

С.А. Макарова

Метроритмические эксперименты в лирике И.Л. Сельвинского 1920-х гг.

Метроритмические эксперименты в лирике И.Л. Сельвинского 1920-х гг. взаимосвязаны как с эстетикой конструктивизма, так и с теорией тактового стиха, полемично развивавшихся в контексте утверждения декламационно-тонической системы стихосложения и идейно-художественных инноваций футуристов. Исследование структуры дольников, тактовиков, переходных форм, акцентного стиха в творчестве поэта-конструктивиста, выявившего в искусстве версификации музыкальные основы, позволяет говорить о Сельвинском как о «виртуозе стиха».

Ключевые слова: силлаботоника; инновационные формы; теория тактового стиха; музыкальные основы версификации; конструктивизм и футуризм.

Период стремительного творческого взлета и поэтической славы И.Л. Сельвинского (1899–1968) совпадает с эпохой бурного строительства социалистического государства и беспрецедентного интереса к звучащему стиху, живому слову. В 1920-е гг. поэт выступает со своими сочинениями на сценических площадках Москвы, в 1921 г. он принят в Союз поэтов и замечен В.В. Маяковским, в 1926 г. выходит в свет первый сборник его стихов «Рекорды». В автобиографических записках «Черты моей жизни» Сельвинский передает атмосферу того времени: в начале 1920-х гг. Москва была взбудоражена «новаторской стихией революции», «дикое количество кишащих групп и группочек ежеминутно выбрасывало в воздух манифесты, платформы и декларации», поэты дерзко экспериментировали, потому что «классические формы русского стиха звучали для них (“истов”) как нечто неприличное» [10, с. 334]. Сельвинский, вовлеченный в атмосферу послереволюционного переустройства жизни и оказавшийся в центре поэтических событий, не мог не отозваться на требования эпохи масштабных инноваций:

в 1920-е гг. он был одним из лидеров нового художественного течения — конструктивизма. В «Клятвенной конструкции конструктивистов-поэтов» (1922–1923), написанной А. Чичериным и И. Сельвинским, не только обосновываются ключевые понятия авангардного течения («конструкция», «конструэма», «конструктивизм») и его «жизнестроительные» задачи («организация жизни»), но и декларируется идея «высшего мастерства» поэтов-модернистов, ибо «конструкция — яркий пример того, как “форма” может “содержать” <...> силу единства» [7, с. 259–261].

Смелая эстетическая программа конструктивистов сопровождалась поисками деталей поэтики высшего мастерства, что влекло за собой утверждение новой разновидности русской версификации — тактового стиха. В теоретической разработке концепции тактового стиха большая роль принадлежит А.П. Квятковскому, он же ввел в научный оборот термин «тактовик», в разных интерпретационных формах утвердившийся в современном стиховедении [4, с. 79–90]. В тактовом стихе конструктивисты обнаруживают принципы музыкально-тактовой организации звукового материала (одним из первых с подобными доказательствами выступил А.М. Кубарев в работе 1837 г. «Теория русского стихосложения»). К началу 1920-х гг. «почти одновременно появляется целый ряд работ, в которых демонстрируются самые разные подходы к проблеме» [3, с. 47]. Это исследования Д.Г. Гинцбурга, Божидара (Б.П. Гордеева), Б.М. Эйхенбаума, В.М. Жирмунского, Л.Л. Сабанеева, М.П. Малишевского, посвященные музыкальности звучащей речи, «музыке» русского стиха. Но в 1920-е гг. музыкально-тактовая концепция версификации — исторически неоднозначная и методологически уязвимая — не только не отвергается, напротив, она получает дальнейшее развитие, в том числе и у конструктивистов, что обусловлено распространением неклассических форм стихосложения и небывалым интересом к живому слову.

Следует подчеркнуть, что утверждение конструктивизма в 1920-е гг. происходило в условиях полемики и творческой конкуренции с поэтами-футуристами: тактовый стих представлял реальную альтернативу декламационно-тонической системе версификации. При этом сторонники тактовика отвергали экспрессию акцентного стиха, «лесенки» Маяковского, не чувствуя в метроритмике футуристов «ворожбы» [12, с. 93]. Сельвинский задавался весьма симптоматичным вопросом: неужели Маяковский не слышал «безмузыкальности» четырехударной тоники, ведь этот размер «убивал в стихе кантилену» [11, с. 393]. Что касается Маяковского, то дух соперничества не помешал лидеру футуризма признать стихотворный талант главного идеолога конструктивизма — многие современники считали, что по стихотворной технике произведения Сельвинского были значительно выше сочинений Маяковского [6, с. 230; 12, с. 94–95]. Вместе с тем поэты-теоретики принципиально разошлись во взглядах на лирическое творчество и искусство версификации, агитационный стиль и идейный пафос произведений. Смерть Маяковского заставила многое переосмыслить — в 1930 г. Сельвинский писал: раньше

«Я был во главе отряда, / Который с ним враждовал», теперь «Я творческой унией соединю / С дредноутами эпических полчищ / Агитки твои, налитые желчью, / Лозунги, посвященные дню» [1, с. 130–131].

Вспоминая ранний период своего творчества, Сельвинский заметил: «...я усиленно прислушивался к музыкальному звучанию стиха. В гекзаметре “Коня” мною введены растяжения гласных, это попытка дать “долгую” гласную античного стиха» [6, с. 19]. Несмотря на то что свою концепцию теории и истории русской версификации Сельвинский изложил значительно позднее, — в книге «Студия стиха» (1962), обобщающей опыт преподавания в Литературном институте им. А.М. Горького, — именно итоговая стиховедческая работа поэта-практика дает ключ к трактовке его метроритмических экспериментов 1920-х гг. В качестве основополагающей Сельвинский выдвигает идею певучести, свойственной как обыденной речи, музыке, так и стиху, — в поэтических произведениях певучесть проявляется в чередовании ударных и безударных слогов [11, с. 363–366]. В истории стихосложения поэт-теоретик выделяет две разновидности форм: одни — подчиняются законам музыкального ритма, другие — стопной организации. Сельвинский признает, что в паузнике (дольнике) русские символисты вернули стиху «звуки и краски», в ударнике (акцентном стихе) Маяковский открыл еще большие возможности для стихотворной просодии, но перспективы развития отечественной версификации он видит в продолжении метроритмических инноваций и утверждении тактового стиха [11, с. 380–399].

Тактовик «зовет в мир какой-то особой музыкальности» [11, с. 401], убежден Сельвинский, ибо тактовый стих не скандируется, а дирижируется с учетом разнообразных звуковых пауз, растяжений и сокращений слов, изменений темпа произнесения ритмических единиц, контрапунктических ходов. Дирижирование тактовика основывается на принципе изохронности поэтических строк: «Время звучания строки должно быть определенным, но сочетание сильных и слабых слогов может быть абсолютно свободным» [11, с. 404]. Поэт отвергает внешние эффекты стихотворной музыкальности, связанной со звучащим текстом, и бескомпромиссно критикует Г. Киселева за искусственное указание смены среднего, медленного, быстрого темпов исполнения в поэтическом сочинении: «...в “Музыкальном прелюде”, построенном на дешевой игре с музыкальной терминологией — *andante*, *largo*, *allegro*, — много пошлости» [9, с. 22]. Музыкальность, певучесть стихотворной речи извлекаются исключительно из внутренней структуры поэтических строк — именно в ней Сельвинский находит аналогии с метроритмической организацией такта в произведениях музыкального вида искусства.

Идейная завершенность концепции тактового стиха позволяет сделать обобщение: «Тактовый стих не что иное, как музыка поэтической речи, то есть ее музыкальный ритм» [8, с. 18–19]. Но за этим умозаключением следуют закономерные размышления: музыкальность тактовика объективируется в результате звукового воплощения стихотворного текста, темп и нюансы

которого предлагаются автором, что весьма субъективно [11, с. 409]. «Музыкальные» особенности словесной декламации не могут быть зафиксированы графически: словесное искусство не располагает подобными средствами. Изохронность строк — тоже относительный показатель, так как речь идет не о количественной, а о качественной версификации. Утвердившийся в эпоху расцвета живого слова и музыкальных теорий стиха, тактовик объективно оказался взаимосвязан отнюдь не с музыкальностью, а с главными тенденциями литературного процесса 1920-х гг.

Из автобиографических записок поэта следует очевидное: стремительно меняющиеся формы жизни Советской России приводят Сельвинского к осмыслению проблемы героя эпохи, а «человек в искусстве слова» — «это прежде всего язык» [10, с. 336]. В строящемся социалистическом государстве «героем эпохи» становится разноязычие — в лирическом творчестве поэт ищет «новую интонацию повествования, пригодную для изображения типов самых различных социальных групп» [10, с. 335]. Сельвинский признается: «Это толкнуло меня на эксперимент. Я пытался передать стихом то, что до сих пор считалось антипоэтичным: говоры, акценты, жаргоны <...> Все эти языковые краски не ложились ни в ямбы, ни в паузник, ни в ударник — они вызвали к неизмеримо более обширной клавиатуре: потребовалось создание *тактовой* просодии» (курсив автора. — С. М.) [10, с. 335–336]. Тактовый стих был востребован исторически, потому что позволял — как никакая другая метроритмическая форма — воссоздать многоголосие послереволюционной эпохи, далеко не всегда музыкальной.

Концепция метроритмической организации тактового стиха дает возможность обнаружить структурное единство практически во всех классических и неклассических разновидностях отечественной версификации — от ямбов Сельвинского в венке сонетов «Юность» (1920) до его экспериментального размера в «Сонете» (1927): «Дол / Сед. / Шел / Дед. / След / Вел — / Брел / Вслед. / Вдруг / Лук / Ввысь: / Трах! / Рысь / В прах» [1, с. 75]. Действительно, для лирического творчества Сельвинского 1920-х гг. характерно взаимодействие старых и новых стихометрических форм. Из 60 проанализированных текстов силлабо-тонические размеры используются в 28 стихотворениях (47,8 %): ямбы — 21 (35 %), хорей — 4 (7 %), анапест — 1 (1,8 %), полиметрические композиции — 2 (3,4 %). Неклассические разновидности стиха встречаются в 32 произведениях (52,2 %): дольники — 15 (26 %), тактовики — 12 (20 %), переходные формы — 2 (3,4 %), верлибры — 2 (3,4 %).

Как видим, в лирике Сельвинского 1920-х гг. количественный показатель инновационных форм, появившихся еще в творчестве символистов, очень высок. Между тем их структура индивидуальна. Поэт активно обращается к выразительным возможностям дольников, в которых междуударный интервал варьируется в диапазоне 1–2 слогов: «Однажды сам Бабакай / Повесил халат на гвоздик / И пошел на два пятака / Поиграть немножечко в кости»

(1 – 1 – 2 – 0 / 1 – 2 – 1 – 1 / 2 – 1 – 2 – 0 / 2 – 1 – 2 – 1)¹ [2, с. 100]. Но во многих сочинениях «правильные» строки дольников чередуются с силлабо-тоническими и тактовиковыми стихами, что приводит к постоянным ритмическим перебоям и свободному интонационному голосоведению. Аналогичные явления наблюдаются в тактовиках, варьированный междуударный интервал которых увеличивается от 0/1 до 3 слогов: «В наше время, во время революции, / Надо же какое-нибудь разделение труда». / Никакая статуя и никакой памятник / Ни тут, ни за границей, ни где-нибудь еще <...> / Зубы от злобы враскрошь — пемзой... / Оробели ребята... Обмякло железо-то... / Взяла тута оторопь и Тамбов и Пензу» (0 – 1 – 2 – 3 – 2 / 0 – 3 – 5 – 3 – 0 / 2 – 1 – 5 – 0 – 2 / 1 – 3 – 2 – 3 – 0 / 0 – 2 – 2 – 0 – 1 / 2 – 2 – 2 – 2 – 2 / 1 – 2 – 4 – 1 – 1) [2, с. 107]. Многосложные лексемы и двойственно ударные слова трансформируют структуру стиха, расширяя междуударный интервал до 4 и даже 5 слогов, — становится очевидно, что тактовики Сельвинского тяготеют к переходным формам.

Метроритмическая организация собственно переходных форм не менее оригинальна: в стихотворениях 1920-х гг. Сельвинский осваивает новые исторические и политико-экономические темы, язык статистики и бюрократии, людей разных национальностей и социальных групп. Содержательные инновации влекут за собой нестандартные художественные решения: в рамках одного произведения становятся допустимы чередования силлабо-тонических и дольниковых строк, хореические ритмы частушки и двуударный акцентный стих: «Через ров под откос / За парюю русых кос / Андел сунул ногу в стрéмя / И понес, стрéмя», «В огороде бузина, / На баштане дыня. / Ты меня любил вчера, / Я другого ныня», «Меч-от вороненый / Звенит-голосится — / Брехала ворона, / Граяла лисица» [1, с. 128–129]. В редких фрагментах текста поэт использует стихотворную «лесенку», которая усиливает ударность тонических строк. Сельвинский впускает в свои сочинения разноречие и живое слово эпохи: смесь русского, еврейского, татарского, украинского говора, просторечие, жаргон, звукоподражания, цыганские распевы, что оказывается структурно близко неклассическим формам версификации и тактовому стиху, отличающемуся достаточно свободным интонационно-ритмическим строем: «Он! А знаменитэр ин Одэсс блатной» (0 – 3 – 3 – 1 – 0), «Прыгает к версте полосатая верста... / Дррр, как тын, гарагачут под палочкой, / Уж ты моя ль расписная красотаа — / Горыбаносая, черная, галочья» (0 – 3 – 2 – 3 – 0 / 0 – 1 – 2 – 2 – 2 / 1 – 1 – 2 – 3 – 0 / 3 – 2 – 2 – 2) [2, с. 105, 103].

В данной связи не случайным представляется обращение Сельвинского к верлибру: «Из пены этой в жабрах и хвосте / Выплескивается морской конек, / А из него рыбина. Хвост и жабы / Затем растаяли. (Четвертый мес-яц.) / На рыбе появился рыжий мех / И руки. / Их четыре» (1 – 1 – 1 – 3 – 0 /

¹ Здесь и далее, согласно принятым в стиховедении схемам, знак «–» соответствует метрически ударному слогу, а цифры — количеству безударных слогов в анакрузах, междуударных интервалах и клаузулах.

1 – 5 – 1 – 0 / 3 – 0 – 3 – 1 – 1 / 1 – 1 – 3 – 1 – 1 / 1 – 3 – 1 – 1 – 0 / 1 – 1 / 2 – 1) [2, с. 149]. Учитывая многообразие форм свободного стиха, заметим: верлибры Сельвинского — «правильные». В них отсутствуют рифмы, изосиллабизм и изотонизм строк, им свойственны *enjambement*. Это свидетельствует о прозаизации свободного стиха, которая проникает и в другие инновационные формы Сельвинского 1920-х гг. В единстве с содержательными изменениями лирического творчества, метро-ритмическая и интонационно-синтаксическая организация дольников, тактовиков, переходных форм, верлибров объективно сообщает стиху поэта не музыкальность, теоретически обоснованную в концепции тактового стиха, а говорной стиль и прозаическую тональность.

Уже в 1920-е гг. Сельвинский одержим идеей создания эпической поэзии, стихотворной драмы, он автор поэм «Рысь», «Улялаевщина», «Записки поэта», романа в стихах «Пушторг», трагедии «Командарм-2» и др. В 1930–1960-е гг. замыслы поэта воплощаются еще более масштабно, потому художественные эксперименты в лирике 1920-х гг. можно рассматривать в качестве своеобразной студии стиха, творческой прелюдии на пути к утверждению эпоса и драматургии советской эпохи: «Все для меня в стихе заключено», — признавался Сельвинский [2, с. 90].

Результаты статистического анализа слогового состава поэтических анакруз и клаузул подтверждают выводы о прозаизации стиха Сельвинского. Из 60 сочинений 1920-х гг. нулевую анакрузу имеют пять произведений (8,3 %), односложную — 23 (38,4 %), двусложную — два (3,3 %). Но переменные анакрузы преобладают — вариативное начало строк встречается в 30 текстах (50 %): «Кабинет, обтянутый белым медведем. / Левую бровь приподнявши хитро, / Паршивый старичишка — браунингом взведен / Над индексом падения австрийских крон» [1, с. 69]. Структуру стихотворных окончаний можно рассматривать как инновационную: мужская клаузула наблюдается в трех произведениях (5 %), женская — в двух (3,3 %). Зато переменные клаузулы с композиционно не урегулированным чередованием мужских, женских, дактилических и гипердактилических окончаний используются в 55 сочинениях (91,7 %): «И вечно молил двуносы́й буль / Манто или несессерчик: / “Узнайте, друзья, предложить ей могу́ ль / Переднюю лапу и сердце?” <...> Но бедный буль — недоу́чка. / И в обожаньи неистовом / Ничего не придумал лучше, как / Сделаться фетиши́стом»; «NN позвонить? Подойдет она, рыженькая: / — Как? Это вы? Анекдот. — / Звонить NN? А на кой мне интрижка? / Меня же невеста ждет!» [1, с. 73; 2: с. 140].

Варьированные анакрузы и клаузулы разрушают ритмическую инерцию на границах поэтических строк и константных межстиховых пауз, приближая звучание произведений Сельвинского к ритму прозаической речи. Первичный ритм стиха подчеркивается не столько метроритмическими, сколько фонетическими средствами, среди которых особой экспрессией обладают рифмы с элементами языковой игры — «повторы-отзвучия», «эхо-конструкции» [5, с. 35–37]. Белым стихом написано только два стихотворения (5 %).

Во всех остальных случаях задействованы либо сочетания парной, перекрестной и кольцевой рифмовки — 22 произведения (36,7 %), либо перекрестная рифмовка — 35 текстов (58,3 %). Но стоит подчеркнуть: холостые стихи в лирическом творчестве поэта-конструктивиста не редкость, к тому же в рамках одного сочинения Сельвинскому интересно варьирование разных способов рифмовки, а это, в свою очередь, тоже ослабляет ритмическую инерцию на стыке поэтических строк и межстиховых пауз, способствуя возникновению интонационных перебоев, прихотливого, практически импровизационного рисунка стихотворного ритма, родственного стихии устного прозаического высказывания.

Творчество Сельвинского энциклопедично с точки зрения разнообразия стихометрических и композиционных форм — поэт не отрицал того, что синтезировал в своем версификационном почерке обретения разных художественных эпох и авторов: «Люблю великий русский стих, / Не всеми понятый, однако, / И всех учителей своих — / От Пушкина до Пастернака» [2, с. 367]. А.В. Луначарский справедливо называл Сельвинского «виртуозом стиха», «Францем Листом в поэзии» [6, с. 230]. Эпоха конструктивизма стала трамплином для последующих новаторских поисков поэта, хотя в зрелый период творчества в стихотворных сочинениях Сельвинского начинают преобладать классические формы — поэт осознавал, что опыт мастерства преодолел в его стихосложении романтику экспериментирования: «Что касается меня лично, то я уже давно перерос юношескую стадию экспериментаторства: мастерство ушло у меня в кончики пальцев» [11, с. 64].

Библиографический список

Источники

1. *Сельвинский И.Л.* Избр. произв. Л.: Сов. писатель, 1972. 960 с.
2. *Сельвинский И.Л.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худ. лит., 1971. Т. 1. 711 с.

Литература

3. *Бирюков С.Е.* Теория и практика русского поэтического авангарда. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1998. 187 с.
4. *Гаспаров М.Л.* Тактовик в русском стихосложении XX в. // *Вопр. языкознания.* 1968. № 5. С. 79–90.
5. *Дрога М.А.* Рифмованные сложения как элементы языковой игры // *Вестник МГПУ. Сер.: Филология. Теория языка. Языковое образование.* 2015. № 4 (20). С. 35–41.
6. О Сельвинском. Воспоминания / сост.: Ц.А. Воскресенская, И.П. Сиротинская. М.: Сов. писатель, 1982. 400 с.
7. От символизма до «Октября». Литературные манифесты / сост.: Н.Л. Бродский, Н.П. Сидоров. М.: Новая Москва, 1924. 303 с.
8. *Резник О.С.* Жизнь в поэзии: Творчество И. Сельвинского. М.: Сов. писатель, 1972. 528 с.
9. *Сельвинский И.Л.* Письма к студентам. М.: Сов. Россия, 1965. 72 с.

10. *Сельвинский И.Л.* Черты моей жизни // Советские писатели. Автобиографии: в 2 т. М.: Госиздат худ. лит., 1959. Т. 2. С. 332–338.
11. *Сельвинский И.Л.* Я буду говорить о стихах. М.: Сов. писатель, 1973. 504 с.
12. *Сидорина Е.В.* Лики конструктивизма // Сидорина Е.В. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 15–124.

References

Istochniki

1. *Sel'vinskij I.L.* Izbr. proizv. M.: Sov. pisatel', 1972. 960 s.
2. *Sel'vinskij I.L.* Sobr. soch.: v 6 t. M.: Xud. lit., 1971. T. 1. 711 s.

Literatura

3. *Biryukov S.E.* Teoriya i praktika russkogo poe'ticheskogo avangarda. Tambov: Izd-vo TGU im. G.R. Derzhavina, 1998. 187 s.
4. *Gasparov M.L.* Taktovik v russkom stixoslozhenii XX v. // Vopr. yazy'koznaniya. 1968. № 5. S. 79–90.
5. *Droga M.A.* Rifmovanny'e slozheniya kak e'lementy' yazy'kovoj igry' // Vestnik MGPU. Ser.: Filologiya. Teoriya yazy'ka. Yazy'kovoye obrazovanie. 2015. № 4 (20). S. 35–41.
6. O Sel'vinskom. Vospominaniya / sost.: Cz.A. Voskresenskaya, I.P. Sirotinskaya. M.: Sov. pisatel', 1982. 400 s.
7. Ot simvolizma do «Oktyabrya». Literaturny'e manifesty' / sost.: N.L. Brodskij, N.P. Sidorov. M.: Novaya Moskva, 1924. 303 s.
8. *Reznik O.S.* Zhy'zn' v poe'zii: Tvorchestvo I. Sel'vinskogo. M.: Sov. pisatel', 1981. 528 s.
9. *Sel'vinskij I.L.* Pis'ma k studentam. M.: Sov. Rossiya, 1965. 72 s.
10. *Sel'vinskij I.L.* Cherty' moej zhizni // Sovetskie pisateli. Avtobiografii: v 2 t. M.: Gosizdat худ. lit., 1959. Т. 2. С. 332–338.
11. *Sel'vinskij I.L.* Ya budu govorit' o stixax. M.: Sov. pisatel', 1973. 504 s.
12. *Sidorina E.V.* Liki konstruktivizma // Sidorina E.V. Konstruktivism bez beregov. Issledovaniya i e'tyudy' o russkom avangarde. M.: Progress-Tradiciya, 2012. S. 15–124.

S.A. Makarova

Metric and Rhythmical Experiments in I.L. Sel'vinsky's Poetry of the 1920-s

Certain metric and rhythmical experiments in I.L. Sel'vinsky's poems released in the 1920-s correlate both with the aesthetics of constructivism and with the theory of tact-based verses. Both the concepts were polemically developing under the context of recitation-tonic system of versification as well as conceptual and artistic innovations of the futurists'. The structure of dolnics, tact-based verses, transitional forms, accentual verse analyzed on the bases of the constructivism poet's works. The latter identified musical foundations in the versification art which proves Sel'vinsky to be a «verse virtuoso».

Keywords: accentual-syllabic; innovative forms; theory of tact-based verse; musical foundations of versification; constructivism and futurism.