонию, заменяющие ее фразовой интонацией), но это не показатель отсутствия асемантической стиховой паузы, это пример, на котором трудно проследить ее действие: плавающим в воздухе тополиным пухом мы же не станем демонстрировать закон всемирного тяготения.

Благодаря стиховой паузе стиховая интонация приобретает характер неадресованности. Фразовая интонация сообщает, передает адресату какую-то информацию, просодически оформляет адресацию. Неадресованность – определяющий признак стихотворной речи и он вписан в текст благодаря записи отдельными отрезками.

Эффект цифровых стихов замечателен тем, что обнаруживает онтологическое свойство стихотворной речи: необходимость *стиховой* интонации, невозможность прочтения без нее. Способ произнесения является самой существенной и единственной особенностью, которой отличается стихотворная речь от прозаической. Он обусловлен не традицией чтения, а внутренней организацией стихотворной речи и обозначен ее особой записью – короткими отрезками. В стихах эмоция выражается не описательно, как в прозе, а непосредственно. Так устроена стихотворная речь. В этом ее сокровенный смысл, ее «тайна».

Привычка с детства к стихам часто оставляет незамеченным самое главное – интонируемый смысл, тот смысл, ради которого пишутся стихи. Душа ребенка еще не готова его воспринять, она реагирует лишь на ритм, и случается так, что человек удовлетворяется этим привычным способом восприятия на всю жизнь. Вообще говоря, поэтический слух – врожденное свойство, встречающееся не так часто и требующее воспитания, к этому искусству нужно иметь природное расположение, да и современная поэзия так далеко ушла в развитии от хрестоматийных образцов, что уловить «необщее выражение» ее новых представителей не так-то просто. Но ритм (в отличие от интонации) – формальная категория, и если не внести, скажем, в есенинские числа (четырнадцать, сто двадцать шесть, четырнадцать и т.д.) печальную интонацию, оставить числам лишь ритм, голос поэта не будет слышен.

И последнее. Заметим, что в цифровых стихах столь четко выраженная ритмическая монотония не способна передавать *оттенки* – только простейшую эмоцию: печаль или радость. Есенинская печаль гораздо более проста, чем, скажем, блоковская, высокая и тревожная, или задумчиво-глубокая тютчевская, или – тем более – тоска Анненского, «недоумелая», как он сам сказал, дрожащая «как лошадь в мыле». Но именно эти оттенки и создают то, что мы называем голосом поэта, по которому его можно узнать в двух-трех строках. Даже в числах!

## ПРОБЛЕМА «МЕЛОДИКИ СТИХА»

(Интонационная теория стиха)

Проблема мелодики стиха привлекала внимание в начале прошлого века.<sup>2</sup> Ученые, впервые поднявшие проблему, полагали, что мелодика – главный композиционный фактор и что она вписана в текст. Но объяснения того, чем детерминируется мелодия стихотворной речи и какую роль она играет в ее конструкции, оказались неубедительны для каждого из последователей.<sup>3</sup> Ошибка ученых заключалась в отождествлении мелодики с интонацией, тогда как мелодика является лишь одним из ее компонентов. Не мелодика вписана в текст, а стиховая асемантическая пауза, завершающая каждую стихотворную строку. Эта пауза не похожа ни на один из видов, известных прозаической речи. Она иррациональна, или асемантична.<sup>4</sup> Благодаря ей в стихотворной речи возникает неведомая прозаической речи интонация – *интонация неадресованности*.<sup>5</sup>

Ритмические акценты в отличие от фразовых в стихе не выделяют смысл. Замещая фразовые ударения либо совмещаясь с ними, они создают особое унифицированное звучание, выражающее неадресованность: фразовые акценты служат адресации речи, а ритмические, чисто музыкальные, ее отвергают. Таким образом, то, что в старину называли мелодикой, а по существу, интонация – это не декламативная манера, а структурный признак стихотворной речи, тот речевой элемент, который образует стих.

Стих – отличная от прозы речевая форма, и она открывает новые возможности выражения.

Интонация, не связанная с синтаксисом, позволяет передавать самые разные смысловые оттенки. Унифицированное звучание служит фоном для сопоставления разнородных и разноуровневых языковых элементов, оно является *основанием для сравнения* - короткого слова с длинным, ударного слога с безударным, звонких согласных с глухими, одной синтаксической формы с другой...<sup>6</sup>

Скажем, длина слов в прозаическом тексте - количество слогов в слове - сама по себе выразительностью не обладает. Но длительность звучания является тем интонационным фактором, с помощью которого передается эмоция. В стихе количество слогов становится *значимым* элементом звучания. Во-первых, оттого что имеется это свободное от синтаксиса, от коммуникативной цели, звучание, а, во-вторых, потому, что это звучание *унифицировано*.

Искусственно укоротив строку, можно увидеть, как меняется ее характер, ее смысл. Скажем, если из пушкинской строки *Судьба людей повсюду та же* изъять слово «людей» – *Судьба повсюду та же*, – строка прозвучит слишком твердо и как-то безлично. Этой твердости нет у Пушкина. Его мысль мягче и приватнее, что ли, она как будто рождается в процессе речи. А укороченная строка похожа на провозглашенный некий закон, правило, которое однажды запомнили и предъявили по случаю. Вместе с тем, изъятое слово «людей» само собой подразумевается, понятие «судьба» в прямом значении применимо только к людям. Так что семантическое преобразование строки явно не зависит от того ничтожного по смыслу изменения, которому мы подвергли стих: укороченный вариант –

<sup>2</sup> Прежде всего следует назвать работы Сиверса (Eduard Sievers. Rhythmisch-melodische Studien), имевшие широкое отражение в русской научной литературе.

<sup>3</sup> См., например, критику эйхенбаумовской «Мелодики лирического стиха»: Жирмунский В.М. Мелодика стиха. // Мысль, Пг., 1922, №3.

<sup>4</sup> См.: Цеплицис Л.К. Анализ речевой интонации. Рига, 1977.

<sup>5</sup> Невзглядова Е.В. О стихе. СПб, 2005, с. 17

<sup>6</sup> Это подтверждается и лабораторным анализом: «За счет повторения одного и того же интонационного шаблона ... интонационные типы завершения высказывания и перечисления работают на создание соизмеримости строк стиха на фонетическом уровне» – А.Е. Ерешко. Интонационное оформление строки стихотворного текста // Славянский стих. Стихovedение, лингвистика и поэтика. М., 1996, с. 101.

адекватный пересказ авторского. Но изменилась интонация. И вследствие этого изменился смысл.

Еще пример:

Здесь лежала его треуголка  
И растрепанный том Парни.

Сократим по одному слову в каждом стихе:

Здесь лежала треуголка  
И растрепанный Парни.

Получается какая-то плясовая вместо задумчивой, слегка запинаящейся на пропущенном слоге (дольник) речи Ахматовой, как бы вспоминающей о вдумчивом чтении Пушкина-лицеиста в царскосельском парке век тому назад. И здесь также изъятие притяжательного местоимения в первом стихе не влияет на восприятие смысла, как и не обязательное слово «том» во втором стихе – для читателя, знающего кто такой Парни. Изменение именно интонационное. Как много оно значит!<sup>7</sup>

В стихах исконные признаки звука - длительность и интенсивность, - всегда что-то выражающие в устной речи, как бы переносятся, возвращаются из устной речи в письменную. Каждый ритмический сбой что-то значит, о чем-то говорит, чему-то служит.

В посаде, куда ни одна нога  
Не ступала, лишь ворожей да вьюги  
Ступала нога, в бесноватой округе,  
Где и то, как убитые, спят снега, –

Постой, в посаде, куда ни одна  
Нога не ступала, лишь ворожей  
Да вьюги ступала нога, до окна  
Дохластнулся обрывок шальной шлеи.

В этих строфах патернаковской «Метели» одна и та же фраза (*в посаде, куда ни одна нога не ступала, лишь ворожей да вьюги ступала нога*) занимает разное положение в строках двух строф и потому одни и те же слова и словосочетания интонационно звучат по-разному. В первой строке первой строфы существительное *нога* по положению в строке оказывается выделенным (но не по смыслу, конечно, а чисто мелодически) и оторванным от глагола *не ступала*, а во второй строфе в ту же позицию интонационного выделения

<sup>7</sup> Поэты это прекрасно чувствуют и лучше других об этом говорят. В статье «Как делать стихи?» Маяковский пишет: «Десять раз повторяю, прислушиваясь к первой строке:

Вы ушли ра ра ра в мир иной, и т.д.

Что же это за «рарара» проклятая, и что вместо нее вставить? Может быть, оставить без всякой «рарары»:

Вы ушли в мир иной.

Нет!.. без этих слогов какой-то оперный галоп получается, а эта «рарара» куда возвышеннее». Замечательно, что «возвышенная рарара» в его стихах эксплицируется самым прозаическим разговорным выражением: «как говорится», – можно сказать, речевым сорняком. В системе прозаической речи предложение *Вы ушли в мир иной* по смыслу куда серьезнее и потому возвышеннее, чем предложение *Вы ушли, как говорится, в мир иной*, снабженное отчуждающей иронией. Очевидно, что «возвышенность» смысла здесь достигается исключительно за счет увеличения количества слогов.

попадает числительное *одна*, оторванное от существительного *нога*. Та же метаморфоза происходит со словом *ворожее* в словосочетании *ворожее да вьюги*. Эта разорванность речи имитирует сбивчивый шаг. Кроме того, очень важны здесь перебои ритма. Первая строка в основе своей – четырехстопный амфибрахий, вторая придерживается анапестического размера, но не выдерживает правильной его схемы, третья представляет собой правильный амфибрахий, который в последующих строках сбивается с ритма. Эта речь соответствует предмету описания. Спотыкаясь при пропуске ожидаемого слога, мы с неизбежностью что-то выражаем – *так же, как в устной речи*. Звук голоса интенсивностью (ударениями) и длительностью (количеством слогов) о чем-то красноречиво говорит. Тем самым интонация в обход грамматики выражает смысл, как это нередко происходит и в устной речи. Как сильно отличается прозаическое предложение *в посадке, куда ни одна нога не ступала...* от того, что оно выражает в условиях стиха!

Вот любопытный случай, когда читатель сам может выбрать интонацию:

Но ты-то зачем так глубоко  
Двоишься, о сердце мое?  
Я знаю – она далеко,  
И чувствую близость ее.

Нам предоставлено право читать третью строку либо как правильный трехстопный амфибрахий, которым написано все стихотворение Анненского «Госка миража», но при этом строка лишается рифмы, либо – с пиррихием на 2-ой стопе и сохранением рифмы *глубоко-далёко*. (В первом случае наречие *далеко* произносится с ударением на последнем слоге). Есть основания предполагать, что Анненский имел в виду второй вариант, с пропуском слога, с осмысленной, выразительной паузой, похожей на сердечные перебои (экстрасистолы) -- вопрос-то обращен к сердцу: «о сердце мое». Так или иначе, на этом примере мы имеем возможность почувствовать, каким значимым может быть внезапный пропуск одного лишь слога, небольшая заминка в звучании.

Еще пример, из того же автора.

Глубоко ограда врыта,  
Тяжкой медью блещет дверь...  
«За оградой»

Это 4-стопный хорей. Но если в наречии *глубоко* ударение переместить на 2-ой слог, что вполне позволительно, строка превращается в дольник, а интонация совершенно меняется. Эти две фразы – *глубоко О ограда врыта* – и созданная искусственно – *глубОко ограда врыта*, произнесенные с тремя ритмическими акцентами, – похожи на две музыкальные мелодии, звучащие в разных тональностях. Причем, если не знать, о чем стихотворение, первая строчка 4-хстопного хорей может прозвучать бодро и весело. Но в том-то и дело, что интонация в стихе отзывается на лексическое содержание самым *непосредственным образом*: в ней *звучит* минор, который не может появиться в прозаическом повествовании, разве что в прямой речи персонажа, снабженной пояснением: «сказал он (она) печальным голосом».

Стиховая монотония уравнивает элементы речи; тем самым вступают в смысловые связи и те, что в прозаической речи остаются семантически нерелевантными и никак не соотносятся друг с другом. Унифицированное стиховое звучание как бы отменяет существующую в языке иерархию элементов, подчиненных коммуникативной цели; уподобляя, оно логически разобщает, и элементы речи получают возможность вступать в

нерегламентированные связи, приобретают дополнительную валентность.<sup>8</sup> Звучание речи окрашивается в разные эмоциональные тона.

Еще пример: 5-истопный хорей в стихе *Выхожу один я на дорогу* можно прочесть как 3-хстопный анапест, если перенести ритмический акцент со слова *один* на слово *я*. Для удобства произнесения, чтобы не выделять *я*, можно поменять местами эти слова: *Выхожу я один на дорогу*. Смысл тот же – интонация другая. Как и в музыкальной мелодии, ее смысл трудно определить словами, но это не значит, что разница между лермонтовской строкой (хореем) и нашей экспериментальной (анапестом) лишена смысла. Это тот самый смысл, ради которого на речь налагаются условные ограничения – размер, рифма. Смысл «высекается» ими из письменной речи. Он эмоционален, он подобен и музыкальной мелодии, и сравним с оттенками цвета, которые тоже имеют лишь метафорические определения (салатный, фисташковый, оливковый и т.д.) Хореическая строка в данном случае звучит суше и торжественней, чем певучая, но менее выразительная анапестическая: в звучании анапеста здесь не хватает чего-то индивидуального, напев как будто разбавляет водой тот оттенок одиночества в присутствии разогретой ночью воодушевлением мысли, который передается хореем.

По-видимому, наши чувства в сердечной глубине озвучены. Они звучат. Недаром существует такой словесный штамп – «струны души». Поэты хорошо знают: для того чтобы выразить чувство, надо его положить на мотив, интонировать особым образом. Иначе поэту не на что рассчитывать -- «без отзвучиваний», как сказано у Анненского.

Заметим, между прочим, что в письменной прозаической речи предложение «Выхожу один я на дорогу» не могло бы появиться, в нем чувствуется синтаксическая неправильность, неловкость. Оно требует акцентного выделения – либо на слове «я» – и тогда оно должно звучать: *Один я выхожу на дорогу*, – либо на слове «один»: *Я один выхожу на дорогу*.<sup>9</sup> В стихах акцентное выделение нивелируется стиховой монотонией. К смыслу лермонтовского стихотворения ближе второй вариант, но какой же он полый эмоционально! Повествовательная интонация «съедает» звучащий чисто стиховой смысл. То есть уничтожает поэзию.

Благодаря унифицированному звучанию стихотворный смысл слагается совершенно иным образом, что позволяет исследователям стиха говорить о семантическом контрапункте.

Тем же способом происходит и особое одушевление фонетической оболочки слова, о котором так много сказано и самими поэтами (мандельштамовское «слово - Психея»), и исследователями (звукопись). Фонетика приобретает самостоятельное значение, отдельные звуки речи ассоциативно связываются со смыслом слов, причем, не обязательно тех слов, в которые они входят. Как заметил внимательный Щерба, в строке пушкинского «Воспоминания»: «...змеи сердечной угрызенья» -- слово *угрызенья* не следует понимать слишком буквально, опредмечивая и воображая его внутреннюю форму. Но очевидно, что составляющие его «царапающие» звуки имеют прямое отношение к болезненно растрогаемому воспоминаниями сердцу.

Эти явления обусловлены унифицированной стиховой интонацией неадресованности.

<sup>8</sup> Возможно, здесь действует *компенсаторный закон* Пешковского, в силу которого понятийные и эмоционально-экспрессивные средства языка взаимозаменяемы (См. Пешковский А.М. Интонация и грамматика. // Избранные труды. М., 1959). Эта связь напоминает связь сообщающихся сосудов, и подобно жидкости в таких сосудах, убавляя одну – коммуникативную – сторону высказывания, мы увеличиваем другую – эмоциональную. В предложении *на улице дождик и слякоть* не выражено отношение к констатируемому факту, но в стихах Блока: «На улице дождик и слякоть, / Не знаешь, о чем горевать...» придется сделать три ритмических ударения в первом стихе и тем самым нивелировать коммуникативный момент, – в результате вынужденно появляется эмоциональный.

<sup>9</sup> См.: Николаева Т.М. Семантика акцентного выделения. 3-е изд. М., Книжный дом «Либроком», 2010.

Интонации выражают эмоции, это их исконная функция. Эмоции, выражаемые звуком голоса, имеют определенное преимущество перед эмоциями, обозначаемыми лексически. Слово осуществляет называние. Но назвать - еще не значит выразить. В каком-то смысле названное не может быть выражено, «мысль изреченная есть ложь», потому что в назывании выступает общее, а не отдельное. «Единичный опыт, - говорит Сэпир, - пребывает в индивидуальном сознании и, строго говоря, не может быть сообщен»<sup>10</sup>. Называние извлекает универсальную сущность, искусство же стремится к созданию единичной.

Противоречие между материалом поэтического искусства – обобщающим языком, имеющим знаковую природу, - и индивидуальным поэтическим смыслом мучило многих поэтов. Яснее всего это томление выразил Фет: «О, если б без слова Сказаться душой было можно!» Подобное пожелание в устах музыканта было бы странно: «О, если б без звука сказать душой...» Звуки и душевные движения нераздельны. Сколько оттенков, например, печали можно выразить звуком голоса! Скорбно-торжественный, горько-надрывный, заунывный, печально-покорный... Музыкальные мелодии очень часто никакими словами не определишь, разница между ними чисто музыкальная, словам не поддающаяся, но эмоционально мы ее ощущаем. Точно так же печаль, к примеру, пятистопного хорея и, скажем, трехстопного ямба - это две разных печали, подобные двум разным мелодиям в минорном ключе.

Кроме того, что слово *называет*, а интонация *выражает*, особую роль в создании художественного смысла играет смысловой синкретизм, свойственный речевой интонации и достигаемый с ее помощью. Посредством стиховой монотонии в речи соединяются «далековатые» смысловые оттенки - как в метафоре. Например, в знаменитом стихотворении Г.Иванова «Хорошо, что нет царя» *мелодически выражена* и крайняя степень горечи, и мужественное к ней отношение, которое вносится лексико-грамматическим содержанием, напоминающим заздравный тост, что было замечено исследователем (А.Арьевым).

Хорошо, что нет царя.  
Хорошо, что нет России.  
Хорошо, что бога нет.

Только желтая заря,  
Только звезды ледяные,  
Только миллионы лет.

Хорошо, что никого,  
Хорошо, что ничего,  
Так черно и так мертво,

Что мертвее быть не может  
И чернее не бывать,  
Что никто нам не поможет  
И не надо помогать.

Здесь ритмические акценты как будто вбирают в себя энергию пропущенных схемных ударений 4-хстопного хорея (пиррихийев), создавая тем более твердую, ироническую и окончательную печаль, что и сам этот размер, и начальное слово стихов – *хорошо*, - трижды повторенное, трижды ударное, казалось бы, хочет сказать нечто

<sup>10</sup> Эдуард Сэпир. Язык. М.-Л., 1934, с. 12



противоположное, и в мнемонической памяти читателя его потенция, связанная с иными ситуациями, сохраняется. Это и создает стихотворению его неповторимую прелесть.

Подобным образом Анненский для получения индивидуального оттенка смысла пользуется свойством, которое получило название «семантика метра» (хотя семантика на самом деле принадлежит интонации, метр – чисто формальная категория).

Неразгаданным надрываю  
 Подоспел сегодня срок:  
 В стекла дождик бьет порывом,  
 Ветер пробует крючок.

Точно вымерло все в доме...  
 Желт и черен мой огонь,  
 Где-то тяжко по соломе  
 Переступит, звякнув, конь...

В этом стихотворении «Тоска маятника» тоска получает неожиданный дополнительный оттенок благодаря тому же 4-хстопному хорю, способному и напоминать о плясовых (даже частушечных) мотивах, лучше всего им передаваемых, и меняться в связи с ситуацией бессонницы и наводящей грусть дурной погоды. В условиях 4-хстопного хоря тоска приобретает особое звучание: в ней смешаны и печаль, и досада, и смирение перед бесконечно длящейся (8 строф) невзгодой. Ритмическая монотония размера отражает все эти смысловые оттенки. Ее необходимо *слышать*, иначе стихи теряют свою прелесть.

Подобное смешение оттенков характерно для звука голоса в устной речи. Оно суггестивно, чуткий адресат его улавливает, хотя, возможно, и бессознательно. В письменной прозаической речи *смешение* эмоций затруднено; в стихотворной оно возможно благодаря звуку голоса, приданного этой речи метром, как бы извне, независимо от лексико-грамматического содержания.

Интонации – озвученные эмоции. Внутреннее состояние почти всегда мелодично в душевной глубине. Поэты умеют его слышать, а стихотворная речь – передавать.

Тем и объясняется волшебство многих пушкинских текстов, в которых, кажется, все «так просто, как в прозе» (есть такое ходячее выражение) – ни одного образа, никаких тропов, никаких формальных изысков. Только звучание, выражающее *одновременно разные* эмоции, соединяющее, смешивающее их, как краски на палитре.

Вспомним монолог Татьяны. Испытываемые ею чувства разнообразны, это и горечь обиды (*...Я предпочла б обидной страсти*), и любовь (*Я вас люблю, к чему лукавить*), и желание мести (*Сегодня очередь моя*), и почти детская жалоба (*Я плачу...Если вашей Тани*), и возмущение (*Как с вашим сердцем и умом Быть чувства мелкого рабом*), и благодарность (*Я благодарна всей душой*). Но произносится это одним и тем же тоном, обусловленным *монотонией* 4-хстопного ямба. Все многообразие чувств *сливается в звучании*, разные и противоречивые, они выражаются в интонации, соединяющей *отповедь с исповедью*.<sup>11</sup> В прозе писателю потребовалось бы каждую реплику комментировать соответствующим образом, чтобы она зазвучала в воображении читателя. В стихах мы имеем дело с одновременностью выражения вместо последовательности. Благодаря ритмической монотонии – единообразному звучанию разных по содержанию фраз – появляется особая возможность *слияния* смыслов. Возникновение смысловых оттенков. Обида и возмущение уживается с признанием в любви, месть – с печалью. И эта «смесь» звучит в воображении при чтении текста (неважно – вслух или про себя).

<sup>11</sup> «...В голосе могут звучать одновременно и три, и более эмоций». – Светозарова Н.Д. Интонация в художественном тексте. СПб., 2000, с.96.

Звук голоса обладает гораздо большим диапазоном оттенков, чем слово. Кроме того, звуком голоса эмоции выражаются *непосредственно*, тогда как словом они выражаются *описательно*.

С помощью такого простого средства, как унифицированное звучание, похожее на монотонное «подвывание», вписанное асемантической паузой, удастся в письменном тексте фиксировать эмоцию, прикрепить ее к языковым знакам, которыми она непосредственно не обозначается.

Подведем итоги.

Стихотворная речь имеет, по сравнению с прозаической, некоторые не объясненные странности: 1) деление на строчки, не согласованные с синтаксисом; 2) монотонное (то есть невыразительное) чтение; 3) не мотивированные смыслом акценты, которые при произнесении можно произвольно переставлять; 4) лишними, ненужными часто оказываются фразовые ударения; 5) асемантическая пауза в конце каждой строки, не похожая ни на одну из пауз прозаической речи; 6) неправильный порядок слов в предложении, невозможный для письменной прозаической речи; 7) особая ценность, маркированность звукового повтора (в прозе, например, рифма нежелательна).

Разумеется, речь не идет о том, что эти явления можно наблюдать в каждой стихотворной строке, но раз они существуют, *возможны и не воспринимаются как нарушения*, они требуют объяснения. И они получают его в пределах интонационной теории стиха.

Ни ритмом, ни метром перечисленные особенности не объясняются.

В науке и не только в науке зачастую происходит произвольное отождествление стихотворной и прозаической речи из-за неправильного чтения. Стихи читаются так, как будто нет стихового членения, нет иррациональной (асемантической) паузы в конце стиха (актерское чтение, «синтаксико-семасиологическое», по С.И. Берштейну). Это *неправильное* чтение, разрушающее авторское задание<sup>12</sup>, является причиной читательской неотзывчивости и исследовательских ошибок.

В сущности, интонационная теория стиха вытекает из тех явлений, которые уже обнаружены и отмечены - их только нужно связать. Текст - это запись речи, которая должна мыслиться произносимой, чтобы не быть, как выразился Томашевский, *буквенным орнаментом*, и это как будто не вызывает сомнений. Тем не менее стихотворный текст, пока он не произнесен вслух, считается лишенным интонации. Асемантическая пауза в конце стиха замечена, но не услышана. Метрическая монотония – явление признанное. Но его надо не просто констатировать, а слышать, что означает реальная ритмическая монотония. Вслушавшись в противостоящие фразовым ритмические ударения и услышав то изменение, которое они производят в речи, придется признать: речь становится *говорением*, теряя адресованность, она уподобляется напеву. Интонационная теория объясняет роль этого «напева»: способность передавать непоименованные и неименоваемые смысловые оттенки.

Объяснение какого-то механизма, и речевого в частности, необходимо связать с результатом его действия, с его назначением. Стихи – искусство, противостоящее прозе, и цель, к которой направлена стихотворная речь, тоже имеет свою специфику.

Интонационная теория восстанавливает существующий мостик между средством и целью, между формой речи и искусством, для которого она предназначена. Стих – форма речи, которая позволяет фиксировать на письме собственно-речевой момент; в устной

<sup>12</sup> Мною в 1974 г на кафедре фонетики ЛГУ был проведен эксперимент, подобный тем, что проводили и Сиверс, и С.И. Берштейн. Эксперимент проходил с участием автора текста, прочитанного двояким образом 7-ю разными дикторами. Выяснилось, что одно из чтений (игнорирующее ритмико-стиховое членение) искажало текст, разрушая авторский замысел, что и было подтверждено присутствующим автором. (См.: Невзглодова Е.В. Автореферат диссертации «Мелодика стиха на материале русской лирической поэзии», Л., 1974)

речи он часто редуцирован, а в письменной может появиться только описательно. Стихотворная речь наполнена теми оттенками эмоций, теми скрытыми моментами внутреннего состояния говорящего, которые присутствуют в устном общении, но исчезают в записи на бумаге.

Итак, стихи - речь, поделенная на отрезки при помощи асемантической паузы. У нее другой синтаксис, другое членение. Пауза - указатель интонации, знак препинания; она вводит в стихотворный письменный текст звучание, не зависимое от логико-грамматического элемента речи. Этот *свободный* звук – интонация *неадресованности*, необходимый и достаточный признак стихотворной речи, отличающий ее от прозаической. Созданное неадресованностью унифицированное звучание стиха уравнивает все элементы текста и тем самым делает их (без всякого ранжира) пригодными для выражения смысла. Служебные слова, фонетика и грамматика фразы становятся равноправными выразителями семантики. Так, длина строки становится длительностью звучания, а чередование ударных и безударных – интенсивностью. Как в устной речи, эти исконные признаки звука передают эмоции. Стих, таким образом, дает возможность фиксировать на письме интонацию, то есть выражать оттенки смысла, передаваемые звуком голоса.

И Сиверс, и его русские оппоненты задавались вопросом, что такое мелодика стиха, «и если она заложена в тексте, то каким образом она влагается в него и в какой мере она может принудить исполнителя к правильной интерпретации?»<sup>13</sup>

Отвечая на эти вопросы, повторим: особая стиховая интонация (интонация неадресованности) вписана в текст при помощи асемантической стиховой паузы; это унифицированный монотонный напев, *мелодическое исполнение которого может быть разным* (при обязательном сохранении монотонии, детерминированной ритмом). При этом ученые не ошибались, полагая, что это явление – определяющий признак стихотворной речи.

Стихи предназначены для выражения всего многообразия и синкретизма душевных состояний, и не просто выражения, а синхронной передачи в собственность читателя. В прозаической речи интонация играет роль аккомпанемента, сопровождающего лексико-грамматическое содержание. «В наивной обыденной речи содержание и форма связаны таким образом, что и ритмо-мелодическая форма высказывания является лишь произвольным придатком (*ungesuchte Beigabe*) к осознанному содержанию».<sup>14</sup> Для поэта мир в этом смысле перевернут. В интонации письменной речи стиха выражается определенное состояние души (что происходит интуитивно, при помощи метра и ритма), и читатель, произнося (вслух или про себя), присваивает его способом *говoreния*, из адресата превращаясь в адресанта, – в этом состоит специфика стихотворной речи.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Ерешко 1996 – *Ерешко А.Е.* Интонационное оформление строки стихотворного текста. // Славянский стих. Стихovedение, лингвистика и поэтика. М., 1996.  
 Жирмунский 1922 – *Жирмунский В.М.* Мелодика стиха. // Мысль, Пг., 1922, №3.  
 Маяковский 1926 – *Маяковский В.В.* Полное собрание соч. в 13 тт. М., 1959.  
 Коварский 1926 – *Коварский Н.* «Мелодика стиха». Л., 1926  
 Невзглядова 2005 – *Невзглядова Е.В.* О стихе. СПб, 2005.

<sup>13</sup> Sievers Ed. Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses. 1893. (Цит. по: Коварский. Мелодика стиха. р. 57).

<sup>14</sup> Там же. С. 59

- Николаева 2010 – *Николаева Т.М.* Семантика акцентного выделения. М., Книжный дом «Либроком», 2010.
- Пешковский 1959 – *Пешковский А.М.* Интонация и грамматика. // Избранные труды. М., 1959.
- Светозарова 2000 – *Светозарова Н.Д.* Интонация в художественном тексте. СПб., 2000.
- Сэпир 1934 – *Сэпир Эдуард.* Язык. М.- Л., 1934.
- Цеплитис 1977 – *Цеплитис Л.К.* Анализ речевой интонации. Рига, 1977.
- Шкловский 1917 – *Шкловский В.Б.* О ритмико-мелодических опытах проф. Сиверса. // Сб. по теории поэтического языка. Вып.2, Пг., 1917, с. 87-94.
- Щерба 1957 – *Щерба Л.В.* Опыты лингвистического толкования стихотворений. // Избранные работы по русскому языку. М.-Л., 1957
- Эйхенбаум 1922 – *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха. Пг, 1922
- Сиверс 1893 – *Sievers Ed.* Zur Rhythmik und Melodik des neuhocheutschen Sprechverses. 1893

ЛИНГВИСТИКА СТИХА<sup>15</sup>  
(ИНТОНАЦИОННАЯ ТЕОРИЯ)

Стихотворная речь отличается от прозаической особым написанием: сравнительно короткими строчками. Кроме того, стихи произносятся иначе, чем проза. Эйхенбаум называет звучание стихотворной речи «распевом», Гаспаров говорит о единообразной интонации, близкой к напеву.

Я постараюсь показать, что оба эти отличия - визуальное и акустическое - связаны между собой причинно-следственной связью и что именно *особое членение определяет онтологическую сущность стиха*.

Прежде всего, необходимо заметить, что при чтении стихов про себя невозможно обойтись без воображаемого звучания. Стихи не поддаются чтению одними глазами хотя бы потому, что вне воображаемого звучания невозможно почувствовать метрическую организацию. Есть такие «обусловленные текстом элементы звучания, которые обязательно входят в состав восприятия речи». (Томашевский) К ним относится интонация завершенности, фразовое ударение, вопрос, синтаксическая пауза... В стихах таким элементом является стиховая пауза.

Каждая стихотворная строка заканчивается ритмической паузой, которая, с точки зрения логико-грамматической, бессмысленна, паузой, которая не похожа ни на один из известных видов паузы, встречающихся в прозаической речи: это не синтаксическая пауза, хотя по большей части совпадает с ней, не эмотивная, это и не пауза хезитации. Для того чтобы увидеть ее особый характер, удобно рассмотреть стиховую строку с анжамбманом, где стиховая пауза не сливается с синтаксической:

светило ушло в другое  
полушарие, где  
оставляют в покое  
только рыбу в воде.  
Бродский

Или:

Вам я шлю стихи свои когда-то  
Их вдали игравшие солдаты...  
Анненский

Пауза после «где» в первом случае и «когда-то» во втором не может быть принята за синтаксическую, она бессмысленна; в специфическом явлении анжамбмана явственно выступает асемантический характер стиховой паузы. Но и в тех случаях, когда асемантическая пауза совпадает с синтаксической, она присутствует, ее нельзя не учитывать. Эта пауза определяется ритмом и не зависит от логико-грамматического строения речи. Такая не зависящая от логико-синтаксического содержания фразы пауза в письменной прозаической речи появиться не может. При совпадении с синтаксической паузой она может быть не услышана, но совпадение этих пауз по местоположению не

<sup>15</sup> «Как влияют эти дополнительные ограничения отбора (членение на строки, ритм и рифма – Е.Н.) на языковое строение стихотворного текста – на его фонетику, морфологию, синтаксис, семантику? Ответ на этот вопрос должна дать новая отрасль науки – лингвистика стиха». // М.Л. Гаспаров, Т.В. Скулачева. Статьи о лингвистике стиха. М., Языки славянской культуры. 2004, с.7. Я согласна с М.Л. Гаспаровым в том, что стиховедение занимается метрикой, а на эти насущные вопросы должна дать ответ именно лингвистика.

означает возможности их отождествления; они предстают как две склеенные гетерогенные паузы.<sup>16</sup>

Об иррациональной конститутивной паузе упоминали многие исследователи стиха. Однако ее суть и последствия оставались невыясненными. Ее видели, а не слышали. Прделаем такой опыт. Возьмем газетный столбец и прочтем его двояким образом: делая синтаксические паузы, игнорируя деление на столбцы газетного текста, мы читаем прозу; если мы на месте вынужденного обрыва фразы в столбце устраиваем асемантическую паузу, мы читаем стихи, потому что сама собой - *как следствие этой паузы* - возникает характерная *стиховая монотония* :

Что касается учета мнения населения, то  
данные соцопросов и раньше были – но  
как дополнительный индикатор. Теперь же  
это будет полноценный показатель качества  
деятельности территориального подразделения.  
«Известия» 22.01.10 (с.3)

Придется читать текст совсем иначе, для того чтобы прозвучала стиховая пауза в конце столбца, - с бессмысленными, чисто ритмическими ударениями, монотонно-перечислительно, как если бы это были однородные члены предложения: Что касается, учета мнения, населения, то, / Данные соцопросов, и раньше, были, но, / Как дополнительный, индикатор, Теперь же...

А.М.Пешковский, обратив внимание на стиховую паузу в верлибре, назвал ее «новым знаком препинания - недоконченной строкой»<sup>17</sup>, но при этом он заключил, что от применения его написанное прозой не делается стихами. Он не заметил зависимости между асемантической паузой и стиховой интонацией.

Между тем, эта зависимость для стихотворной речи является определяющей, потому что ритмическую монотонию образуют ритмические акценты, которые в стихах коренным образом отличаются от фразовых ударений прозаической речи.

В статье «Просодический космос русского стиха»<sup>18</sup> С.В.Кодзасов связывает стихотворный ритм с фразовой акцентуацией, считая ее компонентом ритмики стиха. Но *реальное звуковое строение стиха*, как Гаспаров определяет ритм, может совершенно не зависеть от фразовой акцентуации, наоборот, ритм *стремится нарушить ее*, отступая от нее так же, как отступает от метрической схемы.

«Все размеры, -- говорит Кодзасов, -- как правило, имеют в эвфонических (то есть напевных, по классификации Эйхенбаума, – Е.Н.) стихах совершенно стандартные схемы

<sup>16</sup> В каких-то случаях эта пауза способствует выразительности, сочетаясь со смыслом фразы так, что заставляет говорить о приеме выразительности:

Я наконец в искусстве безграничном  
Достигнул степени высокой. Слава  
Мне улыбнулась; я в сердцах людей  
Нашел созвучия своим созданьям.

Здесь слово *слава* оказалось выделенным не случайно. Но место паузы определено ритмом, а не смыслом. Кроме того, сама выразительность анжамбмана не обусловлена акцентным выделением. Если в предложении *Слава мне улыбнулась* мы захотим выделить слово *слава* (именно слава в противовес богатству, например), мы должны будем прибегнуть к логическому выделению, с понижением тона голоса; в стихах это слово выделено иначе - музыкально-ритмически.

<sup>17</sup> Пешковский А.М. Стихи и проза с лингвистической точки зрения. // Методика родного языка, лингвистика, стилистика. М.-Л., 1925, с. 155

<sup>18</sup> В сб. «Логический анализ языка. Космос и хаос: концептуальные поля порядка и беспорядка» М., изд. «Индрик», 2003, стр. 537-559

вторичного ритма: четырехстопный ямб – схему xxxXxxxX(x), четырехстопный хорей – схему xxXxxxX(x)...»<sup>19</sup> Эти ритмические схемы, подобные метрическим схемам размеров, если они действительно существуют, будем утверждать, существуют в *подспудной памяти* поэта и читателя, они нужны именно для того, чтобы слышны были не случайные от них отклонения. Вот пример, который приводит Кодзасов, звездочками отмечая ритмические акценты:

Снова *тучи надо *мною	*Сохраню ль к судьбе *презрень?
*Собралися в *тишине;	*Понесу ль навстречу *ей
Рок *завистливый *бедою	*Непреклонность и *терпенье
*Угрожает снова *мне...	Гордой *юности *моей?

Свою расстановку акцентов исследователь обосновывает инверсиями, при которых в прозаической речи смещаются фразовые акценты: ср. *завистливый \*рок*, но *рок \*завистливый*; *презренье к \*судьбе*, но *к судьбе \*презренье*. Однако нетрудно заметить, читая стихи с этими акцентами, что в них возникает ритмическая раскочка, скандовка. Эта скандовка стихам не нужна, она мешает воспринимать смысл. Если мы попросим поэта (любого поэта, что и было мною проделано) прочитать эти стихи, ритмические акценты в них окажутся на других местах; вот одно из характерных прочтений:

*Снова *тучи надо *мною	*Сохраню ль к *судьбе *презрень?
*Собралися в *тишине;	*Понесу ль *навстречу *ей
*Рок завистливый *бедою	*Непреклонность и *терпенье
Угрожает *снова *мне...	*Гордой *юности *моей?

В чтении поэтов акценты оказываются на разных слогах, стихи избегают ритмического подобия строк, не хотят звучать как логзеды. Ритмическая скандовка стихам противопоказана.<sup>20</sup>

Но дело не только в исполнении. Дело в строении этой речи. О замене фразовых и синтагматических ударений чисто ритмическими красноречиво говорят инверсии, свойственные стихотворной речи.

И.И. Ковтунова заметила, что «инверсия и дислокация в стихах перестают играть ту стилистическую роль, которую они регулярно играют в прозе». Но она объясняет это тем, что «соблюдение стабильного расположения слов в синтаксических конструкциях

<sup>19</sup> Там же, с.540

<sup>20</sup> Как замечает сам Кодзасов, «четырёхстопный ямб не обязательно имеет ритмическую схему xxxXxxxX», и в качестве примера приводит акценты, которые ставит Мандельштам в стихотворении «Сегодня ночью не солгу...» (сохранилась запись).

Сегодня \*ночью, не \*солгу,  
По \*пояс в тающем \*снегу,  
Я шел с \*чужого \*полустанка.  
Гляжу – \*изба, вошел в \*сенцы –  
Чай с \*солью пили \*чернецы,  
И с ними \*балует \*цыганка...

Именно для того, чтобы ударения не стояли на одних и тех же слогах (как это предписано схемой), в первой строке поэт акцентирует 4-ую стопу (*сегодня \*ночью, не \*солгу*), а во второй – 2-ую (*по \*пояс в тающем \*снегу*). То же самое он проделывает в 5-ой строке, и вторичный перенос ударения на 2-ую стопу демонстрирует не случайность ритмической акцентуации. Кодзасов прослушал одно только чтение Мандельштама, после которого он пришел к выводу, что схема его не всегда работает. Если бы он прослушал чтение Блока, Ахматовой, Есенина, Маяковского, Бродского (есть записи) и чтение живущих ныне поэтов, он бы пришел к неизбежному выводу, что схема его не действует никогда.

затруднило бы построение различных метрических форм стиха».<sup>21</sup> Такая мотивировка представляется по меньшей мере наивной: нарушение языковых норм говорит о слабости поэта; между тем, инверсиями пользуются как раз настоящие поэты, не версификаторы. Поэты знают, точнее, чувствуют иное качество стихотворного ритма (по сравнению с прозаическим), и об этом свидетельствует поэтический синтаксис. В строке

Я берег покидал туманный Альбиона

Батюшкову ничего не стоило устранить дислокацию и выправить порядок слов согласно синтаксической норме: *я покидал туманный берег Альбиона*. Поэт этого не делает, смею утверждать, потому, что нормативная конструкция склоняет к нормативному фразовому ударению, а дислокация ведет к бессмысленному, музыкально-ритмическому. В результате появляются такие синтаксические монстры, как «*Я берег*» и «*туманный Альбиона*». В прозаической книжной речи они были бы невозможны. Но человек, обладающий поэтическим слухом, почувствует здесь связь поэзии с инверсией и подтвердит, что при выправленном порядке слов что-то самое важное (сама поэзия!) улетучивается из этой фразы. (В шестистопном ямбе требование цезуры тем и объясняется: необходимостью чисто ритмического ударения. Цезура возникла из предпочтения ритмического ударения фразовому).<sup>22</sup>

Еще примеры:

Уж не жду от жизни ничего я...  
Лермонтов

Под бурю судеб, унылый, часто я  
Скучая тягостной неволей бытия...  
Баратынский

Зимним утром люблю надо мною  
Я лиловый разлив полутьмы...  
Анненский

Понемногу челядь разбирает  
Шуб медвежьих вороха...  
Мандельштам

Сижу, читая, я сказки и были...

<sup>21</sup> Ковтунова И.И. Порядок слов в стихе и в прозе. // Синтаксис и стилистика. М., 1976, с.50

<sup>22</sup> «Слова в стихе складываются, – полагает М.Л. Гаспаров – не механически, а по законам синтаксиса: существительное не соседствует с наречием, глагол – с прилагательным». У Батюшкова как раз глагол соседствует с прилагательным: *покидал туманный*. И это нередкий случай, когда глагол в стихах вклинивается между прилагательным и относящимся к нему существительным. Например, у Фета: «Почтовая скрылась коляска»; «Несбыточной дразнит любовью»; «Ночь будет страшная и буря будет злая»; у Кушнера: «Быть нелюбимым! Боже мой! Какое счастье быть несчастным!» и т.д. «...Говорить о том, как поэт подбирает такое-то ритмическое слово для заполнения такой-то позиции стиха, – считает Гаспаров, – можно только если помнить, что он подбирает его не из ритмического словаря русской речи вообще, а из ритмического словаря той части речи, которую подсказывает ему синтаксис». (М.Л. Гаспаров, Т.В. Скулачева. Статьи о лингвистике стиха. М., «Языки славянских культур», 2004, с.119). Не обязательно! На самом деле поэт гораздо более свободен, чем прозаик.

Что касается «морфологии стиха», подобной морфологии сказки («в стихе вырисовывается набор ритмико-синтаксических клише – почти как в фольклоре» – сказано на с.4, в аннотации), то тут нужно заметить, что в фольклоре повторяющиеся клише как правило организуют сюжет, тогда как в стихах клише (некая *глокая куздра*) при повторении превращается в штамп и приводит к автоматизации стиха (термин Тынянова).



Эти формы можно было бы трактовать как насилие стиха над языком, если бы они не были столь естественны для стихотворной речи. (Последний пример из Кузмина, вырванный из контекста, можно было бы считать неудачной строкой, но это не так: в ней есть свойственная этому поэту не случайная небрежность, домашность, нарочитая неловкость, «мешковатость», как это назвал Мандельштам, говоря о Кузмине. Именно за счет выразительности инверсии).

Ничем иным этого явления нельзя объяснить, как только тем, что ударения (мы их выделили жирным шрифтом) качественно меняются: это не фразовые ударения, и роль их другая. Несмотря на то, что в ритмическом ударении участвует весь комплекс интонационных средств, включающий интенсивность, мелодику и длительность, оно существенно отличается от фразового ударения, все тонкости которого относятся к *смысловыражению*<sup>23</sup>. Беспорядочность и бессмысленность ударений, которые наблюдаются в стихотворной речи, наглядно демонстрируют, что в стихах они создают *музыкальный ритм*. И отличие его от прозаического не просто *функциональное*, как думал Тынянов (и вслед за ним Томашевский), - это отличие сущностное, онтологическое. В прозе ритм «обслуживает - как пишет исследователь, - смысловую функцию речи».<sup>24</sup> В стихе этого не происходит.

Таким образом, в стихотворной речи *другой* синтаксис. М.Л. Гаспаров и Т.В. Скулачева в своем исследовании стихотворного синтаксиса, этого не учитывают, слишком буквально понимая тыняновскую метафору о тесноте и единстве ряда, связывая ее с теснотой синтаксических связей. Они утверждают, что «один из механизмов, работающих на объединение слов стихотворной строки в единое целое – распределение в ней синтаксических связей».<sup>25</sup> Но как раз теснота синтаксических связей и нарушается ритмом. Самые тесные связи, произносимые с одинаковыми акцентами монотонно-перечислительно, например, так: *ненастный, день, потух, ненастной, ночи, мгла...* – не воспринимаются как синтагмы. Интонационная оформленность синтагмы создается при помощи фразового ударения. Но если ритмические ударения сплошь и рядом его отменяют, то что считать синтагмой в стихотворной строке? Ритм разрушает синтагматику.

Исследовав четырехстопный ямб, авторы пришли к выводу, что «в стихе тесных связей довольно много в начале, их количество резко падает к середине и резко возрастает к концу строки... это означает, что строка типа: *И пышный цвет, и сладкий плод* встречается чаще, чем: *Забудет мир меня. Но ты...*».<sup>26</sup> Само по себе это знание, может быть, и любопытно, хотя непонятно кому и в каком случае оно может пригодиться. Но оно не может подтверждать версию о создании целостности стихотворной строки путем распределения синтаксических связей. Во-первых, исследован только ямб, а есть еще хорей, дактиль, амфибрахий, анапест. И акцентный стих, и верлибр, в конце концов, который тоже – стих, а не проза. И надо, вероятно, при этом учитывать поэтику. Синтаксис Пастернака отличается от синтаксиса Пушкина. Во-вторых, – и это главное – при такой процедуре исследователи игнорируют воздействие ритма, то есть невольно *превращают стихотворную строку во фразу*, а целью ставят выяснение специфики строки.

<sup>23</sup> О разнообразных возможностях смысловыражения во фразовом ударении см. Николаева Т.М. Просодия Балкан. М., Индрик, 1996, с.39-60. Достаточно преобразовать любую из приведенных автором фраз в стихотворную строку (ввести в нее метр), чтобы убедиться в разрушающей просодию фразы роли ритма.

<sup>24</sup> См. Златоустова Л.В. Фонетические единицы русской речи. М., 1981.

<sup>25</sup> М.Л. Гаспаров, Т.В. Скулачева Статья о лингвистике стиха. Языки славянской культуры, М., 2004, с.272

<sup>26</sup> Там же, с.271

Даже если проделать этот ненужный труд и выяснить расположение сильных и слабых связей в стихах всех размеров, нельзя игнорировать то, что и без подсчетов очевидно: целостность стиха обусловлена метром и непосредственно воспринимается в звучании. *Видя* стихотворную запись, мы *слышим* метрическую организацию, которая на слух делает строку более «тесной», чем прозаическая фраза. Вместе с синтаксическими связями в стихотворной строке действуют метрические, аграмматические связи, которые кажутся более тесными в сравнении с синтаксическими, потому что они воспринимаются без посредства грамматики и логики, на уровне подсознания. Стих нельзя оборвать, не вызвав ощущения *обманутого ожидания*. В стихах конец строки предвидим заранее, т. к. обусловлен метром, а не логико-синтаксическим содержанием фразы, которую при желании можно развить и продолжить.

Думаю, что фразы типа «Забудет мир меня. Но ты...» – встречаются в любой речи (как стихотворной, так и письменной прозаической) реже, чем предложения с однородными членами типа «И пышный цвет, и сладкий плод».

Что касается «еще одного возможного механизма», обуславливающего единство и тесноту ряда, – по Гаспарову и Скулачевой, он заключается «в распределении в строке ассонирующих и аллитерирующих звуков, – хотелось бы знать, почему именно в стихах этот механизм действует, а в прозе – нет? Как выяснили эти же авторы, количество ассонансов и аллитераций в стихах и в прозе Пушкина (и Блока) примерно одинаково. Но в прозе звуковые повторы незаметны и никакому единству не служат. Хочется спросить: не перепутана ли здесь причина со следствием? Если в стихах *слышны* звуковые повторы, а в прозе – *не слышны*, то выходит, что не ассонансы обеспечивают тесноту ряда, а теснота ряда – там, где она есть, – заставляет их слышать.

В стихотворной речи разделяющая стихи асемантическая пауза – музыкальная пауза. Ею в стихи вносится музыкальный ритм, так сказать, «музыкальный момент»: как будто мы не говорим, а поем на невыразительный в музыкальном отношении мотив: тата-тата-тата-тата (буря, мглою, небо, кроет...) И это не причуда поэтов, не следование исторически сложившейся традиции; этого требует специфический ритм стиха. Так возникает *унифицированная* интонация, которая отличается от повествовательной интонации отсутствием фразового ударения. Во многих случаях она сосуществует с фразовой, но и соседствуя, эти интонации противостоят друг другу. Они разные.

Фразовая интонация, как и акцентное выделение в естественно-прозаической речи всегда адресованы, направлены на собеседника, реального или мыслимого. Они оформляют логико-грамматическое строение речи, предназначенное для сообщения, и носят отчетливо выраженный *сообщительный* характер. Адресованность – следствие фразового ударения. Когда мы говорим: *я читал «Войну и мир»*, мы сообщаем, какую книгу мы читали; когда мы говорим: *я читал «Войну и мир»*, мы сообщаем, что эта книга нами прочитана. То есть в обоих случаях мы как бы отвечаем на разные гипотетические вопросы собеседника: что ты читал? и читал ли?

Ритмические акценты вводят в речь интонацию *неадресованности* – назовем ее так. Речь как будто употребляется в функции пения. «Распев», который отмечают исследователи, в самом буквальном смысле является распевом. Известные поэтические сравнения стихов с пением имеют, с лингвистической точки зрения, точный смысл: речь в самом деле употребляется как напев, потому что перестает быть интонационно *адресованной*. Песня, хотя ее можно спеть кому-то, лишена той адресованности, которая свойственна речи.

Тем самым эта речь произносится от первого лица. Теряя адресата, она приобретает в читателе адресанта. И поскольку стиховая интонация зафиксирована в тексте при помощи особого членения на отрезки (введением асемантической паузы), то можно утверждать, что особая манера чтения стихов – не факт декламации, а факт *конструкции*

стихотворной речи. Визуальные особенности стихотворной речи являются средством записи ее акустических особенностей.

Особый характер интонации и ее роль в конструкции стихотворной речи вызывали острый интерес. А.М. Пешковский писал: «Мы все непосредственно чувствуем, что мелодия – это тот фокус, в котором скрещиваются и ритм, и синтаксис, и словарь, и все так называемое «содержание...».<sup>27</sup> Томашевский говорил: «Наблюдения за интонацией стиха – первая задача стиховеда».<sup>28</sup> Эти вопросы в начале века широко обсуждались в дискуссии под названием «проблема мелодики» (Сиверс и его школа «филология для слуха», а на русской почве Эйхенбаум-Жирмунский). Проблема зашла в тупик и вопрос остался не выясненным, оттого что ученые отождествляли мелодику с интонацией, тогда как мелодика – только один из компонентов интонации. И как раз мелодика не вписана в текст – вписана пауза. Монотонная стиховая интонация мелодически может выражаться очень по-разному.

Специфическая стиховая *интонация неадресованности* при всех возможных различиях конкретных воплощений в голосе представляет собой определенный тип интонационной конструкции. «ИК – это тип соотношения основного тона, тембра, интенсивности, длительности, способный выразить различия по цели высказывания в предложениях с одинаковым синтаксическим строем и лексическим составом».<sup>29</sup> Именно с этим явлением мы сталкиваемся при переводе прозаического текста в стихотворный с помощью особого членения текста на отрезки. Любое высказывание в стихе перестает быть сообщением в том смысле, что интонационно не имеет информирующего характера, хотя по содержанию является сообщением, как всякое высказывание<sup>30</sup>. *Это и есть семантическое отличие стиха от фразы*. Если фраза произносится с другой интонацией, она получает другой смысл. В сущности, все интонации устной речи наделены такой особенностью: тоном голоса привносится какой-то дополнительный смысл, иногда даже невольный и зачастую собеседником не воспринимаемый. Это свойство со всей очевидностью проступает при переводе стихотворной речи в прозу<sup>31</sup>. Воспользуюсь примером, который приводят Гаспаров и Скулачева, пересказывая пушкинскую элегию, с целью выявить стихотворную семантику. Получается текст, который невозможно представить под пером Пушкина. Семантическое изменение поразительно. «...Я нисхожу в хладную могилу, и роковой сумрак смерти скроет мою унылую жизнь с ее мучениями любви». Так Пушкин не мог бы написать. А вместе с тем, это парафраз его стихов, сделанный М.Л. Гаспаровым<sup>32</sup>

<sup>27</sup> А.М. Пешковский. Стихи и проза с лингвистической точки зрения. // Методика родного языка, лингвистика, стилистика. М-Л., 1925, с.123.

<sup>28</sup> Б.В. Томашевский. О стихе. Л., 1929, с.45.

<sup>29</sup> Брызгунова Е.А. Звуки и интонации русской речи. М., 1977

<sup>30</sup> Стихи произносятся как бы себе самому или обращены к провиденциальному собеседнику, как выразился Мандельштам (см. его статью «О собеседнике»).

<sup>31</sup> См. об этом подробнее: Невзглядова Е.В. О стихе. СПб, 2005, с. 40-63; её же: Звук и смысл. СПб, 1998, с.26-33.

<sup>32</sup> Рассматривая отношения ритма и семантики, Гаспаров и Скулачева приводят анализ Г Шенгели пушкинских строк «Тебе – но голос музы темной / Коснется ль уха твоего?», и предполагают вслед за Шенгели, что Пушкин ставит слово «музу» на «слабую 3-ю позицию и этим как бы усиливает позицию, чтобы слова звучали ровно, каждое – с весом: «Тебе – но *голос музы темной*...». С этим трудно не согласиться. Однако из этого делается вывод, что причина альтернирующего ритма – в семантике: «Мы можем сказать почти уверенно, что слово «муза» семантически важнее слова «голос»... но можем ли мы столь же уверенно сказать, что важнее в следующей строчке, глагол «коснется» или существительное «уха»? Работа впереди» (там же, с.18). Мне кажется эта работа, мягко говоря, неперспективной. Ритм зависит не от семантической важности или неважности (странно было бы сравнивать по этому признаку слова «коснется» и «уха»), а от онтологического свойства стихотворного ритма подавлять фразовые акценты, одерживать верх над повествовательной фразовой интонацией, вводить «напев» – свойства, которое интуитивно знают и используют поэты.

Стихотворная речь отличается от прозаической только и именно интонацией; интонация является единственным специфическим ее признаком; стих как особая форма речи - интонационное явление. И членение на стиховые отрезки есть не что иное как форма записи *интонации неадресованности*.

Разумеется, повествовательная интонация может сохраняться (об этом уже сказано); так и происходит в повествовательных жанрах – поэмах, дружеских посланиях, мадригалах... Но стихотворная речь ощущается как стихи только в присутствии *интонации неадресованности* и благодаря ней. Она – необходимое и достаточное условие стихотворной речи. Можно убрать из стихов все прочие стиховые признаки – размер, рифму, аллитерации, ассонансы – и оставить только одно членение на стиховые отрезки, обозначив тем самым необходимость стиховой интонации, и стихи будут стихами, верлибром. А.М.Пешковский был не прав, утверждая, что «новый знак препинания - недоконченная строка» не превращает прозу в стихи. Именно превращает. Не в поэзию, конечно, а в стихи. И вопрос о том, может ли одна фраза быть стихом, разрешается очень просто – всё зависит от ее звучания, от того, с какой интонацией она произносится. Предложение: *я уйду, ни о чем не спросив* – останется прозаической фразой, если читающий не почувствует ямба, не произнесет монотонно-перечислительно, например, так, с тремя ритмическими ударениями: *я уйду, ни о чём, не спросив*. Но и лишенная метра фраза должна быть снабжена ритмическими акцентами, должна произноситься с интонацией неадресованности, чтобы стать стихом.

В сущности стихотворная речь – это такая переадресация, при которой речь минует собеседника. Причем качество стихов, беремся утверждать, зависит от *смыслового разрыва* между фразовой интонацией, обусловленной лексико-грамматическим элементом, и монотонией размера. Чем больше несоответствие, тем значительнее художественный эффект. Интересны случаи, где фразовая интонация в стихах на периферии сознания сохраняет привычное звучание, свойственное ей в известной обыденной ситуации. Мне уже не раз приходилось вспоминать прелестную строку Бродского: «Эвтерпа, ты? Куда зашел я, а?». Ее очарование в удивительном соединении монотонии пятистопного ямба с прозаической интонацией переспроса, при участии разговорно-домашнего междометия «а». Все возможные обертоны смысла, хранящиеся в синтаксической конструкции вопроса (по существу двух вопросов): *куда зашел я, а?* – как бы проглатываются лирическим напевом стиха: и удивление, и, возможно, ужас или возмущение... Но они не вполне забыты, тем и хороша эта незабываемая строка.

Еще один пример, из стихотворения Александра Кушнера:

Летит еврейское письмо.  
Куда? – не ведает само,  
Слова написаны, как ноты.  
Скорее скрипочку хватай,  
К щеке платочек прижимай,  
Не плачь, играй... Ну что ты? Что ты?

Подобное обращение (к внезапно появляющемуся персонажу – воображаемому скрипачу), если иметь в виду лишь лексико-грамматическое содержание, в прозаической ситуации выражает побуждение, которое может произноситься по-разному и, сменяясь увещанием (*не плачь, играй*), а затем двумя испуганными вопросами, совершенно преобразуется мелодией четырехстопного ямба, гостеприимно распахнувшего объятия для череды знакомых фразовых интонаций. Известные типы интонационных конструкций здесь, в стиховых условиях, звучат иначе: в частности, вопросы лишены или почти лишены вопросительной интонации.

Мандельштам утверждал, что соизмеримость с пересказом – «вернейший признак отсутствия поэзии». Всё дело в том преображении речи, которое происходит с фразовой интонацией в условиях стиха. Об этом замечательно сказал Вяземский, определяя искусство поэзии как «уменье чувствовать и мыслить нараспев». Не читать, не произносить, а мыслить и чувствовать. Внутренняя речь поэта отличается от нашей обычной внутренней речи особым звучанием – интонацией неадресованности.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Гаспаров, Скулачева 2004 – М.Л. Гаспаров, Т.В. Скулачева. Статьи о лингвистике стиха. М., «Языки славянских культур».
2. Брызгунова 1977 – Е.А. Брызгунова. Звуки и интонации русской речи.
3. Гордина 1997 – М.В. Гордина. Фонетика французского языка.
4. Жирмунский 1922 – В.М. Жирмунский. Мелодика стиха. «Мысль», Пг.
5. Златоустова 1981 – Л.В. Златоустова. Фонетические единицы русской речи.
6. Ерешко 1996 – А.Е. Ерешко. Интонационное оформление строки стихотворного текста. // Славянский стих. Стихovedение, лингвистика и поэтика.
7. Ковтунова 1976 – И.И. Ковтунова. Порядок слов в стихе и прозе. // Синтаксис и стилистика.
8. Кодзасов 2003 – С.В. Кодзасов. Просодический космос русского стиха. // Логический анализ языка. Космос и хаос: концептуальные поля порядка и беспорядка.
9. Мандельштам 1987 – О.Мандельштам. О собеседнике. // Слово и культура.
10. Невзглядова 1998 – Е.В. Невзглядова. Звук и смысл. СПб
11. Невзглядова 2005 – Е.В. Невзглядова. О стихе. СПб
12. Николаева 1996 – Т.М. Николаева. Просодия Балкан. М.
13. Пешковский 1925 – А.М. Пешковский. Стихи и проза с лингвистической точки зрения. // Методика родного языка, лингвистика, стилистика.
14. Цеплитис 1977 – Анализ речевой интонации. Рига
15. Эйхенбаум 1922 – Б.М. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стихотворения. СПб

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Антипова, 1984 — А. М. Антипова. Ритмическая система английской речи. М.
- Асафьев, 1930 — Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) Музыкальная форма как процесс. Москва.
- Асафьев, 1954 -- Б. В. Асафьев. Избранные труды. М. т.3.
- Асафьев, 1957 — Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. // Избранные труды. М. т. 5.
- Балли, 1955 — Шарль Балли. Общая лингвистика и проблемы французского языка. М.
- Бернштейн, 1927 -- С. И. Берштейн. Стих и декламация // Русская речь. Новая серия. Л. т. 1.
- Бернштейн, 1962 -- С. И. Берштейн. Основные понятия фонологии // Вопросы языкознания. М. № 5.
- Богомолов, 1995 – Н.А. Богомолов. Стихотворная речь. М.
- Бродский, 1992 — Иосиф Бродский. Набережная неисцелимых. М, 1992.
- Брызгунова, 1977 -- Е. А. Брызгунова. Звуки и интонации русской речи. М.
- Гаспаров, 1984 — М. Л. Гаспаров. Тынянов и проблема семантики метра. // Тыняновский сборник. Первые тыняновские чтения. Рига.
- Гаспаров, 1985 – М.Л. Гаспаров. Оппозиция стих — проза // Русское стихосложение. М.
- Гаспаров, 1989 -- М. Л. Гаспаров. Очерк истории европейского стиха. М.
- Гаспаров, 1989 -- Гаспаров М. Л. Русский стих. Даугавпилс.
- Гаспаров, 1993 — М. Л. Гаспаров. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М.
- Гаспаров, 1993 -- М. Л. Гаспаров. Стих и смысл. // De visu №5
- Гиндин, 1976 -- С. И. Гиндин. Структура стихотворной речи: Систематический указатель литературы по общему и русскому стиховедению, изданный в СССР на русском языке с 1958 по 1973 гг. М.
- Жинкин, 1961 -- Н. Я. Жинкин. Механизм регулирования сегментных и просодических компонентов языка и речи // Поэтика. Варшава.
- Жовтис, 1985 -- А. Л. Жовтис. Стих и пословица // Русское стихосложение. М., 1985.
- Златоустова, 1977 -- Л. В. Златоустова. Изучение звучащего стиха и художественной прозы инструментальными методами // Контекст, 1976. М.
- Златоустова, 1981 -- Л. В. Златоустова. Фонетические единицы русской речи. М.
- Иванов, 1987 — Вяч. Вс. Иванов. О поэтическом синтаксисе. // Исследования по структуре текстов. М. 91
- Кенигсберг, 1994 -- М. М. Кенигсберг. Из стихологических этюдов // Philologica. 1994. № 1—2.
- Ковтунова, 1976 -- И. И. Ковтунова. Порядок слов в стихе и прозе // Синтаксис и стилистика. М., 1976
- Левин, 1973 -- Ю. И. Левин. О лирике с коммуникативной точки зрения // Structure of Text and Semiotics of Culture / ed by J. van der Eng, M. Grygar. The Hague; Paris.
- Лосев, 1990 — А. Ф. Лосев. Музыка как предмет логики. // Из ранних произведений. М.
- Лотман, 1985 — М. Ю. Лотман. К вопросу о типах интонации в русской поэзии. // Литературный процесс и развитие русской культуры 18—20 вв. Тезисы научной конф. Таллинн, 1985.
- Лотман, 1972 — Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста: структура стиха. Л.
- Любимов, 1976 -- Л. Любимов. Искусство западной Европы. М.
- Мандельштам, 1987 О. Э. Мандельштам. Слово и культура. М.

- Маяковский, 1959 – В.В. Маяковский. Полное собрание соч. В 13-ти томах. М.  
 Манн, 1975 — Томас Манн. Письма. М, №147.  
 Невзглядова, 1994 — Е. В. Невзглядова. Проблема стиха. // Русская литература №4,  
 Невзглядова, 1997 — Е. В. Невзглядова. Об интонационной природе русского стиха  
 (оппозиция: стих — проза). // Русская литература №3.  
 Николаева, 1977 -- Т. М. Николаева. Фразовая интонация славянских языков. М.  
 Николаева, 1979 Т. М. Николаева. Стихотворная и прозаическая строки: первичное  
 и модифицированное // *Balkanica*. М.  
 Николаева, 1996 -- Т. М. Николаева. Просодия Балкан. М.  
 Папаян, 1973 -- Р. А. Папаян. Некоторые вопросы соотношения метра и жанра //  
 Учен. зап. Тартуск. ун-та. Тарту, вып. 306.  
 Пешковский, 1925 -- А. М. Пешковский. Стихи и проза с лингвистической точки  
 зрения // Методика родного языка, лингвистика, стилистика. М.; Л.  
 Пешковский, 1928 -- А. М. Пешковский. Интонация и грамматика // Известия по  
 русскому языку и словесности., т. 1  
 Поливанов, 1963 -- Е. Д. Поливанов. Общий фонетический принцип всякой  
 поэтической техники // Вопросы языкознания, М., № 1.  
 Потебня, 1913 -- А. А. Потебня. Мысль и язык. Харьков.  
 Реформатский, 1975 -- А. А. Реформатский. Фонологические этюды. М.  
 Светозарова, 1982 -- Н. Д. Светозарова. Интонационная система русского языка. Л.  
 Светозарова, 2000 – Н. Д. Светозарова. Интонация в художественном тексте.  
 Сиверс, 1912 --. *Rhythmisch-melodische Studien*. Heidelberg: K. Winter.  
 Скулачева, 1996 — Т. В. Скулачева. Лингвистика стиха: структура стихотворной  
 строки. // Славянский стих. Стихovedение, лингвистика и поэтика. М.  
 Сэпир, 1934 – Эдуард Сепир. Язык. М-Л.  
 Тарановский, 1963 — К. Ф. Тарановский. О взаимоотношении стихотворного  
 ритма и тематики. // *Amer. Contrib. 5 Intern. Congr. Slavists. The Hague, vol. 1: Ling. Contrib.*  
 Тимофеев, 1958 -- Л. И. Тимофеев. Очерки истории и теории русского стиха. М.,  
 Тимофеев, 1976 -- Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М.  
 Томашевский, 1929 -- Б. В. Томашевский. О стихе. Л.  
 Томашевский, 1959 -- Б. В. Томашевский. Стих и язык. М.  
 Тынянов, 1965 -- Ю. Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка. М.  
 Цеплитис, 1977 — Л. К. Цеплитис. Анализ речевой интонации. Рига.  
 Шапир, 1990 — М. И. Шапир. *Methrum et rythmus sub specie sernioticae*. // Даугава,  
 №10.  
 Шапир, 1995 — М. И. Шапир. «Versus vs prosa»: Пространство<sup>в</sup>Ремя поэтического  
 текста. *Philologica*, 1995, vol. 2, №3—4, 7—58.и  
 Шапир, 1996 — М. И. Шапир. Гаспаров-стихoved и Гаспаровстихотворец. //  
 Русский стих. В честь 60-летия М. Л. Гаспарова. М.  
 Щерба, 1957 -- Л. В. Щерба. Опыты лингвистического толкования стихотворений.  
 // Избранные работы по русскому языку. М.-Л.  
 Эйхенбаум, 1969 -- Б. М. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. // О  
 поэзии. Л.  
 Эйхенбаум, 1969 — Б. М. Эйхенбаум. О камерной декламации. // О поэзии. Л.